

TEMÁTICA LIVRE

Por uma estética disco no Brasil

For a disco aesthetic in Brazil

DENILSON LOPES

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
E-mail: noslined@bighost.com.br
ORCID: 0000-0002-6306-5245.

RIBAMAR JOSÉ DE OLIVEIRA JUNIOR

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
E-mail: ribamar.junior@eco.ufrj.br
ORCID: 0000-0002-5607-2818.

Edição v. 44
número 1 / 2025

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 44 (1)
jan/2025-abr/2025

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

PPG|COM Programa de Pós Graduação
COMUNICAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO UFF

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

LOPES, Denilson; OLIVEIRA JUNIOR, Ribamar José de. Por uma estética disco no Brasil. **Contracampo**, Niterói, v. 44, n. 1. 2025.

Submissão em: 06/01/2025. Revisor A: 03/02/2025; Revisor B: 08/02/2025. Aceite em: 31/03/2025.

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v44i1.66043>



Resumo

De volta à pista de dança na segunda metade dos anos de 1970, buscamos neste ensaio não só defender, mas pensar uma estética disco no Brasil. Para além de uma matriz anglófona, centrada no contexto norte-americano e em Nova York, retomamos a sensibilidade disco não por um olhar nostálgico, mas por um vislumbre estético de uma experiência queer que se faz na discoteca como espaço cênico e dramático dos corpos, das danças e das noites. No diálogo entre o ensaio *In the defence of disco* (1979) de Richard Dyer, o romance *Dancer from the Dance* (1978) de Andrew Holleran e o grupo Frenéticas a partir da telenovela *Dancin' Days* (1978-1979), acompanhamos o neon de uma alegria que se esfumaça na melancolia de uma década de crise econômica e de emergência do neoliberalismo antes da AIDS. Há ainda uma história disco a ser contada no Brasil por outras sensações. Afinal, o que a disco pode nos trazer ainda hoje?

Palavras-chaves

Estética; Disco; Corpo; Queer; Discoteca.

Abstract

Moving back to the dance floor in the second half of the 1970s, we seek in this essay not only to defend but also to think about disco aesthetics in Brazil. Beyond an Anglophone framework, centered on the North American context and based in New York, we return to the disco sensibility not from a nostalgic look, but from a aesthetic glimpse of a queer experience that takes place in the disco as a scenic and dramatic space through bodies, dances and the night. In the dialog between Richard Dyer's essay *In the defense of disco* (1979), Andrew Holleran's novel *Dancer from the Dance* (1978) and the group Frenéticas from the soap opera *Dancin' Days* (1978-1979), we follow the neon of a joy that fades into the melancholy of a decade of economic crisis and the emergence of neoliberalism before AIDS. There is still a disco story to be told in Brazil through other sensations. After all, what can disco still bring us today?

Keywords

Aesthetics; Disco; Body; Queer; Disco.

Introdução

Andando pela noite do passado, vieram estes encontros com a disco, a partir de músicas, relatos, imagens e ensaios dos quais emergiram questões e sugestões que buscam problematizar sua atualidade a partir de um mundo em trânsito. Além de uma visão centrada na cultura pop norte-americana e em Nova York, refletimos através de fragmentos que buscam tensionar os seus elementos, mas sem apagá-los, relacionando o clássico ensaio *In the defence of disco* (1979) de Richard Dyer, o romance *Dancer from the Dance* (1978) de Andrew Holleran e o grupo Frenéticas a partir da telenovela *Dancin' Days* (1978-1979). Quando a disco se firma nas paradas de sucesso na segunda metade dos anos 1970, mesmo dentro da cultura midiática, ela foi desqualificada como um produto comercial banal, feito para ser popular, uma mera forma de entretenimento, que só gradualmente foi sendo revista pela crítica jornalística e acadêmica. Afinal, quando emerge na primeira metade dos anos de 1970, o rock já era reconhecido tanto pela qualidade de suas letras, que eram mais próximas da literatura, quanto pelo seu caráter problematizador de questões políticas, padrões sociais e comportamentais que ascenderam desde a contracultura e que retornaram com o movimento *punk*, surgido no mesmo ano da disco, em 1976.

A historiografia crítica tem resgatado a disco já no início da década de 1970, em Nova York, sua cidade de maior referência, em diálogos com a música negra (em especial, o *soul* da Motown e da Filadélfia e o funk), a música latino-americana – relação essa que talvez precise ser mais estudada – a cena noturna *queer*, a citar a imagem de Sylvester, que podemos associar hoje ao pioneirismo das experiências trans e não-binárias oriundas do grupo de performance de São Francisco, *The Cockettes*, próximo do grupo brasileiro *Dzi Croquettes*. Além disso, com as próprias divas da disco, passando por Gloria Gaynor, Diana Ross, Donna Summer, sob a produção de Giorgio Moroder, fazendo diálogo com o *krautrock* do Kraftwerk e Grace Jones que articula a disco com a moda e a performance, constituindo em um dos ícones andróginos dos anos 1980, para apenas mencionar nomes mais conhecidos.

Essa volta à disco que já foi feita tanto por pesquisadores quanto por jornalistas no Brasil, a citar o vasto mapeamento histórico de Motta (2000), Barcinski (2014) e Abbade e Ferreira Junior (2016), não é necessariamente uma nostalgia conservadora, mas o que pode ser um vislumbre de um espaço *queer* antes mesmo que o *queer* se explicitasse nos anos de 1990 teoricamente. É claro que há um contexto para cada territorialização da própria *disco music*, a mencionar os diferentes acentos na Europa, mas para além do contexto dos Estados Unidos, interessa-nos pensar em uma estética disco no Brasil. Assim, gostaríamos de retomar esse olhar histórico pela questão estética, ainda pouco discutida, levando em conta quem a disco podia congregar pela música, pela dança e pelos corpos nas noites. Para tanto, voltamos a ouvir músicas, tentamos descobrir videoclipes, filmes, estórias, romances e também reportagens. É do apogeu comercial da disco, entre os anos de 1977 e 1979, que talvez muitos de nós lembremos das músicas alavancadas pelas grandes gravadoras, em especial, norte-americanas, produtoras de hits massivos que rapidamente banalizaram o estilo pelo filme *Saturday Night Fever* (1977), de John Badham, que fez de John Travolta uma estrela da noite para o dia e trouxe um estrondoso sucesso da banda australiana Bee Gees, que existia desde os anos 1960. No Brasil, a novela *Dancin' Days* (1978-1979), escrita por Gilberto Braga e dirigida por Daniel Filho, foi importante para firmar Sônia Braga como estrela no audiovisual brasileiro e lançar as Frenéticas como o maior grupo brasileiro associado a disco, embora hoje não sejam tão lembradas e nem ao estilo suas músicas se restrinjam. Sem falar nos nomes já reconhecidos que aproveitaram a repercussão da disco para tonificarem as suas carreiras, como os Rolling Stones, Rod Stewart e Gilberto Gil.

Se essa certa leitura, de origem vanguardista e contracultural, vê a cultura disco como uma revolução, como diria Dyer (2002), ainda que exista a visão de que muito teria se perdido com o contraponto do sucesso e da banalização comercial, supostamente, com as suas origens subversivas, na repetição dos pares da autenticidade e da apropriação, da ascensão e do declínio, na passagem do

coletivismo ao individualismo, pensamos: haveria uma outra forma de pensar o estar junto na pista de dança, as relações que a disco trouxe? Talvez, haja uma outra forma de compreensão, para além dessa história repetida de manifestações culturais, cuja força supostamente é esvaziada pela indústria cultural e/ou pelo sucesso midiático.

Em geral, a disco tem sido associada à alegria ou à felicidade de uma era nos anos 1970. Sem desconsiderar estas aproximações, contudo, gostaríamos de articular a estética disco a partir da experiência da fugacidade dos encontros nas discotecas, configurando mais do que um breve momento de hedonismo ou de herdeiro da contracultura, em meio a uma década de crise econômica e da emergência do neoliberalismo, de um momento a ser lembrado e celebrado antes da AIDS. Antes mesmo do viver junto, propomos pensar a disco para além das dualidades entre a comunidade e a sociedade, as subculturas, as cenas, as afinidades e as turmas. Interessa-nos a necessidade de estar junto que se impõe como forma de estar no mundo, tendo como referência temporal os anos 1970 e 1980 até a crise da pandemia da AIDS, que nos servirá para buscar diálogo com o cenário pós-pandemia em que vivemos, onde os modos de estar junto parecem ainda encontrar dificuldades, para dizer o mínimo.

Assim, acreditamos que não só a novela *Dancin' Days*, mas a alegria das Frenéticas, sejam bons exemplos de como a indústria cultural pode gerar frutos que talvez não sejam tão comuns e que possibilitem diferentes níveis de compreensão, assim como os grupos Bee Gees, ABBA e Village People. Nesse diálogo entre disco e audiovisual, curiosamente, houve filmes, não surpreendentemente comerciais que não só utilizaram a disco como trilha sonora – a exemplo da obra de Badham e também da versão pornochanchada no Brasil com o *Sábado Alucinante* (1979) de Cláudio Cunha –, mas que colocaram a discoteca como espaço cênico e dramático centrais da narrativa nesse período. 20 anos depois do seu apogeu, dois filmes lançados no mesmo ano revisitaram a disco, como o *Studio 54* (1998) de Mark Christopher e *The Last Days of Disco* (1998) de Whit Stillman, este o mais reconhecido.

No Brasil, *Dancin' Days* (1978-1979) foi revista pelo filme *Novela das Oito* (2012), dirigido por Odilon Rocha. Por fim, o documentário *Studio 54*, de Matt Tyrnauer (2018), recupera a história do mítico club tendo como destaque os suspeitos habituais, Ian Schrager, que junto com Steve Rubell, criaram e administraram o clube no seu período lendário, entre 1977 e 1981, e demais artistas e celebridades, como Andy Warhol, Liza Minelli e Divine. O que este corpo que ouve e dança tem a nos dizer, além de um momento de liberdade e de prazer ou de exibicionismo de ser uma rainha ou rei da pista por uma noite? O que revelam essas coreografias que se estenderam por clubs nos mais diferentes contextos, além das supostas matrizes das grandes cidades estadunidenses, em particular Nova York, como na resposta do filme *Salão de Baile* (2024), de Juru e Vitã, que trazem as performances de *voguing* no Rio de Janeiro ou do filme *Vollúpya* (2024), de Éri Sarmet e Jocimar Dias Junior, que em um futuro pós-apocalíptico trazem o retorno de uma das boates mais famosas de Niterói? Essas obras transversalmente agregam nessa busca na ambição da disco, da noite e da festa, sobretudo, pelo que ressoam na própria estética disco e sua territorialização e o que se agrava com a telenovela. Para isso, tomamos a estética pela leitura “híbrida, intertextual, transemiótica, multimidiática, centrada em categorias e conceitos transversais” (Lopes, 2007, p. 30). Afinal, se uma estética disco é possível, como dialogá-la entre produtos culturais, obras artísticas e etnografias na e com a noite?

Portanto, pensamos que mais do que considerar a discoteca como espaço social, como diferentes trabalhos já o fizeram, seria importante considerá-la também como espaço cênico e dramatúrgico, lugar de alegria e festa, não só como uma sociabilidade, mas como modo estético de vida. A partir deste ponto, encaramos uma pergunta que nos é cara e que ultrapassa a própria disco, mas que talvez encontre uma nuance neste debate: como estar juntos para além dos espaços da família heteronormativa, do trabalho, dos partidos políticos, dos sindicatos e de instituições bem estabelecidas? Voltando à recepção crítica da disco, desde que o artigo de Richard Dyer foi publicado, vários outros artigos e livros foram escritos, mas, hoje, ainda que a disco não seja tão popular quanto na segunda metade dos anos 1970 e esteja mais

presente como referência em festas temáticas e nostálgicas, seja revista pela cena eletrônica ou tida como uma parte da subcultura gay, perguntamo-nos se os seus elementos estéticos muito usados recentemente por Beyoncé na *Renaissance World Tour* em 2023 têm repercussão mais devido ao prestígio das cantoras do que ao interesse massivo pelo gênero, levando em conta os diferentes tons da música dançante. Aqui, caberia um estudo mais detalhado para além de uma matriz anglófona e centrada na experiência nova iorquina. De todo modo, fica ainda no horizonte a nossa pergunta: o que a disco pode nos trazer ainda hoje?

Entrando na pista

Quando Dyer (2002) diz que nunca gostou de Elvis e nem mesmo de rock, mas preferiria Rosemary Clooney, assim como Petula Clark, ao invés dos Rolling Stones, o autor traz a experiência gay, desde o final da década de 1970 nas páginas do jornal *Gay Left*, para defender a cultura disco. Não que necessariamente fosse preciso defendê-la, embora no dia 12 de julho de 1979 em um evento promocional de beisebol no *Comiskey Park* de Chicago tivesse ocorrido a *Disco Demolition Night*, organizada pelo DJ Steve Dahl e mobilizada pelo movimento *disco sucks* que vendeu ingressos a 98 centavos para quem trouxesse um disco de música disco para ser queimado. Apesar do contexto, Dyer (2002) embasa sua defesa em dois argumentos a respeito da relação entre a disco e o capital. O primeiro que esse tipo de música estaria ligado inevitavelmente ao capitalismo e o segundo porque seria enviesadamente ideológica. Com isso, ele não quer defender que a música disco seja uma forma de música subversiva, mas nos permite articular o que há de subversivo em sua apropriação histórica. Assim, a disco seria um tipo de sensibilidade cultural que incluiria dança, lugares, moda, cinema, entre outros, que histórica, estética e culturalmente possui arranjos específicos, econômicos, tecnológicos e ideológicos determinados, uma vez que se trata antes de tudo de onde se dança.

Desqualificada como produto híbrido, quando pensamos ser esta sua dimensão de maior qualidade entre matrizes europeias, latino-americanas e afro-americanas, a disco foi tida como mero entretenimento, sobretudo, por ser tida como pouco política e menos ainda edificante. A disco era vista como produto da grande mídia, como música comercial, banal e superficial, diferentemente do rock e, no contexto brasileiro, da própria MPB, que foram, por sua vez, gêneros mais rapidamente reconhecidos e valorizados. Além disso, a disco teria três características importantes que poderíamos tomar como uma marca de uma estética para além da música: o erotismo, o romantismo e o materialismo. Para Dyer (2002), esse erotismo viria de um modo de pensar e sentir a discoteca, definido por ele como um erotismo de um corpo inteiro – que inclusive deslizaria por uma frase repetida infinitamente que vai além de si mesma, a exemplo da versão de Gloria Gaynor de *I've Got You Under My Skin*, de Cole Porter, no álbum *I've Got You*, de 1976, ou da entrega intensa de *I Need a Man*, de Grace Jones, do álbum *Portfolio* de 1977.

Em seguida, sobre o romantismo na disco, Dyer (2002) nos fala que nem toda música é uma música romântica, sobretudo, pela carga sexual – a exemplo de quando Donna Summer que fingiu 23 orgasmos no estúdio de Munique para gravar *Love to love you baby*, do álbum homônimo no final de 1975, quando estava só imaginando como a Marilyn Monroe cantaria, como disse para a Rolling Stones em 1976. Nesse mesmo caminho, o autor menciona o que seria o êxtase da música pela voz de Diana Ross em *Ain't no mountain high enough* do homônimo álbum *Diana Ross* de 1970 e em *Reach out, I'll be there* do álbum *Surrender* do ano seguinte, porém mais especificamente o que seriam expressões de adoração fugazes tão presentes em todo álbum *Touch me in the Morning* de 1973. Ainda que sejam mais docemente melancólicas, as orquestrações de *Saturday Night Fever* (1977) com a música *You should be dancing* do álbum *Children Of The World* de 1976 dos Bee Gees, há um timbre emocional que envolve toda uma afetividade que pode ser tida a partir de um dos aspectos da cultura gay – nessa leitura, Hughes (1994) também cita como este filme foi uma tentativa de heterossexualizar a cultura disco, a partir da

imagem incorporada do homem branco da classe trabalhadora que, ao passo que intimida gays e estupra mulheres, também pode dançar, e Geffen (2020) definiu a mesma obra como uma versão baunilha da disco. Por fim, Dyer (2002) destaca que o materialismo da discoteca viria não apenas do consumismo de produtos disco, mas de toda uma encenação que inclui roupas, objetos, produtos e lugares. No caso, essa forma de celebrar o materialismo estaria ligada a uma celebração do mundo pelo modo como estamos nele imersos, nos fazendo relacionar o erotismo e o romantismo como um tipo de experiência com a música e com o corpo na dança.

É interessante lembrar com Hughes (1994) que historicamente a música disco foi um dos elementos pós-Stonewall que permitiu reconstituir a identidade gay em comunidade, inclusive como uma forma de pensar a cultura corporal, a moda, o sadomasoquismo e o sexo seguro. Esse argumento situa a música de discoteca a partir do *beat* rítmico como uma forma de recriação de si mesmo na pista de dança – quando o autor menciona como a experiência gay foi capaz de se tornar *slaves to the rhythm*, na voz da diva Grace Jones. Ele ainda cita Sylvester e a sua vocalização gospel que faz se sentir real da mesma forma que Donna Summer nos faz sentir amor. Inclusive, Gamson (2006) traz na biografia de Sylvester desde São Francisco como a sua performance trouxe a adoração da igreja para a disco, exemplificando a experiência gay na discoteca do mesmo modo como James Baldwin, no primeiro romance semiautobiográfico, *Go Tell it on the Mountain* de 1953, descreve o olhar de John Grimes no Harlem no ano de 1930, durante um culto no *The Temple of the Fire Baptized*, que erotiza o corpo negro do cultor Elisha na incorporação do Espírito Santo: “e então, em um momento, com um grito, cabeça erguida, braços altos no ar, suor escorrendo de sua testa, e todo o seu corpo dançando como se nunca fosse parar” (Baldwin, 1985, p. 15-16, tradução nossa).¹ No final da década de 1980, Hughes (1994) aponta que houve uma série de estratégias para reviver a disco, como os *beats* dos Pet Shop Boys, mas todas inseridas em torno de uma nova monogamia gay, que refletia a promessa de uma *low-risk* disco. Isso pode ser observado nos primeiros versos de *Opportunities (let's make lots of money)*, do álbum *Please* (1986), e no próprio título de *Domino Dancing*, do álbum *Introspective* (1988), que poderia funcionar como uma metáfora para a crescente taxa de mortalidade causada pela AIDS na comunidade queer. Para Hughes (1994), o retorno da disco também refletia um momento no qual músicas da década anterior, como *Never can say goodbye* de Gloria Gaynor, se tornaram, nos anos 1980, parte do luto coletivo, possibilitando uma relação com o risco dos espaços que Crimp (1989) descreve em relação às práticas sexuais.

Ao revisitarmos o pensamento de Richard Dyer, Lawrence (2006) nos lembra em defesa da disco que, embora a discoteca tenha perdido seu auge em 1979, ela não desapareceu completamente, mas passou a se disfarçar e a continuar predominante. O autor cita grandes artistas pop como Madonna, que, embora não tenha surgido diretamente da discoteca dos anos 1970, incorporou a cultura *clubber* nova-iorquina em um momento pós-disco. Isso ficou evidente desde o seu álbum de estreia, *Madonna* (1983), lançado há 42 anos, que já refletia um enraizamento na cultura da dança. O álbum foi produzido por Reggie Lucas, um colaborador da *Motown*, e representou uma transição significativa para o pop nos anos 1980. Em 2005, a música *Hugh Up*, sucesso que veio do álbum *Confessions on a Dance Floor*, traz a sonoridade do ABBA, Donna Summer e Giorgio Moroder. Entre 1970 e 1980, com o abandono dos centros urbanos e o esvaziamento das áreas centrais à medida que as classes médias migravam para os subúrbios, ocorreu o que pode ser visto como um reaproveitamento criativo do espaço urbano, impulsionado pelo próprio crescimento da cidade. Esse processo levou a cultura queer a se reorganizar em lofts abandonados e a dançar em zonas de Nova York como *SoHo* e *Hell's Kitchen*, transformando esses espaços em centros de encontro e expressão. Nesse cenário, Haden-Guest (1997, p. 132, tradução nossa) fala do *Studio 54* e traz uma passagem de 1982 quando Michael Zilkha da *Ze Records* escolheu um pequeno grupo para ir a *State Island* para ouvir sua nova aposta musical, Madonna, e se pergunta “como alguém pode dizer que a disco

1 No original: “and then, in a moment, with a cry, head up, arms high in the air, sweat pouring from his forehead, and all his body dancing as though it would never stop”.

morreu, se a maior estrela da disco não lançou um álbum até novembro de 1982?".²

Fotografia 1 – Fachada do Studio 54 na 254 West 54th Street



Fonte: Michael Norcia (1978)

Em *Studio 54* (1998), de Mark Christopher, talvez a melhor reconstituição cênica da discoteca em que se abandonou o pluralismo do início dos anos 1970, vemos a constituição de um espaço ultra restrito no qual estrelas de cinema e da música pop, socialites e personalidades conviviam com jovens e belos *wannabes*, envolvidos nas mais fabulosas fantasias que as roupas, a maquiagem, as drogas e a música pudessem dar, tendo como fio condutor um jovem que abandona a sua família de New Jersey e a sua atmosfera de classe média para virar bartender no Studio 54. Diante disso, Haden-Guest (1997) nos traz a cultura de celebridade na disco, pois embora Andy Warhol e Liza Minelli já fossem famosos eles não ocupavam os tabloides da mesma forma. Na autobiografia de Gloria Gaynor, vemos o trecho em que “O Studio 54 sempre será lembrado pela cocaína na sala dos fundos com Liza, Andy e Halston, mas não se tratava apenas de excessos e decadência” (Gaynor, 1996, p. 94, tradução nossa).³ Inclusive, também vemos constantemente a menção do Studio 54 nos diários dele, como na quinta-feira do dia 9 de junho de 1977, quando Warhol foi duas vezes ao clube, sendo a primeira para uma festa *Beatlemania*, onde Cyrinda Foxe o viu em uma foto com uma lata de sopa *Campbell's* e a segunda quando encontrou Liza Minelli por volta das três da madrugada. “Um pouco mais tarde, tocaram ‘New York, New York’ e o Martin entrou, e acho que talvez tenham levado a Liza de novo ou pegado ela de novo, mas eu estava indo embora. Deixei Valentine (US\$ 3). Eram 3:00” (Warhol, 2009, p. 86, tradução nossa).⁴

2 No original: “*how can anyone say disco died when disco's biggest star didn't put out a record until November 1982?*”.

3 No original: “*Then a little later they played 'New York, New York' and Martin walked in, and I think maybe they carried Liza in again or picked her up again, but I was leaving. Dropped Valentine (\$3). It was 3:00*”.

4 No original: “*Studio 54 will always be remembered for cocaine in the back room with Liza, Andy, and Halston, but it wasn't merely about excess and decadence*”.

Fotografia 2 – Aniversário de 30 anos de Grace Jones no Studio 54



Fonte: Ron Galella (1978)

No contexto pós-disco, surgiu a ascensão da Chicago house e a dimensão do *ecstasy*, que impulsionaram a expansão da cultura *clubber* britânica. Essa expansão gerou versões da pista de dança e outros discursos que, embora não negassem a discoteca nova-iorquina, tampouco a valorizavam de maneira explícita. Ao citar o trabalho de Redhead (1993) sobre as festas de fim-de-século com as raves e a política do *ecstasy* no Reino Unido e as culturas juvenis em retrospecto, principalmente, pela cena do *acid house* no estudo de caso do clube *Haçienda*, em Manchester, vista pelo olhar baudrillardiano da estética do desaparecimento, Lawrence (2006) reclama que o autor não faz uma menção direta à discoteca baseada em Nova York, uma vez que a entrada pela porta dos fundos da discoteca no house coincidiu com uma mudança da experiência estética e sensorial com a música, da velocidade crescente do ritmo nas raves e do início de uma era *techno*. Como enfatiza Lawrence (2006), a persistência das noites dos anos de 1970 volta nem que seja na pior das hipóteses com uma quantidade industrial de glitter, espelhos e neon e com o *pop* de Bee Gees e de Village People, pois o alcance da discoteca é resiliente e generalizado. Embora tenha produzido visões de mundo que podem ser vistas entre a utopia comunitária e a visão capitalista, a disco foi sobre a inclusão e a comunidade, sobre o prazer e o lazer, como forma de estar juntos.

Se a disco atestou essa cultura jovem de festas ao ar livre nos parques do Bronx ou em hotéis, igrejas e ruínas, onde as culturas queer, negra e latina dançavam e se exaltavam por uma música sincrética dos clubes, nos quais “essa besta brilhante que acabou se erguendo em asas de cetim das tocas do núcleo comido por vermes da Big Apple era a disco”⁵ (Sapiro, 2005, p. 13), cabe nos appropriarmos da questão de Nyong'o (2008), sobre existir uma história da disco, uma vez que essa história da cena pode contribuir no caminho de uma estética disco. A questão freudiana levantada pelo autor surge de um mal-estar com

5 No original: “*this glittering beast that eventually rose on sateen wings from the burrows of the Big Apple’s worm-eaten core was disc*”.

os avatares culturais assimilados historicamente pela discoteca, destacando figuras como os Bee Gees e John Travolta, que, como homens brancos, ocupavam os registros e as poses de uma época usurpados da figura da diva e do gay da discoteca. Dessa forma, eles concedem o centro da pista de dança ao anti-herói homofóbico, racista e misógino. Quando Nyong'o (2008) fala da reivindicação de *I feel love*, de Donna Summer, em detrimento ao *Jet'aime (moi non plus)*, de Jane Birkin, ele nos põe em direção à genealogia que faz ver a análise da música negra e da própria alegria queer, porque “Gloria Gaynor pode ter sido a primeira rainha da disco, mas Summer, mesclando-se com a tecnologia de Moroder, havia se tornado sua primeira princesa ciborgue” (Lawrence, 2006, p. 254, tradução nossa).⁶ Nessa esteira, Hubbs (2007) diz que a nomeação costumeira de que a discoteca era um espaço da experiência gay, por vezes, perpetua o apagamento de mulheres que faziam parte das culturas afro-americana, latina e queer, uma vez que a pista de dança era uma forma de expressão de gênero. Como afirma Lawrence (2011), o movimento que precedeu a disco era de uma cultura queer em termos de recusa de articulações normativas heterossexuais e gays, uma vez que se a discoteca foi um fracasso, a forma da discoteca que fracassou foi a que valorizava o aspecto heterosexual, branco e patriarcal.

No campo estético, Allen (2021) retorna à discoteca para sondar como ela soa. Afinal, seria a discoteca uma das festas de fim de mundo (Lopes, 2023)? Nesse tipo de re-narrativação que toca o gesto genealógico de Nyong'o (2008), encontramos um dos modos de pensar a discoteca pela ideia de negritudes multivocais que, entre tecnologias e cosmopolitismos queer, trouxeram uma forma estética. Ao chamar atenção para a discoteca negra e queer, o autor nos leva a compreensão política e social de um tempo-espacó sentido dentro da festa, a exemplo de uma das cenas que ele cita da série *Pose*, de Ryan Murphy, Brad Falchuk e Steven Canals na Netflix, na qual a personagem Pray Tell toca incessantemente *Love is the Message* enquanto lamenta a morte da sua companheira. Assim, a discoteca era o espaço de encontro do que as pessoas pensavam ser uma comunidade, da mesma forma que Sylvester cantava *You Are my Friend* e que Lorde (1993, p. 213, tradução nossa) escrevia “[...] às vezes havia comida cozida, às vezes não havia. Às vezes havia um poema, e às vezes não havia. E sempre, nos finais de semana, havia os bares”.⁷

Da temporalidade da dança e do corpo que encena a si mesmo na discoteca, Geffen (2020) fala de um tempo queer na disco e na house a partir da ideia de utopia, o que desde o olhar de Bredbeck (1996, p. 100), podemos rastrear o performativo de um teatro da memória (Buckland, 2002), sobretudo, pelos artifícios queer de uma estética disco como um modo de vida entre a alegria e a melancolia. Assim, consideramos a melancolia como uma sensibilidade derivada da persistência de uma lembrança, de um momento de encontro, tendo como um lugar a discoteca e a dança, mesmo o perambular pela noite como experiências privilegiadas até o fechamento dos grandes clubes em Nova York pela associação com as drogas, com uma cultura gay, vitimados pelos temores e preconceitos levantados pela AIDS nos anos 1980 e 1990, bem como pela perseguição de outros espaços de experimentação sexual como os parques públicos, as saunas, os cinemas pornográficos, entre tantos outros. Se a alegria não é retrospectiva, mas presente, como fazer uma história ou genealogia da alegria na disco? Por fragmentos que encenem momentos na pista de dança? Seria a cultura disco parte desse olhar genealógico?

6 No original: “Gloria Gaynor might have been the first queen of disco, but Summer, blending with Moroder’s technology, had become its first cyborg princess”.

7 No original: “... sometimes there was food cooked, sometimes there was not. Sometimes there was a poem, and sometimes there was not. And always, on weekends, there were the bars”.

Fotografia 3 – Bilhete VIP do Studio 54 pintado por Andy Warhol



Fonte: Mutual Art (1978)

Para rever esta mistura entre alegria e melancolia, pensamos no romance *Dancer from the Dance*⁸ (1978) de Andrew Holleran como uma encenação ao mesmo tempo melancólica e glamourosa, da cena disco na primeira metade dos anos 1970, em Nova York, que termina naturalmente em uma festa de fim do mundo. Antes dela, temos a encenação da experiência de uma disco gay, sintetizada no *Twelfth Floor*, em que se estavam juntos sem se conhecer, unidos pela música, pela beleza física, pela juventude e/ou pelo estilo, onde a própria memória era feita por canções, onde dançam juntos sem nunca falar. Seria esta experiência de alegria? Disco é uma expressão da alegria na cultura midiática ou de uma demanda por uma felicidade (Freire Filho, 2010) consumista e pelo desejo de ser celebridade por uma noite ao menos? Sem desconsiderar a forma como a disco foi constituída através da indústria cultural, vale pensar na sua afirmação da alegria no horizonte de Rosset (2000, p. 9-10, grifo original) que nos diz “a alegria aparece como uma espécie de quitação cega concedida a toda e qualquer coisa, como uma aprovação *incondicional* de toda forma de existência presente, passada ou por vir”.

Depois, no *Everard*, talvez pelo avançar da noite, as fantasias são tingidas pela violência, em um carnaval de pessoas, como um médico com casaco sujo de sangue ou o garoto propaganda de granola esperando para beber xixi, ou no *Flamingo*, com cenas de *fist fucking*, decadência e tédio. Vários lugares na mesma vertigem. Um lugar para esquecer que estamos morrendo, ao menos, uma suspensão no tempo, acelerado por drogas. Espaço para aqueles que viviam somente para a noite e que talvez de dia desaparecessem em seus empregos comuns, e se desaparecessem de vez, talvez tivessem se casado, mudado ou morrido. De um lado, o humor ácido e *camp* de Sutherland. Do outro lado, o romantismo e o desejo desesperado por amor de Malone, que o faz romper com família e o trabalho, fugir para Nova York e desaparecer do seu mundo anterior, no Lower East Side, povoado por pobres, pessoas sem rumo, artistas e fantasmas, que lembrava a Berlim destruída após a Segunda Guerra Mundial ou a carta de Paul para Jérôme no experimental pornográfico *New York City Inferno* (1978), de Jacques Scandellari, que

8 Há sempre muitas histórias, muitas Nova Yorks. Para quem quiser um contraponto na Nova York do romance sob uma perspectiva latina, ver Cruz-Malavé (2007).

mostra o desejo de deixar Paris e ficar em Nova York para o viver o couro e a noite. Malone é uma versão contemporânea e gay de Madame Bovary, que sente prazer em amar alguém que não se conhece. Trata-se de sonhar com rostos e corpos, não tanto tocar. Tudo é imaginação e artifício. Teria a disco, como os *happenings* de vanguardas, deixado mais vestígios em lembranças do que obras e objetos? Se sim, como contar esta história de vagas sensações?

A alegria não é tanto escapismo do sofrimento e da rotina, mas uma intensificação do momento, se expressando melhor mesmo em meio à própria adversidade, mesmo com todas as fragilidades, as dificuldades, os problemas, com a dor, apesar da dor, não sem ela, emergindo na ausência de qualquer motivo racional, como vimos, um sim ao mundo, como Kate Bush cantando trechos do monólogo de Molly Bloom, de James Joyce, em *The sensual world* (1989). A alegria pode emergir do uso de drogas, do sexo e da libido, mas também da música, do encontro e do arrebatamento pela música. É uma intensificação do viver, com tudo que há nela, apesar de tudo que há nela, não importando a sua duração, só o seu momento. Diferente de uma visão metafísica, a alegria, como a disco, nos traz a presença, a materialidade e o corpo. E, um pensamento emergirá não dos conceitos e do conteúdo, mas dos movimentos do corpo e da dança. Se fica claro o vínculo da alegria com a existência, quais seriam as suas consequências estéticas senão à sombra do corpo que se avolumava no escuro da noite que dança?

Para Rosset (2000, p.231), inspirado em Nietzsche, a alegria é uma força maior: “é menos a tristeza do que a ausência total de esperança e é no que ela constitui o estado normal do sábio. Aquele que tem tudo, o que iria esperar? E por que, já que nada lhe falta? O real, aqui e agora, lhe basta”. E esta alegria teria a ver com a música: modo maior (alegre e retumbante) e modo menor (triste e delicado). Para além do trágico para Nietzsche, que está em Bizet, Sodré (2017) aprofunda e adensa uma sugestão nietzschiana na alacridade africana. “Alegria é sem pecado, sem perdão e sem submissão” (Sodré, 2017, p. 223). A alegria, nesta perspectiva, está mais próxima do afeto porque emerge mais de uma relação do que de um sentimento expresso que vem do interior. Seria a alegria uma forma de estar no mundo? Mas, o que seria a própria alegria? A intensidade do momento possibilitada pela alegria não se opõe à permanência, persistência do passado em uma sensibilidade melancólica que dança. No caso, Geffen (2020) cita que uma vez o único relógio de madeira no Loft em Greenwich Village quebrou e aquilo foi como se o peso do que acontecia na pista de dança não reconhecesse o próprio tempo, principalmente, quando, na semana seguinte, David Mancuso enviou um convite para a festa com o relógio derretido de Salvador Dalí, explicitando que na pista de dança nada importava mais do que a eternidade do agora. Enquanto isso, no Rio de Janeiro, a discoteca *Dancing Days*, ainda estava para ferver na Gávea, mas borbulhou tão pouco quanto a alegria dos ponteiros do relógio derretido no Loft em Manhattan.

Dance bem, dance mal, dance sem parar

Embora nos diga que a contracultura brasileira, assim como movimentos similares na América Latina, Estados Unidos e Europa, foram lidos na relação com a juventude predominantemente branca, urbana e de classe média, Dunn (2016) embasa que, no Rio de Janeiro, esses movimentos foram não só ocupados por espaços em Ipanema, no Jardim Botânico e em Santa Teresa, uma vez que houve o que ele considera ser uma contracultura negra influenciada pelo soul desde o declínio do ideal *hippie*. Surgida de dois desenvolvimentos da MPB, um com inspiração no R&B e no soul e outro vindo do movimento dos bailes na zona Norte, a *Black Rio* teve como um dos principais nomes Tim Maia, que já tocava com a turma do iê-iê-iê, a citar Roberto e Erasmo Carlos, e contou com a juventude negra de classe trabalhadora que fazia o Baile da Pescada e movimentava lojas de sapatos em Madureira. Ao dizer que o Brasil também teve sua diva disco, Oliveira (2018) fala da cantora paulistana Lady Zu, cujo estilo era inspirado em Donna Summer, que estourou com a música *A noite vai chegar*, em 1977, e foi trilha sonora da telenovela *Sem lenço, sem documento* (1977), na TV Globo. Essa leitura do Black Rio feita por Oliveira (2018) nos leva por

caminhos de massificação do mercado e de segmentação de uma produção musical que se tornou mais pop depois de 1970.

Depois da metade desta década, surge a *Dancing Days Discotheque* que, embora não tenha sido a primeira do Rio de Janeiro, como falam Abbade e Ferreira Junior (2016) sobre a *New York Discotheque* em Ipanema, era uma novidade na Gávea. No caso, Motta (2000) conta que a intenção não era fazer uma boate ou um bar de rock, mas uma discoteca que era novidade do momento nos Estados Unidos. Embora o Shopping Gávea não fosse tão conhecido, por estar escondido em um bairro residencial sem vida noturna expressiva na época, foi uma saída para os prejuízos que ele teve com os festivais em Saquarema. Para isso, Motta (2000) relembra que voou para Nova York em uma curta e intensa viagem de estudos com sua prima, Vera Rechulski. De volta para o Rio de Janeiro, ele começa a trabalhar no projeto depois da sua viagem de estudos noturnos e abriu uma imensa pista de dança branca e preta que tinha o espaço de um teatro de 400 lugares e era rodeada de uma arquibancada de 20 degraus forrada de tecido jeans. O título veio de uma música do Led Zeppelin, *Dancing Days*, do álbum *Houses of the Holy* (1973), com uma sugestão do Marco Nanini em acrescentar o termo *frenetic*. Inaugurada no dia 5 de agosto de 1976, o quarto andar do deserto Shopping Center da Gávea começou a ferver. Para servir as mesas, Motta (2000) não queria um corpo de garçons comuns, mas sim atrizes-garçonetas, no estilo das garçonetas nova-iorquinas, alegres e divertidas. Para isso, ele convidou sua cunhada Sandra Pêra, que, por sua vez, chamou mais amigas: Regina Chaves, Leiloca e Lidoka, ex-integrantes da trupe feminina dos *Dzi Croquettes* dirigida por Lennie Dale. Completando o grupo, foi convidada a cantora Dulcilene de Morais e também Edyr de Castro.

Fotografia 4 – Fachada da The Frenetic Dancin' Days Discotheque



Fonte: Revista da Gávea (1976)

No apartamento de Nelson Motta, em Copacabana, Roberto de Carvalho, que ainda só namorava Rita Lee, criou os arranjos do grupo As Frenéticas que, com malhas colantes lurex prateado, saltos altíssimos, batons vermelhos e bandejas, fizeram sucesso na pista da *Dancing Days*, fazendo quase 700 pessoas dançarem em uma atmosfera que explodia ao som da disco. Logo a *Dancing Days* se tornou uma febre entre o jovem público da Zona Sul, ao lado de estrelas e personagens da noite carioca, como músicos, intelectuais e esportistas e até artistas que não frequentavam a noite, como Maria Bethânia e Milton Nascimento. A turma da praia que sentava nas Dunas da Gal – a exemplo do documentário *Dunas do Barato* (2017), de Olivio Petit, apesar de ocuparem o Píer de Ipanema eram como *Sunset People* na

canção de Donna Summer em *Bad Girls* (1979) – tremeu quando se espalhou o boato que o *Dancing*, como era chamado pelos *habitantes*, iria fechar para começarem as obras do Teatro dos Quatro. Na última noite, Motta (2000) fala que Cazuza, aos 17 anos, um dos frequentadores mais assíduos, chorava na pista.

Ainda assim, As Frenéticas começaram a gravar o seu primeiro disco, contratadas da nova gravadora Warner. Pensando nelas, Motta (2000) escreveu uma música e mandou para Rita Lee e foi quando nasceu *Perigosa*, uma das mais tocadas no carnaval de 1977. “As Frenéticas não eram uma imitação das estrelas internacionais de *disco music*, eram uma versão pop das vedetes de teatro de revista, das estrelas de cabaré e de chanchadas da Atlântida, em ritmo de rock e discoteca” (Motta, 2000, p. 274). Tudo que elas cantavam se tornava alegre ou libertário, como uma das músicas de Gonzaguinha, que era o *angry young man*, com a *Felicidade Bate à sua Porta* do Luiz Gonzaga Jr. (1973). Enquanto isso, o público e a equipe do *Dancing* pediam mais pista de dança. Depois de brincadeiras sobre abrir uma filial no Pão de Açúcar, a boate acabou sendo levada para o Morro da Urca e o Pão de Açúcar. Nesse período, Nelson Motta já havia negociado e vendido os direitos da marca para a TV Globo, que lhe pediu uma música dançante no estilo disco para ser tema de abertura de uma novela. Entre goles de uísque e linhas de cocaína, a música foi composta em menos de uma hora, e as Frenéticas gravaram a base no Rio de Janeiro, que foi mixada e masterizada em Los Angeles. Na abertura da telenovela, as Frenéticas cantavam *Dancin' Days*, que se tornou um ícone da época, com luzes de neon e flashes na pista de dança, marcando o final da década de 1970.

Captura de tela 1 – Abertura da telenovela *Dancin' Days*.

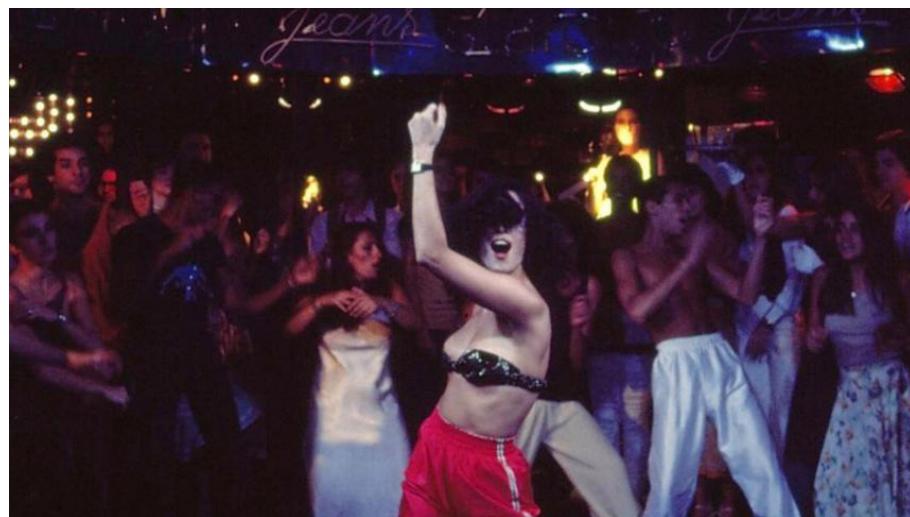


Fonte: Globoplay

Escrita por Gilberto Braga e sob direção de Daniel Filho, a trama foi ao ar de 10 de julho de 1978 a 27 de janeiro de 1979, contando com 174 capítulos e sendo a telenovela que substituiu *O Astro*, de Janete Clair, às 20h. Inicialmente chamada de *A Prisioneira*, a trama passou a ser chamada *Dancin' Days*. Os cenários das discotecas da novela foram inspirados no filme de John Badham, apesar de algumas

cenas externas contarem com a boate Hippopotamus, em Ipanema. A cenografia de Mário Monteiro e o figurino de Marília Carneiro mostram a decadência do glamour de Copacabana transmitido pelos valores da classe média e das elites urbanas que tiveram sua era de ouro na década de 1950. As meias soquetes lurex coloridas com salto alto fino e a calça *jogging* vermelha de cetim com listras laterais eternizaram a entrada de Julia (Sônia Braga) de volta da Europa na boate *Dancing Days*, não mais como ex-presidiária, mas como uma mulher de trato. Para o webdoc⁹ sobre a novela do Memória Globo, a figurinista Marília Carneiro conta que, no fim das contas, Gilberto Braga se deu conta que, ao invés de contar a história das irmãs, contava a história de uma moça que usava meias lurex.

Fotografia 5 – Sônia Braga como Julia Matos na pista do *Dancing Days*



Fonte: Memória Globo

“Abra suas asas, solte suas feras, caia na gandaia, entre nesta festa”, era o convite das Frenéticas para o Brasil, que cantava e dançava na explosão da música pop/disco, como diz Barcinski (2014). No início do verão de 1978, o *Dancing Days* foi reinaugurado com um show das Frenéticas com uma imensa pista ao ar livre em um dos platôs do Morro da Urca, mas essa tal volta foi um desastre, porque o atendimento ao público não foi calculado dado o ritmo dos bondinhos, que subiam 70 passageiros de cada vez, e com filas na Praia Vermelha, mesmo que a multidão aguardasse dançando Donna Summer. Foi o momento em que, nas sextas e nos sábados, cerca de 3 mil pessoas lotavam os bondinhos e muita gente confundia a novela com a discoteca e imaginava estar na televisão ou esperava encontrar Sônia Braga na pista. “Tudo virou discoteca, havia uma discoteca em cada esquina, a moda discoteca, as meias arrastão, os sapatos de plataforma, os ternos brancos, as roupas de lurex, os produtos licenciados pela TV Globo” (Motta, 2000, p. 280). Era um momento que Nelson Motta dizia não aguentar mais o disco e foi quando as Frenéticas começaram a acabar. A trilha sonora da novela vendeu quase 1 milhão de cópias e teve duas versões, nacional e internacional.

Historicamente, é importante destacar a presença de personagens considerados gays ou queer no contexto da censura durante o final da ditadura militar, sob o governo de João Figueiredo. Ao analisar o personagem Everaldo, copeiro que aparece a partir do capítulo quatro, limpando a casa de Yolanda na Avenida Atlântica e se mostrando fiel e competente, Souza (2017) observa que uma das principais referências à feminilidade de Everaldo é Greta Garbo, mencionada por ele em alguns episódios. O autor destaca como a imagem do homossexual foi construída a partir de estereótipos da época, embora não

9 Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/dancin-days/noticia/dancin-days.ghtml>. Acesso em: 15 mar. 2024.

seja possível afirmar que a trama faça uma declaração explícita sobre a sexualidade do personagem. Ao todo, Souza (2017) conta que ao menos 25 capítulos foram censurados pelo departamento de Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), tendo como argumento a maior preocupação com o linguajar e as relações familiares e amorosas, sem falar das referências negativas à Brasília. Nesse cenário, as cenas de adultério e de divórcio eram comentadas, sobretudo, depois da Lei do Divórcio que foi aprovada um ano antes, em 1977. Na DCDP, Silva (2018) pontua que a técnica de censura, Laura Bastos, no parecer 731/78, aponta que a “preocupação material é constante na novela”. Já na sinopse, as técnicas de censura Maria Celia da Costa Reichert e Geralda de Macedo Coelho sinalizam que o conteúdo, no parecer 700/78, traz temas como amor livre, crises conjugais, jogos de azar e conflitos entre pais e filhos.

Fotografia 6 – Capa do primeiro álbum das Frenéticas



Fonte: Antonio Guerreiro (1977)

A visão de Fontanari (2022) sobre os flashes da cultura disco no Brasil tocam tanto na telenovela quanto nas Frenéticas, sobretudo, diante do fato da discoteca ter sido afetada pelas manifestações locais do país. O principal argumento de Fontanari (2022) é que a disco foi responsável por criar uma sensibilidade cultural compartilhada e cosmopolita a partir da juventude brasileira, desde a classe média branca até as camadas mais pobres do subúrbio. Embora o autor diga que não há evidências claras da intervenção militar na cena disco brasileira, considerando-a como uma válvula de escape, afirmamos que as censuras da época no produto audiovisual da telenovela foram formas de como essa intervenção se deu, tendo em vista o modo como a estética disco brasileira insurgiu midiaticamente. Ainda, pensamos com Dyer (2002) que as três características da cultura disco aparecem na telenovela, desde o erotismo do corpo e das relações conjugais, o romantismo das personagens e o fundo sexual da trama e, por fim, o próprio materialismo com a discoteca com exemplo da máxima da meia lurex difundida na televisão nacional e com o grupo Frenéticas, marcando uma estética disco.

No Brasil, o filme *São Paulo em Hifi* (2013), de Lufe Steffen, não só faz uma história da noite gay de São Paulo, mas faz a passagem do glamour dos anos 1970 para o fechamento das discotecas e de tantos outros espaços nos anos 1980 diante do pânico moral da AIDS. Contos de Abreu (1983), como

Dama da Noite, transformado em peça de teatro e curta metragem, trata do encontro de duas gerações, representados pela personagem título e um garoto; já em *Pela Noite*, dois rapazes fazem uma cartografia amorosa da noite gay paulistana, não só estabelecendo em diferentes momentos a conexão entre vida noturna, na qual daria ênfase a uma estética e sensibilidade disco e uma subcultura gay, bem como uma estranha mistura de uma exuberante alegria contracultural. Ainda, uma felicidade assimilacionista em uma cultura de diversas exclusões e uma sensação de fim de festa, de decadência associada à experimentação sexual que poderíamos também incluir no caminho de uma genealogia de festas de fim de mundo.

Considerações finais

Assim, é possível que a disco seja não só um momento fundador da música eletrônica, influenciando o *HI-NRG*, a house, e, para alguns, o *techno*; colocando o DJ, as discotecas ou os clubs como figuras centrais da noite e da produção da música, ao invés da importância de bandas e shows ao vivo; sendo uma referência de música para dançar, associada ao hedonismo da festa, ao invés da contestação política e da raiva do *punk*. A disco é também a constituição de espaços de encontros, de celebração tanto da alegria no tecido sensível dos encontros quanto da melancolia do que foi perdido, diferente da tristeza e certamente da depressão, como perda de energia. Assim, a alegria e melancolia podem estar juntas também aqui na estética disco. O êxtase se intensifica pela sensação de se estar no fim ou daquele momento que só poderá ser revivido ao ser lembrado.

A história da disco brasileira merece ter mais histórias. Se há um passado possível da alegria, como refazê-la na cultura brasileira além dos clichês de nacionalidade ou na linhagem antropofágica (Sterzi, 2008) que dá no tropicalismo? Apostamos na importância de refazer um trajeto da alegria na música eletrônica, redefinindo os vínculos com a contracultura, que tem, na disco, um momento genealogicamente fundador, e, nas Frenéticas, com sua curiosa mistura de disco, rock, MPB e teatro musical, mistura de mil sons, de muita cor e muito amor, trazendo a herança do desbunde de *Dzi Croquettes*, fazendo um trem da alegria não dos políticos corruptos, mas de uma utopia do aqui e agora que desloca na cultura midiática a herança antropofágico-tropicalista, dando um passo em direção a um diálogo diverso entre a música eletrônica, a cultura *pop* norte-americana e cultura brasileira. Nesses caminhos iluminados pelo neon da pista de dança, defendemos uma estética disco que faz da alegria um modo de vida pelo encontro de corpos na noite e por meio das sensações da noturnidade.

Há ainda uma história disco a ser contada no Brasil e no Rio de Janeiro que vá além das biografias da *New York City Discotheque* e do *Dancing Days*, dos que frequentavam a Galeria Alaska, dos garotos de vinte e poucos para quem é completamente calmo ser gay e nada conhecem das *doomed queens* de Andrew Holleran que gostariam das pedras do Arpoador, as damas da noite paulistana de Caio Fernando Abreu, dos últimos românticos que não sabem o que fazer quando os sonhos acabam, enfim, dos fracassados, os que vão até a beira de um precipício, são sórdidos e se degradam, como a tigresa de unhas negras e íris cor de mel cantada por Caetano Veloso inspirada em Sônia Braga, ou daqueles que noite após noite dançaram lado a lado, sem saberem os nomes uns dos outros até desapareceram, cansados da noite, cansados da vida, e que para serem descobertos, seria necessário encontrar aquele momento em que a dança e quem dança não se distinguem mais. Uma mariposa se joga contra luz sem saber mais onde é seu corpo e simplesmente se consome, desaparece.

Referências

ABREU, Caio Fernando. **Triângulo das águas:** noturnos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ABBADE, Mario; FERREIRA JUNIOR, Celso Rodrigues. **A primeira e única New York City:** a discoteca que iniciou a era disco no Brasil. Rio de Janeiro: Autografia, 2016.

ALLEN, Jafari S. **There's a disco ball between us:** a theory of black gay life. Durham: Duke University Press, 2021.

BALDWIN, James. **Go tell it on the mountain.** New York: Laurel, 1985.

BARCINSKI, André. **Pavões Misteriosos:** a explosão da música pop no Brasil. Campinas: Três estrelas, 2014.

BREDBECK, Gregory W. Troping the light fantastic: Representing disco then and now. **GLQ**, v. 3, n. 1, p. 71-107, jan. 1996.

BUCKLAND, Fiona. **Impossible dance:** club culture and queer world-making. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.

CRIMP, Douglas. Mourning and militancy. **October**, v. 51, n.1, p. 3-18, dez. 1989.

CRUZ-MALAVÉ, Arnaldo. **Queer Latino Testimonio, Keith Haring, and Juanito Xtravaganza:** Hard Tails. London: Palgrave Macmillan, 2007.

DUNN, Christopher. **Contracultura:** alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil. Chappel Hill: UNC Press Books, 2016.

DYER, Richard. **Only Entertainment.** London and New York: Routledge, 2002.

FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. Dancin' Days: Disco Flashes in 1970s Brazil. In: PITROLO, Flora; ZUBAK, Marko. **Global Dance Cultures in the 1970s and 1980s Disco Heterotopias.** London: Palgrave Macmillan, 2022. p. 51-75.

FREIRE FILHO, João. **Ser feliz hoje:** reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

GAMSON, Joshua. **The fabulous Sylvester:** the legend, the music, the seventies in San Francisco. Macmillan, 2006.

GAYNOR, Gloria. **Soul Survivor.** Canada: HarperCollins, 1996.

GEFFEN, Sasha. **Glitter up the dark:** how pop music broke the binary. Austin: University of Texas Press, 2020.

HADEN-GUEST, Anthony. **The last party:** Studio 54, disco, and the culture of the night. New York: Viking, 1997.

HOLLERAN, Andrew. **Dancer from the Dance.** Reino Unido: Random House, 1978.

HUBBS, Nadine. 'I Will Survive': musical mappings of queer social space in a disco anthem. **Popular Music**, v. 26, n. 2, p. 231-244, ma. 2007.

HUGHES, Walter. In the empire of the beat: Discipline and disco. In: ROSE, Tricia; ROSS, Andrew. **Microphone Fiends:** youth music and youth culture. New York and London: Routledge, 1994. p. 146-157.

LAWRENCE, Tim. Disco and the queering of the dance floor. **Cultural Studies**, v. 25, n. 2, p. 230-243, mar. 2011.

LAWRENCE, Tim. In defence of disco (again). **New Formations**, n. 58, p. 128-146, jul. 2006.

LORDE, Audre. **Zami:** a new spelling of my name. New York: Quality Paperback Book Club, 1993.

LOPES, Denilson. Por uma Genealogia das Festas de Fim do Mundo/For a Genealogy of End-of-the-World Parties. **Significação-Revista de Cultura Audiovisual**, v. 1, p. 1-19, jul. 2023.

- LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Ed. UnB, 2007.
- MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- NYONG’O, Tavia. I feel love: disco and its discontents. **Criticism**, v. 50, n. 1, p. 101-112, dez. 2008.
- OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A cena musical da Black Rio**: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970. Salvador: Edufba, 2018.
- REDHEAD, Steve. (Org.). **Rave off**: politics and deviance in contemporary youth culture. Brookfield: Avenbury, 1993.
- ROSSET, Clément. **Alegria**: a força maior. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- SHAPIRO, Peter. **Turn the beat around**: the secret history of disco. New York: St. Martin’s Press, 2005.
- SILVA, Gabriela Nascimento. ‘**Sugerimos o Corte**’: as censuras das telenovelas Dancin’ Days e Água Viva em tempos de Estado Autoritário (1978-1980). Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2018.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.
- STERZI, Eduardo. **A prova dos nove**: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria. São Paulo: Lumme, 2008.
- SOUZA, Vitor Augusto Gama. “**Dona Yolanda, o café da senhora já está pronto!**”: o copeiro Everaldo e a representação do gay na telenovela Dancin’ Days de Gilberto Braga. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, 2017.
- WARHOL, Andy. **The Andy Warhol Diaries**. New York: Grand Central, 2009.

Denilson Lopes é professor titular da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pesquisador do CNPq. Neste artigo, contribuiu com a discussão mais conceitual sobre estética no campo da Comunicação à sombra do queer e o seu diálogo com a disco.

Ribamar José de Oliveira Junior é professor substituto da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pesquisador de pós-doutorado FAPERJ Nota 10. Neste artigo, contribuiu com o levantamento histórico da disco por um olhar queer.