

**Inovar pela diversidade na indústria musical:
o caso da *Queer Music Agency***

João Pedro Rodrigues e Sousa

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Artes e Design
das Caldas da Rainha, do Politécnico de Leiria, para obtenção do
grau de Mestre em Gestão Cultural

Orientação: Professor Doutor Alix Didier Sarrouy

Coorientação: Especialista Carla Cristina Miraldo Graça Cardoso

setembro de 2024

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Artes e Design das
Caldas da Rainha, do Politécnico de Leiria, para o cumprimento dos requisitos necessários
à obtenção do grau de Mestre em Gestão Cultural, realizado sob a orientação científica
do Professor Doutor Alix Didier Sarrouy e coorientação da Especialista
Carla Cristina Miraldo Graça Cardoso.

Declaração

A Escola Superior de Artes e Design e o Instituto Politécnico de Leiria têm o direito não-exclusivo, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicar esta dissertação através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado; de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

Declaro ainda que o trabalho apresentado é da minha exclusiva autoria e que toda a utilização de contribuições ou textos alheios está devidamente referenciada.



uma rede de oportunidades

Training Period Certificate

The University/ Enterprise: **Queer Music Agency ApS**

Hereby certifies that:

The student: **João Pedro Rodrigues e Sousa**

coming from: **ERASMUSCENTRO** Consortium

has been following his/her Erasmus Placement in this University/Enterprise, during the period:

Arrival date: **15 / 04 / 2024**, Departure date: **15 / 06 / 2024**. Duration: **2 months**.

Host institution

International Relations Responsible's signature

(and stamp)

Date: **15 / 06 / 2024**

A handwritten signature in black ink, appearing to be "JPS", written over a horizontal line.

Informação importante ao estudante – Important notice to the student:

Após a sua chegada da instituição de acolhimento, deve entregar este documento, devidamente assinado e carimbado, ao Responsável das Relações Internacionais da escola. / After your arrival from the host institution, you must return this document, duly signed and stamped, to the International Relations Responsible.



Às minhas (e às nossas) queridas avós

Agradecimentos

O mais sincero dos agradecimentos a todes es artistas e equipa da *Queer Music Agency* na Dinamarca e nos Estados Unidos, em especial aes que puderam colaborar nesta investigação: Asbjørn Toftdahl, Aliya Bloom, Brandon Hafetz, Emily Burnett, Rasmus Christiansen, Sander Sanchez, Sidsel Munksgaard e Simon Hjortdal. Este trabalho é para todes vós.

Uma menção especial, como não podia deixar de ser, ao fundador da agência, Frederik Ove, pelo seu trabalho incansável em prol de artistas queer, por ter apoiado esta minha ideia desde o início e, não menos importante, por me ter dado um lar (não só metafóricamente) a mais de 2.000 quilómetros de casa.

Agradeço também aes jornalistas Kjartan Stolberg e Regitze Bundgaard por me terem ensinado, em tão pouco tempo, tanto sobre o contexto queer na Dinamarca.

Quero agradecer ao Professor Doutor Alix Sarrouy por ter aceitado orientar este projeto e por ter investido o seu tempo e fé no meu trabalho. Obrigado pelas suas contribuições teóricas, sugestões críticas e, acima de tudo, pela empatia e disponibilidade reveladas. Agradeço também à Especialista Carla Cardoso pelo acompanhamento e pelas conversas iniciais enriquecedoras que conduziram a este projeto.

Dirijo uma palavra de apreço também a todes es que colaboraram na fase exploratória deste estudo: Bruno Horta, Diego Bragà, João Ferreira, Judece Neto, Maria do Mar Lopes e Rui Eduardo Paes. Obrigado por me darem a conhecer os vossos projetos e vidas interessantíssimos, este trabalho não teria sido o mesmo sem as vossas orientações iniciais.

Ao António, o “Variações”, pela inspiração de sempre, 40 anos depois de ter abraçado a sua eternidade. E a todes es artistas queer, presentes em corpo ou em espírito, que continuam a dar-nos música e a inspirar-nos com a sua liberdade. Este trabalho também é vosso.

Finalmente, dedico esta tese à minha família e amigas, pelo apoio que sempre me deram e por tornarem esta etapa da minha vida um bocadinho mais fácil.

Resumo

Este relatório de estágio aborda a emergência, na Dinamarca, da primeira agência de música do mundo exclusivamente dedicada à promoção de artistas queer, a *Queer Music Agency*, procurando compreender as circunstâncias da sua fundação. Partindo de um enquadramento teórico transdisciplinar, focado na interseção entre áreas como a sociologia, a musicologia, a psicologia social, os estudos queer-feministas e a gestão cultural, explora-se a relação entre a música e as identidades (não-normativas), assim como a afirmação e a gestão de carreiras na indústria musical. Um capítulo deste estudo é dedicado à contextualização das cenas culturais e musicais queer de Copenhaga e Lisboa, numa comparação inédita entre os dois contextos que assinala semelhanças e diferenças entre ambos, enquanto provoca a reflexão sobre a necessidade de uma agência queer, em sentido lato. Após a observação empírica e a recolha de múltiplos testemunhos de várias intervenientes durante o estágio realizado, conclui-se que, à semelhança de outras iniciativas queer, o trabalho da agência em foco assenta sobretudo em lógicas DIY e DIO, sendo que o impacto nos percursos artísticos a seu cargo é, no geral, positivo. Finalmente, demonstra-se o papel central dos artistas neste processo, bem como o potencial de replicação desta empresa ao nível internacional, incluindo a sua possível entrada no contexto português.

Palavras-chave: Gestão Cultural | Música | Indústria Musical | Queer | Agência | Artistas | Dinamarca | Portugal

Abstract

This internship report looks at the emergence in Denmark of the world's first music agency exclusively dedicated to promoting queer artists, *Queer Music Agency*, to understand the circumstances surrounding its foundation. Based on a transdisciplinary theoretical framework, focussing on the intersection between fields such as sociology, musicology, social psychology, queer-feminist studies and cultural management, it explores the relationship between music and (non-normative) identities, as well as the affirmation and management of careers in the music industry. One chapter of this study is dedicated to contextualising the queer cultural and music scenes in Copenhagen and Lisbon, in an unedited comparison between the two contexts that points out similarities and differences between them, while provoking reflection on the need for a queer agency, in the broad sense. After empirical observation and the collection of multiple testimonies from various participants during the internship, it is concluded that, like other queer initiatives, the work of the agency in question is based above all on DIY and DIO logics, and that the impact on the artistic journeys it is responsible for is generally positive. Finally, the central role of artists in this process is demonstrated, as well as the potential for replicating this company on an international level, including its possible launch in Portugal.

Key words: Cultural Management | Music | Music Industry | Queer | Agency | Artists | Denmark | Portugal

Índice

Introdução	1
Metodologia.....	3
1 . Estado da arte	6
1.1 . Queer: como definir o indefinível?.....	6
1.2 . Música e identidades.....	10
Da (re)construção do <i>self</i> à performance das subjetividades	11
A <i>queerness</i> na música	13
Das subculturas às cenas queer	15
1.3 . Música enquanto negócio.....	20
A afirmação de uma indústria.....	21
A gestão de uma carreira na música.....	23
2 . Contextualização.....	28
2.1 . Entre Lisboa e Copenhaga: o mesmo continente, duas realidades.....	28
Proteção legal dos direitos LGBT+.....	30
Uma história das cenas queer locais	36
2.2 . Queer Music Agency	47
3 . Experiência de estágio	53
3.1 . Tarefas e atividades.....	53
Redes sociais e websites	54
Evento <i>Pride Kick-Off</i>	57
<i>Booking</i> e candidaturas a <i>showcase</i>	59
SPOT Festival	60
Introdução ao licenciamento musical.....	62
3.2 . Reflexão crítica	63
4 . Perspetivas sobre a QMA e a <i>queerness</i> na música	65

4.1 . Ser artista na Queer Music Agency	66
4.2 . O caso da QMA EUA	71
Considerações finais	75
Referências	78
Entrevistas.....	87
Exploratórias	87
Metodológicas	87

Índice de figuras

Figura 1 - Estrutura da cadeia produtiva da música e configuração das tarefas desempenhadas (adaptado de Oliveira, 2017, p. 7)	25
Figura 2 - Ilustração e texto para as redes sociais da Queer Music Agency (QMA / Instagram)	54
Figura 3 - Ilustração e texto da campanha dos 3000 seguidores (QMA / Instagram)	56
Figura 4 - Bingo musical no evento "Pride Kick-Off" (autoria própria)	58
Figura 5 - Raymonde Gaunoux (à esquerda) e Nima (à direita) no SPOT Festival (autoria própria).....	62

Lista de abreviaturas, acrónimos e siglas

- CCCS** – Centre for Contemporary Cultural Studies (Birmingham, Reino Unido)
- CD** – Compact disc (disco compacto)
- CEO** – Chief Executive Officer (diretore executive)
- COVID-19** – Coronavirus disease 2019 (doença pelo coronavírus 2019)
- DIO** – Do-it-ourselves (façamos nós mesmos)
- DIY** – Do-it-yourself (faça você mesmo)
- DJ(s)** – Disc jockey(s)
- ESNS** – Eurosonic Noorderslag (festival em Groningen, Países Baixos)
- IST(s)** – Infecções sexualmente transmissíveis
- ISWC** – International Standard Musical Work Code (código identificativo de obra musical)
- LGBT+** – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans e outras identidades
- PMA** – Procriação medicamente assistida
- QMA** – *Queer Music Agency*
- QMA EUA** – ramo da *Queer Music Agency* nos Estados Unidos da América
- SEO** – Search Engine Optimization (otimização do motor de busca)
- SIDA** – Síndrome da imunodeficiência adquirida
- SMUP** – Sociedade Musical União Paredense (Paredes, Cascais, Portugal)
- VIH** – Vírus da imunodeficiência humana

*“A partir da ideia de que o eu não nos é dado, penso que só há uma consequência prática:
temos de nos criar como uma obra de arte.”*

(Foucault, 1997, p. 262, tradução própria)

Introdução¹

A música, e particularmente a música popular, tem sido ao longo dos séculos um lugar de forte expressão individual, mas também reflexo das diferentes sociedades e tendências. Abarcando todo o tipo de classes, géneros, ideologias, emotividades, afirmações, é frequentemente um espaço onde as elites endinheiradas podem mostrar o seu gosto e a sua visão cultural, mas também “uma arena onde as vozes marginalizadas podem ser ouvidas” (Lecklider, 2006, p. 117, tradução própria)². De facto, estas últimas, geralmente emergentes de refúgios contraculturais ou de contextos de pouca visibilidade, revelam a particularidade de não ter medo de mostrar quem são debaixo dos holofotes e de influenciar o mundo à sua volta com as suas autoconceções, essencialmente, à margem das normas vigentes. Na cultura pop ocidental, não nos escaparão exemplos como Freddie Mercury, David Bowie, Elton John ou, mais recentemente, referentes mais diversos como Billie Eilish, Sam Smith e Janelle Monáe. Pessoas que, pela sua irreverência, abertura em relação às suas experiências pessoais e capacidade de resistir contra o preconceito e a xenofobia, se tornaram, por direito próprio, ícones *queer* da música à escala global.

Em 2021, porém, sem que nada o fizesse antever, a inspiração de artistas como es que enunciei despertou numa pessoa a vontade de apostar numa forma inovadora de promover a diversidade no setor da música e de dar destaque a estas vozes no seu contexto local: a Dinamarca. Dessa ideia surgiu a *Queer Music Agency*, uma empresa particular que, tal como o nome indica, se dedica a apoiar e a divulgar artistas queer na indústria musical, numa lógica de agência coletiva. Nessa altura, quem vos escreve ainda estava a terminar a licenciatura em Ciências da Comunicação e longe de pensar em qual seria o tema da sua dissertação de mestrado, muito menos a opção de curso que viria a escolher, mas já tinha bem presente alguns dos referentes mencionados nas suas *playlists* de música e alguma convicção de que o seu caminho poderia enveredar por esta arte. Só me deparei com esta iniciativa quando comecei a interessar-me academicamente por este tema e a pesquisar mais sobre as músicas queer, até que, por um feliz acaso, uma simples busca na Internet pelos termos ‘*queer music*’

¹ Visando uma escrita mais inclusiva que respeite a neutralidade de género e substitua o “masculino universal”, escolho usar em todo o texto o sistema de linguagem neutra (-e) em português. Para uma consulta pormenorizada deste sistema, ver o *Guia Prático para um Português Inclusivo* (2.ª edição) do QueerIST, Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa (disponível online): https://queerist.tecnico.ulisboa.pt/a/uploads/Guia_Pratico_Para_Um_Portugues_Inclusivo_versao_2_14007017ad.pdf

² No original: “(...) [popular music] provided an arena where marginalized voices can be heard.”

me levou até ao website da agência. Foi então, ao explorá-lo, que uma interrogação me acudiu logo à mente: “O que poderia explicar o surgimento de um projeto como este?”

Mais do que um mero relatório de estágio, este é um texto que aborda a emergência da *Queer Music Agency* e a sua relação com quatro fatores essenciais: (1) o **contexto** social, económico, político e cultural em que foi criada; (2) a **motivação** do seu fundador; (3) a **gestão** da agência enquanto organização e das carreiras que apoia; e (4) o **impacto** que tem nos percursos artísticos das pessoas agenciadas. Em relação aos objetivos, pretende-se, de um modo geral, compreender a necessidade da existência de uma agência de música dedicada exclusivamente a artistas queer, o que, especificamente, me levou a descrever o contexto da fundação da agência, a caracterizá-la enquanto organização e a perceber de que forma esta é gerida e trata as carreiras e visões artísticas das suas agenciadas.

O primeiro capítulo é dedicado a um estado da arte transdisciplinar, na medida em que apresenta alguns dos contributos mais importantes da sociologia, musicologia, psicologia social e dos estudos queer-feministas, intercetados pela prática da gestão cultural, para o entendimento de uma atitude queer na música. Enquadra a emergência das performances queer, sobretudo, no contexto da música popular, assinalando a transição de uma visão epistemológica destas expressões como subculturais para um espectro alargado de ‘cenas’ ou contextos translocais (Taylor, 2012). Descreve também a música enquanto indústria, salientando a evolução de um setor eminentemente reprodutivo (de gravação) para um negócio atualmente centrado na performance ao vivo, bem como as particularidades e desafios de um percurso profissional nesta área.

O segundo capítulo versa sobre o contexto da agência em foco, procurando responder aos três primeiros fatores elencados há dois parágrafos. No sentido de aproximar à realidade do país onde é apresentada esta investigação, Portugal, estabeleço ao longo destas páginas uma comparação constante entre os contextos dinamarquês e português, cruzando-os em torno de temas como a cooperação bilateral, a realidade socioeconómica e a proteção legal dos direitos de pessoas LGBTQ+. O capítulo termina com uma contextualização específica das cenas queer de Copenhaga (onde está sediada a agência) e Lisboa (a capital portuguesa, por congeneridade com a primeira) e uma argumentação sobre a necessidade de uma agência queer forte na música e na sociedade.

O terceiro capítulo incide diretamente sobre a experiência de estágio na *Queer Music Agency*, cuja tutoria ficou a cargo do fundador da agência, Frederik Ove. Nesta parte, para além da descrição das tarefas e atividades desenvolvidas e pré-selecionadas para este texto,

tendo em conta a sua relevância e pertinência académica, elaboro um relato sobre a minha participação em cada uma delas, salientando os obstáculos superados e as aprendizagens feitas. Concluo com uma reflexão crítica sobre a experiência no geral, destacando, por exemplo, as mais-valias que dela retirei e algumas especificidades do contexto local.

Finalmente, o quarto capítulo esclarece sobre o mencionado fator do impacto nos percursos artísticos des agênciades e expõe algumas perspetivas sobre o funcionamento da agência em foco e a *queerness* (atitude queer) na música em geral, derivadas não só da minha perceção empírica, mas principalmente de acordo com os contributos des artistas e des responsáveis pelo projeto entrevistades. Num primeiro subcapítulo, relatam-se algumas experiências des artistas que ajudam a formular uma ideia do que é ser músique na *Queer Music Agency* (doravante também referida como QMA) e no panorama musical atual. No último subcapítulo, explora-se brevemente o caso da primeira agência internacional da QMA nos Estados Unidos, refletindo sobre a sua constituição e a viabilidade de replicar uma iniciativa deste tipo noutros países, incluindo Portugal.

Metodologia

Com o propósito de responder aos quatro pontos já mencionados, realizei ao longo desta investigação uma análise eminentemente qualitativa, tendo como inspiração a “metodologia queer” enunciada por Judith (Jack) Halberstam³:

A queer methodology, in a way, is a scavenger methodology that uses different methods to collect and produce information on subjects who have been deliberately or accidentally excluded from traditional studies of human behavior. The queer methodology attempts to combine methods that are often cast as being at odds with each other, and it refuses the academic compulsion toward disciplinary coherence. (1998, p. 13)

O que Halberstam nos propõe é uma metodologia para além do sentido mais ortodoxo do que é académico, que pode cruzar técnicas de várias disciplinas e, até mesmo, técnicas contraditórias entre si para produzir um discurso que inclua aquilo que a ciência

³ Judith Halberstam, nome morto de Jack Halberstam, é um investigador estadunidense focado em temas como o feminismo e as identidades queer na cultura popular. É sobretudo conhecido pela sua obra citada neste texto, *Female Masculinity* (Duke University Press, 1998), mas também por outros títulos como *The Queer Art of Failure* (Duke UP, 2011) e *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal* (Beacon Press, 2012). Atualmente é professor de Estudos de Género e de Inglês na Universidade de Columbia, em Nova Iorque.

frequentemente exclui. No fundo, uma metodologia que pode quase tudo, sem comprometer o rigor e a verdade que devem sempre sobressair numa investigação deste tipo.

A primeira fase deste trabalho consistiu então numa pesquisa exploratória sobre a *queerness* e a sua relação com a música. Para o efeito, dediquei-me a algumas leituras fundamentais (Butler, 2004; Santos, 2006; Paes & Sarrouy, 2022; Taylor, 2012) e realizei entrevistas a agentes do meio cultural ligadas à temática em questão que, por um critério de proximidade, desenvolvem a sua atividade em Portugal. Tive, por isso, o privilégio de escutar e trocar ideias com: Diego Bragà, artista queer transdisciplinar; Bruno Horta, jornalista e autor de livros como *Uma Década Queer: 50 Entrevistas em Português (2004-2014)* (INDEX ebooks, 2015) e *António Variações, uma biografia* (Suma de Letras, 2020); Rui Eduardo Paes e Maria do Mar Lopes, coprogramadoras do *Queer Fest* (apresento este festival no segundo capítulo); João Ferreira, diretor artístico do festival *Queer Lisboa* (apresento-o também na Contextualização); e, finalmente, mas não menos importante, com o músico queer independente Judas.

A segunda fase correspondeu à investigação no terreno, ocorrida durante o estágio que efetuei na *Queer Music Agency* em Copenhaga, Dinamarca. Para o efeito, recorri à observação empírica e participação nas tarefas diárias da agência, bem como em vários eventos nos quais esta se envolveu ou coproduziu. Além disso, utilizei como método complementar a recolha de testemunhos através de entrevistas semiestruturadas, procedendo primeiramente ao contacto com os potenciais entrevistados⁴ e, posteriormente, agendando e realizando as entrevistas consoante as respostas confirmatórias. Ao todo, foram realizadas 11 entrevistas: Sidsel Munksgaard (voluntária na QMA); Aliya Bloom e Emily Burnett (cofundadoras da QMA EUA, duas entrevistas); Asbjørn (artista e agenciado da QMA); Sander Sanchez (artista e agenciado / ex-voluntária); ClaudeClaudeClaude (artista e agenciado / voluntária); Kjartan Stolberg (jornalista na revista musical *Soundvenue*); Mylder (artista e agenciado); Regitze Bundgaard (jornalista na revista musical *Gaffa*)⁵; Frederik Diness Ove (fundador da QMA) e Hayfitz (artista e agenciado / voluntário). De salientar que a maioria das entrevistas foi conduzida remotamente por forma a agilizar o processo, tendo em conta os constrangimentos de agenda dos intervenientes.

⁴ Es artistas a entrevistar foram selecionados no início do estágio, em conversa com o fundador da agência, segundo critérios de disponibilidade, proximidade geográfica e potencial contributo para a investigação. Posteriormente, foram todos contactados via email.

⁵ Es dois jornalistas entrevistados foram selecionados e contactados já durante o estágio, após uma pesquisa no terreno das publicações musicais mais relevantes no contexto local e para o tema em foco.

Todas estas pessoas foram entrevistadas com o objetivo comum de compreender melhor a sua relação com a agência, à exceção dos jornalistas, em que o intuito principal foi recolher informações sobre a *queerness* musical no contexto local. Es voluntáries da agência foram questionades essencialmente sobre a sua entrada e posição na agência, a forma como gerem o seu trabalho, a sua relação com o fundador, o que pensam sobre o contributo da agência para a indústria musical e as oportunidades e desafios que encontram ao promoverem artistas queer. As questões dirigidas aos artistas versaram sobretudo a sua entrada e ligação à agência, as vantagens e desvantagens de serem agenciades pela QMA, as oportunidades e obstáculos que existem no meio musical em que se inserem, bem como a necessidade de uma agência para artistas queer. Ao fundador foi aplicado um conjunto de questões relacionado com a motivação e o contexto na criação da QMA, os desafios e as oportunidades de gerir uma agência de artistas queer e o modelo de negócio da mesma. Es jornalistas responderam a questões ligadas à dinâmica musical queer na Dinamarca, à qualidade da cobertura mediática sobre a temática em foco e à opinião sobre a pertinência de uma agência para artistas queer.

Finalmente, procedeu-se à análise de conteúdo das informações recolhidas nas fases anteriores e à verificação com base em fontes documentais, nomeadamente livros, artigos científicos e de publicações periódicas, entrevistas publicadas na Internet e ainda websites de organizações e coletivos. O principal desafio foi selecionar a informação para não deixar de parte as questões fundamentais apontadas pelos intervenientes, pelo que fui tomando notas ao longo do estágio e mesmo depois para estruturar os conteúdos e estabelecer relações entre os vários contributos. Outro entrave foi a escassa informação disponível sobre o contexto queer dinamarquês, tendo recorrido essencialmente aos contributos dos jornalistas entrevistades e, para além dessa opção, à tradução online para aceder aos textos e esclarecer dúvidas. A esses entraves contrabalançou uma expressa boa vontade de todos es que colaboraram nesta investigação, com relatos e referências documentais, muito úteis no desenvolvimento deste estudo.

1 . Estado da arte

1.1 . Queer: como definir o indefinível?

Desde o início, tenho utilizado com frequência uma palavra que, para muitas pessoas, será um mistério; para outras significará algo insultuoso, em algumas poderá suscitar uma vaga ideia sobre aquilo que pode representar e, para um grupo mais reduzido, será certamente uma palavra que faz parte do vocabulário diário.

‘Queer’ é, de facto, um termo complexo, mas indispensável para compreender o conteúdo deste texto, motivo pelo qual me proponho a dissipar as incertezas que o rodeiam. Ainda que, ironicamente, esta seja uma palavra que não teme abraçar o incerto. Percecionemos este conceito a partir da definição etimológica de Jodie Taylor⁶:

*“Queer é um termo evasivo. Na história de tudo o que é e sempre foi queer, parece que o queer está e sempre esteve em desacordo com o comportamento normal e supostamente ‘natural’. Mesmo a etimologia de ‘queer’ evoca poeticamente a ambiguidade que a queerness veio a significar nos tempos modernos. Queer, como diz o Oxford English Dictionary, é de “origem duvidosa” (“Queer”, 1989). De acordo com a proeminente teórica queer Eve Kosofsky Sedgwick (1993), queer tem origem na raiz indo-europeia *twerk* (atravessar), que também se relaciona com o alemão *quer* (transversal), o latim *torquere* (torcer) e o inglês *athwart*. A definição literal da palavra em inglês implica um comportamento estranho ou perverso ou condições anormais. No entanto, há um registo do escocês *queir*, de 1508, que descreve características estranhas, peculiares ou excêntricas. A palavra no inglês antigo *crew*, que significa torto ou não reto, tem ainda mais semelhanças com queer tal como a entendemos atualmente, e fornece outra ligação etimológica para o significado contemporâneo de queer. Na sua essência, queer indica uma estranheza desagradável, perversidade e distorção.”* (2012, p. 13, tradução própria)⁷

⁶ Jodie Taylor é uma investigadora independente australiana especializada em temas como o género, sexualidade e música popular, cenas e subculturas queer, cultura juvenil e envelhecimento. *Alumna* e investigadora até 2014 na Griffith University, foi até 2023 professora de Estudos Culturais e dos Media no SAE Creative Media Institute, em Brisbane. Para além do ensaio citado neste texto, é também coautora de *Redefining Mainstream Popular Music* (Routledge, 2013), *The Festivalisation of Culture* (Ashgate, 2014) e de uma edição da revista *Continuum* intitulada ‘Erotic Screen and Sound’ (26(4), 2012).

⁷ No original: “Queer is a slippery term. In the history of all that is and has ever been queer, it would seem that queer is and has always been at odds with normal and supposedly ‘natural’ behaviour. Even the etymology of queer poetically evokes the ambiguity queerness has come to signify in modern times. Queer, as the Oxford English Dictionary says, is of “doubtful origin” (“Queer”, 1989). According to pre-eminent queer theorist Eve Kosofsky Sedgwick (1993), queer originates from the Indo-European root *twerk* (across), which also relates to the German *quer* (transverse), the Latin *torquere* (to twist) and the

Fica claro que ‘queer’ é a antítese de tudo aquilo que as sociedades, moralmente orientadas, esperam de alguém. Uma “estranha forma de vida” que desde sempre provocou reações adversas nas camadas sociais mais conservadoras. Até ao final do século XIX, continua Taylor, o termo não era coloquialmente usado para descrever comportamentos sexuais considerados desviantes, mas rapidamente se tornou um descritivo pejorativo para as chamadas “dissidências sexuais”⁸, entre as quais se reconhecem, além de outras, a homossexualidade e as identidades *gender fluid*⁹. Só mais tarde, já na década de 1990, ‘queer’ foi reapropriado como um “epíteto positivo para as não-normatividades sexuais e de género” (Taylor, 2012, p. 13, tradução própria)¹⁰, por influência de organizações ativistas como a *Queer Nation*¹¹, assumindo na atualidade duas interpretações frequentes. A primeira, e mais comum, como um ‘termo guarda-chuva’ (*umbrella term*) aparentado com a sigla LGBTQ+ e suas variantes¹², algo que, argumenta Nikki Sullivan, traz o risco de “posicionar a sexualidade como um fator universal e unificador” (2003, p. 44, tradução própria)¹³ ao não tornar explícitas as diferenças de género, raça, etnia, classe e idade – uma consideração conhecida na teoria feminista como “interseccionalidade”¹⁴. A segunda interpretação é a de “um termo de

English *athwart*. The literal English definition of the word itself implies odd or perverse behaviour or abnormal conditions. Yet there is a record of the Scottish *queir*, from 1508, which describes strange, peculiar or eccentric characteristics. The early English word *crew*, meaning crooked or not straight, bears further similarity to queer as we understand it today, and provides another etymological link to the contemporary meaning of queer. In essence, queer bespeaks a displeasing oddity, perversity and twistedness.”

⁸ A expressão “dissidência sexual” foi cunhada por Gayle Rubin, em 1984, no seu artigo *Thinking Sex*.

⁹ “Gender fluid” (género fluído) é uma identidade de género marcada pela capacidade de fluir e não se limitar por permanências, que pode ou não ter relação com a orientação sexual. Uma pessoa *gender fluid* pode, a qualquer momento, identificar-se como homem, mulher, neutra ou qualquer outra identidade não binária, ou ainda combinar identidades.

¹⁰ No original: “(...) a positive epithet for gender and sexual non-normativities (...)”

¹¹ A *Queer Nation* foi criada em Nova Iorque em 1990, na sequência da escalada de violência contra as pessoas homossexuais e dos preconceitos heterossexistas da sociedade em geral. A *Queer Nation* era uma organização militante descentralizada que privilegiava ações públicas diretas e protestos em grande escala, muitas vezes encenados em espaços comerciais públicos. (ibidem, tradução própria)

¹² Esta sigla, criada nos Estados Unidos nos anos 1990, era formada inicialmente pelas letras LGB (não necessariamente por esta ordem) em representação das identidades lésbica, gay e bissexual. Rapidamente incluiu a letra T para identificar as pessoas trans, até então referidas com outros termos que as escarneciam ou minorizavam, como “transsexual”. Já no século XXI, a sigla passou a ter também a letra Q, representando pessoas queer ou em questionamento, e, mais recentemente, as letras I (intersexo), A (assexuais e aromântiques), P (pansexuais) e N (não-binários). Ainda assim, o termo não satisfaz plenamente e opta-se, muitas vezes, por colocar o sinal + (mais) como apêndice final, geralmente nunca antes de “LGBT”, para refletir a variedade de identificações sexuais e de género (Blakemore, 2021).

¹³ No original: “(...) positioning sexuality as a unified and unifying factor.”

¹⁴ O termo “interseccionalidade” (*intersectionality*) foi cunhado por Kimberlé Crenshaw no seu ensaio *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, publicado em 1989.

resistência anti-assimilacionista e desconstrutivista que se opõe agressivamente às normas identificatórias e comportamentais hegemônicas, incluindo as políticas identitárias liberais lésbica e gay” (Taylor, 2012, p. 14, tradução própria)¹⁵, que advogam o conforto e a estabilidade dentro do sistema normativo através, por exemplo, do casamento, da constituição familiar ou da inclusão na estrutura militar (ibidem, p. 24).¹⁶

No meio acadêmico, possivelmente a definição mais frequente de ‘queer’ (Whittington, 2012) é a que Eve Sedgwick oferece em *Tendencies*: “a malha aberta de possibilidades, lacunas, sobreposições, dissonâncias e ressonâncias, lapsos e excessos de significado quando os elementos constituintes do gênero de alguém, da sexualidade de alguém não são feitos (ou *não podem ser* feitos) para significar monoliticamente” (1993, p. 8, ênfase no original, tradução própria)¹⁷. Uma perspectiva que dá conta da amplitude do conceito e, simultaneamente, da sua oposição a uma significação clara e explícita, em linha com o pensamento de Judith Butler, que caracteriza ‘queer’ como “uma contestação dos termos da legitimidade sexual” (1993, p. 232, tradução própria)¹⁸, ou Lee Edelman, que vê na *queerness* “uma zona de potencialidades” (1994, citado em Santos, 2006, p. 7). Por seu turno, Annamarie Jagose explica esta indefinibilidade da seguinte forma:

“Parte da sua eficácia política depende da sua resistência à definição, e da forma como rejeita formular os seus objetivos, uma vez que ‘quanto mais se aproxima de tornar-se uma disciplina académica, menos queer pode a teoria queer ambicionar a ser’ (...).” (1996, p. 1, tradução própria)¹⁹

¹⁵ No original: “(...) a term of resistance imbued with anti-assimilationist and deconstructionist rhetoric that aggressively opposes hegemonic identificatory and behavioural norms, including liberal lesbian and gay identity politics.”

¹⁶ As políticas descritas, rotuladas por quem as critica de “homonormativas”, surgem de um movimento iniciado em países do Norte global a partir da década de 1950, que fez *lobby* para transformar as atitudes públicas em relação à homossexualidade. Não obstante, enquanto argumentavam que es homossexuais (sobretudo os homens gay) eram iguais a toda a gente, rejeitavam outros elementos das (sub)culturas homo, como as *drag queens*, as *butches* (lésbicas com identidade e/ou aparência masculina) e as pessoas trans. Uma visão radicalmente oposta à do projeto pós-liberacionista (*post-liberation*) dos anos 70 e 80, influenciador da política queer contemporânea, que não só questiona e critica as estruturas de poder sobre o gênero e a sexualidade (binariedade, casamento, monogamia, papéis de gênero, etc.) como também advoga a sua interseção com questões raciais, de classe e outras.

¹⁷ No original: “(...) the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, or anyone’s sexuality aren’t made (or *can’t be* made) to signify monolithically.”

¹⁸ No original: “(...) a contestation of the terms of sexual legitimacy.”

¹⁹ No original: “(...) part of its political efficacy, depends on its resistance to definition, and the way in which it refuses to stake its claim, since ‘the more it verges on becoming a normative academic discipline, the less queer “queer theory” can plausibly claim to be’ (...).”

Neste sentido, não se pode desconectar ‘queer’ de um “projeto político” (Santos A. C., 2006, p. 6) para e pelas sexualidades dissidentes. A teoria queer tem, por isso, evoluído para apresentar e desmistificar as resistências a um modelo de estabilidade que cristaliza a hierarquia de gênero binária e normatiza a sexualidade a partir de um único prisma: a heterossexualidade (Butler, 1990). Noreen Giffney acrescenta mesmo que o pensamento queer “consiste em tornar visível, criticar e distinguir o normal (estatisticamente determinado) do normativo (moralmente determinado)” (2004, p. 75, tradução própria)²⁰, sublinhando, por um lado, o posicionamento empírico do termo em foco que extravasa a academia, bem como refutando, por outro, a ideia de enclausurá-lo na tentativa de encontrar a sua aceção definitiva e consensual.

Como se vê, ‘queer’ aporta a múltiplos sentidos, ainda que algumas ativistas e teóricas, conscientemente ou não, utilizem esta palavra e as siglas associadas (como LGBT+) de forma incriteriosa para consolidar uma única visão homogênea de ‘queer’, “desconhecendo, subvertendo ou recusando as diferenças simbólicas que estão subjacentes à sua constituição” (Santos A. C., 2006, p. 9). Numa perspectiva crítica ao termo, algumas consideram-no desadequado devido ao seu significado original, havendo também quem o entenda como um “guarda-chuva politicamente viável” (Armstrong, 2002, p. 202, tradução própria)²¹. Na América Latina e, em particular, no Brasil, o termo ‘queer’ tem sido substituído pela versão aportuguesada ‘cuir’ para representar um lugar de fala distinto para “periferias sexuais, económicas, raciais, de gênero e funcionalmente diversas” (Löfgren, 2022, tradução própria)²², criticando a ausência de interseccionalidade e de narrativas latino-americanas na historiografia queer anglo-americana dominante. Na sua introdução ao livro *Queer Ear: Remaking Music Theory*, Gavin S. K. Lee apresenta ainda outras objeções correntes à não-normatividade imbuída no espírito queer:

“Os críticos do princípio não-normativo da teoria queer têm apontado para (i) a diluição do termo ‘queer’ de modo a abranger muito mais do que as vidas LGBTQ (serão os heterossexuais cisgênero que professam rejeitar as categorias de gênero e sexualidade considerados ‘queer’?) e (ii) o privilégio de gays e lésbicas brancos, cisgênero, homonormativos, que não precisam necessariamente de uma política de identidade queer para prosperar. A política de identidade tem, por definição, de estar ancorada na articulação

²⁰ No original: “(...) lies in visibilizing, critiquing, and separating the normal (statistically determined) from the normative (morally determined).”

²¹ No original: “(...) politically viable umbrella.”

²² No original: “In Latin America, the shift of the term ‘queer’ to ‘cuir’ is radical criticism from sexual, economic, racial, gender and functionally diverse peripheries.”

de uma identidade de grupo estável (p. ex., homossexual, casamento "entre pessoas do mesmo sexo") no processo de exigência de reconhecimento político." (Lee, 2023, p. 6, tradução própria)²³

Ainda assim, apesar da confusão e da oposição que o termo frequentemente gera dentro e fora da academia, bem como da sua operacionalidade ambígua em termos de política identitária, 'queer' oferece-nos, mais do que qualquer outra palavra, uma infinidade de direções, de utopias e realidades, de ideias e ações, edificando o seu sentido na mais pura e singela "relação de oposição com a norma" (Halperin, 1995, citado em Taylor, 2012, p. 14, tradução própria)²⁴. É através deste perpétuo desafio ao estabelecido, definindo-se precisamente por aquilo que não é, que os "mundos queer" (ibidem)²⁵ se vão construindo e reforçando a sua mensagem de respeito e coexistência numa realidade cada vez mais polarizada e menos tolerante à diferença, levando a que muitos – tal como eu – prefiram identificar-se como queer "num esforço para nos mantermos, aos nossos desejos e aos nossos posicionamentos, móveis" (ibidem, p. 14, tradução própria)²⁶. Não o assumir seria, citando Sullivan, "decididamente algo não-queer a fazer" (2003, p. 43, tradução própria)²⁷.

1.2 . Música e identidades

No campo musical, tal como em outras áreas artísticas e da vida em sociedade, as identidades entram em jogo e desempenham um papel fundamental. Se entendermos a música como um conjunto organizado de sons - ou, como diria Seeger, "um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que comunicam com outros membros" (2008, p. 239) - podemos não só entender a sua

²³ No original: "Critics of the non-normative tenet of queer theory have pointed to (i) the perceived dilution of "queer" to encompass far more than LGBTQ lives (are cisgender straights who profess to reject categories of gender and sexuality considered to be "queer"?), and (ii) to the privilege of white, cisgender, homonormative, gays and lesbians, who do not necessarily need a queer identity politics in order to thrive. Identity politics must by definition be anchored in the articulation of a stable group identity (e.g., homosexual, "same-sex" marriage) in the process of demanding political recognition."

²⁴ No original: "(...) oppositional relation to the norm."

²⁵ Taylor (2012) preconiza o surgimento de "mundos queer" (*queer worlds*) em cenas (contextos) translocais, "podendo ser imaginados como utopias quando colocados contra o pano de fundo de espaços e tempos locais que diminuem a possibilidade queer e dificultam a procura de prazer" (no original: "(...) [queer worlds] may be imagined as utopias when set against the backdrop of local spaces and times that lessen queer possibility and encumber the search for pleasure.").

²⁶ No original: "(...) in an effort to keep ourselves, our desires and our positionalities mobile."

²⁷ No original: "(...) a decidedly un-queer thing to do."

importância enquanto meio de expressão humana, mas também como denominador comum de uma multiplicidade de estilos e gêneros, “cada um com características que se estendem muito para além daquilo que é simplesmente ouvido” (Taylor, 2012, p. 41, tradução própria)²⁸.

Como seria de esperar, as identidades queer não são exceção. Muitas vezes são objeto da criação musical e, simultaneamente, a premissa para o posicionamento social e cultural dos artistas no espaço público. Sobretudo no contexto da chamada música popular²⁹, as identidades queer são convocadas através de vários média – o som, as letras, a dança, o vídeo, o vestuário, entre outros – para significar uma resistência simbólica às hegemonias culturais (Hebdige, 1991 [1979]), isto é, àquilo que é estilística e moralmente aceite como *mainstream* (corrente, dominante).

É no sentido de perceber a importância deste meio artístico para a formação e expressão de identidades queer que proponho, em seguida, um breve quadro teórico sobre a forma como a música apresenta e confronta as várias identidades, mas também desejos sexuais e de género, “estabelecendo, desenvolvendo e negociando um sentido de identidade” (Taylor, 2012, p. 43, tradução própria)³⁰.

Da (re)construção do *self* à performance das subjetividades

Hargreaves, Miell e MacDonald, psicólogos sociais, são concludentes em afirmar que a música constitui um excelente meio de regulação dos nossos estados de espírito e comportamentos, ajudando-nos a construir novas identidades e a expressar (transformando) as existentes da maneira que nos parece ser mais desejável:

Os nossos gostos e preferências musicais podem constituir uma declaração importante dos nossos valores e atitudes, e os compositores e performers utilizam a sua música para exprimir as suas próprias visões distintas do mundo. Nicholas Cook (1998) coloca esta questão de forma sucinta: ‘No mundo atual, decidir que música ouvir é uma parte significativa da decisão e do anúncio às pessoas não apenas de quem “queremos ser”... mas de quem somos’.” (2002, p. 1, ênfase no original, tradução própria)³¹

²⁸ No original: “(...) each with characteristics that extend far beyond what is simply heard.”

²⁹ Refiro-me a ‘música popular’ enquanto “música produzida comercialmente em massa para um mercado de massas, incluindo a variedade de géneros que podem ser englobados por termos como rock 'n' roll, rock, pop, dance, hip-hop e R&B” (Shuker, 1994, p. x, tradução própria).

³⁰ No original: “(...) music’s ability (...) to establish, develop and negotiate a sense of identity.”

³¹ No original: “Our musical tastes and preferences can form an important statement of our values and attitudes, and composers and performers use their music to express their own distinctive views of the

De igual modo, a socióloga Tia DeNora reitera que podemos localizar identidades na música, argumentando que esta “pode servir como um recurso para imaginações utópicas, para mundos e instituições alternativas, e pode ser usada estrategicamente para pressagiar novos mundos” (2000, p. 159, tradução própria)³².

Ambas as perspectivas denotam a mesma ideia-base de que tanto a produção como o consumo da música são performativos³³. Cusick explica que performamos (isto é, traduzimos) ideias “*através dos corpos pela performance dos corpos*” (1999, citado em Taylor, 2012, p. 43, ênfase no original, tradução própria)³⁴, transformando e transmitindo os nossos pensamentos, sentimentos e desejos mais íntimos. Algo semelhante acontece quando nos deixamos absorver pela música e a partilhamos com amigos, criando instantaneamente uma experiência coletiva que ajuda a forjar não apenas a nossa própria identidade, mas também a do grupo em que nos inserimos. Não obstante a forma arriscada e excludente com que o faz, Simon Frith diz mesmo que “outras formas culturais – pintura, literatura, design – podem articular e mostrar valores e orgulho partilhados”, mas que “apenas a música pode fazer-te *sentir-los*.” (1987, p. 140, ênfase no original, tradução própria)³⁵.

Neste processo de auto-identificação, o que fazemos é criar e apresentar as nossas subjetividades através da música, que opera como uma tecnologia do *self* (ou do ‘eu’) capaz de sintetizar o contínuo “investimento emocional, de memória e biográfico que tal projeto envolve” (DeNora, 1999, p. 32, tradução própria)³⁶. O mesmo *self* que Foucault descreve como mutável, resultando do nosso potencial de resistência contra uma dominação

world. Nicholas Cook (1998) puts this succinctly: ‘In today’s world, deciding what music to listen to is a significant part of deciding and announcing to people not just who you “want to be”... but who you *are*.’”

³² No original: “(...) music may serve as a resource for utopian imaginations, for alternative worlds and institutions, and it may be used strategically to presage new worlds.”

³³ O conceito de “performatividade” (*performativity*) não é necessariamente o mesmo que “performance”, ainda que neste contexto me refira a ambos. Aplicado ao género, o primeiro termo traduz uma ideia de representação, de manifestação, que, segundo Butler, é “sempre uma reprodução da negociação com o poder” (2009, p. 1, tradução própria). O que, de acordo com Parker e Sedgwick, permite “uma poderosa apreciação das formas como as identidades são construídas iterativamente através de processos citacionais complexos” (1995, p. 2, tradução própria). Já a noção de “performance” está mais ligada ao “desempenho, atividade quotidiana (ligada à corporalidade) ou campo artístico” (Santos M. d., 2019, p. 7), variando em forma e matéria graças à multiplicidade de plataformas analógicas e digitais (Fradique, 2014).

³⁴ No original: “(...) ideas performed *through* bodies *by* the performance of bodies.”

³⁵ No original: “Other cultural forms – painting, literature, design – can articulate and show off shared values and pride, but only music can make you feel them.”

³⁶ No original: “(...) music is a cultural resource that actors may mobilize for their on-going work of self-construction and the emotional, memory and biographical work such a project entails.”

institucionalizada: “A partir da ideia de que o eu não nos é dado, penso que só há uma consequência prática: temos de nos criar como uma obra de arte” (1997, p. 262, tradução própria)³⁷. Uma interpelação que apela ao exercício de nos (re)criarmos como agentes de novos e melhores mundos, o que, no caso de pessoas queer, se faz contra a repressão sexual, física, emocional e, em alguns casos, da própria existência. Não obstante as restrições e as dificuldades que tal atitude ainda hoje acarreta, sobre as quais Butler pertinentemente reflete no seminal texto *Undoing Gender*:

Se eu sou alguém que não pode ser sem fazer, então as condições do meu fazer são, em parte, as condições da minha existência. Se o meu fazer depende do que me é feito ou, melhor, das formas como sou feita pelas normas, então a possibilidade da minha persistência como um ‘eu’ depende do facto de eu ser capaz de fazer algo com o que me é feito. (...) Se tenho algum arbítrio, ele é garantido pelo facto de ser constituída por um mundo social que nunca escolhi. (2004, p. 3, ênfase no original, tradução própria)³⁸

A queerness na música

Aqui chegades, não há dúvidas em afirmarmos que, de facto, a música *pode* ser queer, ou melhor, uma ferramenta para expressar as várias agendas queer (Lee, 2023). Através dela, pessoas queer têm o poder de expressar as suas emoções e desejos, de “mergulhar no êxtase, deixar-se ir, acelerar, abrandar, ser derrotadas e atingir o clímax” (Taylor, 2012, p. 45, tradução própria)³⁹, transportando consigo “todo o tipo de gestos, disfarces, acessórios, poses e anúncios públicos” (Hadleigh, 1991, citado em Taylor, 2012, p. 45, tradução própria)⁴⁰ aliados às suas identidades e/ou à sua posição na estrutura social.

Neste contexto, e a par com o já visto propósito de ‘queer’, a música é palco para expressões irreverentes e transgressoras dos papéis tradicionais de género e expressão sexual, muitas vezes tidas como subversivas, perigosas, imorais e desviantes. A música, segundo Fuller e Whitesell, tem acompanhado “os confrontos entre convenções díspares de decoro

³⁷ No original: “From the idea that the self is not given to us, I think that there is only one practical consequence: we have to create ourselves as a work of art.”

³⁸ No original: “If I am someone who cannot *be* without *doing*, then the conditions of my doing are, in part, the conditions of my existence. If my doing is dependent on what is done to me or, rather, the ways in which I am done by norms, then the possibility of my persistence as an “I” depends upon my being able to do something with what is done with me. (...) If I have any agency, it is opened up by the fact that I am constituted by a social world I never chose.”

³⁹ No original: “(...) to immerse ourselves in the ecstatic, to let go, to speed up, to slow down, to be overcome and to climax.”

⁴⁰ No original: “all manner of gestures, get-ups, accessories, poses and public announcements.”

social em geral e, em particular, os encontros entre diversos idioletos de identidade sexual" (2002, p. 12, tradução própria)⁴¹, (des)construindo noções de masculinidade e feminilidade, entre outras, e oferecendo uma particular "visão das organizações queer de subjetividade, agência, comunidade e ativismo" (Taylor, 2012, p. 48, tradução própria)⁴².

É precisamente pela sua agência enquanto "vontade e capacidade de agir, de 'causar mudança' no estado das coisas, alterando o curso de eventos" (Santos M. d., 2019, p. 8) – não confundir com a ideia de uma empresa que presta serviços, como a que apresento adiante – que a música queer se tem popularizado⁴³, aglutinando sensibilidades e potencialidades para a emergência dos referidos "mundos queer" em ambientes culturais heteronormativos⁴⁴. Como afirma Aaron Lecklider, a música e, em particular, a música popular a partir do século XX, têm "proporcionado uma arena onde as vozes marginalizadas podem ser ouvidas e as identidades sexuais moldadas, desafiadas e renegociadas" (2006, p. 117, tradução própria)⁴⁵, de tal modo que as pessoas nela podem "explorar formas alternativas de autoexpressão e procurar definição" (Taylor, 2012, p. 49, tradução própria)⁴⁶ – ou até, acrescento eu, conciliar-se com a própria indefinição.

Mas, então: é seguro dizermos que a 'música queer' é um género musical como o rock, o jazz ou o punk? Talvez para ouvidos leigos isso possa até ser possível, e tal identificação ser até favorável a que mais pessoas descubram facilmente *queerness* na música numa era de consumo tão disperso e fragmentário. No entanto, constata Taylor, "tal como não percorremos catálogos em lojas de discos ou pesquisamos no *iTunes* à procura da 'secção queer', também se pode dizer que não há nenhum estilo ou género que não contenha elementos de *queerness*" (ibidem, p. 49, tradução própria)⁴⁷. Também Paes e Sarrouy argumentam que a designação de

⁴¹ No original: "[music] provided the accompaniment for confrontations between disparate conventions of social propriety in general, and in particular, for encounters between diverse idiolects of sexual identity."

⁴² No original: "[queer music] offers an insight into queer organisations of subjectivity, agency, community and activism."

⁴³ Artistas reconhecidas como Elvis Presley, Mick Jagger, Marilyn Manson ou Lady Gaga, ainda que não sejam consideradas ou se assumam explicitamente como queer, manifestam através da sua música traços e códigos de identidade sexual e de género, bem como de conduta social e moral, contrárias à norma (Taylor, 2012).

⁴⁴ 'Heteronormativo' diz respeito ao "que estabelece como norma a heterossexualidade e a instituição de categorias distintas, rígidas e complementares de masculino e feminino" ("Heteronormativo", s.d.).

⁴⁵ No original: "provided an arena where marginalized voices can be heard and sexual identities shaped, challenged, and renegotiated."

⁴⁶ No original: "[opportunities] to explore alternative forms of self-presentation and to seek definition."

⁴⁷ No original: "But while we don't flick through catalogues in record stores or scroll iTunes browsing the 'queer section', it can also be said that there is no style or genre that does not contain elements of *queerness*."

música queer “não funciona como um rótulo distintivo, mas como uma tentativa de circunscrever um campo partilhado de ação” (2022, p. 132):

«Música queer» é o nome que se vai dando mundialmente à nebulosa de correntes musicais que têm como características: (1) terem autores da comunidade LGBTQIA+ (lésbicas, gays, bissexuais, pessoas transgénero, queer, não-binárias, intersexo, etc., no imenso espectro das sexualidades e identidades de género não-normativas), com essa condição a determinar estilos pessoais e conceitos estéticos; (2) expressarem uma mensagem objetivamente queer, desse modo participando nas lutas do movimento queer; (3) juntarem estas duas vertentes num mesmo projeto em que se proclame a intimidade como fator político. (ibidem)

Esta definição resume, como as próprias autorias admitem, os “possíveis termos de uma difusa especificação musical queer” (ibidem), na impossibilidade de abarcar sucintamente todas as formas de resistência queer veiculadas através da música, bem como a diversidade de estilos e géneros musicais que as transportam. Uma “carência de continuidade estilística e parâmetros de género musical” (Taylor, 2012, p. 50, tradução própria)⁴⁸ que, como veremos em seguida, tem conduzido a análise teórica da música queer, nomeadamente nos estudos da música popular, a um reduto periférico de ‘espelho’ das subculturas heterocêntricas, ao invés de um lugar de importância social e cultural em múltiplos contextos para a criação e sobrevivência de “mundos queer”.

Das subculturas às cenas queer

Num contexto como este, a teoria subcultural é fundamental para entendermos a forma como as pessoas queer reagem coletivamente ao seu panorama de exclusão social, ambiguidade e potencial limitado, uma vez que representa “uma das primeiras tentativas de considerar a forma como grupos de pessoas marginalizadas e descontentes geram ligação e distinção coletiva através do significado que atribuem às formas de música popular e aos textos extramusicais associados” (Taylor, 2012, p. 52, tradução própria)⁴⁹.

Originária na década de 1970 pelo trabalho de teóricos do Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), entre os quais Dick Hebdige, a noção de subcultura

⁴⁸ No original: “(...) queerness lacks stylistic continuity and genre parameters (...)”

⁴⁹ No original: “(...) [subcultural model] represents one of the first attempts to consider how marginalised and discontented groups of people generate connectedness and collective distinction via the meaning they imbue within popular music forms and associated extra-musical texts.”

permite dissecar a apropriação e resignificação coletiva de várias formas culturais, incluindo a música, para gerar resistência simbólica e dissidência fora da cultura mercantilizada. Segundo Hebdige, as subculturas refletem um lado ativo, inovador e autêntico que contrasta com as práticas culturais acríticas e passivas geradas numa cultura homogênea para as massas, perdendo o seu potencial de resistência simbólica a partir do momento em que são incorporadas e comercializadas pelas indústrias culturais *mainstream* (*Subculture: The meaning of style*, 1991 [1979]).

Ora, tal percepção revela-se contemporaneamente problemática, no entendimento de Taylor, ao representar “uma dualidade demasiado simplista entre a produção subcultural autêntica e os meios de comunicação e o comércio dominantes” (ibidem, p. 53, tradução própria)⁵⁰, não reconhecendo as diferenças e interseções entre as várias esferas subculturais. Além disso, continua, géneros como o punk ou o rock, focados por Hebdige, não são os únicos a empregar um pensamento contra-hegemónico no contexto queer, uma vez que “formas consideradas *mainstream* (como o pop) também adquirem significado político e proporcionam um contexto para a crítica social de oposição” (ibidem, p. 54, tradução própria).^{51,52}

Por outro prisma, ao ver na juventude um dos fatores determinantes mais constante da pertença a uma subcultura, associando-a a uma rebelião e atividade coletiva “próprias” dessa fase, a teoria subcultural falha, aos olhos de Halberstam (2005), em reconhecer o investimento contínuo no estilo e na música que as pessoas fazem, muito para além da sua juventude, numa tentativa de perpetuar um “espírito jovem” e de localizar-se em termos identitários. Tal atuação, ao contrário do que pensavam os teóricos do CCCS, revela-se nos dias de hoje predominantemente individual, em espaços domésticos, contribuindo para o entendimento daquilo a que McRobbie e Garber (1976) apelidaram de *bedroom cultures* (‘culturas de quarto’) e que abriu as portas às culturas DIY (*do it yourself*) e DIO (*do it ourselves*), ou, respetivamente em português, “faça você mesmo” e “ façamos nós mesmos”. Sobre o DIY, Bennett e Guerra explicam que se trata, no contexto criativo, de uma prática de autoprodução artística, tendo evoluído “de um *ethos* de resistência à indústria musical dominante, centrado no punk, para uma estética mais amplamente apoiada, subjacente a uma vasta esfera de

⁵⁰ No original: “(...) representing an overly simplistic duality between authentic subcultural production and mainstream media and commerce.”

⁵¹ No original: “(...) supposedly ‘mainstream’ forms (such as pop) also acquire political meaning and provide a context for oppositional social critique.”

⁵² Para dar um exemplo, a artista portuguesa Filipe Sambado rejeita a dominação da sua identidade numa canção de estilo *hyperpop*: “Não podes ser tu a dizer quem eu sou / Eu sou fogo no vendaval / Sou tudo o que achas de mal, em bom (...)” (“Talha Dourada”, 2023).

produção cultural alternativa” (2019, p. 7, tradução própria)⁵³. Por seu turno, Carl Johnson Aracin dá a entender o DIO como algo que está para além do DIY e “indica a diluição e a interação entre o individual e o coletivo” (2022, p. 190, tradução própria)⁵⁴, especialmente útil, argumenta, para músicas amadores e independentes.

Focando no contexto queer, Halberstam prossegue a sua crítica ao dizer que “as subculturas queer ilustram de forma clara os limites das teorias subculturais, que omitem a consideração da sexualidade e dos estilos sexuais” (2005, p. 161, tradução própria)⁵⁵. Além disso, acrescenta Taylor, estas teorias (1) não problematizam distinções dentro dos grupos queer relacionadas com indicadores culturais e socioeconómicos de identidade sexual, género, idade, localização, raça, etnia, classe, entre outros; (2) exploram ténueamente a relação da *queerness* com os meios de comunicação de massas; e (3) falham em entender a forma pouco “intacta” como esta chega ao *mainstream*, absorvida pela forma e descartando o “significativo trabalho político que ocorre no lugar do estilo” (2012, p. 56, tradução própria)⁵⁶.

Rosanna McLaughlin também denuncia esta omissão com diversos exemplos da maneira como a *queerness* tem sido “cada vez mais utilizada para assegurar o *establishment* cultural” (2020, tradução própria)⁵⁷, desde a interpretação suave da identidade política de Warhol à leitura interseccional da personagem *gender fluid* Orlando na obra de Virginia Woolf⁵⁸. Uma atitude que podemos associar ao chamado *pinkwashing*⁵⁹ nos meios políticos,

⁵³ No original: “[DIY culture] has developed from a punk-focused ethos of resistance to the mainstream music industry into a more widely endorsed aesthetic underpinning a broad sphere of alternative cultural production.”

⁵⁴ No original: “[DIO] indicates the blurring and interaction of [the individual and the collective].”

⁵⁵ No original: “Queer subcultures illustrate vividly the limits of subcultural theories that omit consideration of sexuality and sexual styles.”

⁵⁶ No original: “(...) are far less likely to be absorbed into the mainstream intact, but rather are poached for their style (...) while the significant political work that occurs at the site of style is discarded.”

⁵⁷ No original: “Queerness (...) is increasingly being used to secure the cultural establishment.”

⁵⁸ McLaughlin (2020) aponta uma desconexão entre o atual posicionamento curatorial de Woolf como um ícone interseccional e o motivo pelo qual o romance *Orlando* foi escrito: em protesto contra o facto de a amante aristocrática de Woolf, Vita Sackville-West, ter sido impedida de herdar a vasta propriedade rural da sua família devido às leis britânicas de primogenitura (nas palavras da autora, a “definição de um problema de classe alta branca”). Algumas des artistas que atualmente abordam Orlando numa perspectiva *gender fluid* incluem Zanele Muholi, com os seus retratos fotográficos de pessoas sul-africanas negras queer, ou Paul B. Preciado e o seu documentário *Orlando, My Political Biography* (The Party Film Sales, 2023).

⁵⁹ “Pinkwashing” diz respeito a qualquer estratégia política e de marketing que consiste em utilizar mensagens superficialmente simpáticas à comunidade LGBT+ para fins que pouco ou nada têm que ver com a igualdade ou a inclusão destes grupos na sociedade. Um exemplo mediático desta prática é o caso de Israel que, segundo o antropólogo Sa'ed Atshan, trata de “(1) nomear a agência queer israelita e omitir a homofobia israelita; (2) nomear a homofobia palestina e omitir a agência queer palestina; (3) justapor estas experiências queer contrastantes nas sociedades israelita e palestina como um discurso civilizacional que realça a humanidade superior dos primeiros e a sub-humanidade

que tem culminado numa domesticação da contracultura tão pensada quanto lucrativa (Pattaroni, 2020, citado em Paes & Sarrouy, 2022).

Consequentemente, o debate pós-subcultural tem orientado a análise teórica sobre estes grupos para outros modelos conceituais, entre os quais o de “cenas” (*scenes*). O mundo mudou e, enquanto antes a pertença a uma subcultura “era entendida como permanente, baseada em compromissos a longo prazo e numa forte identidade de grupo”, esta “é agora assumida como temporária e o compromisso como suscetível de ser renegociado ou cancelado” (Ferreira, 2016, p. 67, tradução própria)⁶⁰.

Neste sentido, a perspetiva de “cenas” traz uma visão mais flexível dos grupos subculturais, tidos como espaços de cultura onde “uma grande variedade de práticas musicais coexiste, interagindo umas com as outras no âmbito de uma variedade de processos de diferenciação e de acordo com trajetórias de mudança e fertilização cruzada muito variáveis” (Straw, 1991, p. 373, tradução própria)⁶¹.

A partir da abordagem de Straw, Harris amplia ainda mais o conceito, propondo que “as cenas incluem tudo, desde comunidades musicais locais muito unidas a músicos isolados e fãs ocasionais, uma vez que todos contribuem para e alimentam um espaço (ou espaços) maiores de prática musical”, o que significa que “tudo dentro de uma cena, e de facto as próprias cenas, podem existir dentro de uma série de outras cenas” (2000, p. 25, tradução própria)⁶². Mais recentemente, Janotti Junior e Pires acrescentam ao conceito o processo de mediatização que lhe subjaz em qualquer contexto, desde a cobertura jornalística e da crítica à promoção musical levada a cabo em plataformas digitais por diversos agentes, concluindo que “o que caracteriza uma cena musical são as interações relacionais entre música,

des segundes, que merecem ser dominades; e (4) representar Israel como um paraíso gay para israelitas, palestinianes e internacionais, a fim de atrair o turismo e outras formas de solidariedade e apoio” (2020, p. 72, tradução própria).

⁶⁰ No original: “Where belonging was understood as permanent, based on long-term commitments and in a strong group identity, membership is now assumed to be temporary and commitment as susceptible of being renegotiated or cancelled.”

⁶¹ No original: “(...) a large range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization.”

⁶² No original: “scenes include everything, from tight-knit local musical communities to isolated musicians and occasional fans, since all contribute to and feed off a larger space(s) of musical practice. (...) It also follows that everything within a scene, and indeed scenes themselves, may exist within a number of other scenes.”

dispositivos mediáticos, atores sociais e o tecido urbano em que a música é consumida” (2011, p. 20). Por sua vez, Paulo Macan (2020) corrobora esta ideia ao afirmar que:

“O estudo das cenas musicais aponta características, situa questões e oferece a compreensão de fatores históricos, sociais e econômicos que, em torno das manifestações musicais de determinado lugar, podem explicar fenômenos relacionados a identidades culturais e comportamentos locais, possibilitando maior entendimento da realidade da cidade.” (p. 28)

Aplicada ao contexto queer, Taylor defende que esta é “a alternativa teórica mais adequada para examinar a prática musical queer e as formações coletivas orientadas para a música, e para pensar sobre a sexualidade e o estilo sexual” (2012, p. 57, tradução própria)⁶³. De acordo com a investigadora, as cenas queer informam de “associações estilísticas e/ou musicalizadas que atravessam fronteiras geográficas” (ibidem, p. 59, tradução própria)⁶⁴, ainda que possam ter uma identificação local – o chamado ‘translocal’. Referindo-se à própria investigação das cenas musicais queer em Brisbane, Austrália, aprofunda esta ideia: “Em última análise, as suas experiências de gênero e alteridade sexual impregnam a sua produção cultural de significado pessoal, social e político de formas múltiplas e únicas que desafiam as limitações espaciais e a coerência estilística” (ibidem, p. 61, tradução própria)⁶⁵.

Desta forma desestigmatizada e orientada para o empírico, não podemos deixar de relacionar uma cena queer, como apresentam Berlant e Warner, com um “espaço de entradas, saídas, linhas de conhecimento não sistematizadas, horizontes projetados, exemplos tipificadores, rotas alternativas, bloqueios e geografias incomensuráveis” (1998, p. 558, tradução própria)⁶⁶ em que pessoas queer se aproximam e se distinguem entre si, assinalando os seus desejos e identidades numa perspectiva de agência transformativa. Ou, como descreve Vítor Sérgio Ferreira, expressando uma “política da existência” que traduz “o reconhecimento social de uma identidade pessoal auto-realizada e auto-definida como singular, autêntica, criativa e livre” (2016, p. 68, tradução própria)⁶⁷.

⁶³ No original: “(...) it is the most suitable theoretical alternative for examining queer music practice and music orientated collective formations, and for thinking about sexuality and sexual style.”

⁶⁴ No original: “(...) stylistic and/or musicalised associations across geographical borders.”

⁶⁵ No original: “Ultimately, their experiences of gender and sexual Otherness imbue their cultural production with personal, social and political meaning in multiple and unique ways that defy spatial limitations and stylistic coherence.”

⁶⁶ No original: “(...) queer world is a space of entrances, exits, unsystematized lines of acquaintance, projected horizons, typifying examples, alternate routes, blockages, incommensurate geographies.”

⁶⁷ No original: “(...) the expression of a politics of existence, that is, the social recognition of a personal identity self-fulfilled and self-defined as singular, authentic, creative and free.”

Retomo este assunto na segunda parte do texto (página 36), onde faço um breve perfil das cenas queer portuguesa e dinamarquesa.

1.3 . Música enquanto negócio

Depois de apresentar os termos de uma possível definição de música (ou músicas) queer, este enquadramento teórico não estaria completo sem entender a forma como o campo musical, no qual se integram es agentes queer, se organiza enquanto negócio, proporcionando oportunidades e desafios económicos aos seus intervenientes e formando aquilo que se conhece como indústria musical.

Primeiramente, à semelhança de ‘queer’, definir ‘indústria musical’ pode ser uma tarefa complicada, à qual não ajuda o facto de este conceito estar frequentemente diluído no campo lato das ‘indústrias culturais e criativas’⁶⁸. O próprio conceito de indústria, desde o início da revolução industrial, tem expandido a sua definição tradicional para incluir a produção, comercialização e distribuição da maioria dos produtos de base, incluindo serviços e bens imateriais (Wikström, 2009). Nesta lógica, podemos supor que a indústria musical é aquela que se dedica à produção, comercialização e distribuição da música, sendo que a sua intrínseca relação com os média a coloca numa posição muito complexa entre a cultura e o entretenimento, pelo que não é fácil localizá-la ao certo num só ramo industrial.

Numa outra perspetiva, Barrow e Newby afirmam que o negócio da música vive essencialmente de “permitir e apoiar a criação de produtos musicais, tais como discos, vídeos e concertos e obras musicais publicadas, para a exploração comercial dos direitos de autor incorporados nesses produtos” (1995, p. 12, tradução própria)⁶⁹, o chamado *copyright*. Atualmente, contudo, o negócio da música ao vivo apresenta um maior relevo económico em detrimento da comercialização de obras, que têm vindo a decrescer. Lee Marshall ancora esta transformação na evolução para uma indústria de acordos “360” ou de “*multi-rights*” (múltiplos direitos), através dos quais as editoras “participam e recebem rendimentos de uma série de atividades musicais para além da venda das gravações” (2013, p. 77, tradução própria). Entre essas atividades paralelas, a performance ao vivo surge como uma das mais

⁶⁸ Sobre este tópico, ver Bendassolli, Wood Jr., Kirschbaum & Cunha (2009).

⁶⁹ No original: “[Music business] (...) serves to enable and support the creation of musical products, such as records, videos and concerts and published musical works, for the commercial exploitation of the copyrights embodied in those products.”

rentáveis e mediatizadas, alcançando recordes de bilheteira em alguns casos. Em dezembro de 2023, por exemplo, a cantora estadunidense Taylor Swift conquistou o recorde de maior retorno financeiro de sempre para uma turnê com a sua *The Eras Tour*, tornando-se a primeira a ultrapassar os mil milhões de dólares em receitas. Um fenómeno complexo que assenta na popularidade que a artista tem atingido, despoletada por um forte alcance mediático, sobretudo, através das redes sociais, mas também com eco nos média tradicionais.

Em seguida, apresento uma breve contextualização da evolução da indústria musical, dando conta da existência de um modelo alternativo a esta. Mais ainda, traço em linhas gerais o panorama atual que, concomitantemente, acelera e condiciona a afirmação de artistas (e, particularmente, es artistas queer) no setor musical, esclarecendo ainda alguns dos conceitos técnicos mais usados globalmente neste campo.

A afirmação de uma indústria

Tal como outras indústrias, a indústria musical tem sido significativamente influenciada por avanços tecnológicos (Garofalo, 1999). Apesar do fenómeno a que chamamos música ser, na prática, tão antigo como a própria humanidade, a musicologia tem centrado a sua história – particularmente do ponto de vista ocidental – no desenvolvimento ocorrido desde o último século, principalmente, em duas frentes: o *hardware* ou as “máquinas” (como o fonógrafo ou o microfone) e o *software* ou os veículos de gravação e armazenamento (Wallis & Malm, 1984), como os vinis, o CD ou, mais recentemente, os ficheiros digitais.

O facto de esta indústria estar intrinsecamente ligada à evolução de tecnologias para gravar e disseminar música não nos impede, porém, de contar esta história de outras maneiras, focando aspetos sociais e da própria organização do setor, entre outros. Reebee Garofalo (1999, p. 319) resume o percurso da indústria musical em três fases: (1) as editoras (*music publishing houses*), que comercializavam partituras quando estas eram o principal veículo de disseminação da música, algo que na Europa aconteceu até ao final do século XIX; (2) as discográficas (*record companies*), que ascenderam ao poder no início do século XX quando a música gravada foi alcançando o domínio; e (3) as corporações transnacionais de entretenimento (*transnational entertainment corporations*) que promovem música sem esta estar necessariamente ligada a um suporte sonoro específico (através de publicidade, banda sonora de filmes, *streaming* de áudio, etc.). Neste processo, a indústria “atravessou um período de

fusões e cisões” (Wallis & Malm, 1984, p. xiii, tradução própria)⁷⁰, resultando numa concentração de empresas cada vez maiores em recursos, sobretudo localizadas num dos mercados musicais mais significativos ainda hoje: os Estados Unidos da América (IFPI, 2024).

Sobre esta transformação, Barrow deixa-nos uma pista peculiar: “Os Beatles revolucionaram o negócio da gravação” (1995, p. 1, tradução própria)⁷¹. No mínimo parcial, esta afirmação revela o seu fundamento na medida em que o *rock’n’roll* deu um importante contributo ao agitar as bases da indústria nas décadas de 1950 e 1960. A crescente presença deste género de música popular no então inédito meio televisivo forçou a revisão da programação das rádios e estabeleceu-as como “a ferramenta promocional mais importante para as empresas musicais” (Wikström, 2009, p. 63, tradução própria)⁷², trazendo as audiências para um consumo cada vez mais massificado da música em vários formatos: primeiro os vinis, depois as cassetes, os CDs e, no presente, o *streaming* (distribuição) em plataformas digitais, a par com os concertos ao vivo. Estes últimos desempenham um papel importante na conexão entre artistas e audiências, proporcionando o encontro de e com fãs (Frith, 2007), bem como o rendimento mais estável para es artistas que a venda de suportes físicos e a retribuição pelos *streams* (reproduções) geralmente não garantem.

Atualmente, segundo dados da Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI, 2024), a indústria da música continua em ascensão económica global, gerando receitas de mais de 28 mil milhões de dólares apenas pelo negócio da gravação, que inclui principalmente o *streaming*, mas também a venda de suportes físicos, os direitos de execução⁷³, os *downloads* e o licenciamento (descrevo este último na página 26). Não obstante, o crescimento justifica-se pelo maior lucro das empresas já consolidadas, deixando de parte garantias económicas sólidas para a maioria dos agentes, desde artistas a técnicos e outros profissionais. Trabalhar na indústria musical, esclarece Rutter (2016), continua a ser frequentemente uma atividade *freelance* (autónoma) na qual salários e horários regulares são menos comuns, e em que a volatilidade dos mercados, aliada a novas tendências mediáticas e a audiências inconstantes, dificulta o lucro de empresas de menor dimensão, em muito maior número comparativamente às grandes corporações.

⁷⁰ No original: “The music industry (...) has gone through a period of amalgamations and collapses.”

⁷¹ No original: “The Beatles revolutionized the recording business.”

⁷² No original: “(...) the establishment of the radio medium as the music firms’ most important promotional tool.”

⁷³ Os direitos de execução (*performance rights*) englobam qualquer forma de comunicação de uma obra musical e/ou fonograma ao público, como a sua utilização em rádio, televisão, plataformas digitais, concertos ou qualquer outro local considerado de frequência coletiva.

Desta forma, paralelamente à indústria dominante, foi-se instalando uma “plataforma alternativa para a produção e distribuição de música através de editoras de pequena escala e independentes” (Bennett & Guerra, 2019, p. 1, tradução própria)⁷⁴, começando por iniciativa do *punk rock* em meados dos anos 1970 e, paulatinamente, atraindo outras cenas e culturas musicais. Incapazes de competir com os recursos das grandes corporações, es agentes desta indústria alternativa, geralmente apelidada de ‘música independente’, “constroem as suas próprias redes e indústrias informais ao nível das bases, enquanto procuram distinguir-se da indústria musical profissional, convencional e daqueles que aspiram a fazer parte dela” (Kaitajärvi-Tiekso, 2019, p. 101, tradução própria)⁷⁵.

Um modelo eminentemente DIY e DIO que, como vimos, fomenta a autonomia e a partilha de recursos e saberes, numa lógica individual e/ou coletiva muito próxima da prática de muitos artistas queer.

A gestão de uma carreira na música

Pela sua complexidade e mutabilidade constante, a indústria musical pode ser um oceano difícil de navegar para qualquer artista, especialmente para es marginalizadas por serem quem são (como es artistas queer) e/ou que possuem menos recursos financeiros. Ainda que hoje seja, à partida, mais fácil alguém fazer música por conta própria, com o conhecimento e o equipamento técnico mais acessíveis a um maior número de pessoas do que no passado, só à custa de muito esforço e sacrifício é possível alcançar-se metas mais ambiciosas e um patamar de conforto económico e social dentro da indústria.

O caso de Asbjørn, um des artistas que entrevistei para este estudo, é paradigmático: aos 17 anos começou a compor o primeiro álbum e a obter algum reconhecimento pelo seu trabalho inicial, que divulgava numa conhecida plataforma digital de *streaming*; aos 18, arriscou distribuir a sua obra através de uma *label* (selo musical / editora) própria e, um ano depois, editou o primeiro álbum de forma independente, tendo este sido o primeiro marco de um longo percurso que começa a evidenciar resultados positivos no presente. Ainda que, pelo caminho, tenha recebido propostas e colaborado com editoras estabelecidas, o artista

⁷⁴ No original: “(...) an alternative platform for the production and distribution of music through small-scale, independent recording labels.”

⁷⁵ No original: “They build their own informal networks and industries at the grassroots level while at the same time aiming to distinguish themselves from the professional, mainstream music industry and those who aspire to be part of it (...).”

dinamarquês sempre escolheu “fazer as coisas à minha maneira, porque a música não me faz feliz se não a fizer assim” (tradução própria)⁷⁶.

No entanto, há quem opte por um trajeto mais convencional dentro da indústria, trabalhando na sua exposição para, eventualmente, ser notado por uma editora discográfica com os recursos necessários para alavancar a sua carreira, disponibilizados em troca de condições contratuais mais ou menos justas e vantajosas para o artista. Patrik Wikström (2009) explica o processo da seguinte forma: os artistas são “descobertos” por produtores ou responsáveis pelo departamento de A&R (artistas e repertório) das editoras; por sua vez, estes têm de obter a aprovação da direção ou quadro executivo da editora, que tenta o máximo lucro através de promotores e distribuidores; estes promovem a música junto de rádios, televisões (e das plataformas digitais, no panorama atual) e tentam vendê-la para vários fins (licenciamento), fazendo com que a música chegue à audiência e gerando retorno do investimento com a retribuição pelo consumo e pelas licenças conseguidas.

Neste sentido, o trabalho das editoras coloca em relação várias dimensões da indústria, intrinsecamente ligadas à cadeia produtiva da música. Geralmente consideram-se três vertentes: a criatividade, a reprodução e a distribuição (Leyshon, 2001) ou, *grosso modo*, o que Wikström (2009) considera as subindústrias da gravação (*recording*), do licenciamento (*licensing/publishing*) e da música ao vivo (*live music*). No mercado atual, contudo, a gestão destas atividades passa pela realização de uma série de tarefas que, segundo Hracs (2012, citado em Oliveira, 2017, p. 6), podem ser divididas em tarefas criativas, técnicas, de gestão e financeiras. Da mesma forma, estas associam-se respetivamente a um tipo específico de conhecimento: criativo (ofício de composição e performance); técnico (domínio tecnológico - de plataformas de edição e mistura, venda de bilhetes, redes sociais, etc.); de gestão (avaliação e preparação do encontro entre a música e o consumidor); ou financeiro (administração de relações financeiras e de promoção), como se pode ver pelo esquema abaixo⁷⁷.

⁷⁶ Entrevista a Asbjørn (Asbjørn Toftdahl) (ele/dele), artista e agenciado da QMA (23 de abril de 2024, via Zoom). No original: “I always chose to do stuff my own way because music doesn’t make me happy if I don’t do it like that.”

⁷⁷ Apesar do esquema não fazer referência direta à figura de artista, este é, em todo o caso, omnipresente em todas as fases e tarefas descritas.

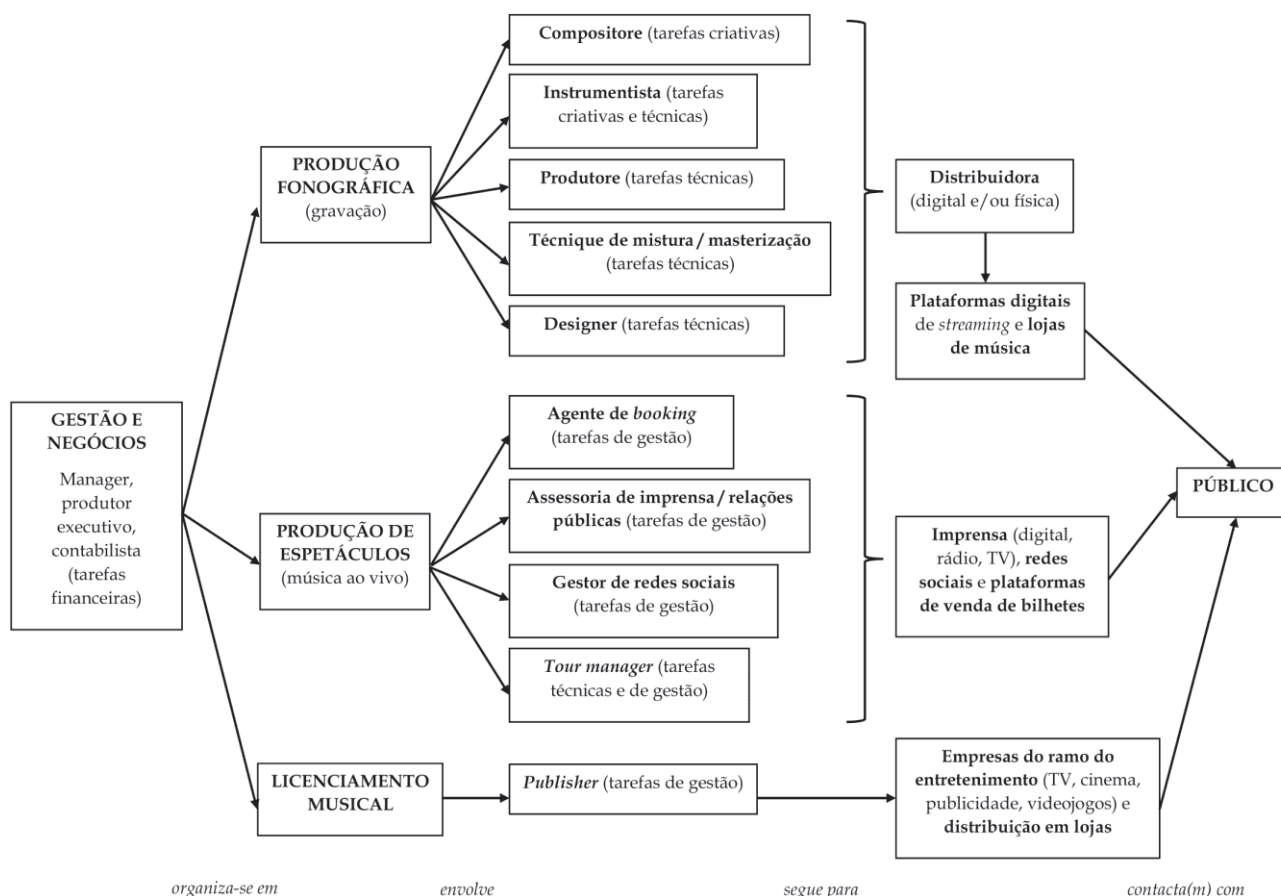


Figura 1 - Estrutura da cadeia produtiva da música e configuração das tarefas desempenhadas (adaptado de Oliveira, 2017, p. 7)

Importa clarificar, em todo o caso, alguns conceitos presentes no esquema anterior como *manager*, agente de *booking* e *publisher* que, embora relacionados com o projeto musical, podem encontrar termos semelhantes noutras indústrias criativas. Em primeiro lugar, a figura de *manager*⁷⁸ representa alguém que sabe exatamente como funciona a indústria e sabe como converter a criatividade num produto com valor económico a ser explorado no mercado (Gaudesi, 2016). No fundo, pode definir-se como é “representante de uma artista na indústria, o que lhe dá a possibilidade de focar-se no processo de criar música” (Büttner, 2016, p. 17, tradução própria)⁷⁹, servindo ainda, acrescenta Pinto, de “intermediária entre artista e público, estabelecendo as melhores estratégias, práticas e processos para maximizar o impacto junto

⁷⁸ Esta é a figura apresentada, no esquema, no campo da gestão e negócios – não confundir com a figura de *tour manager*, inserida no campo da produção de espetáculos, que, em termos simples, é a pessoa responsável pelas operações de produção durante a digressão de uma artista.

⁷⁹ No original: “(...) the artist’s representative in the business, which gives the artist the possibility to focus on the process of creating music.”

do público” (2021, p. 17, tradução própria)⁸⁰. Um trabalho que pode ser identificado, no campo musical, com o de uma gestora cultural ou artística, descrito por Megan Matthews (citado em Chong, 2010, pp. 5-6) da seguinte forma:

“A gestão das artes é uma área estimulante que permite combinar competências empresariais, artísticas e organizacionais com atividades que fazem a diferença na vida dos indivíduos e das comunidades. A gestão das artes [é] a facilitação e organização da atividade artística e cultural. O gestor artístico é uma pessoa que trabalha no domínio da gestão das artes; uma pessoa que, a um certo nível, permite que a arte aconteça. Simplificando, os gestores artísticos juntam a arte e o público.” (tradução própria)⁸¹

Uma agente de *booking* encarrega-se da digressão ao vivo de uma artista, agendando e negociando concertos em clubes ou salas de espetáculo, festivais, para digressões próprias, de apoio a outras digressões, *showcases* (apresentações em locais específicos para uma maior exposição de uma artista ou banda) ou até eventos privados. É alguém que lida com promotores e convence-os a agendar uma artista, tratando de questões como a remuneração pelo concerto, assegurar que o espaço tem as condições técnicas necessárias, bem como condições adicionais como alojamento e/ou alimentação, referidas muitas vezes como a ‘hospitalidade’. Depois de a artista concluir o espetáculo, a agente recebe a sua comissão, “que varia, na maioria das vezes, entre os 10% e os 20%” (Goldstein, 2008, citado em Büttner, 2016, p. 24, tradução própria)⁸². Remunerações mais elevadas significam comissões mais baixas, enquanto que remunerações mais baixas fazem aumentar as comissões. Em suma, tudo é negociável à medida que a artista ganha reputação (*ibidem*).

Por último, o trabalho de uma *publisher* prende-se com o licenciamento, isto é, a venda de licenças de reprodução de uma determinada obra musical (em formatos tais como gravação, partitura, performance ao vivo ou instrumental) para vários fins. Entre estes, estão tradicionalmente a rádio, a televisão, a publicidade, mas também o cinema (presença em bandas sonoras), os videojogos e as superfícies comerciais, como lojas de roupa. Geralmente, de acordo com Wikström (2009, p. 57), os direitos resultantes desta atividade (*music publishing*

⁸⁰ No original: “(...) the intermediary between the artist and the audience by setting up the best strategies, practices, and processes, to maximize the impact towards the public.”

⁸¹ No original: “Arts management is an exciting field that allows people to combine business, artistic and organizational skills with activities that make a difference in the lives of individuals and communities. Arts management [is] the facilitation and organization of arts and cultural activity. The arts manager is a person working in the field of arts management; a person who, on some level, enables art to happen. Simply put, arts managers bring art and audiences together.

⁸² No original: “(...) the agent gets paid by commission, which ranges mostly between 10-20%.”

royalties) são divididos pela metade entre o *publisher* e quem compõe as melodias e letras. Algum *publishers* desempenham também outros papéis: compositores, artistas, produtores ou, ainda, *managers*. Esta situação é geralmente considerada aceitável, embora por vezes aspetos de uma função podem impactar negativamente relações que um *publisher* ou *manager* possa ter com clientes (ibidem).

De salientar ainda que todas as tarefas mencionadas podem ser desempenhadas internamente, algo recorrente em editoras ou agências de maior dimensão, ou por contratação externa, no caso de organizações de menor escala. Para músicos independentes, que, na maioria das vezes, incluem artistas queer, a concentração de tarefas numa única pessoa (geralmente o artista) ou numa equipa reduzida é muito frequente, sobretudo pela indisponibilidade de recursos financeiros e/ou pela falta de soluções “à medida” da visão artística dos músicos. Judas, artista queer independente entrevistado na fase exploratória deste estudo, garante que “é preciso encontrar as pessoas certas para cuidar de ti, não só como artista mas, sobretudo, como ser humano”⁸³. O mesmo pensa Diego Bragà, que admite não ter editado ainda um álbum a solo por não ter assessoria: “Tenho muito medo de morrer na praia”. Procurar uma editora ou agência é uma hipótese, mas a artista considera que o modelo destas empresas não é o mais correto: “Conheço pessoas que ficaram dececionadas com agências porque não lhes arranjam trabalho, e ainda ficam com uma percentagem do trabalho que as próprias artistas arranjam. (...) Além disso, está tudo muito distraído, ninguém abre ou responde emails”. Uma situação que, como antecipei, empurra os artistas para modos de organização DIY e DIO, nos quais a experiência pessoal – ou a partilha de experiências e conhecimento entre várias – é a única solução para desenvolver projetos. “Eu gosto de cocriar, dou-me bem como todes... Já estou farta de estar só”⁸⁴, conclui.

⁸³ Entrevista a Judas (Judece Neto) (ele/dele), músico queer independente (14 de dezembro de 2023, via Zoom).

⁸⁴ Entrevista a Diego Bragà (ela/dela, éle/déle), artista queer transdisciplinar (7 de dezembro de 2023, via Zoom).

2 . Contextualização

Neste segundo capítulo, apresento um possível relato histórico e descritivo com o intuito de contextualizar e dar a entender a emergência da *Queer Music Agency*, objeto de estudo desta tese. Divido, por isso, o texto em duas partes essenciais: na primeira, construo uma narrativa que enquadra historicamente o surgimento da empresa, respondendo diretamente à pergunta derivada sobre o que nos diz o contexto nas vertentes social, económica, política e cultural acerca da necessidade de uma agência de música queer; e, na segunda parte, aproximo esta contextualização ao plano particular da criação da agência, procurando dar resposta à pergunta derivada sobre o que motivou a sua fundação e caracterizando-a enquanto organização.

Tendo em mente que a apresentação deste estudo tem lugar em Portugal, o meu contexto original, não pude restringir a minha curiosidade e foco de investigação ao panorama dinamarquês, onde a agência se desenvolve. Neste sentido, proponho ainda uma relação contextual entre as cenas queer das capitais portuguesa e dinamarquesa, como forma de expor as principais semelhanças e diferenças entre ambas, terminando com uma clarificação da necessidade de uma agência queer mais resiliente.

Posto isto, o presente capítulo tem como base várias fontes documentais consultadas sobre o tema, utilizadas a par com as informações qualitativas obtidas através das entrevistas exploratórias e metodológicas. Em especial, saliento os contributos dos jornalistas Kjartan Stolberg e Regitze Bundgaard e, claro, do fundador da agência, Frederik Ove, sem es quais seria impossível contar esta história.

2.1 . *Entre Lisboa e Copenhaga: o mesmo continente, duas realidades*

“Conheço uma cura para tudo: água salgada. Suor, ou lágrimas, ou o mar salgado.”

(Karen Blixen, adaptado do original, tradução própria)⁸⁵

“Quando eu morrer voltarei para buscar / Os instantes que não vivi junto do mar.”

(Sophia de M. B. Andresen)⁸⁶

⁸⁵ Blixen, K. (1972 [1934]). *The Deluge at Norderney*. Em *Seven Gothic Tales* (p. 39). New York: Vintage Books. No original: “I know of a cure for everything: salt water. (...) Sweat, or tears, or the salt sea.”

⁸⁶ Andresen, S. d. (2018). *Inscrição*. Em *Obra Poética* (p. 468). Lisboa: Tinta da China.

Se andarmos à procura de um elo de ligação forte entre Portugal e a Dinamarca, para lá do facto de pertencerem geograficamente ao mesmo continente, talvez o mar seja o elemento primordial a focar. Ao longo de séculos, o oceano foi simultaneamente fonte de sustento e desconsolo de muitas famílias portuguesas e dinamarquesas, passando também, naturalmente, a temática incontornável para as artes (patente na obra, entre outras, das autoras das citações iniciais deste subcapítulo: Karen Blixen⁸⁷ e Sophia de Mello Breyner⁸⁸). Além disso, o mar foi palco da expansão territorial e comercial de ambos, potências marítimas em momentos distintos: a Dinamarca, primeiro, em três impérios sucessivos durante a Idade Média (Heebøll-Holm, 2020) e Portugal, essencialmente, entre os séculos XV e XVII.

Em todo o caso, contemporaneamente, nada conecta tanto as duas nações como a pertença à União Europeia. A entrada da Dinamarca e de Portugal na aliança transnacional em 1973 e 1986, respetivamente, significou em ambos os casos um crescimento económico mais estável e integrado, aprofundando a cooperação bilateral em questões políticas, económicas e culturais. Exemplo disso é o reforço da colaboração “nas áreas dos oceanos, alterações climáticas, inovação, digitalização e promoção do comércio livre” (Ministério dos Negócios Estrangeiros, s.d.), a par com uma balança comercial em trajetória positiva a ultrapassar os mil milhões de euros em 2022 (Gabinete de Estratégia e Estudos, 2023). No âmbito cultural, as relações bilaterais são bastante mais escassas, regendo-se *grosso modo* pelo disposto no Acordo sobre Cooperação Cultural assinado em Lisboa em 1982, renovado em 1987 e expirado em 1990, que, entre outros pontos, incentiva programas de ação conjunta e a “colaboração entre organizações ou grupos de juventude” (República Portuguesa, 1983). Na sua missão cultural, a Embaixada da Dinamarca em Portugal (s.d.) refere ainda o foco da cooperação nas áreas da “arte e design, cinema e música”⁸⁹, não existindo, à data, nenhuma expressão notável desta colaboração fora do âmbito institucional e protocolar.

Não obstante, é comum observarmos o fosso entre os países em matéria de economia e de garantia do bem-estar das pessoas, com a nação escandinava a granjear o topo de inúmeros índices de qualidade de vida do mundo, ao passo que o país do sul europeu revela

⁸⁷ Karen Blixen (1885-1962) foi uma escritora dinamarquesa conhecida por obras como *Sete Contos Góticos* (1934) ou *África Minha* (1937). Face ao preconceito da época, escreveu também sob os pseudónimos masculinos Isak Dinesen e Pierre Andrezel.

⁸⁸ Sophia de Mello Breyner Andersen (1919-2004) foi uma escritora portuguesa conhecida por obras como *A Menina do Mar* (1958), *Livro Sexto* (1962) ou *O Cavaleiro da Dinamarca* (1964). Tem ascendência dinamarquesa por parte do avô paterno, Jan Andersen.

⁸⁹ No original: “The embassy is dedicated to promoting cultural cooperation between Portugal and Denmark, with a focus on art and design, film, and music.”

níveis socioeconómicos relativamente mais baixos. Uma clivagem de experiências e de recursos que não consegue explicar por si só o maior potencial da Dinamarca para acolher uma proposta inovadora como a *Queer Music Agency*, mas que assume um papel fulcral na implantação sustentável, ou não, de projetos e organizações artísticas como esta.

Em seguida, veremos como a legislação (fator político) e a iniciativa individual e coletiva (fator social e cultural) a favor das causas LGBT+ na Dinamarca podem ser também responsáveis pelo progresso de propostas inovadoras como a QMA.

Proteção legal dos direitos LGBT+

Ver reconhecidos na lei direitos fundamentais como a liberdade de expressão e de associação é essencial para a vida das pessoas em qualquer parte do mundo e, por conseguinte, para a atividade musical. No entanto, o caso das pessoas LGBT+ é paradigmático da importância que esta ligação tem vindo a assumir para marcar o reconhecimento da sua própria existência, permitindo até salvar vidas⁹⁰. Tanto na Dinamarca como em Portugal, a entrada destas questões no processo legislativo tem vindo a acontecer desde a segunda metade do século XIX, como veremos adiante, ainda que com algumas diferenças de *timing* derivadas do contexto sociocultural de cada um. O contraste entre a História portuguesa mais conservadora, incluindo ditaduras e uma forte influência religiosa no campo político durante séculos, e o secularismo precoce dinamarquês, aliado à sua movimentação sociopolítica mais expressiva, pode ajudar a explicar o fenómeno⁹¹.

Em linhas gerais, nos dois países, a legislação sobre os direitos LGBT+ foi acompanhando a mudança da visão - social e científica - das diferenças sexuais e de género como sinónimo de doença e perversão para uma atitude de compreensão e maior proteção destas identidades. Ainda assim, em grande parte do processo, a descriminalização destas formas de vida foi pautada por avanços e recuos, fortemente influenciados pela moralidade vigente em cada época.

⁹⁰ Numa declaração conjunta a 19 de julho de 2024, Volker Türk, alto-comissário das Nações Unidas para os direitos humanos, e Winnie Byanyima, diretora executiva da ONUSIDA, sublinham a importância de descriminalizar as vidas das pessoas LGBT+ para reduzir o estigma, protegendo assim os direitos humanos e a saúde de todes. Texto completo (disponível em inglês): <https://www.ohchr.org/en/statements/2024/07/decriminalization-lgbtq-people-saves-lives>

⁹¹ Para um entendimento mais aprofundado deste assunto, inconciliável com o limitado âmbito desta tese, ver, por exemplo, Almeida (2010) e Martin (2010).

Logo em 1866, a homossexualidade masculina era criminalizada no Código Penal dinamarquês como um “desvio inatural” (The Danish Institute for Human Rights, 2023, tradução própria)⁹², sendo punível com prisão e trabalhos forçados. Em 1905, introduzia-se a proibição da prostituição homossexual aplicada apenas a quem vendia o serviço, não a quem comprava. Anos mais tarde, em 1933, a homossexualidade foi descriminalizada, embora se fizesse distinção da idade legal mínima para o consentimento sexual entre heterossexuais (15 anos) e homossexuais (18 anos). Logo a seguir, em 1935, era aprovado o acesso à castração para efeitos de mudança de sexo⁹³, cujo propósito era o de prevenir o crime sexual, mas também permitir a castração voluntária em casos em que “o desejo sexual da pessoa em causa provoca um sofrimento emocional significativo ou um prejuízo social” (ibidem, tradução própria)⁹⁴. Ainda assim, a permissão era apenas concedida mediante o aval do Ministério da Justiça, baseado numa declaração do conselho médico-legal, se se considerasse que havia “um desejo inabalável de mudar completamente de sexo” (ibidem, tradução própria)⁹⁵.

Em 1961, o diploma que passaria à História como a ‘Lei Feia’ criminalizava, desta vez, os clientes da prostituição de pessoas do mesmo sexo com idade inferior a 21 anos, introduzindo uma disposição no Código Penal dinamarquês que tornava ainda mais rigorosa a regulamentação das relações sexuais entre homossexuais e pretendia, em todo o caso, lutar contra a pedofilia homossexual. A mesma lei discriminatória foi revogada quatro anos mais tarde, em 1965, vigorando apenas, a partir de então, a criminalização das pessoas que vendiam sexo, no mesmo grau aplicado a heterossexuais. Em 1973, outra revogação acontecia, desta vez sobre uma questão peculiar: a proibição de dançar com uma pessoa do mesmo sexo. Esta tinha sido introduzida oficiosamente pela polícia com a justificação de ser um “comportamento indecente em público” (ibidem, tradução própria)⁹⁶, o que significa que, até à revogação, era também ilegal.

⁹² No original: “(...) unnatural deviation (...)”

⁹³ Esta lei sucedeu a mediatização de casos como o de Lili Elbe, que se submeteu a cinco cirurgias de transição de sexo entre 1930 e 1931. Após falecer, devido a complicações da última operação, foi publicada no mesmo ano a sua autobiografia *Fra mand til kvinde* (“De homem para mulher”) e, desde então, a sua história foi recontada com o título *A rapariga dinamarquesa* tanto na literatura (David Ebershoff, Viking Press, 2000) como no cinema (Tom Hooper, Focus Features, 2015).

⁹⁴ No original: “(...) the sex drive of the person concerned leads to significant emotional suffering or social impairment.”

⁹⁵ No original: “(...) an unwavering wish for a complete sex change.”

⁹⁶ No original: “(...) indecent behaviour in public.”

Em 1976, a mesma idade legal mínima de consentimento sexual (15 anos) passou a ser aplicada para heterossexuais e homossexuais e, em 1981, a introdução do mesmo quadro penal para relações homossexuais e heterossexuais representou o último passo para a completa igualdade entre relações dos dois tipos no direito dinamarquês. No mesmo ano, a autoridade dinamarquesa de saúde removeu a homossexualidade da sua lista de doenças mentais, marcando o início de uma profunda atenção política no país sobre esta matéria.

Em 1986, a Dinamarca tornou-se o primeiro país do mundo a consagrar a união de facto entre pessoas do mesmo sexo, abolindo, entre outros obstáculos, o imposto sucessório⁹⁷. No mesmo ano, abria em Copenhaga a primeira “clínica do sexo” destinada a identificar, tratar, ensinar e investigar aspetos da vida sexual de uma pessoa, sendo uma das missões desta instituição, à luz da época, o “tratamento” da transgeneridade, na altura ainda considerada uma doença. Em 1987, era introduzida a proibição do discurso de ódio e da discriminação baseada na orientação sexual e, em 1989, o país foi mais uma vez pioneiro na aprovação da parceria civil entre pessoas do mesmo sexo, o que significava obterem, na generalidade, os mesmos direitos do que as pessoas casadas.

Os anos ‘90 continuaram esta senda de mudança, nem sempre favorável ao reconhecimento de direitos, introduzindo-se proibições, por um lado, à discriminação direta ou indireta baseada na orientação sexual no mercado laboral (1996) mas, por outro, à reprodução assistida para mulheres solteiras e lésbicas (1997). Ainda na mesma década, deu-se a aprovação da adoção entre pais do mesmo sexo numa relação legal (1999), o que significava que uma pessoa numa relação registada poderia adotar a criança de sue parceire. Esta lei fez novamente da Dinamarca o primeiro país do mundo a reconhecer as famílias com figuras parentais do mesmo sexo. Atualmente, es parceiros legais em plenitude já podem candidatar-se à adoção de enteades depois de terem vivido com a criança durante, pelo menos, dois anos e meio.

Já no século XXI, o Código Penal dinamarquês passou a considerar como agravante um crime cometido com base na orientação sexual da vítima (2004) e, no ano seguinte, foram feitos ajustes à legislação que mencionaram pela primeira vez as pessoas trans (na altura referidas como “transsexuais”). Em 2006, foi então legalizado o tratamento de fertilidade para

⁹⁷ De acordo com as regras do imposto sucessório (aplicado às heranças e doações), os cônjuges não são obrigados a pagá-lo ao Estado quando um deles morre. Uma vez que as pessoas do mesmo sexo em união de facto não podiam casar, não podiam proteger-se contra este imposto. No entanto, em 1986, o imposto sucessório foi suprimido para as pessoas do mesmo sexo em união de facto, colocando-as em pé de igualdade com as pessoas casadas (The Danish Institute for Human Rights, 2023).

mulheres solteiras e lésbicas, revogando a proibição de 1997, e, em 2009, passou a ser permitida a adoção à nascença de um bebé por mães lésbicas em coabitação.

Em 2010, a igualdade legal para heterossexuais e homossexuais foi assegurada em termos de adoção e, em 2012, passou a lei histórica que aprovou o casamento entre pessoas do mesmo sexo, ainda que a Igreja dinamarquesa (de origem luterana) conserve o direito de se recusar a casá-las. A partir de 2013, deixou de ser necessário casais do mesmo sexo terem de adotar as suas crianças e as pessoas LGBTQ+ em situação de asilo são consideradas refugiadas ao abrigo da Convenção de Genebra⁹⁸. Em 2014, foi introduzida a mudança legal de sexo para pessoas com mais de 18 anos, sendo que a transgeneridade só foi rejeitada oficialmente como doença mental em 2017.

Em 2022, a criminalização baseada na discriminação e em crimes de ódio passou a incluir também como agravantes a identidade de género, a expressão de género e as características sexuais da pessoa visada. No mesmo ano, as pessoas transgéneras passaram a poder mudar legalmente o nome sem mudar o sexo legal e uma cruz ('X') foi introduzida como opção no passaporte para pessoas que não se identificam como mulher ou homem. Em 2024, as famílias LGBTQ+ viram ainda o seu direito à licença parental expandido, passando a ser possível dividir as 13 semanas de licença por até quatro figuras parentais, e o direito ao acesso a serviços de centros de crise, como alojamento e apoio psicológico, passou a ser consagrado também para pessoas LGBTQ+ e não só para mulheres.

Portugal

No que diz respeito ao contexto português, a publicação do Código Penal de 1852, ainda durante a monarquia constitucional, levou à punição indireta da homossexualidade através dos crimes de “atentado ao pudor” e lenocínio (Afonso, 2021). Em 1902, na sua obra *Pathologia*, o prémio Nobel da Medicina Egas Moniz defendeu a visão da homossexualidade como doença e perversão, sustentando a sua criminalização legal ao longo do século XX (Maia & Louçã, 2007). Em 1912, já no contexto da Primeira República, a punição da mendicidade imposta pela Lei de 20 de julho alargava a noção de vadiagem a pessoas homossexuais, vinculadas “à prática de vícios contra a natureza”. A “homossexualidade feminina”,

⁹⁸ A Convenção das Nações Unidas sobre o Estatuto dos Refugiados, celebrada na cidade suíça de Genebra em 1951, permitiu a definição internacional de refugiado e estabeleceu os direitos dos indivíduos aos quais é concedido asilo, bem como as responsabilidades das nações concedentes.

curiosamente, é mencionada no mesmo diploma, sendo a única lei portuguesa a distinguir o sexo da pessoa punida até à despenalização da homossexualidade em 1982 (Afonso, 2021).

Durante o Estado Novo, a censura e a perseguição policial legalizadas foram instrumentos de repressão das pessoas LGBTQ+, consideradas um perigo moral para o regime. Diversas disposições legais ao longo deste período de mais de 40 anos, como a revisão do Código Penal em 1954, reforçaram medidas como o internamento em manicómio, a liberdade vigiada ou a interdição do exercício de profissão para quem, uma vez mais, se entregasse “habitualmente à prática de vícios contra a natureza” (ibidem). De notar que neste período, como lembra o investigador António F. Cascais⁹⁹, as oposições ao regime “nunca incluíram a emancipação homossexual na sua agenda e só muito lateralmente a sexualidade”, estando esta inserida em reivindicações feministas “de um ponto de vista quase exclusivamente trabalhista e laboral” (2006, p. 110) e, posteriormente, nas questões de movimentos estudantis.

Já em democracia, a revisão do Código Penal de 1982 (Decreto-Lei n.º400/82) foi o marco legislativo basilar para o reconhecimento de direitos às pessoas LGBTQ+ em Portugal, embora mantendo algumas diferenças entre homossexuais e heterossexuais, nomeadamente no que diz respeito às penas para atos sexuais com adolescentes (Maia & Louçã, 2007). Nos anos '90, o movimento social e associativo que se desenvolve (abordado na página 44) contribuiu igualmente para impulsionar a lei portuguesa a possibilitar: o ingresso de homossexuais e bissexuais nas Forças Armadas (atualização da tabela de inaptidões em 1999); o casamento em união de facto (Lei n.º 7/2001); a proteção no local de trabalho (revisão do Código do Trabalho, Lei n.º 99/2003); a não discriminação pela orientação sexual (revisão constitucional em 2004); a proteção contra ofensas à integridade física (revisão do Código Penal, Lei n.º 59/2007) e a introdução das temáticas da homoafetividade e da diversidade sexual na educação em contexto escolar (Lei n.º 60/2009).

Na década seguinte, Portugal continuou a implementar alterações legislativas para fixar as reivindicações das pessoas LGBTQ+. Em 2010, o casamento civil entre pessoas do mesmo sexo foi legalizado (Lei n.º 9/2010), tornando-se o oitavo país a fazê-lo depois da Holanda, Espanha, Bélgica, África do Sul, Canadá, Noruega e Suécia. No ano seguinte, foi

⁹⁹ António Fernando Cascais (1959-) é um investigador português no Instituto de Comunicação da Universidade Nova de Lisboa, doutorado em Ciências da Comunicação (2000) pela mesma instituição. Para além da sua área de formação, o seu estudo abrange temas como a mediação dos saberes, a teoria queer, os estudos de géneros, as ontotecnologias do corpo e a cultura contemporânea, tendo sido responsável por organizar livros como *A SIDA por um fio* (Vega, 1997), *Indisciplinar a teoria. Estudos gays, lésbicos e queer* (Fenda, 2004), e, em colaboração, *Cinema e Cultura Queer* (Lisboa, 2014),

aprovada a alteração do sexo e do nome próprio com base num relatório médico também subscrito por uma psicóloga (Lei n.º 7/2011). No mesmo ano, abre em Lisboa o centro *Checkpoint LX* dirigido ao rastreio, diagnóstico e tratamento de infeções sexualmente transmissíveis (ISTs), selecionado pela Organização Mundial de Saúde como “exemplo de boas práticas” no rastreio de VIH e de “inovação na prestação de cuidados de saúde na região europeia” (GAT, s.d.).

Em 2016, é promulgada a adoção por casais homossexuais (Lei n.º 2/2016) e, no ano seguinte, a procriação medicamente assistida (PMA) passa a ser permitida a todos os casais e mulheres independentemente do estado civil, orientação sexual e diagnóstico de infertilidade, resolvendo assim a exclusão de beneficiárias da regulamentação da PMA em 2006 (Lei n.º 58/2017). A autodeterminação da identidade e expressão de género, bem como a proteção das características sexuais individuais, são aprovadas pela Lei n.º 38/2018 e, em 2021, a Lei n.º 85 estabelece a proibição da discriminação com base na identidade de género ou orientação sexual na elegibilidade para dar sangue. Já em 2024, a Lei n.º 15 vem criminalizar as denominadas práticas de “conversão sexual” aplicadas a pessoas LGBTQ+, levando previamente o Conselho Nacional de Ética a recomendar um estudo desta realidade em Portugal e campanhas de sensibilização junto das famílias “sobre a falta de validade e consequências causadas por estas práticas” (Maia A., 2023).

Conclusões

Em todo o caso, tanto em Portugal como na Dinamarca, o ativismo queer¹⁰⁰ continua efervescente e a lutar, de forma individual ou coletiva, pelos direitos e condições das pessoas LGBTQ+ que faltam ainda legitimar¹⁰¹. No entanto, este movimento progressista enfrenta a ameaça cada vez mais mediática de grupos extremistas e ultraconservadores, da sociedade

¹⁰⁰ Utilizo “ativismo queer” como um conceito genérico que sintetiza todos os movimentos em prol dos direitos de pessoas LGBTQ+ e que contribuiriam para que estes fossem garantidos por lei. Ainda assim, será pertinente assinalar que nem sempre estes movimentos constituem uma força única, reivindicando diferentes direitos e assumindo posições também diversas entre si de acordo com intencionalidades individuais e/ou coletivas, variando ainda em função dos contextos e das épocas.

¹⁰¹ Veja-se o exemplo da atriz e ativista Keyla Brasil que, em janeiro de 2023, gerou debate em torno da representatividade e condições socioeconómicas das pessoas trans em Portugal aquando do seu protesto durante a peça de teatro “Tudo sobre a minha mãe”, então em cena no Teatro São Luiz, em Lisboa, na qual a personagem trans Lola era interpretada pelo ator cisgénero André Patrício, posteriormente substituído pela atriz trans Maria João Vaz.

civil a organizações partidárias, que advogam discursos e comportamentos de ódio e violência contra pessoas LGBTQ+ e aliadas.

Apesar de a opinião popular e organismos como a *ILGA Europe* (2024) considerarem ambos os países entre os mais seguros para estas pessoas, é um facto que a criminalidade e a violência com base na discriminação sexual e de género têm aumentado nos últimos anos. Com alguma regularidade, vão acontecendo ataques pessoais de cariz fóbico e apelos, por vezes, violentos às noções tradicionais de sexualidade, relações e família¹⁰², entre outras reações negativas. Mais ainda, a falta de espaços seguros para estas pessoas, sobretudo em cidades de pequena dimensão, ou a maior facilidade de conectar com pessoas queer de outros países do que com as locais, são questões frequentemente apontadas pela comunidade, como é o caso de uma jovem lésbica portuguesa ao refletir para um artigo de jornal sobre a experiência de viver na Dinamarca (Rodrigues, 2022).

Situações como estas mostram que existe ainda um longo caminho a percorrer em ambos os países para garantir o pleno respeito pelas pessoas LGBTQ+, dissolvendo de vez a supressão social e institucional das suas identidades e formas de expressão.

Uma história das cenas queer locais

Como referi no primeiro capítulo, a noção de “cena” sugere uma conexão intrínseca entre indivíduos, espaços e indústria num determinado território. Neste sentido, os centros urbanos são, por excelência, epicentros para o desenvolvimento de cenas, “emergindo dos excessos de sociabilidade que envolvem a busca de interesses ou que alimentam a inovação e a experimentação em curso na vida cultural das cidades” (Straw, 2004, p. 412, tradução própria)¹⁰³. Tanto em Portugal como na Dinamarca, esta dinâmica revela-se sobretudo nas capitais, Lisboa e Copenhaga, e nas segundas urbes mais importantes - Porto e Aarhus, respetivamente - assumindo uma expressão comparativamente menor em cidades de pequena e média dimensão.

¹⁰² Por exemplo, em abril de 2024, a apresentação do livro *O Pedro gosta do Afonso*, de Mariana Jones, sobre a amizade e o amor entre dois rapazes pré-adolescentes, provocou uma reação homofóbica por parte do grupo de extrema-direita ‘Habeas Corpus’, presidido pelo antigo juiz Rui Fonseca e Castro, cujos membros ameaçaram e perseguiram a escritora.

¹⁰³ No original: “Scenes emerge from the excesses of sociability that surround the pursuit of interests, or which fuel ongoing innovation and experimentation within the cultural life of cities.”

Da mesma forma, os movimentos culturais queer também surgiram e foram conquistando espaço nas maiores cidades, resultando de “uma fusão e intersecção do local e do particular com preocupações e conceções transnacionais e internacionais” (Cook & Evans, 2014, p. 10, tradução própria)¹⁰⁴. No entanto, em relação aos contextos em análise, é difícil traçar com exatidão onde, como e quando estes movimentos começaram, não só pela falta de documentação específica sobre o assunto, como pelas sucessivas tentativas ao longo do tempo de, deliberadamente ou não, ocultar a presença queer nas sociedades¹⁰⁵.

Neste sentido, e tendo em conta as limitações expostas, proponho-me a construir uma possível narrativa historiográfica acerca das cenas culturais queer nos dois países, em particular no seu âmbito musical, focando as cidades de Lisboa e Copenhaga pelo seu dinamismo mais frequente retratado na literatura. Para o efeito, pretendo descrever as transformações ocorridas após a Segunda Guerra Mundial, dada a disponibilidade de informação sobre as duas realidades neste período, e deixo alguns exemplos de indivíduos e iniciativas que têm marcado estes contextos.

Antes de avançar, gostaria de referir apenas que a descrição dos ambientes vividos no período mencionado recorre essencialmente a duas investigações históricas: o capítulo sobre Lisboa publicado no livro *Queer sites: Gay urban histories since 1600* de David Higgs (1999); e, no caso de Copenhaga, o texto assinado por Peter Edelberg na obra *Queer cities, queer cultures: Europe since 1945*, editada por Matt Cook e Jennifer V. Evans (2014). As informações apresentadas são confrontadas com outras referências bibliográficas, sites de instituições e coletivos, bem como as entrevistas feitas aos jornalistas Kjartan Stolberg e Regitze Bundgaard, sem esquecer os depoimentos dos entrevistados na fase exploratória desta investigação.

Copenhaga

De 1945 ao presente, como escreve Edelberg (2014), a história queer da capital dinamarquesa vai muito para além de momentos-chave transnacionais como os conflitos de Stonewall em 1969¹⁰⁶ ou o advento da teoria queer no início dos anos 90. Ainda que se possa

¹⁰⁴ No original: “(...) a melding and intersection of the local and particular with transnational and international concerns and conceptions.”

¹⁰⁵ Sobre este fenómeno, conhecido na língua inglesa como *queer erasure* (“apagamento queer”), ver, por exemplo, Keene (2016) e Rosenthal (2017).

¹⁰⁶ Os “conflitos de Stonewall” dizem respeito aos protestos espontâneos realizados por pessoas LGBTQ+ em resposta à invasão policial do bar Stonewall Inn, em Nova Iorque, na madrugada de 28 de junho de

ter em conta a influência destes acontecimentos, a realidade inscreve-se sobretudo nas sucessivas transformações sociais e políticas, ilustrando aberturas e restrições à liberdade ao longo do tempo - e mesmo num contexto temporal semelhante - mais do que uma oposição absoluta entre eras:

“Temos de considerar os diferentes períodos nos seus próprios termos: o sujeito queer dos anos 50 não era o mesmo das décadas posteriores; as possibilidades alargaram-se e estreitaram-se simultaneamente. As cenas subculturais da década de 1950 acomodavam uma série de atos e desejos legais e ilegais, alimentando uma diversidade de práticas e identidades queer. Nas décadas posteriores, mostro, o sujeito queer era mais disciplinado, mas era mais livre de limites e proibições legais.” (2014, p. 56, tradução própria)¹⁰⁷

De facto, o ambiente queer em Copenhaga no pós-guerra foi moldado pelos avanços e recuos legais referidos no início deste capítulo, mas não se deixou esbater. Ao contrário do que poderíamos pensar, e apesar das restrições aplicadas à prostituição homossexual masculina e à atividade sexual homófila em geral, formou-se na cidade uma “topografia móvel” que permitia estas práticas, contornando os pequenos obstáculos: “um bar fechado, um segurança contratado para vigiar uma casa de banho pública ou uma patrulha policial reforçada em certas ruas e praças” (Edelberg, 2014, p. 60, tradução própria)¹⁰⁸. Um retrato real muito menos polido do que o tradicionalmente apresentado, além de mais interseccional e, até, desafiador de limites, já que as relações estabelecidas contemplavam encontros “entre menores e adultos, privados e públicos, de afeto e de prostituição, entre ricos e pobres, a classe alta e a classe baixa” (ibidem, tradução própria)¹⁰⁹.

No que diz respeito à vida associativa, a organização de uma união nacional de homossexuais em 1948 foi um passo importante para a normalização das sexualidades não-normativas (concretamente, homo e bissexual) na cidade e no país. A associação fundada por um pequeno grupo de homens gay, inicialmente chamada *Kredsen af 1948* (‘Círculo de 1948’)

1969. Os motins entre civis e agentes, que levaram à formação de organizações ativistas por todo o país, são hoje vistos como um evento-chave que transformou a luta pelos direitos LGBT+ no mundo inteiro.

¹⁰⁷ No original: “We need to take different periods on their own terms: the queer subject of the 1950s was not the same as that of later decades; possibilities have simultaneously widened and narrowed. The subcultural scenes of the 1950s accommodated a range of legal and illegal acts and desires, feeding a diversity of queer practices and identities. In later decades, I show, the queer subject was more disciplined, but was freer from legal limits and prohibitions.”

¹⁰⁸ No original: “This mobile topography shifted when a bar was closed, a toilet hired a guard, or the police intensified patrolling of certain streets and squares.”

¹⁰⁹ No original: “(...) multiple border-crossings: between child and adult, private and public, relations of affection and of prostitution, between the wealthy and the poor, the upper and lower class.”

e liderada por Axel Lundahl-Madsen¹¹⁰, começou como um clube social, mas rapidamente estendeu a sua ação ao *lobbying* político e à programação cultural, “organizando noites de teatro e bailes para os quais convidavam a polícia” (Edelberg, 2014, p. 62, tradução própria)¹¹¹. A sua relação com a autoridade era notavelmente cordial apesar da desconfiança inicial, tendo o grupo conseguido distanciar-se com o tempo do vínculo à prostituição.

No entanto, as diferenças entre a vida associativa e a realidade das ruas e dos bares eram abissais. Enquanto a associação se construía na base de uma “afiliação entre indivíduos, baseada num sentimento inato e partilhado, diferentes ‘des normais’” (ibidem, p. 63, tradução própria)¹¹² - respeitando os limites legais e, até certo ponto, morais - a vida fora desse âmbito era muito mais diversa e fluída, contemplando práticas ilegais e relações entre homens que podiam ou não se considerar homossexuais. Ainda assim, o tempo provou que os dois contextos não eram assim tão distintos, com um escândalo público em 1955 a confirmar a ligação de alguns membros da associação à intimidade com menores e à distribuição de pornografia. Após um longo período de recuperação da confiança pública, a associação mudou de nome para *LGBT+ Danmark* no início do século XXI, trabalhando atualmente em prol da igualdade e da inclusão política, social, cultural e laboral de “pessoas lésbicas, gay, bissexuais, trans e outras que quebram as normas de género e sexualidade” (*LGBT+ Danmark*, s.d., tradução própria)¹¹³.

O progressivo caminho da sociedade dinamarquesa em direção à *frisind* - um termo na língua nacional deste país que pode ser traduzido como ‘vontade de viver e deixar viver’ - ajuda a explicar, segundo Edelberg (2014), a vida mais facilitada que as pessoas homossexuais levam no presente e a gradual desconstrução de preconceitos sobre as mesmas. Ainda que saibamos, paradoxalmente, que estes ainda existem, e que a vida, em múltiplos aspetos, continua difícil para muitas pessoas dentro do espectro social queer.

¹¹⁰ Axel Lundahl-Madsen (1915-2011) foi um dos principais ativistas pela liberação gay e normalização homossexual junto da sociedade dinamarquesa. Inspirado pela Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, fundou no mesmo ano a associação referida no texto e, em 1989, ele e o seu parceiro Eigil Eskildsen tornaram-se no primeiro casal homossexual em união de facto na Dinamarca e no mundo, tendo reivindicado anteriormente a mudança legislativa que permitiu esse evento. Ambos adotaram, a partir de então, o apelido Axgil - uma combinação dos seus nomes próprios - simbolizando o seu compromisso.

¹¹¹ No original: “They invited the officers to the theatre nights and to the balls they held.”

¹¹² No original: “(...) an affiliation between individuals, based on an inborn and shared feeling, different from ‘the normals’.”

¹¹³ No original: “(...) association for lesbian, gay, bisexual, transgender people and others who breaks with norms of gender and sexuality.”

No campo cultural, este progresso é visível pela proliferação de iniciativas queer um pouco por todo o país, nomeadamente os eventos *pride*¹¹⁴. Na capital, o *Copenhagen Pride* é o evento queer por excelência, realizado desde 1996 quando Copenhaga foi Cidade Europeia da Cultura e recebeu o *EuroPride*¹¹⁵ pela primeira vez. Inspirado em encontros queer de menor dimensão que aconteciam pela cidade desde o início dos anos '70, este evento foi crescendo anualmente como uma semana de atividades no mês de agosto, incluindo não apenas a famosa parada *pride*, mas também debates, workshops, festas, encontros desportivos e outras iniciativas culturais. Desde 2015, o *Copenhagen Winter Pride* acontece também todos os anos como contraponto da edição principal, permitindo aproximar as pessoas dentro de portas em pleno inverno. De salientar ainda que a preocupação com a inclusão é premente na organização de um evento como este, havendo cada vez mais atividades realizadas em inglês e acessíveis a pessoas diversamente funcionais (Visit Copenhagen, s.d.).

No que à música diz respeito, este contexto de crescente abertura permite apresentar e visibilizar artistas queer, muitas vezes convidadas para atuar nos eventos *pride*. No entanto, como podemos depreender, a discriminação e o ódio contra pessoas queer restringe também, na indústria musical, a oportunidade de estas serem efetivamente reconhecidas, social e economicamente, pelo seu trabalho enquanto músiques. Um pouco à semelhança do binómio associações/ruas, criou-se uma clara diferenciação entre: o panorama queer mais *mainstream* formado pelas iniciativas *pride* e alguns ecos de *queerness* em instituições culturais, que pontualmente divulgam e informam o público em geral sobre propostas musicais queer, geralmente vinculadas a estilos mais *pop*; e o plano *underground*¹¹⁶, geralmente associado à sociabilização noturna e conotado com excessos, servindo de refúgio mais corrente para uma maior diversidade de expressões sonoras e estéticas que não encontram lugar no primeiro plano. Sobre isto, o jornalista Kjartan Stolberg dá conta de uma importante cena queer *underground* em Copenhaga ligada à música eletrónica:

“Existe definitivamente uma cena de música eletrónica [queer] que se estabeleceu realmente como uma cena musical de palco indiscutível. Especialmente na discoteca Den Anden Side,

¹¹⁴ Festivais ou eventos *pride* ('orgulho' em inglês) são iniciativas culturais que promovem a expressão e a celebração do orgulho da comunidade LGBTQ+, advogando visibilidade para a necessidade do reconhecimento dos direitos destas pessoas. Geralmente decorrem todos os anos durante o mês de junho, reconhecido internacionalmente como o Mês do Orgulho LGBTQ+.

¹¹⁵ *EuroPride* é a designação do evento *pride* pan-europeu realizado anualmente desde 1992 e organizado pela Associação Europeia de Organizações de *Pride* (EPOA na sigla em inglês). Em 2025, Lisboa será a anfitriã deste evento, quatro anos depois de ter acontecido em Copenhaga.

¹¹⁶ *Underground* (à letra, 'debaixo do chão') diz-se do ambiente social e/ou cultural que existe fora e por oposição aos circuitos comerciais dominantes, reconhecidos e estabelecidos.

a maioria dos jovens queer em Copenhaga tem, pelo menos, uma referência passageira de um local de música queer. Já lá estive uma ou duas vezes e é muito agradável, com DJs inovadores que sabem realmente como canalizar a experiência queer em música que nem sequer tem vozes, mas que me mostra o que pode ser queer. Ume des minhes artistas electrónicas queer preferides [desta cena] é Peachlyfe. Na música déle, sinto um som cru e agressivo que realmente canaliza a sua própria experiência de opressão, tornando-a um protesto e uma celebração ao mesmo tempo. Aqui, sinto que o clubbing de electrónica é o espaço onde a cena queer tem uma comunidade mais definida.” (tradução própria)¹¹⁷

Efetivamente, ao entrarmos no espaço *Den Anden Side* - literalmente ‘O Outro Lado’ - submergimos num ambiente de libertação queer associado ao sentimento de identificação e celebração coletivas, especialmente nas festas *Group Therapy* (‘terapia de grupo’) que também frequentei. Morten Nørulf e Carlo Molino são os organizadores destas “sessões terapêuticas” em ambiente de discoteca, nas quais “todas as etnias, sexualidades e géneros são bem-vindos”, o consentimento “é obrigatório” e os telemóveis “são deixados de fora da pista” (Sanchez-Montoya, 2020, tradução própria)¹¹⁸. Em entrevista publicada no site do *Copenhagen Pride* (ibidem), o coletivo explica a génese desta ideia com a necessidade de abrir os espaços alternativos à diversidade musical queer e unir, de alguma forma, os públicos dos ambientes noturnos queer *mainstream* e *underground*:

“Adoro Copenhaga, mas senti que não havia uma ponte entre o techno underground e as ondas pop queer do mainstream.” - Molino (tradução própria)¹¹⁹

“Não havia muito espaço para a diversidade na música, por isso tínhamos de ir para outras cenas de música underground, que não eram necessariamente um espaço queer-friendly. Era perigoso frequentar esses espaços enquanto minorias (...). Estavam a acontecer alguns eventos de música electrónica na zona de Valby, com o Et Andet Sted [primeiro nome do

¹¹⁷ Entrevista a Kjartan Stolberg (ele/ dele), jornalista na revista e portal digital musical *Soundvenue* (30 de abril de 2024, via Zoom). No original: “There is definitely a [queer] electronic music scene that has really established itself as an unarguable stage music scene. Especially at the club *Den Anden Side*, most young people who are queer in Copenhagen, at least, have a passing reference of a queer music kind of place. I have been there one or two times, and it is really cool, with innovative DJs that really know how to channel the queer experience in music that doesn’t even have vocals, but that shows me what can be queer. One of my favourite queer electronic musicians [from this scene] is Peachlyfe. In their music I feel like this raw, aggressive sound that really channels their own experience of oppression, making it a protest and a party at the same time. So. here, I feel electronic clubbing is the space where the queer scene has the most defined community.”

¹¹⁸ No original: “All ethnicities, sexualities, and genders are welcome. Consent is mandatory and phones are left off the dance floor!”

¹¹⁹ No original: “I love Copenhagen, but I felt that there was not a bridge between underground techno and mainstream queer pop vibes.”

clube Den Anden Side], que era muito amigável, de espírito aberto, pensando na segurança das mulheres e das pessoas queer nesses conceitos iniciais, tendo formulações de políticas de não racismo, não homofobia (...). Os gays cisgênero são bastante privilegiados, por isso tivemos discussões no início e avançamos no sentido de incluir todas as outras comunidades dentro da comunidade LGBTQIA+ - não apenas os gays brancos. Atraímos muitos deles, essa é a percepção do evento, mas este é para as nossas amigas femme, trans e não-binárias.”
– Nørulf (tradução própria)¹²⁰

Em suma, podemos admitir que, hoje, Copenhaga é uma cidade mais aberta a diferentes expressões culturais e musicais queer, sendo também mais acolhedora para as pessoas que delas participam e/ou usufruem. Apesar disso, muitos argumentam que é necessário fazer mais pela inclusão e representação de todes nestes ambientes, contrariando a sua tendência “insular”, como diz Stolberg (tradução própria)¹²¹, e dando mais destaque na mídia às músicas queer e aos seus intervenientes. É o caso de Regitze Bundgaard, jornalista na revista *Gaffa*, que salienta o mau tratamento mediático da *queerness* musical: “Temos sido tão maus a cobrir este assunto, não lhe dando nenhuma visibilidade, que agora sinto que os artistas [queer] estão a começar do zero, ainda que tenham por vezes longas carreiras” (tradução própria)¹²². Algo que, explica, pode ser corrigido com “mais histórias sobre a música em si do que focadas na estética ou no relato da sexualidade e da identidade”, apelando a diferentes audiências e “provocando o debate” (tradução própria)¹²³.

¹²⁰ No original: “There was not a lot of room for diversity in music, so we had to go to other underground music scenes, which were not necessarily a queer-friendly space. It was dangerous to go to these spaces as minorities (...). Some electronic events were happening around the Valby area, with Et Andet Sted, it was very friendly, open-minded, thinking about the safety of women and queer people in those early concepts, having formulations of policies of no racism, no homophobia (...). Cis gays are quite privileged, so we had discussions in the beginning and moved towards including all other communities within the LGBTQIA+ community – not just white gay men. We attract a lot of them, that is the perception of the event, but this is for our femme, trans, and non-binary friends.”

¹²¹ Entrevista a Kjartan Stolberg (ele/dele), jornalista na revista e portal digital musical *Soundvenue* (30 de abril de 2024, via Zoom). No original: “New queer spaces are making the scene more insular and less inclusive (...).”

¹²² Entrevista a Regitze Bundgaard (ela/dela), jornalista na revista e portal digital musical *Gaffa* (7 de maio de 2024, via Zoom). No original: “We've been so bad at covering this issue, not giving it any visibility, that I now feel that [queer] artists are starting from scratch, even though they sometimes have long careers.”

¹²³ *Ibidem*. No original: “I think we should write more stories about the music itself than just focused on the aesthetics or the account of sexuality and identity (...). I always prioritise stories that spark debate between our two types of audience: younger people from our generation (20 to 30 years old) and older people (50 plus).”

À semelhança da capital dinamarquesa, a história queer de Lisboa revela-se, após a Segunda Guerra Mundial e mesmo antes, através da lente das ruas, onde a prostituição masculina, sobretudo de jovens rapazes, era uma tradição secular. Ironicamente, como descreve Higgs (1999, p. 133, tradução própria), “alguns deles podiam ser encontrados junto à zona do rio Tejo onde ocorriam as execuções de sodomitas no século XVII”, sendo esta também uma “zona de *cruising*¹²⁴ ativa” durante anos¹²⁵. Até à década de 1970, esta era ainda frequentada por jovens órfãos e marginalizados da instituição Casa Pia de Lisboa, bem como artilheiros de um quartel próximo. Outros pontos da cidade, como os urinóis da estação de comboios do Cais do Sodré ou a Praça do Comércio, eram locais de prostituição e encontros casuais para marinheiros-fuzileiros e recrutas militares. Um relatório de 1994 sobre jovens prostitutos (‘putos’ na gíria da época) no Parque Eduardo VII dá conta da “maneira como eram recolhidos pelos condutores de carros, a elevada incidência do uso de drogas entre eles, as ocasionais cenas de violência e as suas idades, desde meados da adolescência aos vinte e poucos anos” (ibidem, tradução própria)¹²⁶.

À medida que esta ‘cultura de casa-de-banho’ (*toilet culture*) decaiu com o advento da democracia em 1974, trazendo o encerramento de muitas casas-de-banho públicas, os bares e os clubes gay inaugurados a partir de então passaram a ser o ponto de encontro sexual, mas também convivial, para homossexuais na moderna Lisboa. Aliados à crescente gentrificação da cidade, espaços noturnos como o *Bric-à-bar* tinham inicialmente como clientela a classe média em ascensão, impedindo a entrada de “indivíduos da classe baixa ou inadequados” (Higgs, 1999, p. 135, tradução própria)¹²⁷. Uma tendência que foi amenizando a partir dos anos ‘80, com estes espaços a tornarem-se cada vez mais abertos e economicamente acessíveis.

No âmbito musical, a década de 1980 foi particularmente embrionária de uma cultura queer sonora e visual em Portugal, com os passos dados, por exemplo, pela transgressão estilística dos Pop Dell’Arte ou a autenticidade expressiva de António Ribeiro, cujo nome

¹²⁴ *Cruising* diz respeito à prática sexual anónima e gratuita, geralmente entre pessoas homossexuais, em locais públicos ou abertos.

¹²⁵ No original: “Some were to be found near the River Tagus-side area of the executions of sodomites in the seventeenth century. It was an active cruising area (...).”

¹²⁶ No original: “(...) described the way in which they were picked up by car drivers, the high incidence of drug use among them, the occasional scenes of violence and their ages, ranging from mid-teens to early twenties.”

¹²⁷ No original: “(...) a middle-aged woman doorkeeper who was an implacable barrier to low class and unsuitable individuals.”

artístico (Variações) denota por si só uma inclinação queer. Em especial a este último, devemos-lhe a introdução no cancionário musical português de “um novo conceito sobre relações humanas” vinculado à liberdade sexual e afetiva, refletindo uma “rutura com um passado opressivo” e uma transposição das “margens de comportamento aceitável” (Pepe, 2014). Um músico que, mesmo antes da proliferação da teoria queer, era já consciente da sua identidade fluída e ilimitada: “[Variações] remete para elasticidade, liberdade. E é exatamente isso que eu sou e que faço no campo da música. Aquilo que canto é heterogéneo. Não quero enveredar por um único estilo. (...) Tenho a preocupação de fazer coisas de vários estilos” (Variações em Carvalho, 1983, citado em Pepe, 2014).

Nos anos '90, a vida cultural e associativa queer em Portugal floresce paulatinamente para além dos limites dominantes da cultura gay, refletindo as novas demandas sociais. A luta contra o VIH-SIDA, descoberto no início da década anterior e particularmente incidente no contexto português¹²⁸, acelerou esta transformação, propiciando a formação de grupos informais e associações como a *ILGA Portugal*¹²⁹ (1996), o *Clube Safo*¹³⁰ (1996), ou a *Opus Gay*¹³¹ (1997) – atual *Opus Diversidades* – que, além da sua intervenção cívica, levaram a cabo importantes lutas políticas pelo reconhecimento de direitos às pessoas LGBT+.

No campo artístico, Lisboa viu também nascer por esta altura o primeiro festival de cinema gay e lésbico do país, atualmente sob a designação *Queer Lisboa*, sendo também o primeiro festival de cinema a surgir na capital. Com uma proposta anual de filmes de temática ligada às sexualidades e identidades não-normativas, um género cunhado internacionalmente

¹²⁸ Em Portugal, os primeiros casos de infeção por VIH, vírus causador da SIDA, foram registados em 1983. Desde então e até 2023, de acordo com o último Relatório ‘Infeção VIH e SIDA Portugal’ (2023), foram notificados no país mais de 66 mil casos, dos quais cerca de 23.600 atingiram o estágio de SIDA. Ainda assim, apesar do número de infeções registadas estar a diminuir, o estigma continua a atingir frequentemente as pessoas que vivem com o vírus. Segundo o mesmo relatório, que realizou um estudo sobre o assunto, 38% dos participantes revelaram ter sido alvo de discriminação social.

¹²⁹ A ILGA Portugal – Intervenção Lésbica, Gay, Bissexual, Trans e Intersexo nasceu em Lisboa em abril de 1996, sendo a mais antiga associação de defesa dos direitos LGBT+ em Portugal. Com uma forte atividade política e cívica, a associação disponibiliza também no seu Centro LGBT, inaugurado em 1997, e em parceria com outras entidades, uma série de serviços de apoio psicológico, jurídico, um centro de documentação, publicações temáticas, debates, festas e convívios.

¹³⁰ O Clube Safo é uma organização de defesa dos direitos das mulheres lésbicas fundada em Aveiro em 1996. Percebendo a urgência da criação de um espaço de diálogo, partilha e reivindicação entre mulheres lésbicas, a associação (legalizada em 2002) criou o boletim ‘Zona Livre’ e tem vindo a organizar, ao longo dos anos, diferentes atividades culturais e de convívio, como acampamentos de verão, encontros e passagens de ano.

¹³¹ A Opus Diversidades, anteriormente conhecida como Opus Gay e registada oficialmente como Obra Gay Associação, é uma organização não-governamental sem fins lucrativos criada em Lisboa em 1997. Focando no ativismo e na defesa dos direitos humanos, com especial incidência nas minorias sexuais e étnicas, a instituição dispõe de uma casa de acolhimento temporário de emergência, oferecendo também serviços de apoio psicológico, formação e implementando projetos em diversas frentes.

como ‘cinema queer’, o evento organiza desde 2015 uma edição independente no Porto (*Queer Porto*) e marca presença no circuito internacional dos festivais congéneres. João Ferreira, diretor artístico do festival, justifica a importância desta iniciativa com um “trabalho pedagógico” necessário à época e que se estende até hoje:

“A parceria com a Cinemateca [Portuguesa], desde a primeira edição, foi muito importante para o festival porque lhe deu logo esse cunho de qualidade, vá lá. Havia uma grande desconfiança – e continua a haver – de certos puristas sobre o que é o cinema queer, o que se aplica a todas as áreas culturais com essa designação. Muitas vezes não parte dos próprios criadores, mas sim de uma leitura sobre as obras. Então foi um trabalho, diria mesmo, pedagógico, necessário para explicar um festival de cinema, à altura, apenas gay e lésbico.”¹³²

Contemporaneamente, outras iniciativas queer tiveram ou têm lugar na cidade de Lisboa que, à semelhança de Copenhaga, tem sido palco para uma cada vez maior diversidade de estilos e manifestações culturais deste âmbito, traduzindo também uma maior compreensão por parte da sociedade portuguesa de “conceitos e expressões que não faziam qualquer sentido há 15 anos” (Horta, 2024, comunicação pessoal)¹³³. Exemplo disso é o laboratório criativo *Queer Art Lab*, criado em 2021 com o apoio da discoteca *Trumps* para a incitação e capacitação de artistas queer em várias disciplinas, ou, concretamente na área musical, a iniciativa *Queer Fest*. Com a primeira edição realizada em setembro de 2020 e a segunda no mesmo mês de 2021, durante a pandemia de COVID-19¹³⁴, este festival de música com performances e debates foi criado com o objetivo de conectar es artistas queer de vários géneros musicais em Portugal, ambicionando trazer à luz uma cena musical “com distintos núcleos de criação” que, “de uma forma ainda disseminada e desorganizada, anuncia uma tendência” comum para a *queerness* (Paes & Sarrouy, 2022). Em todo o caso, após o relativo sucesso e cumprimento dos objetivos propostos no primeiro ano, a edição de 2021 representou o último sopro da iniciativa realizada entre a Casa Independente, em Lisboa, e a Sociedade Musical União Paredense (SMUP), em Cascais, tendo sido “objeto de cancelamentos, sabotagens e alterações de nomes de participantes à última hora”, como referem as coprogramadoras do festival Maria do Mar Lopes e Rui Eduardo Paes:

¹³² Entrevista a João Ferreira (ele/dele), diretor artístico dos festivais *Queer Lisboa* e *Queer Porto* (13 de dezembro de 2023, via Zoom).

¹³³ Entrevista a Bruno Horta (ele/dele), jornalista e autor de livros de temática queer (11 de dezembro de 2023, via telefone).

¹³⁴ A COVID-19, ou doença por coronavírus 2019, é uma infeção causada pelo vírus SARS-CoV-2 identificada em dezembro de 2019 e que perigou a saúde pública mundial entre 2020 e 2023, vitimando milhões de pessoas e paralisando vários setores económicos.

“Circularam rumores de que não pagávamos às participantes e houve alguém da comunidade queer que lançou a história de que o dono [da Casa Independente]...” - Paes

“As donas, na verdade...” - Lopes

“Sim, mas a pessoa em causa dizia que ‘o dono’ era responsável por abusos, embora o espaço seja dirigido por duas sócias, duas mulheres. (...) A questão é que quisemos fazer o Queer Fest sem pedirmos apoios ou licenças, simplesmente porque queríamos, e isso terá caído mal para algumas pessoas do meio que acharam que aparecemos do nada. (...) No final da edição de 2021, fizemos uma intervenção antes do último concerto para dizermos que tínhamos decidido acabar com aquilo e que, para fazermos a revolução queer, preferíamos fazê-las nós próprias, nas nossas vidas.” - Paes¹³⁵

A necessidade de uma agência queer

O desfecho do *Queer Fest* mostra-nos que, para além das tentativas por parte de indivíduos e grupos com diversas motivações de excluir e proscrever iniciativas queer, existe também, por vezes, alguma crítica e pressão dentro da população LGBTQ+ por idiosincrasias e debates internos vários. Para além disso, a existência de músiques que preferem uma abordagem DIY “mais individualizada e localizada” a uma “frente coletiva organizada”, como também reflete Paes na entrevista para este estudo, compromete a verificação de uma dinâmica musical mais intensa e colaborativa no meio queer português, identicamente ao que acontece no contexto dinamarquês.

Em todo o caso, estas questões e o interesse de um público mais abrangente – não só o académico e o queer - em torno de temas relacionados com identidades LGBTQ+, como se comprova pela elevada afluência de participantes dos mais diversos contextos nos eventos mencionados e noutros semelhantes, revelam a necessidade latente de uma verdadeira agência queer nos vários setores da sociedade. Uma agência que inclua a opinião de todes e construa criticamente, no seio da diversidade e do respeito pela diferença, um futuro mais justo, representativo e equitativo. Particularmente na indústria musical, esta carência informa também sobre a importância de coletivos e agências – agora no sentido económico do termo – que ajudem es músiques a profissionalizarem as suas carreiras e a encontrar soluções e apoios para as suas ideias e ambições, de uma maneira mais sensível e informada, trabalhando, assim, para mitigar a discriminação contra estas pessoas no meio artístico.

¹³⁵ Entrevista a Rui Eduardo Paes (ela/dela, ele/dele) e Maria do Mar Lopes (ela/dela), coprogramadoras do Queer Fest (13 de dezembro de 2023, via Zoom).

O exemplo que apresentarei em seguida, de uma agência de música especializada na promoção de artistas queer, tem em vista esta problemática e prevê, na sua missão, a necessidade de se fazerem ouvir mais vozes queer dentro e fora da indústria musical. Não apenas pela representatividade e visibilidade das suas identidades não-normativas, importantes para completar o espectro social limitado de um setor excludente, mas também pelas suas abordagens artísticas irreverentes e que cruzam vários géneros musicais, permitindo introduzir no mercado atual novas sonoridades, temas e estéticas que, de outra forma, poderiam ser negligenciados pela indústria convencional.

2.2 . *Queer Music Agency*

De maneira a proporcionar um enquadramento para as tarefas e atividades desenvolvidas durante o meu estágio na *Queer Music Agency*, descritas no capítulo seguinte, apresento nesta parte uma reconstituição da fundação desta entidade, bem como uma sucinta caracterização da sua organização. Deste modo, foco particularmente o relato do fundador, a par com outras testemunhas e informações complementares.

No final de 2021, no meio de uma pandemia, Frederik Diness Ove, um profissional formado em marketing e desenvolvimento de negócios a viver em Copenhaga, encontra-se desempregado, depois de trabalhar durante vários anos nesse mesmo ramo de atividade. Em situação de impasse, começa a pensar no que fazer a seguir e conclui que a questão da diversidade sexual e de género é algo que o motiva, especialmente pela consciência da discriminação contra pessoas queer em contexto laboral:

“Estava entre empregos e tive algum tempo para pensar no que queria fazer. Rapidamente percebi que queria trabalhar com a diversidade, uma vez que eu próprio sou uma pessoa queer, um homem gay. (...) Apesar de não ter tido grandes dificuldades ao nível pessoal, lembro-me que no início da minha carreira também escondia a minha sexualidade, e acho que as pessoas não deviam fazer isso. Sentia-me muito inseguro sobre o que devia dizer abertamente. (...) Sei que muitas pessoas têm mais dificuldades com a sua identidade, especialmente as que são mais expressivas sobre as suas identidades e sexualidades, e infelizmente muitas ainda sofrem de assédio e discriminação.” (tradução própria)¹³⁶

¹³⁶ Entrevista a Frederik Diness Ove (ele/dele), fundador da QMA (7 de maio de 2024, Refshaleøen, Copenhaga). No original: “I was in between jobs and I had some time to think about what I wanted to do, and I quite quickly figured out I kind of wanted to work with diversity since I am a queer person myself, a gay man. (...) Even though I have not had big issues struggling with my own personal life, I remember early in my career I was also hiding my sexuality, and I think people should not do that. I

Em sociedade com amigos, resolve criar um negócio de eventos *pop-up*¹³⁷ para o público gay em bares e hotéis da cidade, expandindo rapidamente para a península da Jutlândia, a região mais ocidental do país. Com o tempo, o conceito amplifica o seu público-alvo, passando a apelar à “diversidade” de identidades e orientações sexuais, e promove diferentes tipos de entretenimento, desde espetáculos de *drags* a performances de comédia e de canto. Para um desses eventos, Ove contrata Sander Sanchez, relativamente conhecido do público local após a sua participação na seleção dinamarquesa para o Festival Eurovisão da Canção em 2020, na qual se classificou em segundo lugar. O espetáculo corre bem e, algumas semanas depois, o empresário garante a Sanchez um lugar na cerimónia de encerramento do *WorldPride*¹³⁸, que em 2021 acontecia em Copenhaga. Na sequência da atuação, Ove decide convidá-lo para integrar a agência de música apenas dedicada a artistas queer que começara a projetar, e Sanchez resolve ajudá-lo:

*“Então convidou-me para beber uma cerveja, disse-me que tinha tido a ideia maluca de criar a QMA e perguntou-me se eu queria ser o primeiro artista. Ele não tinha qualquer experiência na indústria da música ou nas redes sociais, mas eu tinha. Por isso, no início, criei o logótipo, alguns gráficos e fiz algumas publicações nas redes sociais para os concertos e outras coisas.” (tradução própria)*¹³⁹

Antes desta partilha, porém, Frederik Ove começa a investigar a indústria musical e as suas problemáticas, tendo em vista uma “abordagem distinta” para colmatar, à sua escala, a falta de diversidade neste universo, e trazendo uma maior visibilidade e consciencialização social para esta questão:

“O mais importante para mim não era criar uma empresa na música. Primeiramente, foi um desafio para mim fazer isto sem fazer parte da indústria musical, sabendo que é muito competitiva. Mas já tinha informação de que havia uma falta de diversidade. Li vários

was really insecure about what to be open about. (...) I know that a lot of people struggle more with their identity, especially people that are more expressive about their identities and sexualities, and unfortunately a lot of people still suffer from harassment and being discriminated against.

¹³⁷ Eventos *pop-up* são eventos de curta duração que permitem a quem os cria contactar pessoalmente com os seus públicos-alvo, tanto em espaços íntimos como em lugares ao ar livre.

¹³⁸ *WorldPride* é o nome do evento internacional de celebração do Orgulho LGBTQ+, realizado desde 2000 e coordenado pela InterPride, uma associação internacional de organizações de eventos deste género.

¹³⁹ Entrevista a Sander Sanchez (ele/déle), artista e agenciado /ex-voluntário na QMA (25 de abril de 2024 no Oscar Bar Café, Copenhaga). No original: “Then he invited me for a beer and told me he had had this crazy idea about creating QMA, and he asked me if I wanted to be the first artist. He didn’t have any experience in the music industry or with social media, but I did. So, in the beginning, I created the logo, some graphics and did some posts on social media for the concerts and so on.”

relatórios que mostravam que esta é, de facto, uma indústria conservadora. (...) Então disse ao Sander que queria criar uma agência de música, mas que teria de se focar na diversidade, e tive a ideia de criar uma agência de música queer, que representasse artistas queer, uma vez que estes relatórios mostravam que cerca de 50% das pessoas que se definem como queer nesta indústria tinham sido vítimas de discriminação. (...) Quando se começa um negócio, é preciso ser melhor, diferente ou mais barato. Esta foi uma abordagem distinta e, felizmente, começámos a ter muita atenção por fazermos o que fazemos. Disseram-nos que somos a única agência no mundo que representa exclusivamente artistas queer na música. Era uma coisa nova e chamou muita atenção, o que, mais uma vez, me deixou muito feliz. Com toda essa atenção, é possível mudar a narrativa e o status quo.” (tradução própria)¹⁴⁰

Ainda assim, a atenção referida foi também acompanhada por alguma reação social negativa, na tentativa de invalidar a necessidade da iniciativa, o que acabou até, contrariamente ao expectável, por se revelar proveitoso para a instalação da agência:

“Quando começámos, o nosso primeiro comunicado de imprensa foi publicado em grandes meios de comunicação social, como a [revista] Gaffa e alguma televisão. E, na verdade, foi alvo de muitas críticas por só representarmos artistas queer, como se estivéssemos a discriminar as pessoas heterossexuais. Mas essa foi também a razão pela qual o fizemos, para criar redes para grupos mais pequenos, minorias. Há muitas agências que se focam em artistas heterossexuais e nós somos os únicos que se focam no talento queer. (...) No fim de contas, esta crítica ajudou-nos porque alguns locais contactaram-nos a dizer que ouviram falar de nós na imprensa e que gostariam de contratar os nossos artistas. (...) Mas não foi imediato. Quando tentei contactar as salas de espetáculos para o nosso primeiro concerto, não obtive resposta. Nenhuma resposta mesmo. Depois, uma pessoa amiga com bons contactos na indústria fez um telefonema numa sexta-feira à noite e conseguiu-nos um concerto numa sala, que esgotou.” (tradução própria)¹⁴¹

¹⁴⁰ Entrevista a Frederik Diness Ove (ele/dele), fundador da QMA (7 de maio de 2024, Refshaleøen, Copenhaga). No original: “The very important thing for me was not starting a new music company. First of all, it was a challenge for me doing this not being a part of the music industry, knowing it is very competitive. But what I already had information about is that there was a lack of diversity. I have read different kinds of reports showing that it is actually a kind of conservative industry. (...) So what I told Sander was I would like to start this music agency, but it would definitely had to be focused on diversity, and I came up with the idea about making a queer music agency, representing queer artists, since these reports were showing that around 50% of the people who defines themselves as queer people in this industry had experienced discrimination. (...) When you start a business, you must be better, different or cheaper. This was a different approach, and luckily, we started to have a lot of attention by doing what we do. We have been told we are the only agency in the world that solely represents queer artists in music. It was a brand new thing and it got a lot of attention which, again, I was very happy with. With all that attention, you can change the narrative and the status quo.”

¹⁴¹ Ibidem. No original: “When we started, our first press release came out on big media, like Gaffa and some television. And actually, it had quite a lot of criticism about only representing queer artists, like

Apesar do contexto dramático que se vivia então com a emergência pandémica, Ove admite que esta teve pouco impacto na atividade da QMA: “Fundámos a nossa empresa em novembro de 2021 e, em dezembro, deveríamos ter tido o nosso primeiro concerto, que foi cancelado devido à pandemia. Mas depois disso foi mais fácil, não houve restrições nenhuma” (ibidem, tradução própria)¹⁴². A partir de então, a agência começou a estruturar o seu trabalho em torno de uma atividade principal, o *booking*, ainda que, ao longo do seu trajeto, tenha vindo a experimentar outras vertentes da indústria musical como o agenciamento, a distribuição e o licenciamento. No seu sítio web, a QMA afirma-se como “uma combinação entre agência de *management*, agência de *booking* e editora discográfica que representa artistas de todos os géneros, da synthpop dos anos 80 ao hip-hop e do techno à música clássica” (Queer Music Agency, 2024, tradução própria)¹⁴³. Quanto à missão da empresa, refere-se: “Queremos criar mais diversidade na indústria musical, bem como uma comunidade forte para artistas queer, que são muitas vezes negligenciadas. Esperamos que os nossos esforços tragam novas experiências musicais e um melhor equilíbrio na indústria musical, para que mais artistas queer possam viver da música” (ibidem, tradução própria)¹⁴⁴.

Do ponto de vista organizacional, a QMA está estruturada de uma forma horizontal e não hierárquica, ainda que o fundador (autointitulado de “primeira pessoa” para garantir a neutralidade de género) tenha a responsabilidade única pela gestão financeira e de recursos humanos da agência, bem como pelas decisões mais importantes que lhe concernem. A equipa, descontínua no tempo, é formada por voluntárias e estagiárias não remuneradas que ajudam a agência em determinados períodos e horários diários relativamente curtos, colocando em prática os seus conhecimentos formativos e profissionais em diversas áreas e,

we were discriminating against straight people. But that was also the reason we did it, to create networks for smaller groups, minorities. There’s a lot of agencies focusing on straight artists, and we are the ones focusing on queer talent. (...) After all, this criticism helped us because some venues reached out to us saying they heard about us in the press and would like to book our artists. (...) But it was not immediate. When I tried to reach out to venues for our first concert, no replies. No replies at all. And then a friend of mine with good contacts in the industry just made a phone call on a Friday evening and got us a concert in a venue, which actually sold out.”

¹⁴² No original: “We founded our company in November 2021, and, in December, we should have had our first concert that was cancelled due to the pandemic. But after that it was easier, there were no restrictions at all.”

¹⁴³ No original: “We are a combined management agency, booking agency and record label that represents artists across all genres from 80s synthpop to hip hop and from techno to classical music.”

¹⁴⁴ No original: “We aim to create more diversity in the music industry, as well as a strong community for queer artists, who are all too often neglected. Our efforts will hopefully bring new musical experiences and a better balance in the music industry, so more queer artists can make a living from music.”

por vezes, representando a QMA no exterior. Uma dessas pessoas é Sidsel Munksgaard que, no momento inicial do meu estágio, explicava o núcleo central da agência da seguinte forma: “Se o assunto é dinheiro e o negócio em si, as pessoas falam com o Frederik. Se é sobre a gestão da produção ou como o palco deve ficar, contactam comigo. (...) E a Maria [Breitenstein, voluntária] está mais focada no agenciamento dos artistas” (tradução própria)¹⁴⁵.

O vínculo estabelecido entre a QMA e os seus agenciados - mais de 40 entre músicos, DJs e produtores, à data do estágio - segue também um modelo não convencional entre as agências de música, mais próximo de uma lógica DIY e DIO explicada no primeiro capítulo deste texto:

“Não temos exclusividade com a maioria dos artistas, por isso são livres de fazer o que quiserem. Atualmente, concentramo-nos mais em artistas com os quais temos contrato, como Asbjørn, Ublu - normalmente os primeiros a aparecer no topo do nosso website. (...) Todos são introduzidos à nossa plataforma de booking, o nosso website, para os podermos apresentar e agendar. Não têm aquilo a que se chama um agente pessoal que tenta realmente agendar cada artista numa base pessoal, porque não conseguimos gerir isso para mais de 40 artistas com os recursos que temos.” (tradução própria)¹⁴⁶

De salientar também que, pouco tempo antes da minha partida para Copenhaga, a QMA inaugurou nos Estados Unidos o seu primeiro ramo (*branch*) internacional (referido doravante como QMA EUA), celebrando o acontecimento com uma festa de lançamento em Nova Iorque¹⁴⁷. A iniciativa, contudo, partiu da ação de outras figuras: Aliya Bloom, formada em economia e justiça social, e Emily Burnett, especializada em tecnologias digitais e média emergentes. À semelhança da agência original, a QMA EUA pretende ser uma “fonte de ligação entre pessoas queer na música, criando também espaços seguros para elas” (tradução

¹⁴⁵ Entrevista a Sidsel Munksgaard (ela/dela), voluntária na QMA (17 de abril de 2024, via Google Meet). No original: “If it’s about money and the business itself, people talk with Frederik. If it’s about production management or how the stage should be like, they contact me. (...) And Maria is more focused on the artists’ management.”

¹⁴⁶ Entrevista a Frederik Diness Ove (ele/dele), fundador da QMA (7 de maio de 2024, Refshaleøen, Copenhaga). No original: “We don’t have exclusivity with most of the artists, so they are free to do whatever they want. Nowadays we focus more on the artists we have agreements with, like Asbjørn, Ublu - typically the first ones on the top of our website. (...) We introduce all of them to our booking platform, our website, so we can pitch them and book them. They don’t have what is called a personal live agent that really tries to book each artist on a personal approach, because we cannot manage that for more than 40 artists with the resources we have now.”

¹⁴⁷ Ver reportagem sobre o evento escrita por Ali Ashan para *Groovevolt* (16 de abril de 2024, disponível em inglês): <https://www.groovevolt.com/the-story/queer-music-agency-qma-celebrates-u-s-launch/>

própria)¹⁴⁸ através do *booking* e promoção. De modo a não prolongar esta descrição, o caso deste primeiro ramo internacional da QMA será detalhado e analisado no último capítulo.

Para finalizar esta breve contextualização, importa mencionar ainda a divisão da empresa-mãe, legalmente designada *Q Entertainment*¹⁴⁹, em duas marcas para além da *Queer Music Agency*: a *Drag Booking Agency*¹⁵⁰ e a *Q Events*¹⁵¹. A primeira refere-se à agência de representação de *drag queens*¹⁵² para agendamento em eventos diversos, enquanto a última diz respeito ao *booking* de artistas das outras duas agências para festas corporativas e eventos privados. Durante o meu estágio, que analiso em seguida, realizei tarefas para as três marcas enumeradas, ainda que a *Queer Music Agency* tenha sido o foco principal.

¹⁴⁸ Entrevista a Aliya Bloom (ela/dela), cofundadora da QMA EUA (18 de abril de 2024 e 6 de maio de 2024, via Google Meet/Zoom). No original: “We want our agency to be a source of connection between queer people in music, also creating safe spaces for them.”

¹⁴⁹ Ver registo comercial da Q Entertainment ApS na Dinamarca (disponível em inglês): https://datacvr.virk.dk/enhed/virksomhed/43047426?fritekst=queer%2520music%2520agency&sid_eIndex=0&size=10

¹⁵⁰ Sítio web da Drag Booking Agency disponível em: <https://dragbooking.agency>

¹⁵¹ Sítio web da Q Events disponível em: <https://qevents.dk/>

¹⁵² “Drag queens” (rainhas drag) são *performers* que usam roupas e maquilhagem, tradicionalmente significantes do género feminino, com um intuito artístico e/ou de entretenimento. Por oposição aos *drag kings* (reis drag), geralmente pessoas do sexo feminino a encarnar personagens masculinizados, as *drag queens* são frequentemente pessoas do sexo masculino travestidas, embora na atualidade possam associar-se com qualquer identificação sexual e de género.

3 . Experiência de estágio

Chegadas a este ponto, será tempo de dedicar algumas páginas ao estágio curricular propriamente dito na *Queer Music Agency* em Copenhaga, Dinamarca, orientado no terreno pelo fundador da empresa (também referido como “tutor”). Neste capítulo, descrevo as tarefas por mim realizadas nesse âmbito, descortinando igualmente as atividades em que tive o prazer de participar. Finalizada a caracterização, considero relevante conciliar as vertentes acadêmica e profissional aplicadas numa breve reflexão crítica sobre o estágio.

3.1 . *Tarefas e atividades*

Para além do trabalho de investigação que ocupou boa parte do tempo disponível, exigindo empenho e um esforço de articulação muito para além do expectável, essencialmente desempenhei tarefas e participei em atividades relacionadas com o funcionamento orgânico da agência. A execução das tarefas não exigiu o respeito por um qualquer método preestabelecido, dando-me a possibilidade de explorar livremente várias formas de trabalho desde que a sua pertinência e coerência fossem asseguradas. As tarefas destacaram-se por não se tratar de meras abstrações ou exercícios de reflexão; procuraram ir ao encontro de casos concretos, apresentaram soluções, desenvolveram ideias para implementação futura, sustentando-se na minha experiência e formação, bem como na livre troca de ideias. A abordagem prática e orientada para a ação foi valorizada e o valor de cada argumento e documento residiu no potencial para gerar soluções tangíveis e replicáveis para problemas efetivos. Esta mentalidade foi facilmente interiorizada e informou cada uma das tarefas, sendo compatível, na maioria das vezes, com a minha abordagem precedente.

As tarefas desempenhadas provaram ser estimulantes e de interesse considerável; apesar de, na sua maioria, terem-se inserido perfeitamente na minha zona de conforto, desencadearam processos de pesquisa, onde acredito ter sido possível acrescentar valor. De realçar que a minha autonomia foi sempre promovida e respeitada, permitindo uma abordagem científica no enquadramento e desenvolvimento das temáticas que respeitou prazos e objetivos, complementando o trabalho desenvolvido pelo fundador da agência e voluntárias. Ademais, ao longo deste processo, foi reconhecido o valor das minhas intervenções, tendo contado, sempre que possível, com as diretrizes do meu tutor e com os

comentários de colegas voluntárias. Em tudo, tratou-se de um processo de aprendizagem mútua, bem como de permuta entre experiência profissional e questionamento acadêmico.

Nas próximas páginas, seleciono e enuncio apenas as tarefas e atividades mais relevantes do ponto de vista do seu contributo para a minha formação profissional e da sua pertinência para a especialização em Gestão Cultural, expondo, sempre que necessário e aplicável, os métodos, fundamentos, contratempos e objetivos. Desta forma, algumas terão direito a subcapítulos apenas dedicados à sua descrição, enquanto outras serão agrupadas em categorias mais abrangentes por forma a sintetizar experiências semelhantes.

Redes sociais e websites

No início do estágio, logo após ter recebido um curto *briefing* sobre a organização da empresa e de ter discutido com o tutor as primeiras tarefas que me seriam assignadas, para as quais teria maior interesse e disponibilidade, foi-me proposto fazer uma gestão mais próxima e atenta das redes sociais da agência, isto é, no *Instagram* e *Facebook*. Como tal, seria da minha responsabilidade não só a publicação cruzada de conteúdos em formato *post* e *story*, como também a planificação diária e horária das publicações, a escrita dos textos de descrição e, caso fosse necessário, a conceção e o design dos conteúdos ilustrativos a acompanhar o texto.



Figura 10 - Ilustração e texto para as redes sociais da Queer Music Agency (QMA / Instagram)

Embora a minha formação prévia em Comunicação me tenha ajudado a entender o que me era pedido, foi um desafio encontrar o tom certo para fazer passar a mensagem pretendida, tanto em texto como em imagem, de forma a manter o estilo da agência, mas, em todo o caso, acrescentando um carácter próprio que me aproximava do que estava a fazer. Deste modo, dialogava frequentemente com o tutor no sentido de perceber se estava a conseguir traduzir o que ele tinha em mente, corrigindo o necessário e apresentando as várias versões com confiança. Na maioria das vezes, as propostas eram publicadas após uma primeira ou segunda verificação; noutras, a pressão do tempo e a exigência de outros intervenientes levavam a que estas não fossem acolhidas, como foi o caso de uma agenda de concertos para uma artista que, pelo fator de urgência, não chegou a passar do rascunho.

Uma das propostas mais estimulantes que fiz e que ilustra esta ideia de que nem sempre um pensamento chega a um resultado – ou, pelo menos, ao resultado esperado – foi uma *story* para o Dia da Visibilidade Lésbica (26 de abril). A proposta final foi, então, um conteúdo simples e meramente simbólico, mas o que teve de relevante este processo foi a discussão que gerou e as interrogações que dele surgiram. A ideia inicial era de assinalar toda a Semana da Visibilidade Lésbica com uma série de vídeos curtos protagonizados pelas artistas sáficas¹⁵³ da agência, a falarem sobre o orgulho na sua identidade e a forma como a expressam nas suas canções. A proposta foi bem recebida pelo tutor que, no entanto, me alertou para o facto de não saber exactamente que artistas eram lésbicas por se tratar de uma “questão pessoal”, dando-me uma lista daquelas que poderiam, eventualmente, sê-lo. Sugeri a ideia a uma das cofundadoras da agência dos Estados Unidos para incluir também as suas artistas, tendo recebido outra lista de prováveis nomes. Contactei depois as artistas sugeridas por email, desculpando-me para o caso de não se identificarem como lésbicas e clarificando o objetivo da proposta: inspirar pessoas sáficas a assumir essa orientação na sua música. Não obstante, obtive apenas uma resposta, de carácter afirmativo, o que implicou a mudança de planos. Fiquei então a pensar sobre a ausência de mais respostas: deveu-se à circunstancial indisponibilidade das contactadas ou, de facto, não se sentiram confortáveis? Se não se sentiram cómodas, por que motivo? Será que, ao contrário do que Paes e Sarrouy (2022)

¹⁵³ “Sáfica” diz respeito à homossexualidade feminina, tal como “lésbica”. Etimologicamente, deriva de Safo (c. 610 – c. 570 a.n.e.), poetisa grega que se terá dedicado à educação de jovens mulheres, criando uma comunidade (*thiasos*) à sua volta que se reconhecia nas suas abordagens poéticas ao amor e à paixão, não raras vezes homoeróticas. Em homenagem a esta figura, a mais reconhecida organização de defesa dos direitos das mulheres lésbicas em Portugal chama-se, como vimos, *Clube Safo*.

proclamam como característica da “música queer”, resguardam a sua identidade como algo pessoal e não a pretendem utilizar na sua arte como “fator político”?

Outra proposta bastante interessante foi uma campanha que me foi atribuída com o objetivo de alcançar os 3000 seguidores na conta de *Instagram* da agência. A ideia do tutor seria, para além de incentivar à rápida obtenção do mencionado número de seguidores, promover a criatividade e a participação cívica das pessoas ao proporem um projeto de música queer para a comunidade, financiado pela QMA em 3000 coroas dinamarquesas (cerca de 400 euros). Não obstante, ao discutirmos esta ideia, decidimos não restringir o âmbito da elegibilidade a iniciativas de cariz mais social ou solidário, aceitando também ideias de realização pessoal como gravações (singles, EPs, álbuns...). Criei então o texto de descrição e o acompanhamento gráfico, que publiquei a 22 de maio, estabelecendo o prazo de uma semana e meia, sensivelmente, para o envio dos projetos, que rececionei no meu email corporativo e que teriam de incluir a identificação do proponente (nome e pronomes), uma descrição do projeto, o sítio (físico ou digital) onde este seria levado a cabo e, finalmente, uma breve explicação de como seria aplicado o financiamento.

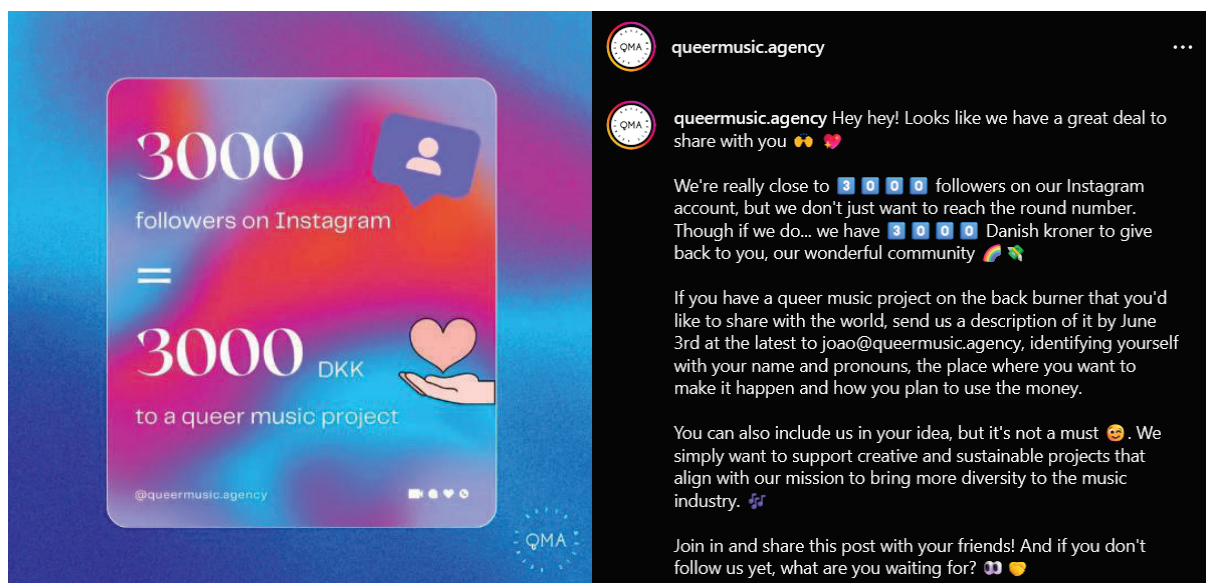


Figura 19 - Ilustração e texto da campanha dos 3000 seguidores (QMA / Instagram)

Findo o período de submissão, a 3 de junho, a conta alcançou mais de 3000 seguidores e recebemos projetos tão diversos como sessões fotográficas, videoclipes, produções discográficas e um evento de *showcase* para artistas da QMA. Posteriormente, avalei os projetos com outra estagiária, Sara Prsic, que entretanto chegara à agência, tendo em conta

critérios como a exequibilidade, a pertinência, a duração e a necessidade de apoio da QMA. Desta forma, encontramos a proposta vencedora que satisfaz – e superou – todos os requisitos, mas que não foi imediatamente revelada por motivos logísticos, e decidimos propor soluções criativas para os projetos não selecionados sem envolver o apoio monetário. Fundamentalmente, foi uma tarefa com a qual me senti realizado, não só pelo facto de pôr novamente à prova as minhas capacidades comunicativas, mas sobretudo por sentir que estava a contribuir no sentido de trazer a criatividade queer e uma maior diversidade de expressões à indústria musical.

Para além das redes sociais, outra das tarefas mais recorrentes foi a de criar perfis para es artistas recém-agenciadas nos websites da QMA e da *Drag Booking Agency*. Nesse sentido, foi-me dado acesso ao *backoffice* das duas páginas, onde colocava o texto biográfico, os links sociais e a imagem respetiva de cada artista, por vezes necessitando de a ajustar ao *layout* da página. Embora tenha desempenhado esta tarefa com relativa facilidade, permitiu-me melhorar as minhas competências na gestão de um sítio web, que serão sempre úteis em qualquer trabalho na minha área de especialização. Neste âmbito, fui sugerindo ainda algumas melhorias para o website da QMA elogiadas pelo tutor, tais como um filtro des artistas por género musical ou país de atividade, de modo a facilitar a escolha de quem procura e tornar o sítio web numa plataforma de *booking* mais eficiente.

Evento *Pride Kick-Off*

Logo na primeira semana de estágio, fui convidado para aquela que seria a minha primeira atividade fora do escritório da QMA. A proposta era um evento de arranque (*kick-off*) das celebrações do Orgulho (*Pride*) na Dinamarca com algumes artistas da agência, incluindo duas *drag queens* agenciadas pela *Drag Booking Agency*. Neste sentido, a minha participação teria por base dois objetivos: conhecer pessoalmente es artistas e ajudar à produção do espetáculo.

No dia 19 de abril, partimos então de Copenhaga para Herning, uma pequena cidade na região central da Jutlândia (Midtjylland). Aproximadamente após três horas de viagem, num veículo cedido pela Fundação Tuborg¹⁵⁴, chegámos ao local do evento, o espaço *Fermaten*.

¹⁵⁴ A Fundação Tuborg (<https://www.tuborgfondet.dk/>), sediada em Copenhaga, tem por missão “apoiar os sonhos de jovens para um futuro esperançoso e sustentável” (tradução própria). Entre outras

Fomos acolhidos no “nosso” camarim e, enquanto es artistas da noite faziam o *soundcheck* (teste de som), ocupei-me com uma tarefa simples, mas igualmente importante para o que viria a acontecer: recortar talões de bingo para o jogo que as *drag queens* Philipina e Lathisya Adore iriam orientar, enquanto estas se preparavam no mesmo camarim.

Chegada a hora do evento começar, eu e o tutor recebemos o público de várias idades – sobretudo de uma faixa etária superior aos 30 anos – oferecendo os talões e as canetas que usariam para o bingo musical. Em palco, as *drag queens* proporcionaram um espetáculo divertido, selecionando e ajudando a cantar as canções que es participantes também dançavam e tinham de identificar para riscar no próprio talão. Em seguida, vieram os três concertos da noite: RIN (Rikke Østergaard)¹⁵⁵, com um pop em dinamarquês mais experimental e poético que deixou o público atento; Asbjørn¹⁵⁶, que, mesmo com uma incapacidade física temporária, apresentou um concerto emocionante recorrendo apenas ao piano e voz; e, finalmente, Sander Sanchez¹⁵⁷, com um pop eletrónico e holográfico que animou e preparou o público para as atuações, desta vez a solo, das *drag queens* iniciais.



Figura 28 - Bingo musical no evento "Pride Kick-Off" (autoria própria)

áreas, apoia a indústria criativa da música, colocando à disposição os seus “autocarros de tour” vermelhos, mediante candidatura, desde 2017.

¹⁵⁵ Perfil de RIN no website da QMA: <https://queermusic.agency/artist/rin/>

¹⁵⁶ Perfil de Asbjørn no website da QMA: <https://queermusic.agency/artist/asbjoern/>

¹⁵⁷ Perfil de Sander Sanchez no website da QMA: <https://queermusic.agency/artist/sander-sanchez/>

Finalizado o espetáculo, os dois objetivos a que me tinha proposto foram cumpridos – conhecer es artistas e ajudar à produção. Além disso, o evento também foi importante para perceber, ao vivo, a diversidade de propostas des artistas da agência que, tendo em comum a essência queer, proporcionaram à audiência experiências completamente distintas.

Booking e candidaturas a showcase

Entretanto, no escritório, o trabalho ia-me chegando sempre por email, o modo de contacto preferencial entre mim e o tutor. Com o avançar da experiência e a intensa carga de trabalho da voluntária Sidsel, que me acompanhou também nas primeiras semanas, fui investido da tarefa de ajudar ao *booking* de algumes artistas. Nunca tinha realizado semelhante trabalho, mas tinha muita vontade de experimentar, por isso fui colocando questões, sempre que necessário, ao tutor e à voluntária para desempenhar a tarefa o melhor possível, aprendendo a redigir um email sintético, com links e informações úteis, e apelativo ao potencial promotor de um concerto ao vivo.

A primeira artista que experimentei agendar foi Reveal Party¹⁵⁸, disponível para realizar uma turné na Alemanha. O primeiro que fiz foi perceber todos os detalhes e condições da artista para a turné e, posteriormente, iniciei a pesquisa de salas de espetáculo que a pudessem acolher, uma vez que não existia ainda nenhuma lista de contactos desse país. Ainda que demorada, esta etapa revelou-se fundamental não só pelo facto de, no final, providenciar um amplo conjunto de opções onde realizar os concertos, mas também porque me permitiu descobrir a variedade de salas que existem para todo o tipo de géneros musicais. Reunidos os contactos, comecei a enviar emails para os responsáveis pelas salas, sendo que a maioria não respondeu ou replicou desfavoravelmente à proposta, geralmente explicando que esta não se enquadrava no espaço ou no estilo de evento em que mais apostavam, ou ainda que não tinham disponibilidade de agenda no período sugerido. Mesmo assim, obtive algumas respostas afirmativas, iniciando em alguns casos a negociação do cachê e a verificação das condições técnicas, não chegando, infelizmente, a terminar nenhum processo pela limitação do meu tempo na agência.

Outro des artistas para quem pude desempenhar esta tarefa foi Asbjørn, desta vez para uma turné internacional em 2025. O processo foi, em quase tudo, semelhante, sendo que, neste

¹⁵⁸ Perfil de Reveal Party no website da QMA: <https://queermusic.agency/artist/reveal-party/>

caso, precisei de alargar o âmbito de pesquisa a salas noutros países, especialmente no contexto europeu. Para isso, utilizei o conhecimento prévio de redes como a Liveurope¹⁵⁹ e a Circuito¹⁶⁰ e contactei posteriormente as salas, obtendo, igualmente, apenas algumas respostas favoráveis à proposta. Entre elas, encontravam-se salas portuguesas, o que me deixou contente e agradou também o tutor, que me lembrou a importância de se pertencer ao contexto local ou nacional do promotor para criar uma relação de maior confiança e potenciar as oportunidades de, efetivamente, agendar um concerto.

Ainda com o intuito de dar a conhecer internacionalmente os artistas da agência, propus ao tutor candidatar-mos alguns para se apresentarem ao vivo na edição de 2025 do Eurosonic Noorderslag (ESNS)¹⁶¹. Para o efeito, interroguei os artistas sobre se estariam interessados em submeter a candidatura ao *showcase* e, após ter todas as respostas confirmatórias, reuni as informações necessárias por contacto via email ou, em alguns casos, através de reuniões presenciais. Esta tarefa revelou-se determinante para aumentar o meu tempo de contacto com os artistas, compreendendo as suas preferências e opções estratégicas relativas à gestão da sua carreira, permitindo-me também treinar a minha capacidade de organização e demonstrar proatividade.

SPOT Festival

À terceira semana de estágio, entre os dias 2 e 4 de maio, fui novamente convidado para participar numa atividade externa, desta vez no festival SPOT¹⁶² realizado em Aarhus, a segunda maior cidade do país. Antes de partir, já me tinha dado conta da dimensão internacional do festival quando me foi incumbida a tarefa de redigir e enviar convites para o

¹⁵⁹ Liveurope (<https://liveurope.eu/>) é uma iniciativa pan-europeia que apoia as salas de espetáculos nos seus esforços para promover a diversidade musical europeia. Estabelecida em 2014 com o cofinanciamento do programa Europa Criativa da União Europeia, a rede é constituída por 24 salas em 24 países.

¹⁶⁰ Circuito (<https://circuito.live/>) é a principal rede portuguesa para a valorização, proteção e desenvolvimento das salas e clubes com programação própria de música popular ao vivo. Ao todo, são mais de 20 as salas associadas em cidades como Lisboa, Porto, Coimbra, Évora, Vila Real, entre outras.

¹⁶¹ O Eurosonic Noorderslag (<https://esns.nl/>) é um conceituado festival neerlandês de *showcases* e conferência dedicado à descoberta e promoção da nova música dos Países Baixos e da Europa. Realizado desde 1986 na cidade de Groningen, apresenta anualmente 350 artistas europeus emergentes a mais de 40 mil visitantes.

¹⁶² O SPOT Festival (<https://spotfestival.dk/>) é um festival de *showcase* e conferências dedicado ao lado emergente da cena musical dinamarquesa e nórdica, apresentando as tendências atuais e futuras da música. Realizado desde 1994, o evento tem sido não só uma plataforma para artistas, como um importante espaço de encontro e discussão entre profissionais da indústria musical, dinamarqueses e internacionais, e o público desejoso e curioso por experienciar nova música.

showcase da agência a todes es delegades nacionais e estrangeiros (mais de 800) numa plataforma do festival indicada para o efeito, mas só a entendi cabalmente quando cheguei à cidade e a vi cheia de pessoas com aparências muito distintas.

No primeiro dia, de reconhecimento, depois de uma nova viagem de três horas com direito a atravessar parte do trajeto dentro de um ferry, recolhi a minha credencial para os dois dias de festival e preparei as reuniões que teria no dia seguinte. Pelo facto de o tutor estar a participar nas conferências, foi-me dirigida a tarefa de reunir com dois profissionais, um da Polónia e outro da Suécia, que estariam interessados em colaborar com es artistas da QMA, para lhes explicar o funcionamento da agência e ouvir as suas propostas. Apesar de ter algum receio de executar esta missão, uma vez que conhecia vagamente o tema em questão – o licenciamento musical – e queria deixar uma boa impressão da agência, preparei-me o melhor possível e adotei uma postura atenta para aprender ao máximo, tendo recebido elogios dos meus interlocutores no final. Ainda no primeiro dia do festival, pude experienciar novamente ao vivo um espetáculo de Asbjørn, desta vez ligeiramente recuperado do seu problema físico e com a sua banda em palco, tendo assistido também a outros concertos durante a noite, entre os mais de 200 que o festival proporcionou.

No segundo e último dia de SPOT, foi a vez de ajudar a preparar o *showcase* da QMA na discoteca HeadQuarters, consideravelmente mais circunscrita do que a sala (Voxhall) na qual Asbjørn tocara na noite anterior. Ainda assim, o espaço foi-se enchendo de uma audiência fiel enquanto es artistas faziam o seu *soundcheck* e eu ajudava à produção, executando qualquer tarefa que fosse necessária. Em sequência, es artistas foram passando pelo palco, nunca deixando o público indiferente: primeiro Raymonde Gaunoux¹⁶³, depois Nima¹⁶⁴, as irmãs Simako¹⁶⁵ e ainda Taralillah¹⁶⁶. No final da apresentação, estive ainda à conversa com algumes des artistas e pude trocar impressões sobre a perceção da presença no festival para as suas carreiras. Em suma, foi um momento que me agradou muito e me permitiu ter uma experiência enriquecedora do *backstage* de um concerto.

¹⁶³ Perfil de Raymonde Gaunoux no website da QMA: <https://queermusic.agency/artist/raymonde-gaunoux/>

¹⁶⁴ À data da escrita deste capítulo, o perfil de Nima não se encontrava disponível no website da QMA.

¹⁶⁵ Perfil de Simako no website da QMA: <https://queermusic.agency/artist/kaamp/>

¹⁶⁶ Perfil de Taralillah no website da QMA: <https://queermusic.agency/artist/taralillah/>



Figura 35 - Raymonde Gaunoux (à esquerda) e Nima (à direita) no SPOT Festival (autoria própria)

Introdução ao licenciamento musical

Perto do final do estágio, houve ainda tempo para realizar uma tarefa no âmbito do licenciamento musical. No seguimento de uma das reuniões que tive no SPOT Festival, o interlocutor sugeriu à agência a oportunidade de apresentar a música dos seus artistas, através da sua plataforma de licenciamento, à equipa de supervisão musical de uma série de *streaming* internacionalmente reconhecida. A proposta foi bem acolhida pelo tutor, que me incumbiu a responsabilidade total pelo projeto.

Comecei então por contactar os artistas no sentido de perceber o interesse pela proposta, que provou ser elevado. Nesse sentido, preparei um documento para enviar posteriormente ao interlocutor com todos os nomes interessados, hiperligações para as músicas e redes sociais, e uma descrição dos *moods* (estados de espírito) refletidos em cada canção selecionada, importantes para verificar a adequação destas ao ambiente da série. No entanto, uma vez enviado o documento, o interlocutor replicou com uma seleção mais reduzida e alertou para a necessidade de metadados sobre as canções (divisões de direitos de autor, *publishing* e *master*¹⁶⁷, bem como as letras e códigos ISWC¹⁶⁸), explicando que isso

¹⁶⁷ Uma gravação *master* é aquela que resulta do processo final de produção de áudio, ou masterização. É o momento em que o engenheiro de masterização aperfeiçoa a gravação, polindo-a e ajustando-a para que soe bem em diferentes sistemas de reprodução. Assim, os direitos sobre uma *master* estão associados à gravação final de uma obra musical, normalmente atribuídos a executantes (vocalista, guitarrista, baterista, etc.) e responsáveis pela produção.

¹⁶⁸ ISWC (International Standard Musical Work Code) é um número de referência único, permanente e internacionalmente reconhecido para a identificação de obras musicais.

facilitaria o trabalho da equipa da série e aumentaria as hipóteses de alguma das canções ser efetivamente escolhida para a banda sonora.

Deste modo, fui obrigado a informar grande parte dos artistas que não tinham sido seleccionados, continuando em contacto com os artistas que faziam parte do diminuto lote de escolha. A etapa que se seguiu, de correção, foi algo complexa, uma vez que tive de pesquisar mais sobre alguns destes conceitos - até então, praticamente desconhecidos para mim - e muitos dos artistas também não sabiam onde encontrar estas informações. Com alguma paciência e ajuda mútua, fomos encontrando os dados necessários e conseguimos submeter os documentos finais na plataforma.

Concluída a tarefa, apercebi-me logo de que tinha aprendido muito com este trabalho, não só em relação aos termos mais técnicos da indústria musical, mas também sobre o facto de esta ser uma área profissional com poucas oportunidades para muito talento e que, nem sempre, este último fator é a chave de acesso a essas oportunidades. Foi-me muito difícil ter de recusar este projeto a várias artistas, mas felizmente contei com a compreensão e profissionalismo de todas, a quem muito agradeço e, apesar das vicissitudes, reconheço percursos promissores.

3.2 . Reflexão crítica

Descritas as tarefas e atividades cumpridas, chega o momento de refletir sobre o contributo deste estágio para a minha formação académica e profissional na área da Gestão Cultural. Primeiramente, esta experiência deu-me um conhecimento mais amplo sobre a aplicação desta área de especialização no meio musical. Inicialmente cético sobre se esta relação seria bem estabelecida - uma vez que a gestão musical, em concreto, não se encontra em foco no plano de estudos do curso - posso afirmar que me surpreendi pela quantidade de aprendizagens e saberes práticos prévios que apliquei ao longo deste período, desde a gestão de projetos à comunicação, passando pela abordagem às políticas culturais. Ter este enquadramento epistemológico e uma sensibilidade para as artes e cultura, também explorada nas aulas, revelou-se fundamental para a boa consecução do estágio. Além disso, as leituras e entrevistas prévias que fiz, incluindo também as conversas com o orientador desta tese, informaram-me sobre um modo de agir mais cuidado e atento que apliquei no estágio, da mesma forma que esta experiência me permitiu ter uma visão mais informada e profunda do que a teoria propõe.

Em segundo lugar, viver e trabalhar na Dinamarca, ainda que por um período limitado, deu-me uma perspetiva concreta e empírica das diferenças assinaláveis entre este país nórdico e Portugal. A sociabilidade é, de facto, distinta; não havendo uma aproximação física e afetiva tão saliente, à partida, como em Portugal, o convívio faz-se de uma maneira mais subtil, por exemplo, em conversas amenas nas pausas de trabalho debaixo do sol. A relação com o trabalho é também um fator distintivo, privilegiando-se um ambiente de escritório relaxado e colaborativo em detrimento de uma conduta individual sob pressão e descurada de vigilância horária; pelo contrário, os horários são respeitados, assim como os objetivos de trabalho diários. Por fim, mas não menos importante, a disponibilidade financeira é mais elevada neste contexto, sendo notável a variedade de bolsas e subsídios que existem e, conseqüentemente, a maior predisposição para arriscar em projetos. Muito provavelmente, uma empresa da mesma dimensão da QMA em Portugal não teria a mesma capacidade para investir, por exemplo, numa campanha de seguidores como a que realizei.

Por último, trabalhar na *Queer Music Agency* providenciou-me um contacto direto e enriquecedor do modo de funcionamento de uma agência de música. Perceber como se gere uma estrutura de promoção de artistas na indústria musical e como se desenvolvem os processos de *booking*, gestão de eventos, licenciamento, entre outros, inseridos numa teia de relações e contactos com o exterior, aproximou-me mais da realidade desta área profissional e deu-me a conhecer uma abordagem holística dos meios e técnicas. Ademais, a singularidade de promover artistas queer é, sem dúvida, a mais-valia desta agência, tendo-me permitido compreender melhor as necessidades e desafios destas pessoas e inspirando-me a desenvolver um trabalho semelhante no meu contexto de origem. Ainda que, como veremos em seguida, a agência revele alguns constrangimentos e situações a melhorar.

4 . Perspetivas sobre a QMA e a *queerness* na música

“O nosso dever como artistas é sermos nós próprias. E, ao fazê-lo, inspirar outras pessoas a serem elas próprias.”

(Sinéad O’Connor / Shuhada’ Sadaqat, tradução própria)¹⁶⁹

Uma boa história nunca está completa sem a voz das suas protagonistas, aquelas pessoas que influenciam os contextos e, ao mesmo tempo, são por estes afetadas, condicionadas e interpeladas. No caso da *Queer Music Agency*, estas vozes são, como não podia deixar de ser, as dos artistas agenciadas, mas também as da equipa responsável por ajudar as suas carreiras, especialmente nesta lógica de agência coletiva em prol da promoção da diversidade na indústria musical.

Este último capítulo traz a análise dos depoimentos de artistas e voluntários recolhidos durante a experiência de estágio, em paralelo com as informações contextuais também prestadas pelos artistas e jornalistas entrevistados. Na impossibilidade de abordar neste texto todos os temas levantados, procedi a uma seleção das questões mais frequentes nos vários testemunhos e ao cruzamento destas ideias, na tentativa de disponibilizar o quadro mais completo possível dos diversos posicionamentos e idiosincrasias, sem limitar, no entanto, a interferência da minha visão empírica e crítica quando necessária ao melhor entendimento destas questões.

No primeiro subcapítulo, pretendo abordar a particularidade de se ser uma artista agenciada pela QMA, explorando as afirmações e reticências das visadas sobre o trabalho da agência e as suas experiências enquanto artistas queer. A par disso, apresento também as oportunidades fornecidas pela agência, bem como os seus desafios e constrangimentos, a partir do relato da equipa. Para fechar esta reflexão, proponho ainda, no subcapítulo final, um breve cenário sobre a expansão da QMA para os Estados Unidos e o questionamento sobre a viabilidade da internacionalização de uma agência deste tipo, citando as opiniões das coorganizadoras deste primeiro ramo internacional.

¹⁶⁹ Entrevista a Sinéad O’Connor / Shuhada’ Sadaqat no *The Blindboy Podcast* (maio de 2021). Obtido em 26 de julho de 2024, de Spotify: <https://open.spotify.com/episode/6zMKEPPKwyS6Z401rW098f>. No original: “Our job as artists is to be ourselves. And, in doing so, to inspire other people to be themselves.”

4.1 . Ser artista na Queer Music Agency

“Foi refrescante para mim”¹⁷⁰. “Ajudou-me profundamente”¹⁷¹. “Mostrou-me que posso ter sucesso da maneira que quiser”¹⁷². Para es artistas entrevistades, não restam dúvidas de que a entrada na QMA significou uma mudança positiva nas suas vidas e carreiras, proporcionando-lhes oportunidades e experiências às quais não tinham tido acesso até então. Para ClaudeClaudeClaude, nome artístico de Rasmus Christiansen, tem sido “aprender a atuar ao vivo, conseguir alguns agendamentos e conhecer outres músiques queer”¹⁷³. Hayfitz, por seu lado, salienta a “transparência”¹⁷⁴ da agência, enquanto Sander Sanchez também acredita que esta se destaca pelo empenho e dedicação em encontrar novas possibilidades para es agenciades, respeitando a sua visão e objetivos: “Na QMA, és celebrade pela tua arte. Para outras agências e empresas, serias o elemento queer, como uma opção, e terias de competir por esse lugar único que têm para oferecer. Na QMA também se preocupam com a diversidade dentro do espetro queer, dando uma plataforma para diferentes artistas queer de diversos géneros musicais.”¹⁷⁵

Uma espécie de “privilégio”¹⁷⁶ adquirido pelo esforço de lutar por um sonho num ambiente tão hostil como pode ser a indústria musical para ume artista queer, onde a discriminação e o descrédito fazem parte do quotidiano não só em interações e atos concretos, mas também em omissões (por exemplo, não incluindo artistas queer no alinhamento de um festival). Sanchez reconhece que, neste setor, “todes querem fazer negócio, todes percebem a importância [de trazer diversidade à música]”, mas, na sua opinião, o problema está “nas figuras cis masculinas brancas no topo da cadeia” pouco sensibilizadas para o tratamento de

¹⁷⁰ Entrevista a Asbjørn (Asbjørn Toftdahl) (ele/dele), artista e agenciado da QMA (23 de abril de 2024, via Zoom). No original: “Getting Frederik on board (...) was refreshing to me.”

¹⁷¹ Entrevista a Mylder (Simon Hjortdal) (ele/dele), artista e agenciado da QMA (6 de maio de 2024 no Sørnes Ølbar, Copenhaga). No original: “It has helped me a lot, profoundly (...).”

¹⁷² Entrevista a ClaudeClaudeClaude (Rasmus Christiansen) (éle/déle), artista e agenciade / voluntária na QMA (26 de abril de 2024 no escritório da QMA, Refshaleøen, Copenhaga). No original: “QMA showed me that I can succeed in every way I want (...).”

¹⁷³ Ibidem. No original: “[Experiences] like learning to play live, getting some bookings, meeting other queer musicians... (...) that would not be possible if it wasn’t for QMA.”

¹⁷⁴ Entrevista a Hayfitz (Brandon Hafetz) (ele/dele), artista e agenciado / voluntário na QMA (13 de maio de 2024, via telefone). No original: “It’s really great how transparent the whole thing is.”

¹⁷⁵ Entrevista a Sander Sanchez (éle/déle), artista e agenciade / ex-voluntária na QMA (25 de abril de 2024 no Oscar Bar Café, Copenhaga). No original: “In QMA you are celebrated for your artistry. For other agencies and companies, you would be the queer cast, like a choice, and you would have to compete for this one spot they have to offer. But in QMA, they also care about the diversity within the queer scope, giving a platform for a lot of different queer artists in different genres.”

¹⁷⁶ Entrevista a Mylder (Simon Hjortdal) (ele/dele), artista e agenciado da QMA (6 de maio de 2024 no Sørnes Ølbar, Copenhaga). No original: “I feel very privileged that I can fit in [QMA] (...).”

identidades não-normativas. O mesmo acontece com alguns profissionais técnicos, com as mesmas características, que “subestimam o teu conhecimento e não te levam a sério, acham que és diferente deles”¹⁷⁷. Asbjørn também relata algumas situações desagradáveis que experienciou antes da incorporação na agência:

“Comecei a ir a reuniões com editoras porque estava a ter um certo destaque, tocando em alguns festivais. Algumas estavam muito interessadas, dizendo “Sim, é boa música, Asbjørn, mas porque é que estás a usar bandolins e xilofones? Usa antes um sintetizador e uma guitarra”. Ou faziam comentários sobre a forma como eu dançava. (...) Alguns diretores de editoras eram muito honestos sobre a forma como me viam, dizendo que eu era demasiado gay para ser um artista mainstream.” (tradução própria)¹⁷⁸

Conversando com es artistas, tornou-se notória a sua perceção da agência como um escudo para as suas identidades artísticas, frequentemente interligadas com a sua essência pessoal: “[Ser queer] é algo que eu simplesmente sou e que é muito óbvio nas minhas letras” (ibidem, tradução própria)¹⁷⁹. Um trabalho que, nas palavras da voluntária Sidsel Munksgaard, faz parte de uma “preocupação moral” com es artistas: “A maioria des nosses artistas estiveram noutros sítios antes de vir para a QMA e passaram por situações difíceis. Por isso tentamos perceber o que experienciaram, como podemos resolver isso e, enquanto o tentamos fazer, podemos ajudar a promover as suas carreiras.”¹⁸⁰ Trata-se, por exemplo, de apoiar es artistas em projetos especiais como a distribuição das suas obras, a produção de videoclipes e a contratação de um produtor ou de uma assessoria de imprensa, obviamente, sempre que o orçamento da agência o permite. “Normalmente, es artistas pedem a nossa ajuda

¹⁷⁷ Entrevista a Sander Sanchez (éle/déle), artista e agenciade /ex-voluntárie na QMA (25 de abril de 2024 no Oscar Bar Café, Copenhaga). No original: “Everybody is down for the business, everybody gets the importance, but the problem is that the music industry still has these cis male white figures on the top of the chain. Also, sound engineers underestimate your knowledge, they don’t take you seriously, they feel you are different from them.”

¹⁷⁸ Entrevista a Asbjørn (Asbjørn Toftdahl) (ele/dele), artista e agenciado da QMA (23 de abril de 2024, via Zoom). No original: “I started going to meetings with record labels because I was getting a kind of hype, playing in some festivals. Some labels were very interested, saying “Yeah, it is good music, Asbjørn, but why are you using mandolins and xylophones? Just use a synthesiser and a guitar”. Or they would make remarks about how I was dancing. (...) Some record label bosses would be super honest about how they saw me, saying I was too gay to be a mainstream artist.”

¹⁷⁹ Ibidem. No original: “Being queer (...) it’s something that I just am, and it’s quite obvious in my lyrics.”

¹⁸⁰ Entrevista a Sidsel Munksgaard (ela/dela), voluntária na QMA (17 de abril de 2024, via Google Meet). No original: “We have this moral concern with the artists. (...) Most of our artists have been somewhere else before they got into QMA, and they have been through some difficult stuff. So, we try to figure out what you have experienced, how we can fix that and, whilst we try to fix that, we can help you further your career.”

e nós ajudamos se acreditarmos que é um projeto com o qual podemos lucrar e recuperar o investimento. Porque também temos de pensar em ser um negócio sustentável”, afirma o fundador da QMA¹⁸¹.

No entanto, os constrangimentos de ser uma empresa de pequena dimensão e a dificuldade em obter financiamento externo, como também admite Frederik Ove, refletem-se na escassez de recursos humanos e logísticos para fazer face à demanda existente, apontada por praticamente todos os entrevistados como um fator negativo. Algo que o fundador gostaria de mudar no futuro, contratando pessoas que tragam um retorno desse investimento, mas que se torna inviável no presente, declara, com as despesas correntes de ter um escritório e os custos esporádicos nas deslocações para festivais e eventos profissionais. Em termos de receitas, “a fatia principal são as comissões de *booking*”¹⁸², isto é, a percentagem que a QMA retira do valor total pela contratação de um concerto de uma agência, complementada pelo financiamento público e privado que a agência obtém por meio de candidaturas. Ainda assim, Ove garante que é insuficiente para conseguir contratar, idealmente, agentes pessoais para cada artista, o que se repercute na dedicação difusa que a equipa demonstra às agências. “Ajudam-me imenso, ainda que não tenham estado muito envolvidos em darem-me oportunidades”¹⁸³, lamenta uma artista, enquanto outra reivindica “alguém que me priorize, o que se torna difícil quando fazes *booking* para tantos artistas.”¹⁸⁴

Por outro prisma, as opiniões dividem-se quando se trata de avaliar a qualidade da promoção que a agência faz de si própria e das carreiras. Sobre a identidade visual da QMA, uma artista considera que esta é pouco apelativa para todos os tipos de públicos e sublinha que a tornaria “mais clara e menos arco-íris”, relacionando-a com a opinião de que a agência promove alguma música “por ser queer, não por ser boa o suficiente”¹⁸⁵. Já outra artista acredita que esta caracterização ajuda a sinalizar as identidades queer veiculadas, admitindo que representar as cores da bandeira arco-íris “assinala a essência de minoria em torno do

¹⁸¹ Entrevista a Frederik Diness Ove (ele/dele), fundador da QMA (7 de maio de 2024, Refshaleøen, Copenhaga). No original: “Typically they can request our help, and we help them if we believe it is a project we can profit from, we can get the investment back. Because we also have to think about being a sustainable business.”

¹⁸² Ibidem. No original: “The main thing is the booking fees. When we get a booking, we add our booking fee that is normally 20% of the [total] amount, or we take that percentage of the booking.”

¹⁸³ No original: “They help me a lot, even though they have not been very involved in giving me opportunities.”

¹⁸⁴ No original: “I need someone to prioritise me, and it is very difficult when you do booking for many artists.”

¹⁸⁵ No original: “I would make something that’s cleaner and appeals broader than just a rainbow-ish organisation. (...) Some of QMA’s music, to me, it’s not good enough, but it’s definitely queer.”

trabalho”, sendo uma “mais-valia” em algumas ocasiões. “Alguns festivais e salas querem representar a diversidade, então o que é que fazem? Contactam a QMA para trabalhar em conjunto e criar algo nesse sentido”¹⁸⁶, reflete.

Outro aspeto controverso é o papel da agência na criação de sinergias entre agenciades e de uma comunidade local de artistas. Enquanto há quem afirme que a QMA estimula “um sentimento de comunidade entre es artistas, criando a oportunidade de partilhar uma agenda comum e conhecimento sobre as vidas privadas e outros assuntos”¹⁸⁷, também se considera que a agência “devia promover encontros com es artistas para criar canções, utilizando as habilidades de todes”, ou para realizar terapias de grupo. “Es músiques podem realmente beneficiar ao ouvir e compreender emocionalmente aquilo por outres estão a passar. Por exemplo, abordar a dificuldade de encontrar inspiração e se há algo na minha vida privada que está a matar toda a inspiração, ou como dizer ao meu produtor ou técnico de mistura que não gosto do que está a fazer”¹⁸⁸, acrescenta ume artista.

Definitivamente, questões como estas, que afetam a saúde mental des músiques, devem preocupar cada vez mais as sociedades e os decisores. Algumes entrevistades salientam este tópico, como Mylder, que reflete sobre a competitividade e a precariedade dentro da indústria musical:

“Há algumas coisas na indústria da música de que estou muito farto. É uma indústria que coloca uma fasquia alta para o sucesso, há muita competição. Ou não se tem talento ou se é a próxima grande estrela. Eventos como o Spot Festival contribuem para esta estrutura competitiva de investimento na carreira. É bom quando se é jovem, mas não devia ser assim para todes. As expressões musicais são tão diversas neste momento, mas o gosto de quem as agenda é tão subjetivo. O que vende mais, aparece mais. O restante é deixado à sua própria sorte.” (tradução própria)¹⁸⁹

¹⁸⁶ No original: “Having the rainbow flag colours in the equation also points out this essence of minority, surrounding the work, but it can also be a strength in some situations. Some festivals and venues want to represent diversity, so what do they do? They contact QMA to work with them and create something for that.”

¹⁸⁷ No original: “QMA also creates a community feeling, giving the opportunity to share a common agenda and knowledge about private lives and other issues.”

¹⁸⁸ No original: “We could initiate, or maybe QMA should initiate, meetups with all the artists to make songs, using everyone’s skills. (...) Musicians can really benefit from hearing and emotionally understanding what others are going through. For example, addressing how hard it is to find inspiration and if there’s something in my private life that is killing all the inspiration, or how to tell my producer or mixer that I don’t like what he’s doing.”

¹⁸⁹ Entrevista a Mylder (Simon Hjorddal) (ele/dele), artista e agenciado da QMA (6 de maio de 2024 no Sørnes Ølbar, Copenhaga). No original: “There’s some things about the music industry I’m very tired of. It sets you a high bar for success, there’s a lot of competition. Either you’re talentless or you’re the next big star. Events like Spot Festival contribute to this competitive structure of career investment. It’s

De facto, segundo os resultados de uma investigação conjunta da organização dinamarquesa *Musiklivet Partnerskab for Bæredygtig Udvikling* e da Universidade de Westminster, que me foram transmitidos pela jornalista Regitze Bundgaard, os problemas de saúde mental na Dinamarca prevalecem no setor da música, sendo que os músicos “são mais infelizes e ansiosos do que o resto da população” (Bundgaard, 2023, tradução própria)¹⁹⁰. Tal paradigma justifica-se, entre outros fatores que também merecem ser considerados, pela multiplicação de tarefas que os artistas têm de executar para viver e, muitas vezes, sobreviver. “Eu não tenho tempo para me gerir ou mandar emails; a minha cabeça está noutra lugar: compor e produzir música”¹⁹¹, declara Diego Bragà na entrevista exploratória para este estudo, enquanto o músico Judas refere a necessidade de ter outros trabalhos: “Faço representação em novelas e anúncios, nacionais e para fora também, e, além disso, trabalho como *barman* e empregado de mesa”¹⁹².

Mesmo com o apoio da agência, o caso dos artistas na QMA é idêntico pelo escasso rendimento obtido através da música, com todos os entrevistados, à exceção de Hayfitz, a admitirem ou a ponderarem ter vários empregos. “Escrevo música com outras pessoas e participo em palestras sobre música, identidade e outros assuntos”¹⁹³. “Trabalho num bar e atuei em musicais ou com bandas”¹⁹⁴. “Quero que a música seja um projeto à parte e ter outro emprego que me possa trazer mais estabilidade financeira”¹⁹⁵. “Dou aulas de música para viver e ganhar algum dinheiro”¹⁹⁶. Realidades que ilustram a precariedade laboral que se vive hoje em muitos setores, mesmo em economias mais fortes, mas que, em todo o caso, sustentam

fine when you’re young, but it shouldn’t be like this for all. Music expressions are so diverse right now, but the taste of who is booking them is so subjective. What sells more, appears more. The rest of us are left to their own devices.”

¹⁹⁰ No original: “(...) en ny undersøgelse viser, at musikere er mere ulykkelige og angstramte end resten af befolkningen.”

¹⁹¹ Entrevista a Diego Bragà (ela/dela, éle/déle), artista queer transdisciplinar (7 de dezembro de 2023, via Zoom).

¹⁹² Entrevista a Judas (Judece Neto) (ele/dele), músico queer independente (14 de dezembro de 2023, via Zoom).

¹⁹³ Entrevista a Asbjørn (Asbjørn Toftdahl) (ele/dele), artista e agenciado da QMA (23 de abril de 2024, via Zoom). No original: “I write music with other people, I do talks, like panel things, about music, identity and other stuff (...).”

¹⁹⁴ Entrevista a Sander Sanchez (éle/déle), artista e agenciado / ex-voluntária na QMA (25 de abril de 2024 no Oscar Bar Café, Copenhaga). No original: “I work in a bar, and in the past I performed in musicals and with bands (...).”

¹⁹⁵ Entrevista a ClaudeClaudeClaude (Rasmus Christiansen) (éle/déle), artista e agenciado / voluntária na QMA (26 de abril de 2024 no escritório da QMA, Refshaleøen, Copenhaga). No original: “I want music to be a side project and have another job that can bring me more financial stability.”

¹⁹⁶ Entrevista a Mylder (Simon Hjortdal) (ele/dele), artista e agenciado da QMA (6 de maio de 2024 no Sørnes Ølbar, Copenhaga). No original: “I teach music for a living, to earn some money (...).”

a necessidade de existirem mais iniciativas como a QMA que ajudem a desconstruir preconceitos e a criar uma economia para músicas queer, como conclui Asbjørn:

“Trata-se de criar uma garantia económica para es artistas que não têm necessariamente as mesmas opções que artistas não queer. Mas isso continua a ser um problema, apesar de termos um movimento global de uma nova geração, fundamentalmente mais queer, que é também mais identitária, jogando com o género e a sexualidade de uma forma mais livre do que quando eu era adolescente. Uma agência queer teria sido necessária há dez anos, mas o importante é que está a acontecer neste momento, dentro deste movimento global que a torna possível. (...) Lentamente, estamos a transformar a indústria em algo mais aberto.”
(tradução própria)¹⁹⁷

4.2 . O caso da QMA EUA

Antes de encerrar este capítulo, importa voltar ao caso da QMA EUA, o primeiro ramo internacional da *Queer Music Agency* nos Estados Unidos, para consolidar a estratégia por detrás desta iniciativa e argumentar sobre a capacidade de internacionalização de uma agência deste tipo. Como mencionei na caracterização da QMA, inserida no segundo capítulo deste texto, a agência estadunidense foi criada por duas mulheres, Aliya Bloom e Emily Burnett, respetivamente CEO e diretora de marketing, bem como gestoras da equipa de voluntárias. Apesar de colaborarem juntas no projeto desde o início, as cofundadoras não se conheciam previamente: “Conheci a Emily através da *Lex*, uma *app* para pessoas queer se conhecerem muito popular em Nova Iorque”¹⁹⁸, diz Bloom, que, depois disso, tornou a utilizar a mesma aplicação móvel para encontrar uma pessoa responsável pelo *booking*.

Com projetos anteriores relacionados com a música – uma *start-up*, no caso de Burnett, e uma agência de produção e *management*, para Bloom – decidiram o foco em promover artistas queer sem ter conhecimento da agência no outro lado do Atlântico. “Comecei por fazer uma pesquisa de SEO e achei tão interessante o que a QMA estava a fazer que senti a

¹⁹⁷ Entrevista a Asbjørn (Asbjørn Toftdahl) (ele/dele), artista e agenciado da QMA (23 de abril de 2024, via Zoom). No original: “It’s about creating an economical guarantee for artists who don’t get necessarily the same options as non-queer artists. But that is still an issue, even though we have a global movement of a new generation, fundamentally queerer, that is also more identity-wise, playing with gender and sexuality in a freer way than when I was a teen. A queer agency would have been necessary ten years ago, but the important thing is that it’s happening right now within this global movement that makes it possible. (...) Slowly, we are transforming the industry into something that is super open.”

¹⁹⁸ Entrevista a Aliya Bloom (ela/dela), cofundadora da QMA EUA (18 de abril de 2024 e 6 de maio de 2024, via Google Meet/Zoom). No original: “I met Emily through *Lex*, which is a very popular app for queer people to meet in New York.”

necessidade de trazer isso para os EUA”, refere Aliya Bloom, embora reconheça que a responsabilidade e a dedicação sejam próprias. “Somos independentes com a ajuda do Frederik, ele está sempre lá para nos apoiar.”¹⁹⁹ Algo que o fundador da agência dinamarquesa corrobora: “Temos reuniões para definir a estratégia. No início falámos muito sobre a festa de lançamento, em março [de 2024], e continuamos a reunir até à data. (...) Mas elas são muito independentes na sua abordagem.”²⁰⁰

Desta forma, o trabalho diário passa essencialmente pela equipa local. Burnett salienta o “tratamento individualizado” que a agência presta aos artistas “que conhece bem”, num espírito de “comunidade”²⁰¹, dentro do que se pode considerar uma abordagem de base (*grassroots*)²⁰². Já Bloom assinala o trabalho de investigação que a equipa faz para encontrar cada vez mais artistas: “Começámos a criar playlists no Spotify com artistas queer locais que eu já conhecia, de Nashville, Boston, Nova Iorque, e isso eventualmente levou-nos a ter contactos com os artistas”, garante, reforçando o objetivo de “expandir a presença para o resto da Costa Leste e também para a Costa Oeste.”²⁰³

A falta de recursos financeiros e humanos, no entanto, é também um desafio para a equipa dos EUA. Devido à dimensão do mercado com o qual trabalham, muito superior ao da agência dinamarquesa, as cofundadoras referem a dificuldade em encontrar “bons *bookers* comprometidos com o nosso trabalho” que as possam ajudar a aumentar o alcance. Além disso, a indefinição legal do projeto, de momento, é uma questão que preocupa Bloom: “Precisamos de registar a agência, mas ainda não sabemos se vai passar por um *franchise* ou

¹⁹⁹ Ibidem. No original: “I started this with some SEO search and found so interesting what QMA was doing that I felt the need to bring it to the US. (...) We are independent with Frederik’s help, he is always there to support us.”

²⁰⁰ Entrevista a Frederik Diness Ove (ele/dele), fundador da QMA (7 de maio de 2024, Refshaleøen, Copenhaga). No original: “We have meetings about the strategy. In the beginning we talked a lot about their launching party, that was in March, and we have ongoing meetings still to date. (...) But they are very independent on their approach.”

²⁰¹ Entrevista a Emily Burnett (ela/dela), cofundadora da QMA EUA (18 de abril de 2024 e 6 de maio de 2024, via Google Meet/Zoom). No original: “We give them individualised treatment, because we are a community that knows its artists and wants to work with each one.”

²⁰² Abordagem *grassroots* é “um movimento ou campanha que tenta mobilizar os indivíduos para que tomem alguma medida que influencie um resultado, frequentemente de natureza política” (Bergan, 2024, tradução própria).

²⁰³ Entrevista a Aliya Bloom (ela/dela), cofundadora da QMA EUA (18 de abril de 2024 e 6 de maio de 2024, via Google Meet/Zoom). No original: “We began to create playlists on Spotify with local queer artists that I already knew, from Nashville, Boston, New York, and that eventually led us to have contacts with other artists. (...) In the future, we want to expand our presence to the rest of the East Coast and also to the West Coast.”

por uma empresa a nome individual nos EUA²⁰⁴. Um tema que Frederik Ove tem acompanhado e que garante ser difícil de resolver pela distância geográfica e legal que separa as agências. “O plano a longo prazo”, esclarece, “é criar uma empresa estadunidense que seja propriedade da empresa dinamarquesa e talvez das fundadoras do ramo, para que tenham um interesse pessoal no desenvolvimento da empresa. Elas merecem-no, definitivamente, porque já deram provas disso.”²⁰⁵

Uma questão, sem dúvida, da maior importância para a estratégia de replicação da QMA que Ove tem em mente, baseada em equipas locais e independentes entre si. Contudo, e apesar da QMA EUA ter sido o primeiro ramo da agência a ser implementado com sucesso, esta não foi a primeira tentativa de internacionalização do projeto: “Também tentámos fazer o mesmo no Reino Unido, mas a nossa representante regressou a Copenhaga depois do ‘Brexit’. O que aprendi com isso é que precisamos mesmo de alguém local que não esteja a planear deixar o país nos próximos anos, porque é preciso tempo para construir uma filial”. Assim, o fundador aponta a necessidade de ter pessoas determinadas e responsáveis ao comando das agências, destacando o exemplo empreendedor e de liderança de Bloom e Burnett. “Um dia, fará sentido ter um manual sobre como criar uma nova agência em qualquer país, e estaremos talvez em 20 ou 30 países”²⁰⁶, projeta ainda Ove. Algo que poderia contar, claramente, com a colaboração das duas empresárias, que deixam como inspiração o seu empenho e “a forma como a QMA EUA está a ser construída pela e para a comunidade queer, criando uma troca frutífera.”²⁰⁷

Mas, como não podia deixar de ser no âmbito queer, persiste a interrogação: seria o mesmo projeto possível em Portugal? Podemos apenas especular, mas as evidências sugerem que sim. Como vimos, o país é relativamente seguro para as pessoas LGBT+, garantindo a sua

²⁰⁴ Ibidem. No original: “We need to find good bookers that are committed to our work. (...) We need to register the agency, but we still don't know if it will be through a franchise or an individual US company.”

²⁰⁵ Entrevista a Frederik Diness Ove (ele/dele), fundador da QMA (7 de maio de 2024, Refshaleøen, Copenhaga). No original: “The long-term plan is to create the American company owned by the Danish one and maybe some of the founders of the branch, so they have a personal interest in developing the company. They definitely deserve it because they proved it themselves.”

²⁰⁶ Ibidem. No original: “We tried to do that in the UK as well, but then our representative moved back to Copenhagen after Brexit. So, what I have learned from that is we definitely need someone local that is not planning to leave the country within the next many years, because it needs time to build up a branch. (...) One day, it will make sense to have a manual on how to create a new branch in whatever country, and we will be, maybe, in 20 or 30 countries.”

²⁰⁷ Entrevista a Aliya Bloom (ela/dela), cofundadora da QMA EUA (18 de abril de 2024 e 6 de maio de 2024, via Google Meet/Zoom). No original: “We consider an inspiration the way that QMA US is being built by and for the queer community, creating a fruitful exchange (...).”

liberdade de expressão e direitos fundamentais na maioria das situações. Além disso, o meio cultural português parece estar hoje mais consciente e preocupado com os problemas sociais enfrentados pela comunidade queer, dando-lhe maior visibilidade do que em anos anteriores e retratando frequentemente temas queer relacionados com género, sexualidade e as suas interseccionalidades, consciência da luta pelos direitos, entre outros.

Ainda assim, existem outros fatores a ter em conta, que não se prendem apenas com a possível reação negativa de alguns setores da sociedade portuguesa. É certo que a crescente polarização dos discursos e o rápido apelo ao ódio e à violência, motivados por movimentos extremistas e populistas, têm um grande peso na avaliação da decisão de implementar uma iniciativa como esta em Portugal. Mas há também que considerar os processos de mudança inerentes à própria indústria musical, como os novos modelos de consumo mais rápidos e dispersos que limitam uma maior profundidade e consciencialização queer na criação artística, através das letras. Outra problemática que merece ser analisada, e que difere contextualmente do panorama dinamarquês e estadunidense, é a precariedade laboral e económica prevalecente em Portugal, que acaba por reduzir as oportunidades de emprego de uma artista queer no país e a probabilidade de este receber uma bolsa, ser remunerado de forma justa e, menos ainda, poder viver exclusivamente da música.

Dito isto, é importante sublinhar que, em qualquer parte do mundo, uma agência de música dedicada a artistas queer deve ser capaz de balançar a sua tentativa de progresso através da promoção de identidades artísticas diversas com as condições sociais, económicas e políticas do território em que se encontra. Só assim será possível passar daquilo a que Robert Reynolds chama de "visão utópica de corpos libertados e pulsões psíquicas não reprimidas" (2002, p. 70, citado em Taylor, 2012, p. 23, tradução própria)²⁰⁸ para uma realidade em que essa utopia se concretize e todos possamos coexistir com os mesmos direitos e oportunidades, seja qual for o contexto.

²⁰⁸ No original: "(...) a utopian vision of liberated bodies and unrepressed psychic drives."

Considerações finais

Nesta investigação, procurei desenvolver um relato sobre a *Queer Music Agency* com o propósito de entender as circunstâncias que motivaram a fundação desta agência de música exclusivamente dedicada à promoção de artistas queer. Para o efeito, construí um estado da arte e um enquadramento histórico e contemporâneo das cenas queer locais de Copenhaga, capital dinamarquesa onde a agência se localiza, e da sua congénere portuguesa, Lisboa, com vista a auxiliar uma melhor compreensão dos contextos que explicam a abertura da primeira e a potencial disponibilidade da segunda para uma iniciativa deste tipo.

Na introdução deste texto, referi a proposta de me dedicar a compreender a relação da emergência desta agência com quatro fatores essenciais: (1) o contexto social, económico, político e cultural em que foi criada; (2) a motivação do seu fundador; (3) a gestão da agência enquanto organização e das carreiras que apoia; e (4) o impacto que tem nos percursos artísticos das pessoas agenciadas. A todas estas questões procurei dar uma resposta clara e mais ou menos completa ao longo do desenvolvimento, tendo em conta as limitações expostas no apartado metodológico deste estudo.

A partir do segundo capítulo, dedicado a conhecer o terreno no qual a agência atua e a compará-lo com a realidade portuguesa, o meu contexto original, tornei evidentes as principais semelhanças e diferenças entre ambos e as condições que fazem de Copenhaga (e da Dinamarca) uma incubadora singular para a formação de iniciativas culturais queer. Uma cidade e um país com uma histórica estabilidade social e económica que lograram um papel dianteiro na proteção legal dos direitos de pessoas LGBTQ+, estabelecendo as bases políticas para uma sociedade gradualmente mais justa e tolerante. Além disso, do ponto de vista cultural, a forte iniciativa individual e coletiva da população dinamarquesa deu origem a várias cenas queer entre o *mainstream* e o *underground*, caracterizadas pela sua versatilidade e sentido de partilha, que lutam por um maior reconhecimento da sua existência e ação.

Ainda nesta parte, no subcapítulo onde dou a conhecer a *Queer Music Agency*, pude explorar aquilo que levou Frederik Ove a criar uma empresa inovadora como esta e perceber como é feita a sua gestão. Apesar do nome destacado do seu fundador, percebi que esta iniciativa tem um cunho coletivo, assente no trabalho de voluntários aficionados pelas músicas queer que dão o seu melhor pelos projetos da agência. Um trabalho eminentemente baseado numa lógica DIY e DIO que se descola da ação de outras agências de música, pela falta de

recursos humanos e logísticos, mas que pretende conservar um espírito de sacrifício e dedicação pelas carreiras dos artistas, muito diversas entre si.

Durante o meu estágio na agência, que descrevo no terceiro capítulo deste texto, tive a oportunidade de experienciar esta mesma variedade de visões e opções, uma vez que o quotidiano na QMA foi para além da rotina do escritório. Pude assistir a espetáculos das agências, acompanhar a equipa em eventos e festivais, bem como realizar tarefas muito diferentes umas das outras, o que, indubitavelmente, contribuiu com uma nova dimensão para a compreensão pessoal das vivências queer e do trabalho de uma agência de música. A intensidade em palco e a resiliência emocional dos artistas que conheci é mais do que inspiradora, pelo que só tenho a agradecer os momentos que partilhei com todos. Mais ainda, entender o planeamento estratégico, os recursos envolvidos em cada ação e vivenciar os contratempos inerentes a este meio revelou-se fundamental e transformador para mim enquanto curioso e futuro profissional (espero) da indústria musical e, em particular, enquanto aspirante a agente de mudança queer.

Por último, mas não menos importante, evoquei no quarto capítulo deste estudo algumas perspetivas sobre a referida agência e a *queerness* na música, demonstrando que a QMA é (ou pode ser) necessariamente mais do que uma agência de promoção artística. Dei conta das vicissitudes e alegrias que compõem a experiência pessoal e musical dos artistas que entrevistei, afetados pela discriminação e pelo preconceito ainda vigentes sobre aquilo que são, e testemunhei a sua insatisfação em relação a alguns aspetos relacionados com o trabalho da agência, mas também a sua gratidão pelas oportunidades garantidas e pelo impacto positivo, de uma forma geral, nos seus percursos. Sinais de que ser uma artista queer, no panorama atual, passa também por lutar pela (sobre)vivência e avançar por conta própria em muitos aspetos, na tentativa de alcançar uma sustentabilidade financeira que permita apenas dedicar-se ao essencial: compor e produzir música.

Deixei ainda, no final do capítulo, uma breve explicação do caso da primeira agência internacional da QMA nos Estados Unidos, cujo molde é semelhante ao da iniciativa original, mas com uma equipa e um foco diferentes. Um projeto de duas mulheres queer, com objetivos profissionais claros, que luta pelo seu reconhecimento legal, enquanto procura expandir-se num dos mercados musicais mais competitivos do mundo com uma abordagem comunitária e personalizada muito apreciada por todas as partes envolvidas. Algo que faz pensar sobre a crescente necessidade de criar um modelo idêntico para possíveis replicações noutros países, onde haja condições sociais e de segurança para albergar uma agência deste tipo, como é o

caso de Portugal na conjuntura atual. E, como refere o fundador da QMA, pensar a possibilidade de construir equipas empreendedoras, capazes de alavancar o projeto nos seus contextos locais com uma estratégia sólida, trazendo garantias económicas para si e, sobretudo, para es artistas e profissionais queer do setor.

Enquanto tal não acontece, resta-nos aprofundar as relações e dinamizar uma agência coletiva que assegure, para além do reconhecimento social das identidades de artistas queer, a profissionalização e a visibilidade dos seus projetos musicais. Algo que também deve passar pelo circuito académico e de investigação, onde o estudo da relação entre os géneros, sexualidades e músicas, aqui abordado no primeiro capítulo, requer uma atenção maior. Uma historiografia aprofundada sobre as cenas musicais (e culturais) queer nos mais variados contextos, incluindo Portugal e a Dinamarca, está ainda por fazer: analisar as cenas existentes, es sues intervenientes, as suas práticas e especificidades, comparando-as com outras realidades à escala global, poderá resultar em novas e interessantes conclusões.

Independentemente disso, embora não lhe seja reconhecido esse estatuto, não restam dúvidas de que a *Queer Music Agency*, fundada em 2021, deve ser considerada um divisor de águas na indústria musical pela sua abordagem inovadora na resposta às necessidades de artistas queer. A sua criação não impactou apenas es músiques diretamente apoiades, como também inspirou várias pessoas à volta do mundo, incluindo este vosso narrador, que já tem projetos queer em mente para implementar num futuro próximo. Uma iniciativa desde o início condenada ao fracasso pela sua emergência durante uma pandemia sanitária e pela missão arrojada, mas que tem sabido arrecadar, nestes primeiros três anos de existência, as alianças e provisões necessárias para manter-se ativa e próspera durante muitos anos, sempre em prol des artistas queer e das suas carreiras.

Não podemos ignorar, é claro, as carências e os constrangimentos que a agência ainda tem de superar, nomeadamente, para garantir o sustento e melhores condições laborais para a sua equipa de trabalho. No entanto, só podemos esperar que a estratégia e a experiência des sues intervenientes deem os devidos frutos, enquanto celebramos e produzimos mais iniciativas com o mesmo propósito, fundamentais para a construção, como sintetiza Diego Bragà na sua comunicação, de um “futuro mais fluido e bonito pela frente”.

Referências

- "Heteronormativo". (s.d.). Obtido em 8 de julho de 2024, de Dicionário Priberam da Língua Portuguesa: <https://dicionario.priberam.org/heteronormativo>
- Afonso, R. (3 de dezembro de 2021). *Memórias de homossexuais e lésbicas no Estado Novo: da repressão à resistência quotidiana*. Obtido em 18 de julho de 2024, de Setenta e Quatro: <https://setentaequatro.pt/ensaio/memorias-de-homossexuais-e-lesbicas-no-estado-novo-da-repressao-resistencia-quotidiana>
- Almeida, S. (2010). *Homossexuais no Estado Novo* (1.^a ed.). Sextante Editora.
- Andresen, S. d. (2018). *Obra Poética*. Lisboa: Tinta da China.
- Aracin, C. (2022). Musical aspirations and DIY/DIO practices in online communities of amateur independent Filipino songwriters. Em G. Morrow, D. Nordgaard, & P. Tschmuck (Edits.), *Rethinking the Music Business: Music Contexts, Rights, Data, and COVID-19* (pp. 189-213). Springer. doi:https://doi.org/10.1007/978-3-031-09532-0_11
- Armstrong, E. (2002). *Forging Gay Identities: Organizing Sexuality in San Francisco, 1950-1994*. Chicago: University of Chicago Press.
- Assembleia da República. (11 de maio de 2001). Lei n.º 7/2001. *Diário da República, Série I-A(109)*, 2797-2798. Obtido de <https://data.dre.pt/eli/lei/7/2001/05/11/p/dre/pt/html>
- Assembleia da República. (27 de agosto de 2003). Lei n.º 99/2003. *Diário da República, Série I-A(197)*, 5558-5656. Obtido de <https://data.dre.pt/eli/lei/99/2003/08/27/p/dre/pt/html>
- Assembleia da República. (24 de julho de 2004). Lei Constitucional n.º 1/2004. *Diário da República, Série I-A(173)*, 4642-4693. Obtido de <https://data.dre.pt/eli/leiconst/1/2004/07/24/p/dre/pt/html>
- Assembleia da República. (4 de setembro de 2007). Lei n.º 59/2007. *Diário da República, Série I(170)*, 6181-6258. Obtido de <https://data.dre.pt/eli/lei/59/2007/09/04/p/dre/pt/html>

- Assembleia da República. (6 de agosto de 2009). Lei n.º 60/2009. *Diário da República, Série I(151)*, 5097-5098. Obtido de <https://data.dre.pt/eli/lei/60/2009/08/06/p/dre/pt/html>
- Assembleia da República. (31 de maio de 2010). Lei n.º 9/2010. *Diário da República, Série I(105)*, 1853-1853. Obtido de <https://data.dre.pt/eli/lei/9/2010/05/31/p/dre/pt/html>
- Assembleia da República. (15 de março de 2011). Lei n.º 7/2011. *Diário da República, Série I(52)*, 1450-1451. Obtido de <https://data.dre.pt/eli/lei/7/2011/03/15/p/dre/pt/html>
- Assembleia da República. (29 de fevereiro de 2016). Lei n.º 2/2016. *Diário da República, Série I(41)*, 634-635. Obtido de <https://data.dre.pt/eli/lei/2/2016/02/29/p/dre/pt/html>
- Assembleia da República. (25 de julho de 2017). Lei n.º 58/2017. *Diário da República, Série I(142)*, 3915-3922. Obtido de <https://data.dre.pt/eli/lei/58/2017/07/25/p/dre/pt/html>
- Assembleia da República. (7 de agosto de 2018). Lei n.º 38/2018. *Diário da República, Série I(151)*, 3922-3924. Obtido de <https://data.dre.pt/eli/lei/38/2018/08/07/p/dre/pt/html>
- Assembleia da República. (15 de dezembro de 2021). Lei n.º 85/2021. *Diário da República, Série I(241)*, 3-4. Obtido de <https://data.dre.pt/eli/lei/85/2021/12/15/p/dre/pt/html>
- Assembleia da República. (29 de janeiro de 2024). Lei n.º 15/2024. *Diário da República, Série I(20)*, 3-6. Obtido de <https://data.dre.pt/eli/lei/15/2024/01/29/p/dre/pt/html>
- Atshan, S. (2020). Global Solidarity and the Politics of Pinkwashing. Em *Queer Palestine and the Empire of Critique* (pp. 71-111). Redwood City, CA: Stanford University Press.
- Barrow, T., & Newby, J. (1995). *Inside the Music Business*. London and New York: Routledge.
- Bendassolli, P. F., Wood Jr., T., Kirschbaum, C., & Cunha, M. P. (2009). Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. *Revista de Administração de Empresas*, 49(1), 10-18. doi:<https://doi.org/10.1590/S0034-75902009000100003>
- Bennett, A., & Guerra, P. (2019). *DIY cultures and underground music scenes*. London and New York: Routledge.
- Bergan, D. E. (18 de março de 2024). "Grassroots". Obtido em 26 de agosto de 2024, de Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/topic/grassroots>
- Berlant, L., & Warner, M. (1998). Sex in public. *Critical Inquiry*, 24(2), 547-566.

- Blakemore, E. (19 de outubro de 2021). *From LGBT to LGBTQIA+: The evolving recognition of identity*. Obtido em 7 de julho de 2024, de National Geographic: <https://www.nationalgeographic.com/history/article/from-lgbt-to-lgbtqia-the-evolving-recognition-of-identity>
- Blixen, K. (1972 [1934]). The Deluge at Norderney. Em *Seven Gothic Tales* (pp. 1-80). New York: Vintage Books.
- Bundgaard, R. S. (28 de novembro de 2023). NY FORSKNING: Hvis du er musiker, er der en større sandsynlighed for, at du er ulykkelig. *Gaffa*. Obtido em 24 de agosto de 2024, de <https://gaffa.dk/nyheder-fra-gaffa/2023/november/ny-forskning-hvis-du-er-musiker-er-der-er-en-storre-sandsynlighed-for-at-du-er-ulykkelig/>
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London/New York: Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On The Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. New York & London: Routledge.
- Butler, J. (2009). Performativity, precarity and sexual politics. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(3), 1-13.
- Büttner, C. (2016). *Long way to the top : the role of music booking agents in Finland*. Tese de Licenciatura, Tampere University of Applied Sciences, Tampere, Finlândia.
- Cascais, A. F. (2006). Diferentes como só nós. O associativismo GLBT português em três andamentos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 76, 109-126. doi:<https://doi.org/10.4000/rccs.868>
- Chong, D. (2010). *Arts management* (2ª ed.). London/New York: Routledge.
- Cook, M., & Evans, J. (2014). Introduction. Em M. Cook, & J. V. Evans (Edits.), *Queer cities, queer cultures: Europe since 1945* (pp. 1-12). London/New York: Bloomsbury.
- DeNora, T. (1999). Music as a technology of the self. *Poetics*, 27, 31-56.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Edelberg, P. (2014). The queer road to Frisind: Copenhagen 1945-2012. Em M. Cook, & J. V. Evans (Edits.), *Queer cities, queer cultures: Europe since 1945* (pp. 55-74). London/New York: Bloomsbury.

- Ferreira, V. S. (2016). Aesthetics of Youth Scenes: From Arts of Resistance to Arts of Existence. *Young*, 24(1), 66-81. doi:10.1177/1103308815595520
- Foucault, M. (1997). On the genealogy of ethics: An overview of work in progress. Em P. Rabinow, & R. Hurley, *Ethics: Subjectivity and truth* (pp. 253-280). New York: New Press.
- Fradique, T. (2014). For years, I have dreamed of a liberated Anthropology. Em P. Godinho (Ed.), *Antropologia e performance: agir, atuar, exhibir* (pp. 27-52). 100Luz.
- Frith, S. (1987). Towards an aesthetic of popular music. Em R. Leppert, & S. McClary, *Music and society: The politics of composition, performance and reception* (pp. 133-149). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Frith, S. (2007). Live music matters. *Scottish Music Review*, 1(1), 1-17.
- Fuller, S., & Whitesell, L. (2002). [Introduction]. Secret Passages. Em S. Fuller, & L. Whitesell, *Queer episodes in music and modern identity* (pp. 1-21). Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Gabinete de Estratégia e Estudos. (2023). *Comércio Internacional Portugal - Dinamarca*. Ministério da Economia e do Mar - República Portuguesa. Obtido em 22 de julho de 2024, de <https://www.gee.gov.pt/pt/documentos/publicacoes/estatisticas-de-comercio-bilateral/dinamarca/1537-comercio-internacional-de-portugal-com-dinamarca/file>
- Garofalo, R. (1999). From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century. *American Music*, 17(3), 318-354.
- GAT. (s.d.). *Gat Checkpoint LX*. Obtido em 18 de julho de 2024, de GAT - Grupo de Ativistas em Tratamentos: https://www.gatportugal.org/pt/servicos/gat-checkpointlx_4
- Gaudesi, F. (2016). *The contribution of artist management processes to success/failure in the music industry*. Dissertação de Mestrado, London Metropolitan University. Obtido de https://repository.londonmet.ac.uk/1146/1/GaudesiFrancesco_MPhil_Thesis_2016.pdf
- Giffney, N. (2004). Denormatizing Queer Theory: More Than (Simply) Gay and Lesbian Studies. *Feminist Theory*, 5(1), 73-78.
- Halberstam, J. (1998). *Female masculinity*. Durham, NC: Duke University Press.

- Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York: New York University Press.
- Hargreaves, D., Miell, D., & MacDonald, R. (2002). What are musical identities, and why are they important? Em D. Hargreaves, D. Miell, & R. MacDonald, *Musical identities* (pp. 1-20). Oxford, UK: Oxford University Press.
- Harris, K. (2000). "Roots?": The relationship between the global and the local within the extreme metal scene. *Popular Music*, 19(1), 13-30.
- Hebdige, D. (1991 [1979]). *Subculture: The meaning of style*. London: Routledge.
- Heebøll-Holm, T. K. (2020). Medieval Denmark as a maritime empire. Em R. Strootman, F. van den Eijnde, & R. van Wijk (Edits.), *Empires of the sea: Maritime power networks in world history* (pp. 194-218). Leiden / Boston: Brill.
- Higgs, D. (1999). Lisbon. Em D. Higgs, *Queer sites: Gay urban histories since 1600* (pp. 112-137). London/New York: Routledge.
- IFPI. (2024). *IFPI Global Music Report 2024: State of the Industry*. Obtido em 10 de julho de 2024, de <https://globalmusicreport.ifpi.org/>
- ILGA Europe. (2024). *2024 Rainbow Map*. Obtido em 17 de julho de 2024, de <https://rainbowmap.ilga-europe.org/>
- Instituto Nacional de Saúde Doutor Ricardo Jorge, & Direção-Geral de Saúde. (2023). *Relatório Infecção por VIH em Portugal – 2023*. DGS, INSA. Obtido em 14 de agosto de 2024, de https://repositorio.insa.pt/bitstream/10400.18/8786/3/DGS-INSARelato%cc%81rio_VIH_Portugal_2023_V2.pdf
- Jagose, A. (1996). *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York UP.
- Janotti Júnior, J., & Pires, V. d. (2011). Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. Em J. S. Janotti Júnior, T. R. Lima, & V. d. Pires (Edits.), *Dez anos a mil: Mídia e música popular massiva em tempos de Internet* (pp. 8-22). Porto Alegre: Simplíssimo.
- Kaitajärvi-Tiekso, J. (2019). Proud amateurs: deterritorialized expertise in contemporary Finnish DIY micro-labels. Em A. Bennett, & P. Guerra (Edits.), *DIY cultures and underground music scenes*. London and New York: Routledge.

- Keene, B. C. (11 de outubro de 2016). *Coming Out: Queer Erasure and Censorship from the Middle Ages to Modernity*. Obtido em 10 de agosto de 2024, de Getty: <https://www.getty.edu/news/coming-out-queer-erasure-and-censorship-from-the-middle-ages-to-modernity/>
- Lecklider, A. (2006). Introduction. *Journal of Popular Music Studies*, 18(2), 117-123.
- Lee, G. S. (2023). Introduction. Em G. S. Lee, *Queer Ear: Remaking music theory* (pp. 1-30). Oxford: Oxford University Press.
- Leyshon, A. (2001). Time-Space (and Digital) Compression: Software Formats, Musical Networks, and the Reorganisation of the Music Industry. *Environment & Planning A*, 33, 49-77.
- LGBT+ Danmark. (s.d.). *About LGBT+ Denmark*. Obtido em 10 de agosto de 2024, de LGBT+ DK: <https://lgbt.dk/en/about-lgbt-dk/>
- Löfgren, I. (1 de junho de 2022). *The 'cuir' turn: Resignifying mutual aid in the struggle against trans necropolitics*. Obtido em 10 de agosto de 2024, de Eurozine: <https://www.eurozine.com/the-cuir-turn/>
- Macan, P. A. (2020). *Rock em Curitiba: a cena musical, seus agentes, espaços e relações com as inovações digitais entre 2005 e 2019*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. Obtido de <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/68789>
- Maia, A. (30 de maio de 2023). *Terapias de conversão sexual: Conselho de Ética diz que não basta criminalizar e quer conhecer realidade do país*. Obtido em 17 de julho de 2024, de Público: <https://www.publico.pt/2023/05/30/sociedade/noticia/terapias-conversao-sexual-conselho-etica-nao-basta-criminalizar-quer-conhecer-realidade-pais-2051434>
- Maia, B., & Louçã, J. C. (22 de junho de 2007). *O movimento LGBT em Portugal: datas e factos (actualizado)*. Obtido em 18 de julho de 2024, de Esquerda.net: <https://www.esquerda.net/dossier/o-movimento-lgbt-em-portugal-datas-e-factos-actualizado/18142>
- Marshall, L. (fevereiro de 2013). The 360 deal and the 'new' music industry. *European Journal of Cultural Studies*, 16(1), 77-99. doi:<https://doi.org/10.1177/1367549412457478>
- Martin, D. (2010). The settled secularity of happy Denmark. Em L. Christoffersen, H. R. Iversen, H. Petersen, & M. Warburg (Edits.), *Religion in the 21st century: challenges and transformations*. London/New York: Routledge.

- Mclaughlin, R. (9 de abril de 2020). *Queer: Some notes on art and identity*. Obtido em 9 de julho de 2024, de e-flux: <https://www.e-flux.com/criticism/326676/queer-some-notes-on-art-and-identity>
- McRobbie, A., & Garber, J. (1976). Girls and subculture: An exploration. Em S. Hall, & T. Jefferson, *Resistant through rituals: Youth subcultures in post-war Britain* (pp. 209-222). London: Hutchinson.
- Ministério dos Negócios Estrangeiros. (s.d.). *Relações bilaterais - Dinamarca*. Obtido em 22 de julho de 2024, de <https://portaldiplomatico.mne.gov.pt/relacoesbilaterais/paises-geral/dinamarca>
- Ministry of Foreign Affairs of Denmark. (s.d.). *Culture*. Obtido em 10 de agosto de 2024, de Denmark in Portugal: <https://portugal.um.dk/en/culture>
- Oliveira, M. P. (2017). As transformações do mercado musical e as plataformas de crowdfunding e licenciamento musical. *Revista Sonora*, 6(12), 1-16. Obtido de https://www.iar.unicamp.br/ia/wp-content/uploads/2021/07/V06_ED12_A07_TranfMercMusical.pdf
- Paes, R. E., & Sarrouy, A. D. (2022). Quando a música é queer. Em A. D. Sarrouy, J. V. Simões, & R. Campos, *A arte de construir cidadania - Juventude, práticas criativas e ativismo* (pp. 131-152). Lisboa: Tinta da China.
- Parker, A., & Sedgwick, E. K. (1995). Introduction: Performativity and Performance. Em A. Parker, & E. K. Sedgwick (Edits.), *Performativity and Performance* (pp. 1-18). London and New York: Routledge.
- Pepe, P. P. (2014). As Variações queer de António Ribeiro. *Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes*, 7(13). Obtido de <http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=241>
- Pinto, J. (2021). *The influence of a music manager in the career of an artist*. Dissertação de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa, Business & Economics, Lisboa. Obtido de <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/34934/1/202656357.pdf>
- Queer Music Agency. (2024). Obtido de Queer Music Agency (sítio web): <https://queermusic.agency/>
- República Portuguesa. (20 de janeiro de 1983). Acordo sobre Cooperação Cultural entre o Governo da República Portuguesa e o Governo do Reino da Dinamarca. *Diário da*

- República*(16), I Série. Portugal. Obtido em 22 de julho de 2024, de https://www.instituto-camoes.pt/images/stories/acordos/dinamarca_acc.pdf
- Rodrigues, R. (20 de agosto de 2022). *How inclusive is Denmark of the international LGBTQ+ community?* Obtido em 26 de julho de 2024, de The Copenhagen Post: <https://cphpost.dk/2022-08-20/news/how-inclusive-is-denmark-of-the-international-lgtbq-community/>
- Rosenthal, G. S. (2017). Make Roanoke queer again: Community history and urban change in a Southern city. *The Public Historian*, 39(1), 35-60.
- Rutter, P. (2016). Introduction. Em P. Rutter, *The music industry handbook* (pp. 1-10). London and New York: Routledge.
- Sambado, F. (2023). Talha Dourada [F. Sambado gravado]. Em *Três Anos de Escorpião em Touro*. Portugal.
- Sanchez-Montoya, A. (1 de novembro de 2020). *Queerversation: Finding family in the underground*. Obtido em 14 de agosto de 2024, de Copenhagen Pride: <https://www.copenhagenpride.dk/en/queerversation-finding-family-in-the-underground/>
- Santos, A. C. (2006). Estudos queer: Identidades, contextos e acção coletiva. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 76, 3-15.
- Santos, M. d. (2019). *Música e Turismo no Estado Novo: Actividade musical na vila termal de Vidago (1933-1974)*. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa.
- Sedgwick, E. (1993). *Tendencies*. Duke University Press.
- Seeger, A. (2008). Etnografia da música. *Cadernos de Campo*(17), 237-259. (G. Cirino, Trad.) São Paulo. Obtido de <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/download/47695/51433>
- Shuker, R. (1994). *Understanding Popular Music*. London and New York: Routledge.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388.
- Straw, W. (2004). Cultural scenes. *Loisir et société / Society and leisure*, 27(2), 411-422.
- Sullivan, N. (2003). *A critical introduction to queer theory*. Armadale Vic: Circa.

Taylor, J. (2012). *Playing it Queer: Popular music, identity and queer world-making*. Bern: Peter Lang.

The Danish Institute for Human Rights. (setembro de 2023). *Timeline and legal protection*. Obtido em 18 de julho de 2024, de LGBT+ barometer: <https://www.humanrights.dk/lgbt-barometer/timeline-and-legal-protection>

Visit Copenhagen. (s.d.). *Copenhagen Pride*. Obtido em 29 de agosto de 2024, de Visit Copenhagen: <https://www.visitcopenhagen.com/copenhagen/planning/copenhagen-pride-gdk474741>

Wallis, R., & Malm, K. (1984). *Big sounds from small peoples: The music industry in small countries*. London: Constable.

Whittington, K. (2012). Queer. *Studies in Iconography*, 33, *Special Issue Medieval Art History Today - Critical Terms*, 157-168.

Wikström, P. (2009). *The music industry: music in the cloud*. Cambridge, UK: Polity Press.

Entrevistas

Exploratórias

Diego Bragà (ela/dela, éle/déle), artista queer transdisciplinar (7 de dezembro de 2023, via Zoom) . 1

Bruno Horta (ele/dele), jornalista e autor de livros de temática queer (11 de dezembro de 2023, via telefone) . 2

Rui Eduardo Paes (ela/dela, ele/dele) e Maria do Mar Lopes (ela/dela), coprogramadoras do *Queer Fest* (13 de dezembro de 2023, via Zoom) . 3

João Ferreira (ele/dele), diretor artístico dos festivais *Queer Lisboa* e *Queer Porto* (13 de dezembro de 2023, via Zoom) . 4

Judas (Judece Neto) (ele/dele), músico queer independente (14 de dezembro de 2023, via Zoom) . 5

Metodológicas

Sidsel Munksgaard (ela/dela), voluntária na QMA (17 de abril de 2024, via Google Meet) . 1

Aliya Bloom (ela/dela) e Emily Burnett (ela/dela), cofundadoras da QMA EUA (18 de abril de 2024 e 6 de maio de 2024, via Google Meet/Zoom) . 2/3

Asbjørn (Asbjørn Toftdahl) (ele/dele), artista e agenciado da QMA (23 de abril de 2024, via Zoom) . 4

Sander Sanchez (éle/déle), artista e agenciado / ex-voluntária na QMA (25 de abril de 2024 no Oscar Bar Café, Copenhaga) . 5

ClaudeClaudeClaude (Rasmus Christiansen) (éle/déle), artista e agenciado / voluntária na QMA (26 de abril de 2024 no escritório da QMA, Refshaleøen, Copenhaga) . 6

Kjartan Stolberg (ele/dele), jornalista na revista e portal digital musical *Soundvenue* (30 de abril de 2024, via Zoom) . 7

Mylder (Simon Hjortdal) (ele/dele), artista e agenciado da QMA (6 de maio de 2024 no Søernes Ølbar, Copenhaga) . 8

Regitze Bundgaard (ela/dela), jornalista na revista e portal digital musical *Gaffa* (7 de maio de 2024, via Zoom) . 9

Frederik Diness Ove (ele/dele), fundador da QMA (7 de maio de 2024, Refshaleøen, Copenhaga) . 10

Hayfitz (Brandon Hafetz) (ele/dele), artista e agenciado / voluntário na QMA (13 de maio de 2024, via telefone) . 11