

METÁFORAS CONCEPTUAIS E HETERONORMATIVIDADE: UMA ANÁLISE DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM "ROCK DAS 'ARANHA'" DE RAUL SEIXAS¹

CONCEPTUAL METAPHORS AND HETERONORMATIVITY: A GENDER AND SEXUALITY ANALYSIS IN "ROCK DAS 'ARANHA'" BY RAUL SEIXAS

METÁFORAS CONCEPTUALES Y HETERONORMATIVIDAD: UN ANÁLISIS DE GÉNERO Y SEXUALIDAD EN "ROCK DAS 'ARANHA'" DE RAUL SEIXAS

Francisco Arkires Silva do Nascimento²  Cleyton Feitosa Pereira³ 

Resumo: Este estudo analisa criticamente a representação da homossexualidade feminina e a heteronormatividade na música "Rock das Aranha" (1982), de Raul Seixas, por meio das metáforas conceituais propostas por Lakoff e Johnson (1980) e dos estudos sobre heterossexualidade compulsória de Adrienne Rich (1980). A pesquisa, de natureza qualitativa, adota uma abordagem bibliográfica e aplica a análise crítica do discurso às letras da canção, com foco na identificação de metáforas para identificar dinâmicas de gênero e sexualidade. O *corpus* foi selecionado por sua relevância histórica e por articular criticamente a sexualidade lésbica em um contexto musical brasileiro dos anos 1980. Os resultados demonstram que metáforas como a "cobra" (símbolo falocêntrico) e as "aranhas" (representação do desejo lésbico) expõem a fragilidade da heteronormatividade, ao mesmo tempo que reforçam a marginalização da sexualidade feminina. Conclui-se que a obra de Seixas opera como um veículo artístico ambíguo: se por um lado se mostra transgressor ao abordar temas subversivos para a época, como a sexualidade, mostra-se também conservador ao tratar o desejo lésbico de maneira anormal. Recomenda-se a expansão de estudos similares, a fim de mapear a representação histórica da população LGBTQIA+ na música brasileira.

Palavras-chave: Metáforas Conceituais; Gênero; Sexualidade; Representação LGBTQIA+; Análise Crítica do Discurso.

Abstract: This study critically analyzes the representation of female homosexuality and heteronormativity in the song Rock das Aranha (1982) by Raul Seixas, using the conceptual metaphors proposed by Lakoff and Johnson (1980) and Adrienne Rich's (1980) studies on compulsory heterosexuality. This qualitative research adopts a bibliographic approach and applies critical discourse analysis to the song's lyrics, focusing on the identification of metaphors to examine gender and sexuality dynamics. The corpus was selected for its historical relevance and for critically articulating lesbian sexuality in the context of 1980s Brazilian music. The results demonstrate that metaphors such as the "snake" (a phallocentric symbol) and the "spiders" (a representation of lesbian desire) expose the fragility of heteronormativity while simultaneously reinforcing the marginalization of female sexuality. It is concluded that Seixas's work operates as an ambiguous artistic vehicle: while it appears transgressive by addressing subversive themes such as sexuality for its time, it also reveals a conservative stance by portraying lesbian desire as abnormal. The expansion of similar studies is recommended to map the historical representation of the LGBTQIA+ population in Brazilian music.

Keywords: Conceptual metaphors; Gender; Sexuality; LGBTQIA+ representation; Critical discourse analysis.

Resumen: Este estudio analiza críticamente la representación de la homosexualidad femenina y la heteronormatividad en la canción "Rock das Aranha" (1982), de Raul Seixas, a través de las metáforas conceptuales propuestas por Lakoff y Johnson (1980) y de los estudios sobre heterosexualidad obligatoria de Adrienne Rich (1980). La investigación, de carácter cualitativo, adopta un enfoque bibliográfico y aplica el análisis crítico del discurso a la letra de la canción, con énfasis en la de la década de 1980. Los resultados demuestran que metáforas como la "serpiente" (símbolo falocéntrico)



¹Os autores expressam gratidão à Equipe Editorial da Revista Brasileira de Sexualidade Humana (RBSH) pela publicação do artigo, bem como aos/as pareceristas anônimos/as pelos comentários e sugestões que muito contribuíram para a versão final do manuscrito.

²Graduando em Letras no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), Campus Tianguá, CE, Brasil. arkiresilva52@gmail.com

³Doutor em Ciência Política pela Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Brasil. Mestre em Direitos Humanos (UFPE), Recife, PE, Brasil. Professor Efetivo das etapas Educação Infantil e Ensino Fundamental - Séries Iniciais, Prefeitura Municipal de Goiânia, Goiás, GO. cleyton_feitosa@hotmail.com

y las "arañas" (representación del deseo lésbico) evidencian la fragilidad de la heteronormatividad, al tiempo que refuerzan la marginación de la sexualidad femenina. Se concluye que la obra de Seixas opera como un vehículo artístico ambiguo: si por un lado se presenta como transgresora al abordar temas subversivos para la época, como la sexualidad, por otro lado se muestra conservadora al tratar el deseo lésbico como algo anormal. Se recomienda la expansión de estudios similares con el fin de cartografiar la representación histórica de la población LGBTQIA+ en la música brasileña.

Palabras clave: Metáforas conceptuales; Género; Sexualidad; Representación LGBTQIA+; Análisis crítico del discurso.

Introdução

A representação da homossexualidade na produção artística brasileira configura-se como um campo fértil para a compreensão das dinâmicas socioculturais que permeiam a construção de identidades e normas de gênero. Segundo Foucault (1988, p. 43), “a sexualidade é uma invenção moderna, ligada a dispositivos de poder que a produzem como objeto de saber e intervenção”. Nesse contexto, a música, enquanto expressão cultural, atua como reflexo de valores hegemônicos, assim como espaço de contestação e ressignificação de padrões normativos, conforme destacam Eagleton (1997) e Adorno (2003). Essa dualidade entre reprodução e subversão torna a análise de letras musicais um caminho produtivo para desvendar como gênero e sexualidade são negociados na arte.

No âmbito da linguagem, as metáforas conceituais⁴, conforme Lakoff e Johnson (1980, p. 15), transcendem a função retórica, pois “estruturam nosso sistema conceitual, influenciando como percebemos e agimos no mundo”. Tais metáforas, quando analisadas em letras musicais, tornam-se instrumentos eficazes para desvendar hierarquias de poder e questionar paradigmas estabelecidos. A canção *Rock das Aranha* (1980), de Raul Seixas e Cláudio Roberto Andrade de Azevedo⁵, destaca-se como objeto de estudo por sua abordagem iconoclasta e metafórica, que subverte expectativas de gênero e sexualidade em um contexto histórico marcado pelo conservadorismo no Brasil. A escolha dessa obra justifica-se por sua relevância histórica e pelas contradições ideológicas presentes na canção, cuja retórica metafórica – embora associada à figura transgressora do artista – revela dinâmicas de gênero e sexualidade ambíguas e complexas. A obra permite analisar como a linguagem artística pode simultaneamente performar rebeldia e reiterar estereótipos que marginalizam identidades dissidentes.

É importante ressaltar que a canção foi lançada na ditadura militar brasileira (1964-1985), período em que a censura e a repressão à produção artística e cultural eram práticas sistemáticas do Estado nacional. Segundo Napolitano (2001, p. 78), “a censura no Brasil durante a ditadura militar atuava como um mecanismo de controle ideológico, buscando suprimir qualquer conteúdo considerado subversivo ou contrário aos valores morais e políticos defendidos pelo regime”. *Rock das Aranha* foi inicialmente censurada, sendo liberada posteriormente após pedidos de recursos e com a imposição de algumas condições, o que demonstra a resistência enfrentada pela obra e sua natureza transgressora.

Diante desse cenário, o problema de pesquisa que norteia este estudo é: de que maneira a canção *Rock das Aranha*, de Raul Seixas, representa dinâmicas de gênero e sexualidade presentes na sociedade brasileira entre os anos de 1964 e 1985? Para responder a essa questão, o objetivo geral consiste em analisar as estratégias metafóricas empregadas pelos artistas na canção. Especificamente, busca-se identificar e interpretar as metáforas relacionadas à sexualidade na letra da canção, discutir como tais recursos linguísticos expõem a fragilidade do sistema heteronormativo e refletir sobre o papel da música popular na transformação de discursos sociais, especialmente no que concerne à representação de identidades LGBTQIA+ em uma

⁴Optamos por usar o termo “metáforas conceituais” no título e no corpo do texto, pois ele remete diretamente à teoria de Lakoff & Johnson (*Metaphors We Live By*, 1980), cuja tradução lusófona adota “conceituais” para preservar a noção de *conceptual metaphors* — estruturas cognitivas que organizam o pensamento, não vinculadas à ideia de “concepção”. A escolha alinha-se a convenções acadêmicas em estudos linguísticos e de análise do discurso e reflete, ainda, a formação do autor durante a graduação, quando o termo foi consolidado em disciplinas dedicadas à linguística cognitiva e à teoria das metáforas. Optar por “conceituais” (mais comum no Brasil) poderia deslocar o foco da dimensão cognitiva para abstrações genéricas, motivo pelo qual mantivemos a variante terminológica já internalizada em nossa trajetória acadêmica.

⁵Embora a canção tenha sido composta pelos dois letristas, optamos por deixar no título apenas o nome de Raul Seixas por ter sido o intérprete da música e por razões de tamanho do título. Isso não significa de modo algum que não reconhecemos a autoria conjunta de Cláudio Roberto Andrade de Azevedo na composição analisada.

determinada época da situação política nacional.

Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa qualitativa e bibliográfica, que integra a análise crítica do discurso (Fairclough, 1992) à teoria das metáforas conceituais (Lakoff; Johnson, 1980). O *corpus* foi selecionado por sua potencialidade em articular questões de gênero de forma metafórica, e a interpretação das letras pautou-se em categorias analíticas derivadas dos estudos de Rich (1980) e Butler (2010). Além disso, a análise prioriza a relação entre linguagem, poder e identidade, explorando como as escolhas lexicais e simbólicas na música refletem e contestam estruturas sociais.

A relevância deste trabalho reside em ampliar o debate sobre representatividade LGBTQIA+ na música brasileira. Ao demonstrar como a arte pode ser um veículo de resistência e ressignificação de normas opressivas, o estudo contribui para os campos da linguística e dos estudos de gênero, além de reforçar a importância da cultura de massa como manifestação dos valores sociais.

Do ponto de vista da estrutura do artigo, além desta introdução e das considerações finais, ele é dividido em duas seções teóricas e uma empírica. Na primeira seção teórica discutimos a teoria das metáforas conceituais e como ela nos ajuda a analisar artefatos culturais como canções. Na segunda seção, avançamos sobre uma breve discussão em torno de gênero, sexualidade e poder para introduzir a nossa análise empírica que ocorre na terceira seção. Nela, articulamos a teoria das metáforas conceituais com os estudos de gênero e sexualidade na interpretação da supracitada música do rock nacional.

A metáfora conceitual e suas aplicações na análise musical

A teoria da metáfora conceitual, conforme exposta por Lakoff e Johnson (1980), representa um avanço significativo na compreensão de como os seres humanos estruturam e interpretam suas experiências. Os autores argumentam que “a essência da metáfora é entender e experienciar um tipo de coisa em termos de outra” (Lakoff; Johnson, 1980, p. 5), defendendo que a metáfora não é meramente um artifício linguístico, mas “parte inevitável da vida cotidiana, permeando não apenas a linguagem, mas também o pensamento e a ação” (Lakoff; Johnson, 1980, p. 3).

Essa perspectiva postula que a metáfora é um mecanismo cognitivo pelo qual “mapeamos estruturas conceituais de um domínio de experiência para outro” (Lakoff; Johnson, 1980, p. 117), revelando como processos abstratos são frequentemente entendidos através de experiências concretas. Essa teoria contraria o antigo conceito de metáfora, que, na visão tradicional, era entendida apenas como “um dispositivo da imaginação poética e do requinte retórico” (Lakoff; Johnson, 1980, p. 3). Baseando-se na premissa de que “o sistema conceitual humano é fundamentalmente metafórico por natureza” (Lakoff; Johnson, 1980, p. 6), os autores demonstram que a figuratividade permeia a linguagem cotidiana, consolidando a metáfora como elemento essencial na construção do conhecimento e na percepção do mundo.

Essa percepção do fenômeno metafórico como mera substituição linguística — em que um termo é usado no lugar de outro “mais direto, objetivo e verdadeiro” — reflete uma visão reducionista ainda presente no senso comum. Expressões como “isso é só modo de dizer”, “é só uma expressão” ou “não é para ser entendido ao pé da letra” revelam uma concepção metadiscursiva que interpreta a figuratividade como desvio ornamental, destinado a “embelezar”, “ilustrar” ou até “esconder a ignorância” sobre algo.

Contudo, essa visão contrasta radicalmente com a abordagem proposta por Lakoff e Johnson (1980, p. 3), para quem “as metáforas não são ferramentas linguísticas, mas estruturas cognitivas fundamentais que permeiam o modo como entendemos e interagimos com o mundo”. Os autores desafiam a noção de que a metáfora seria um recurso secundário, argumentando que ela está intrinsecamente ligada à forma como organizamos e experienciamos a realidade. Assim, enquanto o senso comum reduz a metáfora a um adorno discursivo, a teoria conceitual demonstra que ela é constitutiva do pensamento humano, estruturando desde ações cotidianas até sistemas complexos de significado.

A metáfora, para a maioria das pessoas, é vista como um mecanismo da imaginação poética e do requinte teórico: uma questão de linguagem “extraordinária” em vez da linguagem comum. Além disso, a metáfora é tipicamente considerada uma característica da linguagem: uma questão de palavras e não de pensamentos e ações. Por essa razão, a maioria das pessoas acredita que pode viver perfeitamente bem sem a metáfora. No entanto, acreditamos que a metáfora

faz parte da vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Nosso sistema conceitual, a partir do qual pensamos e agimos, é fundamentalmente metafórico por sua própria natureza (Lakoff e Johnson, 1980 [2002], p. 3).

Dentro dessa abordagem, a metáfora é situada em uma dimensão conceptual ou cognitiva, representando um processo pelo qual experiências são cognitivamente estruturadas com base em outras já estabelecidas no nível conceitual. Esse processo envolve uma "superposição" de uma experiência previamente incorporada e linguisticamente definida sobre outra experiência que precisa ser mapeada pelo pensamento e pela linguagem. Podemos visualizar esse processo "metaforicamente" como a utilização de uma "forma de pastel" para moldar uma massa informe, sem limites, sem características próprias, sem linguagem e, portanto, sem acesso a redes conceituais que possibilitariam a consciência.

As abordagens tradicionais consideravam a metáfora apenas como um recurso retórico ou literário, sem atribuir-lhe valor cognitivo. Nesse sentido, a metáfora era vista como um fenômeno verbal, ligado à ornamentação de textos literários. No entanto, é importante destacar que as metáforas também podem manifestar-se de formas não linguísticas ou por meio de pensamentos, como nas práticas sócio-físicas e na realidade de nossa vida cotidiana. Por exemplo, em eventos sociais, pessoas em posições de destaque tendem a ocupar lugares físicos mais centrais, refletindo a importância do que é central. Assim como a metáfora nos ajuda a compreender um aspecto de um conceito em termos de outro, ela também pode obscurecer outros aspectos do conceito, indicando que a estrutura metafórica é parcial e não total. Conforme argumenta Lakoff (2002), "quando dizemos que um conceito é estruturado por uma metáfora, queremos dizer que ele é parcialmente estruturado e que ele pode ser expandido de algumas maneiras e não de outras" (Lakoff, 2002, p. 57).

Ainda Lakoff e Johnson (1980, p. 3) afirmam que "nosso sistema conceitual ordinário, no qual pensamos e agimos, é fundamentalmente de natureza metafórica". Esse sistema conceitual molda tanto o pensamento quanto as ações e a percepção do mundo. Desse modo, podemos afirmar que a metáfora torna-se uma ferramenta analítica para a dissecação de textos culturais, permitindo a decodificação de significados implícitos e complexos subjacentes à superfície discursiva. Nesse ínterim, a música, enquanto forma de arte, constitui um domínio privilegiado para a análise das metáforas conceituais. As letras das canções frequentemente utilizam metáforas para transmitir emoções, narrativas e críticas sociais de maneira evocativa. Essas metáforas excedem a ornamentação linguística, desempenhando um papel crucial na construção do significado e na comunicação de ideias complexas.

Por meio da arte, é possível questionar normas sociais, políticas e culturais, oferecendo tanto uma crítica implícita quanto explícita aos conceitos estabelecidos. Eagleton (1997, p. 36) destaca que "a arte tem o poder de desafiar o *status quo* e reimaginar normas estabelecidas, provocando novas formas de entendimento e visão do mundo". Nesse contexto, a arte atua como um espelho da sociedade, refletindo suas contradições e, ao mesmo tempo, como um agente de mudança. Adorno (2003, p. 30) argumenta que "a arte crítica é essencial para a diversidade de perspectivas e para a proposta de soluções inovadoras para problemas sociais complexos". Esse processo de reinterpretação é crucial para a evolução das ideias e práticas sociais, pois a arte, ao desafiar o estabelecido, promove reflexão crítica.

As metáforas desempenham um papel fundamental nesse processo, permitindo que letras de músicas traduzam conceitos abstratos em imagens mentais mais acessíveis. Lakoff e Johnson (1980, p. 6) afirmam que "as metáforas não apenas estruturam a nossa linguagem, mas também moldam a nossa compreensão e experiência do mundo". Um exemplo dessa utilização metafórica é a canção "Construção", de Chico Buarque, na qual a construção de um prédio é usada metaforicamente para narrar a vida e a morte trágica de um trabalhador. A letra utiliza a metáfora da construção para abordar temas de alienação e exploração, convertendo um ato físico em uma crítica social contundente.

Para além da linguagem, Lakoff e Johnson (1980) destacam que as metáforas influenciam diretamente a percepção, a vivência e a ação humanas. Na música, essa influência materializa-se na forma como os ouvintes interpretam e internalizam narrativas e emoções. Ao associar, por exemplo, "construção" a "vida operária", a metáfora estabelece uma ponte entre a experiência individual e contextos sociais amplos, ampliando a ressonância emocional da mensagem artística. Essa estratégia permite que compositores abordem temas

controversos, como desigualdade e opressão, de maneira indireta, porém, impactante, recorrendo a símbolos que sintetizam crenças coletivas e tensões históricas. Dessa forma, a escolha metafórica não é aleatória: reflete valores culturais e reforça, ou questiona, estruturas de poder vigentes.

Discurso social e sexualidade

A sexualidade, embora inerente à natureza humana, é constantemente moldada por discursos que refletem e reproduzem relações de poder. Foucault (1988, p. 93) argumenta que “a sexualidade não é um dado da natureza, mas um dispositivo histórico articulado por mecanismos de controle e regulação”. A sexualidade é vista como um aspecto essencial da vida, não se limitando apenas à reprodução, mas abrangendo prazer, satisfação, bem-estar e realização, aspectos que podem ser experimentados ao longo de toda a vida.

Todavia, ao observarmos e analisarmos criticamente o comportamento social, percebemos que as origens do preconceito contra a comunidade LGBTQIA+ são multifárias, frequentemente enraizadas em valores culturais, religiosos e sociais vigentes. Como bem apontado por Furlani (2009, p. 11), “cada sociedade legitima ou condena determinadas práticas sexuais e individuais, dependendo do entendimento momentâneo que lhes é atribuído.” Além disso, padrões considerados ortodoxos ou tabus relacionados à orientação e práticas sexuais têm sido progressivamente desafiados, ampliando os horizontes representacionais.

A imagem homoafetiva, como aponta Eribon (2008, p. 47), é sistematicamente marginalizada por um regime heteronormativo, um sistema político-sexual, que impõe a heterossexualidade como norma única, naturalizando-a como padrão social legítimo. Esse regime opera a partir de uma lógica binária, na qual a identificação de um corpo como “feminino” ou “masculino” determina rigidamente performances de gênero e orientações sexuais aceitáveis.

A heteronormatividade, conceito central para a teoria *queer*, é compreendida por Miskolci (2009) como uma atualização do dispositivo de sexualidade proposto por Foucault. Para o autor, “o dispositivo de sexualidade, tão bem descrito por Foucault em sua gênese, adquire, nas análises *queer*, uma designação que esclarece tanto a direção que imprime a ordem social quanto os procedimentos que opera nesse sentido” (Miskolci, 2009, p. 156). Essa releitura enfatiza que a heteronormatividade regula corpos e desejos, estruturando relações sociais e perpetuando a marginalização de identidades não heterossexuais por meio de mecanismos de poder sutis e difusos.

Ademais, Rich (1980, p. 632) define esse sistema como “uma instituição política que deslegitima a autonomia sexual das mulheres, impondo o modelo heterossexual como única via possível”, enquanto Butler (2010, p. 25) reforça que “o gênero é uma prática discursiva que se consolida por meio de atos repetidos, naturalizando performatividades que, na verdade, são construções sociais”. Essa dinâmica exclui relações não heterossexuais, estigmatizando-as como “desviantes”, “imorais” ou “antinaturais”, conforme analisa Warner (1991, p. 6), para quem a heteronormatividade é “um conjunto de práticas e instituições que consolidam a heterossexualidade como natural, universal e superior”. Nessa conjuntura, essa norma heterossexualista exerce uma pressão coercitiva sobre os indivíduos, compelindo-os a se constituírem e a se identificarem como heterossexuais. Essas perspectivas teóricas evidenciam as maneiras como normas sociais são perpetuadas e, ao mesmo tempo, fornecem um arcabouço crítico para investigar a arte como espaço de contestação a estruturas opressivas.

Butler (2010, p. 39) complementa essa análise definindo a “matriz de inteligibilidade” como um sistema que articula sexo biológico, gênero e desejo para legitimar identidades. Nessa estrutura, a coerência social é reservada ao homem heterossexual que performa masculinidade, enquanto o homem homossexual associado ao feminino é classificado como “abjeto”. A rigidez dessa lógica, essencial à heteronormatividade, é confrontada pela metáfora das “aranhas” em Raul Seixas, que desestabiliza a normatização compulsória do desejo. Adrienne Rich (1980) amplia essa crítica ao identificar a heterossexualidade compulsória como um “regime político que nega às mulheres o direito à autodeterminação sexual, impondo a heterossexualidade como única forma de existência socialmente válida” (Rich, 1980, p. 632). Para a autora, a marginalização

lésbica não é um acidente, mas um mecanismo de manutenção do poder patriarcal: “a existência lésbica representa uma ameaça radical à economia sexual dominante” (Rich, 1980, p. 650).

Butler (2010, p. 206) afirma que o sujeito “negocia identidades sob normas opressoras”, enquanto Rich expõe como a linguagem heteronormativa silencia corpos dissidentes: “o patriarcado apropria-se do discurso do desejo para reforçar sua hegemonia” (Rich, 1980, p. 637). Na canção, as “aranhas” (símbolos do desejo lésbico) desafiam a “cobra” (falocentrismo), expondo a contradição de um sistema que, segundo Rich, depende da invisibilização da autonomia feminina. A metáfora das aranhas em conflito — “botando aranha pra brigar” — reflete a tensão entre a existência lésbica e a violência simbólica descrita por Rich, que reduz a sexualidade feminina a um apêndice do masculino.

Butler (2010) descreve o gênero como performance reiterada, construída por atos linguísticos que simulam naturalidade. Rich complementa: a heteronormatividade não se sustenta sem a repressão institucionalizada — “a negação do lesbianismo é condição para a perpetuação do contrato heterossexual” (Rich, 1980, p. 648). A música de Seixas corrói essa naturalidade ao deslocar o falo (“cobra”) para o lugar de uma cena em que ele é dispensável. Enquanto Butler revela a fragilidade das normas por meio da repetição performática, Rich denuncia a estrutura que as sustenta. Juntas, suas teorias iluminam como a arte pode desarticular discursos hegemônicos, como na metáfora final — “aranha com aranha sempre deu em jacaré” —, que expõe o pânico social diante de relações que escapam ao controle masculino.

De acordo com Brandão:

A linguagem passa a ser um fenômeno que deve ser estudado não só em relação ao seu sistema interno, enquanto formação linguística a exigir de seus usuários uma competência específica, mas também enquanto formação ideológica, que se manifesta através de uma competência socioideológica (Brandão, 2004, p. 17).

A análise crítica do discurso exige a consideração de múltiplas dimensões linguísticas, como o contexto de produção, as condições históricas e sociais que o permeiam e o espaço interdiscursivo que configura relações de poder. Essa abordagem interdisciplinar, influenciada por campos como a Filosofia e a Sociologia, permite romper com divisões estanques entre áreas do conhecimento, integrando questões ideológicas e subjetivas ao estudo da linguagem. Na perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa, o discurso é uma *práxis* social — um ato performativo que constrói e transforma realidades, como destacam Carneiro e Carneiro (2007, p. 14): “Ao proferir um discurso, o sujeito não apenas comunica, mas institui sentidos, selecionando e excluindo significados em um jogo de forças simbólicas”.

Essa concepção é fundamental para nossa análise, cujas metáforas revelam uma tensão entre o discurso transgressor associado a Seixas e a reiteração de hierarquias de gênero. Ao invés de ressignificar códigos linguísticos, as imagens empregadas na canção operam como dispositivos que naturalizam a marginalização de expressões lésbicas, enquadrando-as como grotescas ou moralmente desviantes. A obra, longe de articular uma crítica à sexualidade compulsória, expõe como a linguagem artística pode mimetizar rebeldia enquanto perpetua estruturas opressoras, reforçando a exclusão simbólica de identidades dissidentes. Sob a ótica de Butler (1990), a análise das metáforas de Seixas transcende a esfera literária: expõe os mecanismos discursivos que sustentam a violência epistêmica contra corpos não normativos, demonstrando como a arte, mesmo sob o véu da irreverência, pode consolidar padrões hegemônicos em vez de subvertê-los.

Análise da música rock das “aranha”

A canção *Rock das “Aranha”* (1980), de Raul Seixas e Cláudio Roberto Andrade de Azevedo, apresenta uma construção metafórica que revela as tensões entre normas de gênero e sexualidade no contexto cultural brasileiro da ditadura militar. A análise da letra permite compreender como signos e metáforas, embora revestidos de aparente irreverência, reforçam discursos hegemônicos ao associar a sexualidade lésbica a imagens ambíguas ou pejorativas.

Antes de começarmos a análise, é importante ressaltar o contexto sócio-histórico da época. No Brasil do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, período ainda sob a ditadura militar (1964-1985), a homossexualidade era majoritariamente entendida sob dois vieses: como desvio moral, associado à imoralidade e à doença, ou como objeto de fetichização, especialmente no caso de corpos lésbicos, reduzidos a fantasias

masculinas (Green, 2000; Fry, 1982). Nesse contexto, a sexualidade dissidente era invisibilizada pela moralidade cristã e pelo aparato repressivo do Estado, que criminalizava práticas consideradas “contra a família” (MacRae, 1990).

A música *Rock das “Aranha”* (1980) emergiu nesse cenário de tensão: censurada inicialmente pelo Conselho Superior de Censura (CSN), foi liberada parcialmente em 31 de julho de 1980, após recurso, sob a justificativa do conselheiro Ricardo Albin de que a letra continha “expressões de baixo calão” e “alusões sexuais impróprias” (Napolitano, 2001, p. 134). A proibição, no entanto, não se deu por denúncia explícita de homofobia, mas pela representação de temas sexuais que confrontavam o conservadorismo vigente. Como registro desse episódio, o álbum “Abre-te Sésamo” (1980) trouxe em sua capa a nota: “Por determinação do Conselho Superior de Censura, a música ‘Rock das Aranha’ tem proibida sua execução em emissoras de rádio e TV” (Calado, 1997, p. 89).

Raul Seixas, em entrevistas à imprensa, reforçou leituras controversas da obra: ao ser questionado sobre o teor da letra, declarou que “aranha é mulher que gosta de mulher, e isso é coisa do capeta” (VEJA, 1980, p. 67), associando a homossexualidade feminina ao grotesco. Tais falas, somadas à ambiguidade da canção, levaram parte do público a taxá-lo de homofóbico.

Contudo, este estudo concentra-se somente na análise discursiva da letra, examinando os termos lexicais e estruturas semânticas que constituem a tessitura metafórica da canção. A metáfora da “aranha” e da “cobra”, enquanto processos de nominalização (Halliday, 1994), opera como um mecanismo ideológico que associa a sexualidade lésbica a campos semânticos de perigo e degeneração. Essas escolhas lexicais, ao mobilizar esquemas imagináveis (Lakoff; Johnson, 1980), constroem uma representação pejorativa do desejo feminino não normativo, assim como naturalizam a exclusão simbólica desses corpos, enquadrando-os no domínio do abjeto (Butler, 1993). Assim, a investigação prioriza a materialidade linguística do texto, desvinculando-a de intenções autorais, para demonstrar como a canção *espelha* discursos hegemônicos que, nas palavras de Foucault (1988, p. 43), “produzem corpos dóceis através da regulação dos prazeres”.

Desse modo, nesta seção, examina-se como as metáforas empregadas na canção operam na significação da sexualidade feminina não normativa, vinculando-a a estereótipos que a inscrevem no campo do desvio. Para tanto, fundamenta-se a análise na teoria das metáforas conceptuais de Lakoff e Johnson (1980) e nos estudos sobre heterossexualidade compulsória de Adrienne Rich (1980), investigando como a obra articula sentidos que refletem um imaginário social estruturado por normas patriarcais.

A seguir destaca-se a letra da canção:

Subi no muro do quintal
E vi uma transa que não é normal
E ninguém vai acreditar
Eu vi duas mulheres
Botando aranha prá brigar

Duas aranha, duas aranha
Duas aranha, duas aranha
Vem cá mulher deixa de manha
Minha cobra quer comer sua aranha

Meu corpo todo se tremeu
E nem minha cobra entendeu
Cumé que pode duas aranha se esfregando
Eu tô sabendo, alguma coisa tá faltando

A minha cobra, cobra criada
A minha cobra, cobra criada
Vem cá mulher deixa de manha
Minha cobra qué comer sua aranha

Deve ter uma boa explicação
O que é que essas aranha tão fazendo ali no chão
Uma em cima, outra embaixo
E a cobra perguntando onde é que eu me encaixo?

A minha cobra, cobra criada
A minha cobra, cobra criada
Vem cá mulher deixa de manha
Minha cobra qué comer sua aranha

Soltei a cobra e ela foi direto
Foi pro meio das aranha
Prá mostrar como é que é certo
Cobra com aranha é que dá pé
Aranha com aranha sempre deu em jacaré

É minha cobra, cobra com aranha
É minha cobra, com as aranha
Vem cá mulher deixa de manha

Minha cobra quer comer sua aranha (Seixas, Raul. Rock das Aranha, 1980).

A frase “Subi no muro do quintal e vi uma transa que não é normal” opera como um dispositivo semiótico de fronteira, onde o “muro do quintal” materializa, metaforicamente, a divisão entre o espaço público (regido pela heteronormatividade compulsória, conforme Rich, 1980) e o espaço privado (*lócus* de práticas invisibilizadas pelo discurso hegemônico). Sob a ótica de Lakoff e Johnson (1980), o muro funciona como uma metáfora orientacional (*UP-DOWN*), onde “subir” implica um movimento de transgressão epistemológica – o eu-lírico adota, mesmo que momentaneamente, o lugar de *voyeur* que testemunha o “invisível” socialmente reprimido.

A categorização do ato como “não normal” e, por extensão, obsceno, remete à etimologia latina de *obscenus* – aquilo que está “fora da cena” (*ob-scena*), ou seja, que deve permanecer oculto, restrito ao âmbito do não visível. A obscenidade, nesse sentido, não é inerente ao ato em si, mas à sua expulsão simbólica para os bastidores do social, onde práticas que desafiam a norma são confinadas ao segredo e ao silêncio. O muro do quintal, como sendo uma metáfora, delimita espaços físicos e também performatiza essa lógica de exclusão: ao transgredir o limite (subir no muro), o eu-lírico desvela o que a heteronormatividade insiste em manter obsceno – isto é, fora do palco legítimo da representação social. Como aponta Foucault (1988), o discurso sobre o “obsceno” é um mecanismo de controle, o qual define o que pode ser visto, nomeado e, consequentemente, regulado.

A expressão “transa que não é normal”, além de reforçar a binaridade normal/anormal (Foucault, 1988), expõe a gramática do desejo (Butler, 1993) que estrutura o imaginário patriarcal: a surpresa do eu-lírico diante do ato lésbico revela a internalização de uma matriz de inteligibilidade (Butler, 1993) que só reconhece como “legítimas” relações alinhadas à heterossexualidade compulsória (Rich, 1980). A escolha lexical “não é normal”, não é neutra – ela ativa um processo de rotulação, assim como emite um juízo de valor.

O ato de “subir no muro” também pode ser lido por meio de Certeau (1994), que distingue estratégias (controle institucional) e táticas (práticas cotidianas de resistência). Aqui, porém, a suposta “transgressão” do eu-lírico não desestabiliza a norma – pelo contrário, reforça-a ao converter o desejo lésbico em espetáculo do desvio, esvaziado de subjetividade e reduzido a objeto de observação. Como aponta van Leeuwen (2008), a exclusão da agência feminina (a “transa” é descrita como fenômeno passivo, sem sujeitos definidos), reflete uma estratégia discursiva de despersonalização, típica de discursos que buscam manter grupos marginalizados fora do âmbito da humanidade.

A metáfora do muro também evoca a noção de heterotopia (Foucault, 1988), um espaço “outro” onde a sociedade deposita tudo que precisa excluir para manter sua coesão simbólica. Nesse sentido, o quintal não é um espaço de liberdade, mas um lugar de confinamento simbólico, onde o desejo lésbico é permitido apenas como exceção clandestina.

Na estrofe subsequente, a expressão “Eu vi duas mulher botando aranha pra brigar” mobiliza uma metáfora de animalização (Lakoff & Johnson, 1980) que associa o encontro sexual entre mulheres a um conflito entre seres invertebrados, operando uma redução ontológica (Butler, 1993) da experiência lésbica. O

verbo “botar”, assim como “brigar”, remete à ação de colocar animais em combate (como em rinhas), conjugado à imagem das “aranhas”, constrói um campo semântico de bestialidade (Moscovici, 1978), onde a intimidade feminina é convertida em espetáculo violento e desprovido de afeto. Essa escolha lexical desvaloriza a relação entre mulheres e as despoja de subjetividade, enquadrando-as como corpos-objeto em disputa.

Essa construção linguística, como argumenta Louro (2000), reflete um imaginário social que patologiza a autonomia sexual feminina, vinculando-a a estereótipos de agressividade e descontrole. Sob a ótica da Análise Crítica do Discurso (Fairclough, 2001), a repetição de metáforas bélicas “brigar” e zoomórficas “aranha” não é incidental: ela reifica estruturas de poder que interpretam a diferença sexual como ameaça, exigindo seu enquadramento em moldes compreensíveis pelo patriarcado (Butler, 1993).

A expressão “Meu corpo todo se tremeu, e nem minha cobra entendeu” revela uma crise epistêmica do sujeito diante de práticas que escapam ao regime heteronormativo. O “tremor” não é uma reação fisiológica, mas um sintoma discursivo da incapacidade do modelo patriarcal – simbolizado pela “cobra” (falo) – de interpretar relações que não se submetem à lógica binária homem/mulher. Para Butler (1990), a performatividade de gênero depende da repetição de atos que naturalizam a heterossexualidade como norma; quando confrontada com a alteridade “transa que não é normal”, essa repetição é interrompida, gerando uma fissura na matriz de inteligibilidade – daí o tremor como metáfora do colapso simbólico.

A “cobra”, enquanto símbolo fálico, representa a masculinidade e o próprio aparato conceitual que a sustenta: sua “incompreensão” diante do ato lésbico expõe os limites de um sistema que só reconhece o desejo mediado pelo falo. Como argumenta Rich (1980), a heterossexualidade compulsória opera por meio da centralidade do masculino, tornando qualquer expressão fora desse eixo ininteligível. A repetição obsessiva de “cobra criada” (como em um mantra) evidencia o esforço desesperado para reafirmar uma masculinidade ameaçada – não pela ausência de poder, mas pela incapacidade de exercê-lo em um contexto que a deslegitima.

A frase “nem minha cobra entendeu” sintetiza essa contradição: o falo, usualmente associado ao “saber” sexual (Butler, 1990), torna-se um signo vazio, incapaz de dominar o que não se enquadra em sua gramática. A cobra criada (socialmente construída) não é mais que uma prótese discursiva, cuja autoridade se dissolve diante de corpos que resistem à captura simbólica. Ao reiterar a expressão, a canção evidencia que a masculinidade apresentada como natural é, na verdade, um artifício social que demanda validação contínua. Rich (1980, p. 635) ressalta que “a imposição do falo como centro da sexualidade é um instrumento de dominação, que exclui a legitimidade de outras formas de desejo”. Dessa forma, o símbolo “cobra criada” atua na manutenção de uma ordem normativa incapaz de reconhecer a pluralidade das experiências sexuais.

A interrogação “Deve ter uma boa explicação, o que é que essas aranha tão fazendo ali no chão?” expõe a angústia epistêmica de um sujeito cujos referenciais normativos são desafiados por práticas que escapam à matriz heterossexual. A insistência em buscar uma “boa explicação” demonstra menos uma curiosidade e mais um mecanismo de domesticação simbólica (Butler, 1990), que busca reinscrever o incompreensível em categorias aceitáveis pelo regime patriarcal. A localização das aranhas “no chão” não é incidental: opera como uma metáfora espacial que as relega a um plano inferior, associando a sexualidade lésbica à sujeira, ao rastejante e ao marginal – dimensões que Butler (1990) identifica como espaços do abjeto, onde corpos dissidentes são confinados para preservar a “pureza” da ordem social.

O ato de questionar “o que é que...?” performatiza, assim, uma violência epistêmica (Butler, 1990), pois impõe ao desejo lésbico a obrigação de se justificar perante a lógica falocêntrica. Para Rich (1980), a heterossexualidade compulsória invisibiliza relações entre mulheres, exigindo que elas sejam explicadas como anomalias, nunca vividas como legitimidade. A repetição da pergunta “Deve ter...” evidencia a fragilidade de um sistema que, incapaz de assimilar a diferença, transforma-a em problema a ser decifrado – nunca experiência a ser reconhecida.

A busca por explicação, portanto, não é neutra: é um gesto de controle discursivo que, ao reduzir a cena observada a um enigma, nega às mulheres lésbicas o estatuto de sujeitos autônomos. Como afirma Butler (1990, p. 57), “a norma não é apenas o que governa, mas o que produz o inteligível” – e a insistência do eu-lírico em decifrar o “fazendo ali no chão” indica o pânico de um sistema que só se sustenta

enquanto todas as práticas cabem em seus esquemas.

A expressão “Eu soltei a cobra e ela foi direto, foi pro meio das aranha prá mostrar como é que é certo” opera como um dispositivo de imposição normativa, onde o falo (representado pela “cobra”) invade o espaço simbólico do desejo lésbico para reafirmar a centralidade masculina. A cobra, ao atuar como “mostrar como é que é certo”, performatiza a heterossexualidade compulsória (Rich, 1980), convertendo-se em instrumento de correção do que é percebido como desvio. Simone de Beauvoir (1960) argumenta que a dinâmica falocêntrica busca anular a autonomia sexual feminina, reduzindo-a a um “devir” dependente da mediação masculina. Nesse sentido, a invasão da cobra reafirma a supremacia do masculino e expõe o pânico patriarcal diante de relações que dispensam sua presença. A metáfora reflete a lógica descrita por Foucault (1988), ou seja, o poder se exerce pela regulação dos prazeres, disciplinando corpos que escapam à norma.

A expressão “Minha cobra quer comer sua aranha” sintetiza a dinâmica de invasão falocêntrica que estrutura a canção, onde o desejo lésbico é simultaneamente fetichizado e subjugado pela lógica heteronormativa. A metáfora da “cobra” (falo) que “quer comer” a “aranha” (genitália feminina) reforça a masculinidade como entidade ativa e predatória, revelando o *voyeurismo* patriarcal que reduz a relação entre mulheres a um espetáculo destinado à gratificação masculina. Como aponta Laura Mulvey (1975), o olhar masculino transforma corpos femininos em objetos de consumo visual, e o eu-lírico, ao desejar “entrar no meio”, performatiza essa lógica ao tratar a intimidade lésbica como espaço a ser conquistado, não respeitado.

Além disso, a metáfora da “cobra” (falo) que “quer comer” a “aranha” (genitália feminina) reforça a masculinidade como entidade ativa e predatória, reiterando a norma que associa o “sexo correto” à penetração – único ato capaz de “mostrar o que é certo”, como afirma o eu-lírico. Essa lógica, como aponta Gayle Rubin (1984), enraíza-se no que ela chama de “sistema de valor sexual hierárquico”, onde práticas não-penetrativas ou não-heterossexuais são marginalizadas. A cobra, ao buscar “comer” a aranha, performatiza a crença falocêntrica de que a legitimidade do ato sexual depende da imposição de um agente ativo (masculino) sobre um passivo (feminino), reduzindo a relação lésbica a um simulacro que só adquire sentido quando mediada pelo imaginário da conquista heterossexual. A hierarquia sexual vigente elege a penetração heterossexual como prática central, relegando qualquer desvio a um estatuto de “incorreção” ou “incompletude”. A metáfora da cobra que “come” a aranha fetichiza o falo como único instrumento de legitimação do desejo e reforça a ideia de que relações não penetrativas, como o desejo lésbico, são destituídas de um “sentido” a ser corrigido pela intrusão masculina.

A sexualização da cena entendida como “ver as duas mulheres juntas tendo relações” opera uma dupla violência simbólica: primeiro, ao erotizar a relação lésbica como fantasia para o prazer masculino, anulando sua autonomia afetiva; segundo, ao reforçar a ideia de que a sexualidade feminina só adquire legitimidade quando mediada pela presença do homem. Adrienne Rich (1980) argumenta que a heterossexualidade compulsória exige a deslegitimação sistemática da lesbianidade, seja por meio da invisibilização, seja da fetichização – e o verso em questão exemplifica o segundo mecanismo. A “cobra” que insiste em “comer” a “aranha” não busca participar de uma relação, mas reafirmar a autoridade do falo como eixo centralizador, conforme destacado por Simone de Beauvoir (1960): “O homem projeta no Outro seu próprio ser sexual, transformando a mulher em objeto passivo de sua transcendência”.

A fetichização do ato lésbico, nesse contexto, serve como estratégia de contenção ao converter a relação entre mulheres em cena erótica, o eu-lírico neutraliza sua potência subversiva, reinscrevendo-a no âmbito do controle masculino. Judith Butler (1990) ressalta que a normatividade de gênero se sustenta por meio da regulação dos desejos que escapam à matriz heterossexual, e a intrusão da “cobra” na dinâmica das “aranhas” ilustra esse processo. O verbo “comer”, carregado de conotações de dominação e posse, expõe a economia libidinal patriarcal, onde o prazer masculino depende da subjugação do feminino – inclusive quando esse se manifesta fora do eixo heterossexual. A insistência do eu-lírico em “entrar no meio” indica, ainda, o pânico da irrelevância masculina em um contexto que o exclui. Para Connell (1995), a masculinidade hegemônica é performada pela afirmação constante de poder, e a ameaça de ser dispensável em uma relação lésbica desencadeia a necessidade de reafirmação violenta.

O verso final “Aranha com aranha sempre deu em jacaré” sintetiza a patologização do lesbianismo,

associando-o a um destino monstruoso. O jacaré, como figura reptiliana e abjeta, simboliza o horror projetado sobre relações que desafiam a heteronormatividade. Adrienne Rich (1980) destaca que a demonização do desejo lésbico serve para manter a centralidade do masculino, transformando a autonomia feminina em ameaça. A construção do jacaré como resultado inevitável (“sempre deu”) naturaliza a violência simbólica contra corpos dissidentes e reitera a narrativa de que a sexualidade entre mulheres é intrinsecamente desordenada – uma ideia que, segundo Guacira Lopes Louro (2000), era amplamente difundida no Brasil nos anos 1980 pelos discursos médicos e religiosos. Butler (1990) complementa ao afirmar que a estigmatização de práticas não normativas expõe a fragilidade das estruturas de gênero, que dependem da exclusão do “outro” para se sustentarem.

A canção, portanto, mesmo utilizando metáforas aparentemente subversivas, consolida um imaginário que reitera a dominação masculina e a marginalização do desejo lésbico. A cobra, como agente normativo, e o jacaré, como símbolo do abjeto, funcionam como mecanismos discursivos que naturalizam a hierarquia de gênero. Como aponta Rubin (1984), a sexualidade é regulada por sistemas de valor que demarcam o “aceitável” do “perverso”, e a letra da música atua nesse sistema ao inscrever a experiência lésbica no campo do monstruoso. Assim, a obra não questiona, mas espelha as estruturas de um patriarcado que, para se manter, precisa transformar a diferença em ameaça.

Além disso, Michel Foucault (1988, p. 93) ressalta que “as normas sociais e sexuais são construídas por meio de dispositivos de poder que definem os limites do aceitável”, o que permite compreender como a metáfora do “jacaré” reflete uma projeção de medos e ansiedades coletivas. Essa visão distorcida do desejo entre mulheres evidencia a tensão entre a imposição normativa e a pluralidade das experiências sexuais, demonstrando que a tentativa de normatização se revela insuficiente e fragilizada diante da diversidade.

Considerações finais

A análise da canção “Rock das Aranha” permitiu compreender como suas metáforas operam na significação da sexualidade feminina não normativa, vinculando-a a estereótipos que reforçam discursos hegemônicos. O uso de imagens zoomórficas e expressões que enquadram o desejo lésbico como algo a ser corrigido ou controlado evidencia um imaginário social estruturado por normas patriarcais e pela heterossexualidade compulsória.

O contexto da produção da música, inserido em um Brasil marcado pela ditadura militar, revela uma sociedade que começava a tomar ciência de práticas sexuais dissidentes, mas que as interpretava sob uma ótica conservadora e hostil. Dessa forma, o discurso da canção não apenas reflete tensões da época, mas também reitera a centralidade masculina e a subjugação da autonomia feminina no campo do desejo.

A análise demonstrou que a metáfora do “jacaré”, ao simbolizar um destino monstruoso para a sexualidade lésbica, sintetiza a patologização do desejo entre mulheres, operando como um mecanismo de exclusão simbólica. Esse aspecto revela a persistência de discursos que, mesmo sob a aparência de irreverência, reforçam estruturas normativas que deslegitimam expressões afetivo-sexuais dissidentes.

Os resultados desta pesquisa contribuem para a compreensão das formas pelas quais discursos culturais e artísticos da indústria cultural podem atuar na naturalização de desigualdades de gênero e sexualidade. Em continuidade, futuros estudos podem explorar como diferentes recepções da obra, ao longo das décadas, ressignificaram ou contestaram os sentidos originalmente produzidos, permitindo uma visão mais ampla da relação entre cultura de massa, normatividade e resistência.

Além disso, a partir desta pesquisa outros estudos podem lançar mão do nosso repertório teórico, notadamente a escolha pelas metáforas conceptuais e pelos estudos de gênero e sexualidade, para analisar outros artefatos culturais como canções, filmes, séries, paródias, fábulas, peças de teatro, entre outros, e tentar compreender a realidade complexa que nos cerca e os desafios que enfrentamos para o exercício da cidadania e gozo efetivo dos direitos humanos (Feitosa, 2017).

Referências

- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. São Paulo: Ática, 2003.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960.
- BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.
- BUTLER, J. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. Nova York: Routledge, 1993.
- BUTLER, J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CALADO, C. *Tropicalismo: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CARNEIRO, E. A.; CARNEIRO, E. C. A. R. *Notas introdutórias sobre a análise do discurso: Parte 4 – Fundamentos da análise do discurso*. 2007.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CONNELL, R. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- ERIBON, D. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Brasília: UnB, 2001.
- FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- FEITOSA, C. *Políticas públicas LGBT e construção democrática no Brasil*. Curitiba: Appris, 2017.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FRY, P. *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- FURLANI, J. *Mitos e tabus da sexualidade humana: subsídios ao trabalho em educação sexual*. 3 ed. 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- GREEN, J. N. *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Unesp, 2000.
- HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. *An Introduction to Functional Grammar*. 3 ed. Londres: Hodder Arnold, 2004.
- HALLIDAY, M. A. K. *An Introduction to Functional Grammar*. Londres: Edward Arnold, 1994.
- LAKOFF, G; JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. Coordenação de tradução: Mara Sophia Zanotto. Campinas: Mercado das Letras, 2002. Disponível em: https://www.academia.edu/35156132/Lakoff_e_Johnson_Metaforas_da_vida_cotidiana_pdf. Acesso em: 28 fev. 2025.
- LAKOFF, G; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago University Press, 1980.
- LOURO, G. L. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MACRAE, E. *A construção da igualdade: identidade sexual e política no Brasil da “abertura”*. Campinas: Unicamp, 1990.

MISKOLCI, R. A teoria Queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, Porto Alegre, v. 11, n. 21, p. 150-182, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/BkRJyv9GszMddwqpn-crJvdn/?lang=pt>. Acesso em: 28 fev. 2025.

MOSCOVICI, S. *A representação social da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MULVEY, L. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6–18, 1975. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>. Acesso em: 28 Fev. 2025

NAPOLITANO, M. *História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2001.

RICH, A. Compulsory heterosexuality and lesbian existence. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 5, n. 4, p. 631–660, 1980. Disponível em: <https://doi.org/10.1086/493727>. Acesso em: 28 Fev. 2025.

RUBIN, G. O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo. In: HIRATA, H.; LABORIE, F.; LE DOARÉ, H.; SENOTIER, D. (Orgs.). *Novas trajetórias da antropologia*. Rio de Janeiro: Zahar, p. 123-154, 1984.

SEIXAS, R. *Rock das aranhas*. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/raul-seixas/rock-das-aranhas.html>. Acesso em: 28 fev. 2025.

VAN LEEUWEN, T. *Discurso e prática: novas ferramentas para análise crítica*. São Paulo: Contexto, 2008.

VEJA. *Entrevista: Raul Seixas e o Rock das Aranhas*. São Paulo: Editora Abril, n. 634, p. 67, 1980.

WARNER, M. Introduction: fear of a Queer Planet. *Social Text*, North Carolina, n. 29, p. 3-17, 1991. Disponível em: <https://sgrattan361.qwriting.qc.cuny.edu/files/2010/09/warnerfearofaqueer.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2025.

Recebido em: 28/02/2025

Aprovado em: 01/07/2025