

RAFA PINHEIRO

LINN(DA) QUE BRADA
dissidências poéticas,
corporalidade em movimento
e estéticas insurgentes

**LINN(DA) QUE BRADA:
DISSIDÊNCIAS POÉTICAS, CORPORALIDADE EM
MOVIMENTO E ESTÉTICAS INSURGENTES**

Rafa Pinheiro

(Rafael Pinheiro Souza)

Orientação

Profa. Dra. Valéria Mendonça de Macedo

Coorientação

Prof. Dr. Alexandre Barbosa Pereira

LINN(DA) QUE BRADA:
DISSIDÊNCIAS POÉTICAS, CORPORALIDADE EM
MOVIMENTO E ESTÉTICAS INSURGENTES

Rafa Pinheiro

(~~Rafael Pinheiro Souza~~)

Banca Examinadora

Profa. Dra. Valéria Mendonça de Macedo (UNIFESP / presidente)

Profe. Dre. Silvana Nascimento (USP)

Profa. Dra. Vi Grunvald (UFRGS)

Profa. Dra. Andréa Barbosa (UNIFESP / suplente)

LINN(DA) QUE BRADA: DISSIDÊNCIAS POÉTICAS, CORPORALIDADE EM MOVIMENTO E ESTÉTICAS INSURGENTES

Rafa Pinheiro (~~Rafael Pinheiro Souza~~)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo, *campus* Guarulhos, como requisito para a obtenção do título de Mestra em Ciências Sociais.

Orientação de Profa. Dra. Valéria Mendonça de Macedo.

Coorientação de Prof. Dr. Alexandre Barbosa Pereira.

A defesa desta dissertação ocorreu em 7 de novembro de 2022.

Crédito da imagem da capa:

©Rafa Pinheiro / Sesc Santo Amaro, São Paulo, 2019.

Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais
Universidade Federal de São Paulo
2022

Dedico esta pesquisa a todas as pessoas desobedientes do
sis(cis)tema branco hetero/homonormativo que resistem e
insistem em vivências que extrapolam os controles e
regulações lançadas aos seus corpos e às suas corpzas; ainda
que tenham que provar, nesse constante confronto, o sabor
amargo e o peso das violências variadas sustentadas pelas
estruturas colonial, machista, sexista, racista, saudosista ao
conservadorismo e excludente a qualquer expressão que
resida, flerte ou se transtorne em dissidências.

“Há muitos que latem por poucos quilates.
Dizendo que lutam, que lucram, que lacram.
Usando coletes à prova de balas, dizem que são belos, dizem
que são caros.
Tem carros, tem casas, tem casos, tem cores, tem máscaras...
mais caras.

Que quando caem, não quebram, não cobrem, refletem a
face, disfarçam a foice, despertam a fêmea, blasfêmea(!), a
fome, a fama, de comida, de comédia, dizendo que gostam,
que gastam, que amam, mas que sentem muito.

Eu abro a boca, eu mostro os dentes.
Eu canto, eu penso, eu danço, eu sento, eu sinto, e aqui faço.

Me movo, morro e renasço feito um capim que se espalha,
um pensamento cupim ou um vírus que contamina as suas
ideias.

Eu vou (voo) longe, eu voo (vou) alto, eu vou, mas eu volto.
Feito uma lenda maldição, um feitiço ou uma canção... uma
lenda maldição, um feitiço ou uma canção... quem sou eu?
Muito prazer, eu sou Lina Pereira, também conhecida como
Linn da Quebrada, a nova Eva, uma legião.”

Linn da Quebrada, quem soul eu, 2021

“Eu serei o transtornar para as suas teses.”
Linn da Quebrada, Bixa Travesty, 2018

RESUMO

A produção acadêmica voltada para questões de gênero e sexualidade alcança diferentes áreas e abordagens transdisciplinares, assim como uma pluralidade de linguagens artísticas contemporâneas amplifica tais questões por meio de interpelações e desconstruções corporais, identitárias e sexuais. Partindo de um cenário de emergência de artistas de gênero e sexualidade dissidentes no Brasil, esta dissertação focaliza a sua análise nas produções da artista multimídia Linn da Quebrada. Radicada em São Paulo, ela transitou entre a dança, o teatro, a performance artística, o audiovisual, e, desde 2016, realiza imersões musicais em apresentações com grande repercussão nacional e internacional. A pesquisa é orientada por três questões mobilizadas pela própria artista em entrevista: “o que pode este corpo?”, “o que só este corpo carrega?” e “qual a força de uma canção?”. O exercício analítico acompanha a fluidez das autodenominações que a artista propõe, a implicação mútua entre corpo e obra de arte, a aproximação das performances artísticas nos *shows* com a performatividade de gênero, assim como as intersecções entre as letras musicais do seu primeiro álbum de estúdio, intitulado *Pajubá* (2017), e os debates acadêmicos de gênero e sexualidade. O percurso metodológico inclui observações livres de situações e cenas presenciadas em *shows*, registros textuais e fotográficos das apresentações, utilização de notas biográficas e reflexões concedidas pela artista durante algumas entrevistas, trechos disponíveis no documentário longa-metragem *Bixa Travesty* (2018), descrições densas de eventos *on-line* em que a artista participou durante o período da pandemia de Covid-19, bem como as impressões de seu retorno ao palco após a alta visibilidade conquistada através da participação no *reality show Big Brother Brasil*.

Palavras-chave: corpo; produção artística; dissidências sexuais e de gênero; Linn da Quebrada.

ABSTRACT

The literature on gender and sexuality issues reaches different areas and transdisciplinary approaches, as well as a plurality of contemporary artistic languages amplifies such issues through interpellations and body, identity and sexual deconstructions. Starting from a scenario of emergence of dissident gender and sexuality artists in Brazil, this thesis focuses its analysis on the productions of the multimedia artist Linn da Quebrada. Based in São Paulo, she transitioned among dance, theater, artistic performance, audiovisual, and since 2016 she has been performing musical immersions in presentations with great national and international repercussion. The research is guided by three questions raised by the artist herself in an interview: “what can this body do?”, “what only this body carries?” and “what is the power of a song?”. The analytical exercise follows the fluidity of the self-denominations that the artist proposes, the mutual implication between body and work of art, the approximation of artistic performances in concerts with gender performativity, as well as the intersections between the musical lyrics of her first studio album, which is entitled Pajubá (2017), and academic debates on gender and sexuality. The methodological path includes free observations of situations and scenes witnessed in concerts, textual and photographic records of the performances, use of biographical notes and reflections given by the artist during some interviews, excerpts available in the feature-length documentary Bixa Travesty (2018), comprehensive descriptions of online events in which the artist participated during the period of the Covid-19 pandemic, as well as the impressions of her return to the stage after the high visibility achieved through her participation in the reality show Big Brother Brasil.

Keywords: body; artistic production; sexual and gender dissidence; Linn da Quebrada.

SUMÁRIO

- 10 **1. ENUNCIANDO O PERCURSO**
 Introdução
 Corpo-manifesto
 Traçando possibilidades metodológicas
 Temáticas que bradam
- 46 **2. CORPO EM OBRAS. CORPO EM MOVIMENTO**
 Abandonar as terceiras pernas
 Desassociada
 Em obras & dobras
 Linn da Quebrada e(m) Lina Pereira
 Big Sister Brasil
- 100 **3. PAJUBÁ E SUAS REVERBERAÇÕES**
 Produto do seu tempo
 A bixa pode fazer um pedido?
 Resistências e (re)existências em/com pajubá
 Mostrar as feridas e expurgar as suas dores
- 178 **4. PERFORMANCE E(M) PERFORMATIVIDADE**
 Noite Friccione
- 222 **CONSIDERAÇÕES FINAIS**
- 226 **EPÍLOGO. O ESPELHO (QUE JÁ) NÃO REFLETE**
- 238 **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**
- 251 **AGRADECIMENTOS**

1. ENUNCIANDO O PERCURSO

Introdução

Chovia torrencialmente na noite daquele sábado 31 de março de 2018. Enquanto aguardava sentada nos bancos da plataforma do metrô Tucuruvi (linha inicial da zona norte de São Paulo) a chegada de um novo trem, ouvia o barulho ensurcedor da ventania e das cascatas da chuva que se emaranhavam com o barulho habitual dos túneis dos metrôs da capital paulista. Naquele turbilhão sonoro, surgiu em minha mente – provavelmente motivada por alguma aproximação inconsciente da afetividade familiar que estabeleço com os bairros da zona norte e os fios da memória que me remetem à uma infância envolvida por *hits* da MPB – a música *Águas de março* (1972), do compositor Tom Jobim, e gravada, entre outras versões, em dueto com Elis Regina em 1974. A música reinou absoluta em mim e com uma força tão intensa que afastou, quase que instantaneamente, todos os barulhos e ruídos que me cercavam, bem como qualquer pensamento que pudesse se manifestar. A sensação era como se, em frações de segundos, eu adentrasse em uma redoma que apenas ecoava aquela canção; e ainda recordo que cantarolava baixinho o último trecho: “são as águas de março fechando o verão, é a promessa de vida no teu coração”. Uma alucinação consciente, um sonho acordado ou apenas uma breve suspensão afetiva na tentativa de acalmar um corpo ansioso, fato é que fui retirada da flutuação embalada pela MPB e levada à realidade com a chegada do trem na estação. E, com isso, Elis & Tom se dissiparam dos pensamentos, e retomei a programação noturna, ainda que sob tempestade. Meu destino final nos trilhos era a estação Belém, a partir de lá seguiria caminhando até o Sesc Belenzinho, que naquela noite sediaria um *show* da turnê *Pajubá* de Linn da Quebrada.

O caminho até o Sesc teve algumas paradas. Baldeações em linhas diferentes do metrô; espera de três amigas companheiras; pausa para o retoque na maquiagem; possíveis ajustes no cabelo, que naquela altura já tinha desfeito todo o penteado nas madeixas loiras e longas que eu sustentava à época; as tentativas frustradas em secar as roupas com lenços de papel, já que a chuva não dava uma trégua sequer, e, sempre desprevenidas, apenas uma de nós quatro tinha um

pequeno guarda-chuva. E uma pausa pro “esquenta” em um pequeno bar ao lado do metrô Belém: “bixa, vamos tomar umas cervejas aqui até diminuir a chuva, daí seguimos pro Sesc bem plenas e gatas”, uma delas me dizia.

Por algum motivo, minha ansiedade estava nas alturas. Era a terceira vez que me encontraria com a artista em uma relação pesquisadora/plateia e artista/palco. Seguia as orientações de amigas antropólogas e pesquisadoras: “leva um caderno de campo pra fazer anotações ou uma câmera fotográfica pra registrar momentos do *show* em fotos e/ou vídeos”. Uma caderneta pequena estilo moleskine já estava reservada na bolsa, mas não tive liberação da produção da artista para entrar com uma câmera fotográfica. Segundo a assessoria de imprensa o trâmite para liberação de materiais audiovisuais é burocrático e não conseguiria um tempo hábil entre a solicitação e a noite da apresentação. Confiei, então, nos meus registros escritos. Em uma elaboração tardia, um dos (possíveis) sintomas para as curvas da ansiedade para assistir àquele *show* residia na mudança de perspectiva. Linn da Quebrada se tornara uma artista complexa que eu ansiava investigar, ou seja, me inscrevia paulatinamente em uma posição de pesquisadora em suas apresentações, sem eliminar, evidentemente, o meu olhar enquanto plateia. Em 2018 eu cursava o último período da pós-graduação *lato sensu* em Sociopsicologia na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP). E após incursões preliminares, resolvi dar continuidade a um projeto científico que serviria tanto como um trabalho final para a FESPSP como um projeto de pesquisa para um posterior processo de seleção de mestrado.

Após algumas paradas e uma diminuição na chuva, seguimos caminhando para o Sesc Belenzinho, que ficava há alguns poucos quarteirões da estação de metrô. “Tá nervosa, bixa? Ou tá fazendo a linha quietinha reflexiva?”, me perguntou uma delas. E eu respondi: “Tô em pânico, bixa. E a hidratação que eu fiz no cabelo pra ficar graciosa? A chuva destruiu meu picumã”. O Sesc daquela unidade tem uma estrutura gigantesca, com piscinas atrativas que ficam posicionadas bem próximas da entrada. Ouvíamos os pingos da chuva se chocarem nas piscinas e ao fundo o dialeto em pajubá que a plateia utilizava como comunicação, enquanto adentrava no espaço. O *show* integrava a programação da *Mostra Libertária – poética, dissidente e corpos insurgentes*, com leitura de literatura erótica, peças de teatro, dança,

palestra, oficina de escrita erótica, e a apresentação da artista que ocorreu no espaço da comedoria, e começou pontualmente às 21h30.

Antes de Linn surgir, víamos um corpo em movimento, ainda pouco visível por conta da baixa luz. Engatinhando, nua, trajando apenas uma cueca *jockstrap* (peça com uma pequena faixa de tecido frontal e totalmente aberta na parte traseira, deixando a bunda à mostra), a *performer* Slim Soledad tinha preso em suas costas um equipamento que lembrava uma vara de pesca, com uma haste que ultrapassava o limite de sua cabeça. A haste tinha um fio que estava preso a um *dildo* – popularmente conhecido como “consolo” ou como “consolo de viúva”, segundo a antropóloga Maria Filomena Gregori em sua pesquisa (2016) – de acrílico. Soledad engatinhava e tentava alcançar com a sua boca, sem sucesso, o *dildo* cristalizado que estava a poucos centímetros de seu rosto. Enquanto observávamos essa performance, Linn da Quebrada subiu ao palco cantando a música *Submissa do 7º Dia*: “Estou procurando, estou tentando entender, o que é que tem em mim que tanto incomoda você. Se é a sobrancelha, o peito, a barba, o quadril sujeito, o joelho ralado apoiado no azulejo, que deixa na boca o gosto, o beiço, saliva desejo”. No final da música, Soledad deixou o palco engatinhando com o equipamento preso ao corpo.

Em um dos intervalos das músicas, Linn perguntou:

– Vocês estão gostando do culto, meninas? Vocês já estão com as calcinhas molhadas? Cadê as travestis, as *drag queens*, as bixas, as sapatonas? – continuou.

Entre gritos do público de “maravilhosa”, “gostosa” e até de “minha calcinha está molhada”, Linn da Quebrada se preparava para um dos ápices daquela apresentação, e que aparentemente era um momento muito aguardado pelos seus fãs. Com o cabelo comprido e cacheado, usando um top preto, uma calça larga de coloração laranja, uma calcinha fio dental visível e gotas de suor que percorriam todo o seu corpo, a artista retirou do fundo palco um *dildo* e um pequeno pote com um líquido espesso que aparecera ser leite condensado.

Diante do público, ela caminhava lentamente pelo palco, afundava aquele brinquedo sexual em formato de pênis no líquido e o levava até a boca, fazendo movimentos de sexo oral no *dildo*: essa ação era um êxtase para a plateia, que prontamente filmava e fotografava pelo celular toda a movimentação da artista. Com

o *dildo* lambuzado de leite condensado, ouvimos o *playback* das primeiras estrofes da música (+ *Muito*) *Talento*: “Não adianta pedir que eu não vou te chupar escondida no banheiro. Você sabe, eu sou muito gulosa, não quero só pica, quero o corpo inteiro. Nem vem com esse papo, feminina tu não come¹? Quem disse que linda assim eu vou querer dar o meu cu pra homem? Ainda mais da sua laia, de raça tão específica, que acha que pode tudo na força de Deus e na glória da pica”.

Enquanto a artista e *backing vocal* à época, Jup do Bairro, em uma ação mais tímida, apenas misturava o seu *dildo* no pote, Linn da Quebrada desceu do palco (um tipo de tablado de média altura localizado na área da comedoria do Sesc) e interagiu diretamente com a plateia. Lambuzando o *dildo* no leite condensado, o líquido que escorre do pênis provavelmente de silicone é passado em algumas bocas de pessoas que estavam mais próximas. Com o total interesse e consentimento do público que ansiava esse momento, as gotas de leite condensado que escorriam daquele *dildo* e que pingavam na língua dessas pessoas, compunham uma convergência anti-hegemônica: o público era formado, em grande maioria, por travestis, *drag queens* e pessoas que transitavam entre a masculinidade e a feminilidade; à época, Linn da Quebrada se identificava como uma “bixa travesty”; na manipulação do *dildo* pela artista, vimos uma ação que evocava desejos outros que não estavam representados em uma figura normativa masculina, mas antes em partilhar um acessório de cunho sexual com/entre pessoas “desobedientes de gênero”, utilizando aqui uma expressão de Jota Mombaça (2021). Ademais, na própria extensão da letra musical de (+ *Muito*) *Talento*, vemos recusas pelo “sexo escondido”, “desejo centrado no pau” e pela destituição do desejo por corpos normativos, além de intencionar a sexualização total do corpo.

De volta ao palco, após uma interação *dildo-gozo-plateia* de aproximadamente três minutos, Linn da Quebrada continua seus movimentos de sucção no *dildo* e, logo depois, atira o brinquedo sexual para o fundo do palco. Retoma o seu microfone e diz: “O *funk* e o bate-cabelo são manifestações culturais, são manifestações de resistência. Partem dos nossos corpos. E esse espaço de resistência é nosso. Esse espaço é mais nosso do que deles”. E, então, retornam as batidas iniciais e a artista canta a música (+ *Muito*) *Talento* na íntegra.

¹ Ao longo de todo o texto respeitarei a grafia das letras das músicas e como elas são cantadas.

Muitas questões surgiram em mim a partir dessa apresentação. Quem era Linn da Quebrada? Uma personagem? Somente um nome artístico? Sua presença de palco era inquestionável, acompanhando a posição dos holofotes em sua direção, tentando captar a todo instante a atenção do público. Suas letras eram emitidas com muita força. A boca aberta, as veias saltadas no pescoço, o abdômen reprimido trabalhando a respiração. Ora éramos convidadas a dançar; ora ela descortinava a sua vivência; ora apontava para as bixas e reclamava: “seus viados safados, parem de correr atrás de *boys padrão*”. De todo o conjunto da apresentação, ainda ficava perplexa com a força daquela presença bem próxima a mim. Era o nosso terceiro encontro, naquele momento já como pesquisadora/plateia e artista. E havia uma diferença significativa em relação aos dois primeiros. Por dias a fio, após a apresentação, questionava: Qual era a força que sustentava aquela Linn(da) que brada no palco?

O desenvolvimento desta pesquisa está localizado em um contexto amplo no país, que reverberou direta e indiretamente nos desdobramentos e nas alterações que foram desenhadas desde o projeto de pesquisa até chegar a esta redação final. Nesse contexto ao qual me refiro, estão dois elementos principais: a crise sanitária da Covid-19 e o governo em curso orquestrado por conservadores. Em um exercício de recuo, esta pesquisa teve início juntamente com a declaração de Tedros Adhanom, diretor geral da Organização Mundial da Saúde (OMS), decretando que estávamos vivendo uma pandemia causada pelo novo coronavírus, em março de 2020. Desde então, observamos o crescimento exponencial do número de casos de pessoas infectadas com a Covid-19 em uma dimensão global. Era um sinal – e um início – de extensas e dolorosas rupturas, com ressonâncias pesarosas e preocupantes em âmbitos pessoal, profissional, educacional, político, econômico, psíquico e de saúde pública.

Sob uma perspectiva política, o governo de Jair Bolsonaro, que teve início em 2019, ascendeu um bruto e explícito conservadorismo no país que, se pudermos retroceder, foi germinado desde o *impeachment* de Dilma Rousseff em 2016.

Bolsonaro trabalha insuflando o nacionalismo, a família nuclear monogâmica cisgênera-branca-heterossexual-burguesa-cristã, a segurança do “cidadão de bem”, o discurso de ódio e a aversão a qualquer tipo de manifestação desviante dos seus princípios. Nessa esteira, os pensamentos progressistas, reflexivos e questionadores que se alastram nos âmbitos educacional, cultural, artístico e social, sofreram (e ainda sofrem) duras censuras, violências e perseguições. Se focalizarmos nos temas de gênero e sexualidade, por exemplo, que percorrem as páginas desta dissertação, defensores conservadores atestariam que estou incitando a “ideologia de gênero” e deturpando a “formação natural de meninos e meninas”. Além, obviamente, de ser atacada por ser uma pessoa trans. No campo das artes, exposições, obras e artistas enfrentaram, nos últimos anos, ataques e diversas formas de cerceamento, como podemos acompanhar na coletânea *Arte Censura Liberdade – reflexões à luz do presente* (2018) com ensaios de críticas/os de arte, curadores/as, artistas e pesquisadoras/es.

Os corpos não-normativos, dissidentes de gênero e sexualidade, negros e periféricos continuam a serem alvos de violências físicas gratuitas, ameaças de morte nas redes sociais, de exposição a precariedades, do constante medo pela livre existência e pelo direito à contestação a um regime de extermínio. No entanto, mesmo diante de números espantosos de assassinatos de mulheres, travestis e pessoas trans, as dissidências permanecem em resistências diariamente, no intuito de enfrentar a onda reacionária brutal que ainda paira sobre todas nós. Um dos variados polos de resistência é o surgimento expressivo na última década de artistas dissidentes de gênero e sexualidade, que tem alcançado cada vez mais público, espaço e visibilidade – tanto na mídia como nas redes sociais – ajudando a proliferar um campo artístico plural e diverso. Assim como também observamos, cada vez mais, um número considerável de publicações traduzidas para o português de literaturas de gênero e sexualidade.

Mas, em relação ao caminhar desta pesquisa, é possível afirmar que as primeiras observações, inquietações e anotações, que ganharam forma com o passar do tempo e se desdobraram até alcançarem a estrutura de um projeto de pesquisa, germinaram a partir de 2016, quando acompanhei a programação do evento *Periferia Trans*. O *bocket show* (torção de *pocket show* e com uma referência à

expressão “boquete”, de sexo oral) da MC Linn da Quebrada, nome artístico que ela utilizava à época, era uma das atrações desse festival.

Com curadoria do ator Bruno César Lopes, a segunda edição do festival *Periferia Trans* ocorreu entre os dias 2 de abril e 1º de maio de 2016 no Galpão Cultural Humbalada, localizado no bairro Grajaú, extremo sul da capital de São Paulo. Sob o tema *Por um Corpo em Transgressão*, o evento reunia atividades como debates, *shows*, peças de teatro, performance artística, oficina de *drag queen* e a exibição de um filme. Era possível notar, tanto pelo título como pela proposta, que o festival centralizava em discussões sobre gênero e sexualidade, assim como inseriu produções artísticas de pessoas que residiam em bairros periféricos da capital na programação, em uma constante afirmação do corpo – e os seus marcadores sociais – como um corpo político. Em entrevista à época, Bruno César Lopes disse: “Nossos corpos são políticos. Temos que ocupar espaços públicos, as ruas, as escolas, os equipamentos culturais! Nossa disputa também é por espaços simbólicos e subjetivos”².

A expressão “nossos corpos são políticos”, citada pelo curador, sinaliza as reflexões que perpassaram a programação estrutural do evento. A ideia de corpos políticos também se espalha para outros caminhos, como os movimentos sociais, os ativismos feministas³, as lutas de resistências, bem como as discussões acadêmicas que problematizam normas e regulações (corporais, identitárias e sexuais) que atravessam e constituem todos os corpos, por meio dos marcadores sociais da diferença⁴. Nessa dinâmica, há tanto uma prescrição de regulações a serem seguidas pelos sujeitos como, também, constantes estratégias de resistência e insistência de experiências/vivências diversas que extrapolam as variadas regulações. Antes de

² “Periferia Trans 2016: a transgressão dos corpos sobe aos palcos”. Disponível em: <<http://periferiaemmovimento.com.br/periferiatrans2016>>. Acesso em: 15/5/2021.

³ Agradeço à Silvana Nascimento por este apontamento durante a minha banca de qualificação.

⁴ Sobre a expressão “marcadores sociais da diferença”, Almeida et al. (2018, p. 19) sintetiza: “‘Marcadores sociais da diferença’ foi uma maneira de designar como diferenças são socialmente instituídas e podem conter implicações em termos de hierarquia, assimetria, discriminação e desigualdade. É nesse sentido que entendemos como a problemática dos marcadores remete à tradicional preocupação da antropologia com a ‘diferença’ e com a relatividade: não como atributo inerente a humanos e não-humanos, mas como efeito da operação de complexos sistemas de conhecimento e de relações sociais. Dessa perspectiva, a diferença é constituída por meio de taxonomias e classificações que acentuam certos sentidos da diferença, ao ponto de tomá-los como corriqueiros, ‘dados’ ou ‘naturais’, enquanto outros são subestimados ou circunstancialmente esquecidos”. Desse modo, o conceito “marcadores sociais da diferença” denota uma forma de análise que comprehende como a relação entre categorias (gênero, sexualidade, raça/cor, classe, capitalismo, idade, entre outras) produz hierarquias, diferenciações, discriminações sociais e desigualdades em vários contextos. Para um panorama histórico sobre o conceito, ver Lilia Schwarcz (2019).

retomar a descrição sobre o festival e as impressões sobre o *bocket show*, proponho uma reflexão mais alongada sobre as normalizações.

Seguindo o pensamento da artista interdisciplinar Jota Mombaça (2017), as normas estão inseridas em um projeto político de mundo que é sustentado sob princípios de diferenciações de raça, sexo, classe, gênero e sexualidade. Consequentemente, a norma é operada em um sistema assimétrico: para alguns sujeitos, há uma “não marcação” da norma, mantendo posições confortáveis e privilegiadas; para outros, pelo fato de serem “os outros”, são hipermarcados e colocados em oposição aos “sujeitos normais”. O primeiro “percebe a si como norma e ao mundo como espelho” e o segundo torna-se “invisível como sujeito e exposto enquanto objeto” (MOMBAÇA, 2017, p. 306). É preciso, então, reconhecer os efeitos políticos dessas posições e marcações. “Nomear a norma é devolver essa interpelação e obrigar o normal a confrontar-se consigo próprio, expor os regimes que o sustentam, bagunçar a lógica de seu privilégio, intensificar suas crises e desmontar sua ontologia dominante e controladora” (MOMBAÇA, 2017, p. 306).

Audre Lorde (2019 [1984]) – em um contexto estadunidense, mas cuja análise tem muitas ressonâncias com realidades no Brasil – reflete sobre as diferenças que constituem as pessoas e as complexidades que emergem das próprias diferenças, indicando que o reconhecimento de cada diferença (ou o conjunto delas) se dá por meio de uma “norma mítica”: na América, “essa norma é comumente definida como branco, magro, macho, jovem, heterossexual, cristão e financeiramente estável. É com essa norma mítica que as armadilhas do poder existem dentro da sociedade” (LORDE, 2019 [1984], p. 241).

Em uma elaboração sobre processos de reconhecimento de identidade, Guacira Lopes Louro (2015), pesquisadora que muito contribuiu para a entrada dos estudos *queer* no Brasil, afirma que a atribuição de diferenças implica em desigualdades e hierarquias, sendo reforçadas em relações de poder que envolvem a sociedade. No mesmo sentido de Lorde e outras autoras, Louro aponta como o reconhecimento do “outro” se faz a partir das diferenças, dos lugares ocupados socialmente por cada sujeito, de um (re)conhecer que o outro não partilha das características que possui. Dito de outro modo, as sociedades produzem e instituem limites e fronteiras ora intransponíveis nos sujeitos a partir de dois quadros de

referências: as pessoas que estão em consonância com as normas hegemônicas (que representam e reproduzem as normas em seus corpos e em suas vivências diárias); e aquelas/es que estão à margem, que não se “enquadram” e desviam dos padrões socioculturais estabelecidos. Em nossa sociedade, diz Louro (2015, p. 15, grifos da autora), a norma que se estabelece, historicamente, “remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão, e essa passa a ser a referência que não precisa mais ser nomeada. Serão os ‘outros’ sujeitos sociais que se tornarão ‘marcados’”. Nesse conjunto de normas e referências, é necessário incluir, também, as deficiências e a cisgeneridade⁵ como marcadores no bojo sistêmico da sociedade ocidental.

A partir das observações acima, e retomando a ideia de *corpos políticos* como expressão do festival *Periferia Trans*, comprehendo que a proposta do evento articulava uma estratégia de resistência às normas, assim como o público que participou nos dias do evento, as/os realizadoras/es das atividades, as/os artistas e a própria produção do festival, atuando com efeitos de resistência nos campos de correlações de poder. O evento teve três edições no Grajaú: a primeira ocorreu em 2014 (*Meu corpo é político*⁶); a segunda em 2016 (*Por um corpo em transgressão*); e a terceira em 2018 (*Corpo monstra, corpo abjeta*). Nas edições, percebemos que

⁵ A psicóloga e atual presidente da Associação Brasileira de Estudos da Trans-Homocultura (ABETH) Jaqueline Gomes de Jesus (2012, p. 14, grifo da autora) define “cisgênero” e/ou “cisgeneridade” como um “conceito ‘guarda-chuva’ que abrange as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado quando de seu nascimento”. A partir de um panorama histórico, Brune Camillo Bonassi (2017) indica que a palavra “cisgênero” foi cunhada no final do século XX e que, a partir do século XXI, o termo é difundido como um operador conceitual nas leituras acadêmicas que designam a cisgeneridade, ou a “cisenorma”, como cita a autora, a naturalização de corpos que se mantiveram confortáveis com as designações binárias desde o nascimento. “Os primeiros aparecimentos do termo cis são atribuídos à professora de biologia Dana Leland Defosse, em um fórum da Universidade de Minnesota, no ano de 1994. Sua cunhagem teria vindo da percepção da necessidade linguística de um termo que pudesse se opor ao prefixo *trans-* e, especialista em bioquímica, Defosse teria introduzido o termo *cis* para descrever pessoas *não-trans*” (BONASSI, 2017, p. 23, grifos da autora). O termo “cis”, como uma preposição latina, destaca um lugar próximo/do mesmo lado, ou seja, o termo como uma preposição indica o elemento posterior – gênero/sexual/norma/sexismo – cumprindo, então, o regime estabelecido que podemos compreender aqui na esfera da normatividade, do esperado, do “aceitável” e do prescritivo. A transfeminista Viviane Vergueiro (2015), em uma análise crítica, comprehende a cisgeneridade como um sistema – um “sistema” – caracterizado como uma normatividade (ou cisenormatividade) que incide sobre corpos e identidades de gênero. Em outro momento, Vergueiro (2014, p. 16) completa que pensa a “cisgeneridade como um posicionamento, uma perspectiva subjetiva que é tida como natural, como essencial, como padrão”. Em linhas gerais, a cisgeneridade não pode ser entendida como uma identidade, mas antes como uma condição que implica em privilégios e efeitos sociopolíticos. Há, cada vez mais, uma profusão de produções acadêmicas que analisam a cisgeneridade e suas problemáticas em campos multidisciplinares, sobretudo a partir de pesquisadoras trans, travestis e transfeministas. Aqui destaco alguns destes estudos: Amara Moira (2017), Viviane Vergueiro (2016), Beatriz Bagagli (2015), Hailey Kaas (2017), Leila Dumaresq (2014), entre muitas outras produções.

⁶ *Meu corpo é político* é, também, o título de um documentário dirigido por Alice Riff e lançado em 2017, que acompanha a vida de quatro jovens (Fernando Ribeiro, Giu Nonato, Linn da Quebrada e Paula Beatriz) dissidentes de gênero e sexualidade que vivem nas periferias de São Paulo.

a temática do (ou sobre o) corpo ganhou centralidade, traçando as suas multiplicidades, atravessamentos e cruzamentos com expressões artísticas. Como explica o curador Bruno César Lopes em outra entrevista, as discussões sobre os corpos, especialmente os que transbordam fronteiras, são de suma importância. Disse o curador:

Entendemos o corpo como uma ação *micro política social*. O termo “trans”, para nós, tem a ver também com transgressão, transitoriedade, transbordamento. São corpos que não aceitaram a imposição da natureza biológica e que fizeram da marginalidade *uma outra forma de existência*, tão potente e tão linda como qualquer outra. Como seria pensar uma periferia trans? Uma cidade trans? Uma visão de mundo trans? Estamos em busca justamente dessas respostas (BRITO, 2016, s/p, grifos meus).

Trans – transgredir, transtornar, transbordar, trânsitos: esses elementos estavam, em diversas intensidades e proporções, na apresentação de MC Linn da Quebrada na abertura da segunda edição do *Periferia Trans*. E não somente na apresentação musical da artista como em todos os corpos que compunham a plateia. Havia um constante transbordamento de fronteiras, em que parâmetros normativos de masculinidade e feminilidade se dissolviam em corpos que criavam e potencializavam, em si, desvios e estranhamentos que não eram facilmente capturados – ou identificados, já que transgrediam códigos naturalizados de gênero e sexualidade – invocando, assim, uma performatividade de gênero (BUTLER, 2014) flexível, instável e construída nas possibilidades de rachaduras das normas sociais estabelecidas. Desse modo, os corpos masculinos não exercitavam uma performance masculina, ou um masculino hegemônico. Assim como os corpos femininos que não praticavam uma feminilidade esperada ou “naturalizada”. Os trânsitos indissociáveis entre corporalidade, gênero e as suas possíveis expressões evocabam um efeito disruptivo na gramática normativa.

Minha escolha em acompanhar a programação do *Periferia Trans* ocorreu através do entrelaçamento de dois motivos: o primeiro deles era uma inquietação constante que eu sentia em relação aos próprios marcadores sociais da diferença que eu carregava, como a branquitude, ser uma pessoa da classe média, residir na área central de Guarulhos (município da Região Metropolitana de São Paulo), e naquele momento me identificar como Rafael, ainda que viado, era uma pessoa cisgênera. Essa inquietação, à qual me refiro, estava atrelada a um processo interno de nomear a norma e, ademais, perceber os efeitos que essas posições privilegiadas ressoavam.

Diante disso, criei um progressivo interesse por produções acadêmicas, de literaturas ficcionais, biográfica, e de criações artísticas que estivessem para além das minhas marcações e posições, como em um percurso expansivo, chegando ao segundo motivo.

Em 2016 iniciei uma pós-graduação *lato sensu* em Sociopsicologia na FESPSP e, durante o curso da disciplina Sociologia Contemporânea, desenvolvi o interesse pelos estudos de gênero e sexualidade, sobretudo pelo cruzamento com produções artísticas com temática LGBT+⁷ que estavam sendo realizadas à época em periferias de São Paulo. Encontrei, então, na programação diversa da edição de 2016 da *Periferia Trans*, uma oportunidade em aliar alguns questionamentos subjetivos que me acompanhavam com o interesse que surgiu à época pela intersecção entre artes e discussões de gênero e sexualidade. Desse modo, a expectativa na participação do evento era de explorar outros territórios, conhecer expressões artísticas diversas e subjetividades não-hegemônicas, assim como estimular pensamentos estratégicos frequentes na tentativa de minar e/ou esvaziar a construção normativa do meu corpo.

⁷ Acrônimo utilizado para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros. Embora eu reconheça as alterações nos últimos anos, nesta pesquisa utilizarei a sigla LGBT+, tendo o sinal “+” como uma expansão que o acrônimo tem se transformado nos últimos anos, sobretudo na tentativa de ampliar os olhares para uma multiplicidade de identidades sexual e de gênero. Utilizo a sigla LGBT como uma referência à sigla aprovada em 2008 pela I Conferência Nacional de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais. Para um estudo sobre o percurso traçado desde o movimento político em torno da homossexualidade no Brasil até os desdobramentos na forma do movimento LGBT, ver Simões e Facchini (2009). Na direção de uma reflexão sobre o movimento LGBT no Brasil sob diferentes perspectivas e com análises pautadas nas últimas quatro décadas, ver a coletânea *História do movimento LGBT no Brasil* (2018) organizada por James Green, Renan Quinalha, Marcio Caetano e Marisa Fernandes.

Programação do festival Periferia Trans (2016)

FESTIVAL LGBT NO GRAJÁU
de 2 de abril a 1 de maio
entrada franca

RICO DALASAM E MC LINN DA QUEBRADA (show) 02.abr - Sábado às 21h  Foto: Henrique Grandi	É PRA COPIAR OU REESCREVER? (teatro) 03.abr - Domingo às 19h  Foto: Nubia Abe	TEORIA QUEER: QUE PARRA É ESSA? (debate) 06.abr - Quarta às 20h  Foto: Luís Knhs	
SPECULLUM (teatro) 09.abr - Sábado às 21h  Foto: Raphael Poesse	MENINOS TAMBÉM AMAM (teatro) 10.abr - Domingo às 19h  Foto: Felipe Stucchi	QUEM É 'T' DO 'LGBT'? (debate) 13.abr - Quarta às 20h  Foto: Divulgação	AS BAHIAS E A COZINHA MINEIRA (show) 16.abr - Sábado às 21h  Foto: José de Holanda
GODOFREDO & ALICE (teatro) 17.abr - Domingo às 19h  Foto: Arô Ribeiro	FUNDAMENTALISTAS: QUEM SÃO? ONDE VIVEM? DO QUE SE ALIMENTAM? (debate) 20.abr - Quarta às 20h  Foto: Divulgação	MARIA QUE VIROU JONAS OU A FORÇA DA IMAGINAÇÃO (teatro) 21.abr - Quinta às 20h  Foto: Cacá Bernandes	COLETIVO PARABOLO (performance) 23.abr - Sábado às 21h  Foto: Divulgação
PICUMÃ asas de passarinho preto (teatro) 24.abr - Domingo às 19h  Foto: Glu Lopo	NINGUÉM PODE DIZER QUE NÃO SOMOS UMA FAMÍLIA (debate) 27.abr - Quarta às 20h  Foto: Divulgação	FÁBRICA DE BONECAS - ESTÉTICAS DA PRECARIEDADE (filme) 28.abr - Quinta às 20h  Foto: Capa do DVD	
Endereço e Informações Galpão Cultural Humbalada: Av. Grande São Paulo, 282 5 minutos a pé da estação de trem Grajaú periferiatrans@gmail.com 5661-4534 / 98592-4757	UM DIA DE DRAG (oficina) 30.abr - Sábado às 19h  Foto: Coletivo Aquecendo	LINIKER E OS CARAMELOWS (show de encerramento) 01.mai - Domingo às 14h  Foto: Lello Lentendo	
Apoio e Patrocínio: Cia. Humbalada de Teatro Todas as atividades são gratuitas www.periferiatrans.tumblr.com			

©Periferia em Movimento (Disponível em: <https://bit.ly/3Sob5j9>)

O show de MC Linn da Quebrada estava programado para começar às 21h, mas, para conhecer o local, decidi chegar duas horas antes da apresentação. O Galpão Cultural Humbalada, espaço que sediou toda a programação do festival, ficava nas esquinas de uma encruzilhada, próximo à estação de Trem Grajaú, cerca de cinco minutos de caminhada entre a estação e o local. Aos poucos, no avançar da noite e na proximidade das apresentações musicais, o espaço ficou lotado e grande parte do público aglomerou nas esquinas que formavam aquela encruzilhada. É interessante nos atermos por mais um pouco sobre a ideia de *encruzilhada*, já que ela resgata em minhas memórias agrupamentos de referências. Duas delas estavam explícitas: uma geográfica periférica e outra de marcadores sociais. O público, como veremos adiante, não era formado apenas por pessoas que moravam no Grajaú, mas em grande parte por outras periferias de São Paulo. As marcas de classe, raça, gênero e sexualidade também estavam presentes tanto na plateia como na equipe da produção do festival. Em uma proposta de expansão, insiro aqui outras

elaborações sobre encruzilhada. Megg Rayara Gomes de Oliveira, considerada a primeira travesti preta doutora do Brasil, escreve no texto de abertura da obra *Transfeminismo* (NASCIMENTO, 2021): “Nem sempre uma ladeira, nem sempre uma subida, mas nunca um terreno plano! Nunca uma linha reta, como bem nos ensinou Xica Manicongo! Curvas e encruzilhadas não são obstáculos: são possibilidades de encontros. Encontros que se dão no próprio corpo”.

Esses encontros também aparecem materializados na obra visual *blasFêmea*⁸ (2017), dirigido e roteirizado por Linn da Quebrada, tendo como trilha sonora a música *Mulher*. O clipe tem dois momentos significativos. Depois de um áudio-prólogo da mãe da artista, pedindo para que ela se cuide, o plano central do vídeo é percorrer a rotina noturna de uma travesti que se prostitui, encenada pela própria Linn. Em um momento, um carro é estacionado, aparentemente um cliente, ela adentra no veículo. Após um breve passeio, surgem mais dois homens que se utilizam de atos violentos com puxões, amarrações e movimentos para detê-la como um prelúdio para uma violência sexual. Nesse momento, a tela é preenchida por uma encruzilhada e de suas ruas surgem uma multidão de travestis, pessoas trans e mulheres cisgêneras para combater o atentado e revidar contra os agressores. As encruzilhadas também se mostram como possibilidades de redes afetivas, de cuidado e de proteção.

Retomando a descrição do evento, a partir de conversas informais com algumas pessoas que circulavam pelo espaço, observei que grande parte do público naquela noite eram de outras “quebradas”, como Fazenda da Juta (bairro que pertence ao distrito de Sapopemba), Itapevi (região de Osasco), Conjunto Habitacional José Bonifácio – Cohab II (bairro da zona leste), Valo Velho (bairro da região do Capão Redondo), Taboão da Serra, Jardim São Jorge (bairro do Distrito Cidade Ademar), Vila Formosa (bairro da zona leste) e também da região do Grajaú. Outro dado interessante, coletado também por meio das conversas, remetia a identidades sexuais e autodefinições. Algumas pessoas se autodenominavam “bixas”, “bixas terroristas”, “sapas”, “sapa em transe” e “bixa transtornada”, reelaborando e criando para si outras perspectivas identitárias. Em um exercício de elaboração, essas identidades sexuais se mostravam como subversões em um

⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-5ohUUG1Ppo>>. Acesso em: 15/4/2018.

sistema identitário normativo, além de movimentos de criações e recriações de outras/novas autoidentificações, se aproximando, de certo modo, da ideia de “multidões queer” (PRECIADO, 2011).

Paul B. Preciado trabalha com a noção de “multidões queer” propondo uma desidentificação aos parâmetros masculino/feminino e heterossexual/homossexual como estratégia política à “universalização”, às naturalizações e normalizações dos corpos, gêneros, sexualidades e desejos – o que construiria, assim, outras subjetividades e expressões de sexualidade e prazer. Para Preciado (2011, p. 18), a noção de multidão queer “se opõe decididamente àquela de ‘diferença sexual’. (...) não existe uma diferença sexual, mas uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida”. Segundo o autor, essa multidão não se estabelece como um “terceiro sexo” ou com uma relação “além dos gêneros”, mas questiona a ideia de corpos “normais” (brancos, heterossexuais e cisgêneros) e “desviantes” (que não se enquadram nos parâmetros hegemônicos), provocando, por meio da constatação dessa multiplicidade de diferenças, uma reflexão que abranja os regimes caracterizados desses corpos. Assim, a “política das multidões queer emerge de uma posição crítica a respeito dos efeitos normalizantes e disciplinares de toda formação identitária” (PRECIADO, 2011, p. 18), tendo como potência política uma rearticulação de corpos desviantes que se revoltam contra os regimes que os constroem como “normais” ou “anormais”: “as ‘sapatas’ que não são mulheres, as bichas que não são homens, as trans que não são homens nem mulheres, os *drag kings*, as mulheres de barba, os transbichas...” (PRECIADO, 2011, pp. 15-16).

De modo geral, tanto o público como a própria artista, como veremos, transcendiam os códigos de gênero, performando, em seus corpos, uma masculinidade feminina ou uma feminilidade masculina. Ou, até mesmo, em uma tentativa de escapar às denominações e categorias binárias de masculino e/ou feminino, os corpos presentes no evento fomentavam uma construção em trânsito, um híbrido em transmutações com fluxos inscritos em processos experimentais de subjetividade. Assim, as percepções e as autodenominações expostas acima reformulavam insultos homofóbicos, tomando e ressignificando palavras pejorativas e as reclamando como criações de identificações sexuais. Essa “inversão

das posições de enunciação” (PRECIADO, 2017) se transformam em nomeações contestadoras como resistentes às instituições normativas que permeiam os corpos.

Por volta das 21 horas do dia 2 de abril de 2016, MC Linn da Quebrada subiu ao palco, um tipo de tablado com aproximadamente dois – ou, no máximo, três metros de altura. A artista estava com cabelos curtos, cacheados e de coloração rosa. Seu corpo estava coberto de *glitter*, assim como a maquiagem em seu rosto. Usava um tipo de tecido *lurex* com aplicação de tachas nos ombros que foi transformado em vestido, cobrindo as suas costas, mas deixando toda a parte frontal do seu corpo à mostra. Na cintura, uma faixa que fazia as vezes de um cinto que aparentava ser de balas de fuzil.

O espaço do galpão era relativamente pequeno, o que aproximou a plateia do palco e possibilitou a experiência de acompanhar a apresentação bem de perto. A expressão corporal da artista demonstrava uma desenvoltura nas artes do corpo (algum tempo depois, por meio da leitura de entrevistas, tomei conhecimento que a artista já tinha desenvolvido trabalhos anteriores com a dança, o teatro e a performance artística), já que, durante a breve apresentação, a artista parecia confortável naquele tablado, totalmente em evidência. Por meio das aplicações de *glitter* (na maquiagem e no corpo), mesmo com *flashes* de luzes escuras no palco, o corpo em movimento permanecia reluzente. O que aquele corpo, em constante movimentação e interação com a plateia em momentos específicos das músicas (geralmente nas estrofes do refrão), que clamava o olhar e a atenção minuciosa para aquele híbrido entre performance artística e musical, tinha a nos dizer? As letras das músicas eram explícitas e diretas em suas mensagens, mas estas também se davam pela movimentação e os elementos artísticos que aquele corpo negro, dissidente⁹ e periférico coreografava em sua apresentação. Naquele momento, diante do *show*, questionava quais eram as potências daquele corpo. Quais eram as apropriações e reformulações acionadas por aquele corpo dissidente através de elementos artísticos?

⁹ A expressão *dissidência* é utilizada, nesta dissertação, com o intuito de reforçar a discordância e a divergência de que alguns corpos, seu gênero e a sua sexualidade, se colocam diante das prescrições que são sustentadas pelas normas sociais reguladoras que atravessam todas as pessoas. Nesse sentido, o termo *dissidência* invoca uma característica deslocada, fora do padrão, marginal, expandida, plural e com uma aposta crítica – e resistente – aos modelos (hetero)normativos de produção de subjetividade.

Em um dado momento, durante a música *Talento*, a artista Jup do Bairro (que assumiu o *backing vocal* da banda de Linn da Quebrada entre 2016 e 2020) subiu ao palco espontaneamente usando apenas um boné de couro, a imagem de dois corações colados nos mamilos e uma calcinha *hot pant*¹⁰. Na barriga da artista, uma tatuagem em destaque com a frase “corpo sem juízo”. Jup dançava, rebolava e interagia com a sua parceira de palco, incorporando, naquele momento, a dançarina do *show*. Jup era performática, desenvolta, com um corpo negro e gordo, com uma imagem potente, instigante, sendo um dos pontos altos daquela noite. Potente no sentido de criar imaginários estéticos, de elaborar artisticamente uma dissidência que perpassava e transbordava em seus corpos. E essa elaboração artística-dissidente era compartilhada em uma consonância e/ou um manifesto antinormativo – ou, no limite, subversivo às normas. O público, em resposta a este momento da dupla, era cativo, encantados/as e com todos os olhares fixos nas ações e movimentações que ocorriam no palco.

A presença da dupla Jup do Bairro e Linn da Quebrada me causava um certo estranhamento, não em uma conotação negativa, mas sim com um efeito instigante. Operava em mim um deslocamento da realidade, como se as bolhas protetivas que me constituíam começassem a apresentar avarias que eu não estava disposta a remendar. O estranhamento, então, se alocava tanto em relação às subjetividades e marcações que me compunham; como o choque no campo relacional entre eu-e-o-outro. O que não significa dizer com isso que resgato tradições epistemológicas na balança desigual onde pesquisador/a está em um nível lato como superior; e o/a pesquisado/a em posição inferior, como exótico e “objeto” a ser estudado, analisado e catalogado. Nessa ideia, me associo às críticas apontadas por Lila Abu-Lughod (2018, p. 194) sobre as relações hierárquicas, desiguais, imbricadas de poder, distintas e que têm essas características como centrais nas produções antropológicas: “a distinção fundamental entre si e o outro”. Com as minhas marcações reconhecidas, a *sensação de estranhamento* estava mais conectada em identificar possibilidades outras de corporalidades, gênero e sexualidade, e menos com uma negação dessa diferença.

¹⁰ Peça com uma modelagem com as laterais da calcinha mais largas e com cintura alta.

Nesse sentido, me alio às perspectivas do *queer* – direcionada mais à sua prática do que a sua teoria ou seus estudos teóricos – para pensar sobre essas imbricações. Nas últimas duas décadas há uma acentuada produção multidisciplinar no Brasil sobre os estudos *queer*, tanto em traduções de obras estrangeiras como chave central de análise. Pesquisadoras e pesquisadores brasileiros/os passaram a abordar a teoria *queer* – cunhado por Teresa de Lauretis e que surgiu nos EUA no início da década de 1990 como um conjunto de estudos acadêmicos que se utilizava de mudanças políticas e aberturas dos movimentos sociais – como um campo frutífero a partir das contribuições das obras de Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick, Lee Edelman, David Halperin, Judith Butler, Jack Halberstam, Glória Anzaldúa, entre outras.

E é correto afirmar a profusão de estudos brasileiros que utilizam referências *queer* seja para traçar sua historicidade, concordar, criticar ou até torcer os seus sentidos, como nas obras de abigail Campos Leal (2021), Berenice Bento (2017), Guacira Lopes Louro (2015, 2018), Jota Mombaça (2016a, 2016b), Larissa Pelúcio (2012, 2014), Leandro Colling (2011, 2015), Miriam Grossi e Felipe Martins (2018), Pedro Paulo Gomes Pereira (2012, 2015), Rafael Leopoldo (2020), Richard Miskolci (2009, 2016), Vi Grunvald (2017), entre muitas outras produções. Embora exista múltiplas (e até contraditórias) descrições e/ou definições sobre o que é *queer*, utilize aqui um trecho que integra a coletânea de manifestos intitulada *Queer Ultraviolence: A Bash Back! Anthology*, organizada por Frey Baroque e Tegan Eanelli (2012), traduzida para o português em 2020 e que se alinha a uma linguagem libertária. Transcrevo abaixo um trecho do texto “Rumo à mais *queer* das insurreições” (GANG, 2020, p. 24, grifos meus):

Algumas pessoas lerão “queer” como sinônimo de “gay e lésbica” ou “LGBT”. Essa leitura é falha. Ainda que aquelas que se encaixam nas construções de “L”, “G”, “B” ou “T” possam entrar nos limites discursivos de queer, *queer não é uma área estável para habitar*. Queer não é meramente outra identidade que pode ser adicionada a uma lista de categorias sociais asseadas, nem é a soma quantitativa de nossas identidades. Pelo contrário, é a posição qualitativa de oposição às expressões de estabilidade – uma identidade que problematiza os limites administráveis da identidade. *Queer é um território de tensão*, definido contra a narrativa dominante do patriarcado branco-hétero-monogâmico, mas é também *uma afinidade com todas as pessoas que são marginalizadas, outrificadas e oprimidas*. *Queer é anormalidade, estranheza, perigo*. Queer envolve a nossa sexualidade o nosso gênero, mas muito mais. É nosso desejo e fantasia, e mais ainda. Queer é a coesão de tudo que está em conflito com o mundo heterossexual capitalista. *Queer é a rejeição total do regime do Normal*.

Jup do Bairro (à esquerda) e Linn da Quebrada (à direita) durante a música *Talento*



Captura de tela do vídeo *MC Linn da Quebrada – Talento*, 2016 (Disponível em: <https://bit.ly/3LaoiAD>)

A aproximação com o *queer*, e a concordância com a citação acima, elaborou naquele primeiro encontro com a música da artista e a impressão como um todo do festival, uma abertura (não só) para identificações e desejos instáveis, mas também, e sobretudo, corporalidades que configuravam e marcavam uma insubmissão às normas, criando brechas para vivências e experiências que escapavam da fixidez. Essa potência resistente aguçava todas as partículas do meu corpo e lançava meu interesse nas alturas. De modo que, esse movimento de *estranhamento* durante a pesquisa de campo, despertou para possíveis descobertas por meio de sensações por mim até aquele momento desconhecidas. Na esteira dessa primeira incursão, é inviável não pensar nas posições e marcações implicadas em meu corpo, bem como os efeitos que minha corporeidade e subjetividade ressoam nas relações com as pesquisas de campo.

Como bem pontua ê Silvana Nascimento (2019), “estar em campo” e escrever a partir dele, evidencia o próprio corpo da pesquisadora (e suas várias marcações) como um dos efeitos que implicam nas interações entre pesquisadoras/pesquisadores e interlocutoras/interlocutores. Essa relação, que tem o corpo como centralidade, provoca cruzamentos em experiências de campo que são

imprevisíveis e inusitadas, e que se espalham pela escrita etnográfica, pelos atravessamentos e atuações em campo, deixando-se “impregnar pelos múltiplos pontos de vista e experiências”, produzindo uma “teoria etnográfica que se tece na pluralidade e no deslocamento” (NASCIMENTO, 2019, p. 478). Em linhas gerais, Silvana Nascimento, por meio de uma perspectiva etnográfica feminista, nos convida a assumir “o princípio da multiplicidade” com o corpo: “Assim, fazer antropologia com um corpo amplia os seus sentidos para além do domínio do olhar e o permite se embriagar pelas vozes, falas, gritos, rangidos, gestos, silêncios, mobilidades” (NASCIMENTO, 2019, p. 478).

Durante uma *live* em novembro de 2020, Linn da Quebrada, refletindo sobre a sensação de *estranhamento* que experienciava durante as suas performances artísticas e a relação da recepção do público, disse que “quando não sabemos o que uma coisa é, não sabemos como nos relacionar com ela. E então passamos mais tempo observando algo que nos é estranho, tentando entender e construir uma relação com essa estranheza. Ocorre esse estranhamento quando eu olho para algo e não consigo capturá-lo de imediato”¹¹. O trecho dessa fala sintetiza o que, na prática, passei a desenvolver desde as primeiras incursões nos *shows* da artista em 2016: olhar para Linn da Quebrada e para as suas produções de forma minuciosa e tecer fios para entrelaçar novas/outras ontologias, formulações e percepções de si, e as suas ressonâncias nos processos e nas produções artísticas. Para a artista, o estranhamento provoca um olhar sensível para o que ainda não foi compreendido, captado, elaborado, além da atenção para a sua construção relacional. “Re-la-ção para mim é: eu relo em você, e você rela em mim”. (QUEBRADA, 2018, p. 85).

Na esteira dessa “re-la-ção”, desde que comecei a acompanhar os trabalhos de Linn da Quebrada em 2016, meu corpo é atravessado por inquietações, (re)elaborações, des(cons)truíção em um constante *transtornar*. Compreendo que esse ciclo de mutações (e tantas outras) estão emaranhadas nesta “re-la-ção” – e na abertura e disposição para ser afetada (FAVRET-SAADA, 2005) por ela. A etnóloga francesa Jeanne Favret-Saada, em sua pesquisa sobre a feitiçaria no Bocage francês, considera a noção de afeto não somente como um ponto central de seu trabalho de

¹¹ Live Aulão on-line com Lina Pereira, ocorrida em 19/11/2020 e realizada na plataforma Zoom. No último ano é possível notar o aparecimento da artista em alguns eventos, *lives* nas redes sociais ou em videoconferências utilizando o seu nome social Lina Pereira.

campo como um dispositivo metodológico que se afasta da observação participante e se distingue da ideia de empatia. Nessa perspectiva, a etnóloga participa do sistema de feitiçaria “deixando-se afetar, sem procurar pesquisar, nem mesmo compreender e reter. [...] eu estava justamente experimentando esse sistema, expondo-me a mim mesma nele” (FAVRET-SAADA, 2005, p. 158). Desse modo, a etnóloga concentra o seu interesse na pesquisa de campo em que as referências às intensidades afetivas que acompanham a pesquisa são sejam escamoteadas, e que situações de comunicação involuntária e não intencional constituam grande parte da etnografia.

Se transportarmos os escritos de Jeanne Favret-Saada para esta pesquisa, é possível encontrar um ponto de convergência: “ser afetada” – ou *estar afetada* nessa relação em que “eu relo em você e você rela em mim” (QUEBRADA, 2018) – traz dimensões corporal, afetiva e subjetiva que esta pesquisa se intensifica e se desdobrou ao longo dos anos. Os encontros entre pesquisadora/plateia e artista/palco estimulava todas as minhas percepções e sensações. O que comumente chamamos de pesquisa de campo era, também, uma pesquisa com o corpo que se abria para um campo amplo de sensibilidades e afetações. Não só o meu olhar estava atento às apresentações, mas o meu entorno, o calor humano da plateia, o suor que escorria pelas peças de roupa decotadas, um corpo que dançava e se lançava no anseio de me *inscrever* nesse campo – e não apenas observá-lo e descrevê-lo.

O *bocket show* no festival foi a estreia de MC Linn da Quebrada na música, e a apresentação foi composta por três *singles*: *Enviadescer*, *Talento* e *Bixa preta*. As bases dos *singles* foram retiradas da *internet*, como ela contou posteriormente (TRÓI, 2017, 2018), e a apresentação podia ser vista como um manifesto, pois a sua voz era emitida em tom enfático, com palavras incisivas e em alto e bom som. Em algumas estrofes das músicas, a expressão facial dela era de indignação, como quem escancarava, diante do público, suas marcas, transformando vivências e experiências corporais e sexuais em verborragia artística insurgente, como em um protesto – ou um *funk* manifesto. Um *funk* bixa ou talvez um *funk-transviada-sapatão*. E cabe assinalar que o visual era intrigante, já que o corpo reluzente e os rebolados contrastavam com um semblante ameaçador, principalmente nos trechos “eu sou uma bixa louca, preta, favelada, quicando eu vou passar e ninguém mais vai dar risada”, de *Bixa preta*.

As letras me chamaram a atenção durante a apresentação e em um primeiro exercício de estabelecer conexões entre elas, destaco alguns pontos em comum: a destruição do “culto ao macho”; a exaltação – e sobretudo o investimento do desejo sexual – de/sobre corpos afeminados; e a reivindicação de sua pele como um manto de coragem. As músicas ora descortinavam notas biográficas, como quando ela canta “eu saio de salto alto maquiada na favela” e “bixa estranha, louca, preta, da favela”, em *Bixa preta*; ora afirma “não adianta pedir que eu não vou te chupar escondida no banheiro, você sabe, eu sou muito gulosa, não quero a sua pica, quero o corpo inteiro”, em *Talento*; ora proclama “eu gosto mesmo é das bixas, das que são afeminadas, das que mostram muita pele, rebolam, saem maquiadas”, em *Enviadescer*. Nesse sentido, as estrofes dessas três músicas evocam duas características marcantes: 1) as evidentes categorias interseccionadas¹² (bicha, preta, afeminada, favelada); 2) e um modo de inventar desejos, desviando (ou até mesmo destruindo) a manutenção do interesse pelos homens imageticamente viris para as “bixas”, impulsionando um movimento para *enviadescer*, para a “viadagem”, incitando uma troca sexo-afetiva com/entre corpos afeminados. Uma de suas críticas estava apontada para a heteronormatividade e as suas raízes tão profundas na construção do desejo.

De acordo com o sociólogo Richard Miskolci (2009), o termo “heteronormatividade” foi denominado em 1991, por Michael Warner, como um “conjunto de prescrições que fundamenta processos sociais de regulação e controle, até mesmo para aqueles que não se relacionam com pessoas do sexo oposto”

¹² O termo “interseccionalidade”, cunhado pela primeira vez em 1989 por Kimberlé Crenshaw, feminista e intelectual afro-estadunidense, emergiu com o intuito de chamar a atenção, a partir do campo do direito, à qual Crenshaw estava inserida, para as colisões estruturais opressivas de gênero e raça que mulheres negras experienciavam cotidianamente. Em uma possível definição, “a interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento” (CRENSHAW, 2002, p. 177). Cabe salientar que, antes da sistematização do conceito proposto por Crenshaw nos anos 1980, discussões sobre o cruzamento de opressões vivenciadas por mulheres negras, bem como as problemáticas e as lacunas existentes tanto no feminismo branco hegemônico como no movimento antirracista (em geral focado nos homens negros), já eram abordadas por feministas, escritoras e intelectuais, como aparecem nos escritos de Angela Davis, bell hooks, Audre Lorde, Lélia Gonzalez, e no discurso histórico de improviso *Eu não sou uma mulher?*, proferido pela Sojourner Truth, em 1851, durante a Convenção dos Direitos das Mulheres que ocorreu em Akron, Ohio (EUA). Para uma revisão das contribuições históricas nas últimas décadas acerca da noção de interseccionalidade, ver Carlos Henning (2015). Para uma análise sobre os estudos dos marcadores sociais da diferença, da abordagem interseccional e da associação de categorias, bem como a noção de marcador (ou marcadores) que tem sido utilizada por essas três perspectivas, ver Luis Felipe Hirano (2019).

(MISKOLCI, 2009, p. 156). Na prática, a heteronormatividade se insere na ordem social como característica normalizadora com camadas de forças diversas, que atuam (não só) na prática sexual heterossexual, mas no comportamento, nas falas, nos vestuários e nos gestos, organizando e enquadrando todos os sujeitos em duas medidas: os que seguem o padrão heterossexual e os sujeitos desviantes dessa norma. Miskolci (2016, p. 15) aponta que

a heteronormatividade seria a ordem sexual do presente, na qual todo mundo é criado para ser heterossexual, ou – mesmo que não venha a se relacionar com pessoas do sexo oposto – para que adote o modelo da heterossexualidade em sua vida. Não por acaso, violências atualmente chamadas de homofobia não se dirigem igualmente a todos/as os/as homossexuais, mas, antes, muito mais frequentemente a quem não segue esse padrão. Nesse sentido, quer sejam heterossexuais ou homossexuais, todos podem ser normalizados e preconceituosos com o Outro, aquele que vive, se comporta ou pensa diferentemente.

Em publicação recente, Sam Bourcier (2020) trabalha com a expressão “*gays* homonormativos”. Partindo de uma análise neoliberal – do crescimento de discursos (homo)nacionalistas e do interesse cada vez maior de *gays* e lésbicas reivindicarem “casamento para todos” para serem “assimilados”, ou seja, “incorporados” na nação como “boas bixas” ou “bons homos” – são esses elementos que produzem, segundo o autor, uma subjetividade limitada e homogênea. “O casamento *gay* e lésbico só pode ter lugar entre dois homens e duas mulheres. Certamente não entre dois ‘desviantes’ do gênero, um *butch* e uma *fem*, duas bichinhas ou dois loucos” (BOURCIER, 2020, p. 31, grifos do autor). Assim, no interior desse debate, as dissidências são retornadas ao limbo de suas abjeções, e, em contrapartida, emergem desejos por alianças institucionais, estatais, por segurança e direito, tendo como pano de fundo um assimilacionismo em nome de um “sujeito universalista” que é racista e exclui outras possibilidades de expressões para além das normatizações. Como ressalta Bourcier (2020, p. 32, grifo do autor)

o que interessa às empresas e às universidades que precisam fazer amizade com os *gays* são as “boas bixas”. Aquelas que trabalham e fazem filhos. Aquelas que pedem às empresas e às instituições para protegê-las. Aquelas que praticam a política da respeitabilidade. Aquelas que, muito liberais, pedem liberdade e segurança.

Corpo-manifesto

Linn da Quebrada. Linn, da quebrada. Linda quebrada. Linda que brada. O enunciado do nome artístico permanece o mesmo, salvo algumas possíveis pausas na pronúncia que não alteram de maneira significativa o tom de sua recepção. Já na

escrita, o mesmo nome possibilita algumas reconfigurações no campo semântico: Linn, da quebrada (marcação geográfica, território, área periférica em que habita); Linda quebrada (fragmentos, pedaços, cacos, mas também no sentido de beleza “na quebrada”); Linda que brada (diz, grita, expressa, reivindica, questiona). Em linhas gerais, as várias possibilidades de ajustes e a pluralidade de arranjos perpassam e compõem Linn da Quebrada em seus elementos estéticos corporais, identitários, nas formulações de gênero e sexualidade, nas apresentações, em suas composições musicais, além da construção e elaboração de saber sobre si – e, consequentemente, sobre suas criações artísticas. Sob o prisma dessa Linda quebrada, é possível escolher alguns caminhos para estabelecermos uma chave de análise sobre as complexidades mobilizadas pela artista, como se elegêssemos fragmentos para aproximar/ampliar o olhar.

Em uma primeira observação, sobretudo a partir do primeiro contato com a música da artista, as temáticas de gênero e sexualidade são alguns dos pontos-chave que aparecem de forma direta (e explícita) em suas letras, ou seja, são músicas que falam sobre o desejo pela feminilidade (seja em qual corpo esta feminilidade estiver), sobre um corpo afeminado periférico, sobre prazer (e um prazer que seja explorado e estimulado por todo o corpo, não apenas nos/pelos órgãos genitais), sobre práticas contrassexuais (PRECIADO, 2017) que sejam experimentadas, especialmente, pelo sexo anal, diminuindo, assim, o desejo e o interesse por práticas sexuais com a presença de um “macho discreto”, macho este corporificado pela heteronormatividade. A atenção de Linn da Quebrada está centrada nos corpos afeminados, nas transviadas que enviadescem, nos corpos dissonantes que renunciam a masculinidade hegemônica e que transitam, com certo hibridismo, pelo território feminino – ou da feminilidade. E, de certo modo, as letras refletem os próprios marcadores sociais que atravessam as vivências cotidianas, as experiências que construíram a sua infância, as transições e as constantes rupturas.

Se mantivermos a atenção para a sua trajetória musical, algumas mudanças ocorreram nos últimos anos. Lina Pereira, o nome social que a Linn da Quebrada se reconhece hoje, adentrou na música em 2016 com o nome artístico MC Linn da Quebrada cantando *funk*. “Eu percebi no *funk* um veículo de formação e informação sexo-afetiva que me é muito interessante. É falar abertamente sobre desejo de sexo, de trepar” (QUEBRADA, 2018, p. 86). No primeiro semestre de 2017 ela retirou o

“MC” do nome artístico. Na rede social *Twitter* comentou, em poucos caracteres, essa mudança: “Talvez eu esteja MC nesse momento, mas a minha arte é muito plural e diversa”. E continua: “Para mim, a Linn da Quebrada dá conta de nomear isso tudo que venho fazendo. Minhas letras continuam as mesmas, a Quebrada continua comigo”¹³. Esse processo de repensar e renomear as suas produções – o seu interesse pela recusa de uma categorização fixa e tendo como horizonte uma pluralidade que é incompatível com uma rotulação ou marcação de estilo musical – apareceu, também, na produção do primeiro álbum de estúdio. O disco foi definido como “afro-funk-vogue” e o seu caráter plural e experimental foi salientado por BadSista, diretora musical do álbum. Durante uma apresentação no programa *Cultura Livre* da “TV Cultura” em 6 de junho de 2018, BadSista comentou: “Talvez Pajubá seja o nome do que produzimos, por ser algo tão único, tanto como discurso como musical”¹⁴.

Cabe salientar que a expressão “pajubá”, de acordo com o pesquisador Lima (2017) – que desenvolveu uma tese sobre o que ele chamou de “linguagens pajubeyras” – evoca linguagens, palavras e expressões que produzem comunicações e interações entre si que escapam às normas. Com origem nos dialetos africanos Yorubá e Nagô, com circulação do vocabulário pajubá entre praticantes de religiões de matriz afro-brasileira, como o Candomblé e a Umbanda, Lima (2017, p. 33) define pajubá como “o repertório vocabular utilizado pelas comunidades LGBT’s. Mas não só: o Pajubá, para além de uma larga lista de palavras engraçadas e ‘exóticas’, é [uma] reinvenção constante”. Nesse sentido, se voltarmos para a produção musical de Linn da Quebrada, expressões pajubá como “neca”, “uó”, “chuca”, “mona”, “ocó”, “neca mati” e “neca odara”, aparecem nas letras das músicas; e há um interesse tanto no título do álbum como nas letras musicais, para além das expressões, em comunicar/criar/relacionar com as dissidências, com o que subverte uma linguagem hegemônica. E não apenas na linguagem, mas também no interesse em criar uma rede entre/com sujeitos dissidentes, causar fissuras em modos de vida estáticos/fixos/estabelecidos, propondo, então, pontes com conexões

¹³ Postagem em 26 de abril de 2017 no perfil da rede social *Twitter*. Disponível em: <<https://twitter.com/linndaquebrada/status/857241493450391553>>. Acessado em: 15/5/2021.

¹⁴ “Cultura Livre | Linn da Quebrada | 05/06/2018”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kf_idnHJLbs&t=2027s>. Acesso em: 15/5/2021.

entre corpos dissonantes tendo como fio condutor – ou como linguagem – o pajubá¹⁵.

A língua usada no meio LGBTQI é o pajubá, de origem afro-brasileira, vem do candomblé e também de outros lugares, mas principalmente as travestis e as bixas usam pra se comunicar. Isso me interessava. Era a criação de vida, era como inventar modos de existir, de se relacionar (QUEBRADA, 2018, p. 84).

Linn da Quebrada nos evidencia o *movimento* como mote de seu fluxo artístico. Nessa dinâmica, *estar* e *permanecer* em constante movimento, entrecruza o pessoal e o artístico; como também as metamorfoses que atravessaram a infância; as escolhas pessoais; as circulações entre linguagens artísticas como teatro, performance, música, cinema (e, mais recentemente, a televisão¹⁶); as transições entre o primeiro e o segundo álbum; bem como as autodenominações e constantes formulações sobre si, mobilizam e se articulam, sob o nome de Linn da Quebrada, sinônimos que transcendem as discussões (teóricas e empíricas) nos territórios abarcados por gênero e sexualidade. De fato, é possível escolher como chaves de análise os fragmentos que emergem e são acionados pela artista, mas é possível ir além e traçar outras rotas com o intuito de adentrar em camadas mais densas. Embora o recurso metodológico centrado nas frações ou nos elementos que suscitam entre o pessoal e o artístico tenha ricas particularidades, restringir a análise aos fragmentos acabaria por obliterar a criatividade, as invenções e as elaborações potentes e poéticas¹⁷ impulsionadas pelo seu corpo. A partir dessa ideia, quais são as potências e os elementos acionados que transcorrem no pano de fundo para impulsionar a criação das movimentações da artista?

Na tentativa de encontrar um caminho possível como perspectiva analítica para apreender alguns fios emaranhados que compõem esta última inquietação, inverto a orientação e me volto à artista. Dito de outro modo, utilizo como ponto de partida questionamentos que a própria artista elabora sobre si – e sobre a sua produção – como uma possibilidade metodológica, para tentar alcançar os seus

¹⁵ A criação do álbum *Pajubá* (2017) e as suas reverberações serão analisadas na terceira parte desta dissertação.

¹⁶ Linn da Quebrada participou com a personagem Natasha da série *Segunda Chamada*, produzida pela O2 Filmes e exibida pela TV Globo (canal aberto) entre outubro e dezembro de 2019. Ao lado de Jup do Bairro, Linn da Quebrada comandou o talk show *TransMissão* no Canal Brasil (canal fechado da rede Globosat). O programa teve três temporadas – exibidas nos anos 2019, 2020 e 2021 – e produziu 51 episódios ao todo. E no primeiro semestre deste ano foi uma das participantes do *Big Brother Brasil 22*.

¹⁷ A expressão *poética* é pensada aqui a partir do sentido aristotélico de *poiesis*, tendo a arte como pertencente ao domínio prático “ou seja, da ciência da produção” (ABBAGNANO, 2007, p. 372). Compreende-se, assim, as elaborações poéticas de Linn da Quebrada como elaborações no campo da produção artística.

arranjos, suas filosofias, os seus processos criativos e as potências de suas movimentações. Seguindo esta proposta, aceitamos o convite que Linn da Quebrada nos faz para olharmos com atenção para o seu corpo, ou de percebermos o seu corpo como uma obra de arte. Corpo-obra, ou corpo-em-obra, que reverbera e amplifica movimentos criativos em fluxos, trânsitos e fissuras.

“Meu corpo é um processo inacabado”, disse a artista em entrevista (TRÓI, 2017, 2018). “Compreendo o corpo como um processo vivo e encontrei na arte um território físico de expressão e de possibilidades” (QUEBRADA, 2018, p. 76). Em uma das *lives*, ocorrida em julho de 2020, a artista destaca que, após a sua desvinculação com a doutrinação Testemunha de Jeová, “assume o seu corpo” e resolve se tornar sua própria obra de arte. “Fazer de meu corpo não a minha obra de ficção, mas de fricção. Fricção entre realidade e invenção. Fricção entre tudo o que eu poderia imaginar, a força da imaginação se tornando ação e ganhando vida em mim”¹⁸. Recentemente, em uma publicação, Linn da Quebrada reitera essa ideia: “desde que me conheço eu invisto sobre essa empreitada de me investigar & fazer de mim minha própria obra de arte, inacabada & inesgotável” (QUEBRADA, 2020, s/p). A partir destes trechos mencionados, surgem outros questionamentos: o que faz esse corpo? Quais são as suas descobertas? Quais são as inquietações acionadas? Como se operam as mobilizações de investigação sobre si? Quais caminhos são trilhados no interior desse corpo-obra-de-arte? E o que se entende por esse corpo-como-obra-de-arte?

Em um primeiro exercício de elaboração desse corpo-obra – ou talvez desse corpo *em* obras – podemos ir além. “Eu não falo sobre gênero, não falo sobre sexualidade, eu falo sobre corpo. Falo sobre vida, sobre dúvida, sobre a dádiva da dúvida”¹⁹, disse em outro momento da *live* de julho de 2020. Esse trecho desloca a atenção para a constante movimentação desse corpo, o desejo pelo movimento e, consequentemente, a recusa de uma estética estática. No limite, um olhar para um corpo-obra que se produz com um duplo efeito: sujeito e objeto. A médica e a monstra. A criadora e a criatura. A experimentação e a intervenção. Investigando sobre si para expandir o campo de sua potência. O corpo como um laboratório em

¹⁸ Live Call Center com Linn da Quebrada, ocorrida em 8/7/2020 e realizada na plataforma Zoom.

¹⁹ Idem.

aberto ou um corpo que se manifesta, “que faz o seu próprio manifesto”, como diz o antropólogo Miguel Vale de Almeida (2004). Nesse sentido, nos movemos de fragmentos facilmente perceptíveis das produções musicais de Linn da Quebrada para o interesse em uma camada mais densa, para um mergulho em suas análises sobre o corpo – para a fonte que emerge as suas criações. Se os temas de desejo, feminilidade, racismo, vivências periféricas, e dissidências de gênero e sexualidade compõem alguns dos fragmentos musicais da artista, quando estendemos nossa chave de percepção, quais são os componentes que emergem desse corpo que se diz inacabado e instável? E qual a articulação desse corpo com a música, um dos recortes centrais dessa pesquisa?

Em algumas entrevistas, com falas autobiográficas e sobre seus processos criativos, a artista aborda a temática corporal. Em uma delas, em especial, o tema aparece explícito:

Uma das perguntas que me acompanharam durante a minha trajetória é: “o que pode um corpo?”. E eu acho que com [o álbum] Pajubá eu radicalizo ainda mais essa pergunta, então me pergunto, diante do espelho, “*o que pode este corpo?* E o que só este corpo pode? *E o que só este corpo carrega?*” (...) Eu fiz Pajubá pra que eu pudesse escutar. Eu sou a locutora e também sou a receptora do que eu estou dizendo. É como uma lenda, uma maldição, um feitiço ou uma canção. Ou até mesmo uma oração. Acredito que as minhas músicas elas carregam um pouco de cada uma dessas plataformas mesmo. Do poder da palavra. Qual o poder que tem uma canção? *Qual a força de uma canção?*²⁰

Desse modo, a partir das falas acima, transtorno as inquietações grifadas como perguntas-problema centrais e mobilizadoras desta pesquisa. Linn da Quebrada trabalha a temática corporal de diferentes formas, como suas múltiplas corporalidades, efeitos e ressonâncias que afetam o seu corpo, além de enfatizar a ideia de “corpo como obra de arte de fricção” ao longo de suas criações. Nesse sentido, focalizando a artista como uma crítica, produtora de invenções e de experimentações estéticas e corporais, as questões “o que pode este corpo?”, “o que só este corpo carrega?” e “qual a força de uma canção?” se tornarão, com/em Linn da Quebrada, os nós que desataremos em nós ao longo das páginas desta dissertação. Partindo deste norte, os fios dos pensamentos da artista se entrelaçarão com as possibilidades de aproximações, conexões, separações ou transposições com as teorias produzidas que emergem no ambiente acadêmico e abarcam

²⁰ “Entrevista – Linn da Quebrada | Onda19”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SUWWNSo7uIk>>. Acessado em: 15/5/2021.

corporalidades múltiplas, bem como estudos de dissidências de gênero e sexualidade. É importante frisar que a temática corporal tem sido o foco de muitas produções acadêmicas, especialmente no cruzamento com as artes, como a arte da performance que utiliza o corpo como fonte de experimentação (GOLDBERG, 2015; COHEN, 2011; GLUSBERG, 2009; CARLSON, 2010; MELIM, 2008), o trânsito entre arte e ativismo, sob múltiplas ações e manifestações públicas e políticas, atravessadas nos/pelos corpos (GRUNVALD, 2019; DI GIOVANNI, 2015; SANTOS, 2019; MESQUITA, 2008), as discussões acerca do termo “artivismo” (RAPOSO, 2015; MOURÃO, 2014, 2015; VILAS BOAS, 2015; TRÓI, 2018; CHAIA, 2007) e as possíveis características da emergência do artivismo das dissidências sexuais e de gênero na atualidade (COLLING, 2016, 2019).

A inquietação “o que pode um corpo?”, inclusive, mobilizou o filósofo holandês Spinoza na obra *Ética* (2009 [1675]). Em uma proposição sobre o corpo e a mente, Spinoza comenta que se atribui muitas características sob o atributo do pensamento, mas pouco sabemos sobre o corpo no sentido de experiência, de estrutura e de todas as suas funções. “O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo [...] pode e o que não pode fazer” (SPINOZA, 2009 [1675], p. 101). Se avançarmos nessa ideia, Gilles Deleuze (2017), pensando na dinâmica dos afetos à luz de Spinoza – ou seja, tendo a ideia de que cada corpo afeta, é afetado, e as afecções dos corpos se dão na relação entre os corpos e no certo poder de ser afetado – transforma a proposição de Spinoza em pergunta: “Spinoza pode considerar como equivalentes duas perguntas fundamentais: qual é a estrutura de um corpo? O que pode um corpo? A estrutura de um corpo é a composição da sua relação. O que pode um corpo é a natureza e os limites do seu poder de ser afetado” (DELEUZE, 2017, p. 198). Em linhas gerais, como nos ensina Spinoza, não sabemos o que pode o corpo; e, complementando, Deleuze diz que não sabemos de quais afecções somos capazes e não sabemos até onde a nossa potência pode alcançar. Se o corpo está em interação, afetando e sendo afetado, quais são as afecções (e as suas potências) em encontro com outros corpos? Em um retorno à Linn da Quebrada, com uma adequação aos seus questionamentos, o que pode o seu corpo como obra de fricção? Quais são as marcas e as afecções que o seu corpo carrega? E quais são os efeitos produzidos quando esse corpo se lança na música?

Trançando possibilidades metodológicas

A proposta metodológica nesta pesquisa é reconhecer a artista Linn da Quebrada como uma filósofa e uma pensadora crítica que reverbera, em suas apresentações e em suas produções artísticas, questionamentos urgentes sobre corporalidades e suas complexidades. Assim, o fio condutor desta pesquisa é manipulado por Linn da Quebrada, e, a partir de suas elucubrações, inquietações e criações, faço aproximações e distanciamentos com base nos elementos acionados por ela, sobretudo nas discussões nas ciências sociais envolvendo corporalidades, gênero e sexualidade.

Assim, saliento que não há o interesse em conduzir esta pesquisa com o intuito de utilizar as poéticas de Linn da Quebrada como modelos, exemplos ou contraexemplos para aplicar teorias-conceitos. Os caminhos trilhados por estas páginas serão conduzidos como eixos dialógicos entre Linn da Quebrada e autoras/es, ensaiando aproximações, rupturas, críticas ou desconexões. O objetivo é privilegiar o que emerge de Linn como uma dimensão prática de experimentação; e, partindo dessa produção de saber, possíveis cruzamentos com pesquisas teóricas. A pesquisa foi desenvolvida *a partir da* artista, evidenciando quais são os efeitos que as suas articulações ecoam e reverberam, tanto no campo empírico, no científico e até no plano de suas vivências, experiências e afetações.

Por fim, a proposta de alteridade é pensada aqui com o intuito de questionar os territórios privilegiados que eu ocupo enquanto uma pesquisadora branca e de classe média. Durante uma entrevista ao *African Times*, em 2013, questionada sobre “o que significa ser branco?”, Grada Kilomba respondeu: “Branco não é uma cor. Branco é uma definição política que representa históricos privilégios sociais e políticos de certo grupo que tem acessos às estruturas dominantes e instituições da sociedade”. Durante a mesma entrevista, a autora comentou: “uma vez que você tenha alcançado o reconhecimento [do seu próprio racismo], você pode começar a reparar estruturas, o estágio da reparação”. Utilizo estes dois trechos de falas da Grada Kilomba para ilustrar o exercício contínuo nesta pesquisa em perceber os marcadores sociais da diferença que me atravessam, bem como as posições políticas sociais em que estou inserida, com o propósito de problematizar as minhas marcações e, consequentemente, construir uma pesquisa com uma escuta ativa e

uma percepção sensível, na tentativa de não deslizar em etnocentrismos, categorizações ou apontamentos desnecessários e discriminatórios.

Como chave de apreensão, utilizarei dois períodos específicos para análise: o primeiro será pautado na “era Pajubá”, isto é, entre os anos de 2017 e 2019. Esse período corresponde ao lançamento do álbum de estreia e, também, às turnês de *shows* embalados por todas as músicas do álbum. O segundo período concentrará no “período pandêmico”, fortemente aliado ao aumento de *lives* em redes sociais e em plataformas específicas de videoconferências. Neste segundo período, que concentra 2020 e o primeiro semestre de 2021, Linn da Quebrada participou de algumas *lives* com tons críticos e com um olhar reflexivo em relação ao que ela tinha produzido até então. De certa forma, essas formulações críticas descortinam a variabilidade dos trajetos acionados para as suas criações, e, para além, nos auxilia como pistas de interpretação de suas poéticas. Convém ressaltar que o período entre 2020 e 2021 assinala alguns movimentos: uma ruptura (a parceira e *backing vocal* Jup do Bairro sai do grupo para seguir carreira solo na música), o fim de um ciclo (com o fim da “era Pajubá”, há um tipo de “balanço geral” sobre os propósitos e efeitos do primeiro disco) e uma criação (o lançamento, em julho de 2021, do álbum *Trava Línguas* com outras sonoridades e temáticas).

Com recortes de períodos definidos, utilizarei alguns materiais coletados: registros textuais e fotográficos em pesquisas de campo realizadas através de alguns *shows* que pude acompanhar na capital paulista (entre os anos de 2017 e 2019), e anotações em cadernos de campo em *lives* realizadas entre 2020 e 2021. As observações nos *shows*, em um contexto etnográfico de uma pesquisa de campo “que não tem momento certo para começar e acabar” (PEIRANO, 2014, p. 379), mostraram-se com uma riqueza singular, especialmente por algumas interações ao longo das apresentações, como a presença de uma *drag queen* no palco, a manipulação de um *dildo*, a utilização de um megafone fazendo alusão a uma arma, a presença de dançarinas e até de performances artísticas.

Além dos dados coletados em pesquisas de campo, as notas e as informações biográficas também serão utilizadas para a apreensão analítica, sobretudo algumas entrevistas concedidas pela artista nos últimos anos, seus escritos publicados (QUEBRADA, 2018, 2020, 2021), assim como algumas passagens do documentário

Bixa Travesty (2018), dirigido por Claudia Priscilla e Kiko Goifman, e que teve não apenas Linn da Quebrada como protagonista do longa-metragem como também a participação ativa da artista durante a produção. Kiko Goifman, em entrevista durante o *Festival de Berlim 2018*, disse: “Esse filme não é sobre a Linn, é com a Linn. Ela foi determinante na escolha de locações, personagens e também questionava os assuntos”²¹. As publicações nas redes sociais também integram o conjunto de materiais coletados e citados ao longo da pesquisa, sobretudo a rede social Instagram. Entre os anos de 2016 e 2018, a principal plataforma de divulgação de fotos, eventos e vídeos da artista era a sua página no *Facebook*. Era por lá, inclusive, que eu acompanhava a sua agenda de *shows*, informações sobre o disco, e imagens de turnês internacionais. De 2018 até agora, o Instagram se tornou o canal com mais acessos, engajamentos e interações, além da junção entre pessoal e artístico. No perfil do Instagram, que já acumula mais de três milhões de seguidores/as e que foi muito atualizado durante a sua permanência no BBB, Linn compartilha sua rotina pessoal, os ensaios com a banda, a agenda de turnês, fotos de apresentações, assim como interações com a mãe e com seus fãs. Linn e Lina se encontram nos múltiplos *stories* e compartilhamento no *feed*.

Antes de avançarmos, cabe explicitar à leitora e ao leitor algumas possibilidades metodológicas que foram trilhadas diante da conjuntura pandêmica, aliada a outras situações inesperadas que ocorreram no desdobramento desta pesquisa. Inicialmente, minha intenção era realizar entrevistas com Linn da Quebrada, que seriam utilizadas como material central de análise, inclusive já havia entrado em contato com a sua assessoria de imprensa, comentado sobre a pesquisa e exposto o interesse em entrevistar a artista. Com a pandemia de Covid-19, entramos em isolamento e a artista utilizou o distanciamento para “descansar do mercado musical que tanto tinha sugado dela”, disse certa vez, e apenas no segundo semestre de 2020 começou a participar de *lives* críticas em relação ao seu trabalho, e abordando um tom existencial em um exercício de expor mais Lina Pereira ao público do que Linn da Quebrada. Em 2021, ela começou a produção de seu segundo álbum e, com isso, aguardei tanto o lançamento do *Trava Línguas* como a arguição

²¹ “Bixa Travesty: após muitos prêmios, filme com Linn da Quebrada entra em cartaz”. Disponível em: <<https://ffw.uol.com.br/noticias/comportamento/bixa-travesty-apos-muitos-premios-filme-com-linn-da-quebrada-entra-em-cartaz/>>. Acesso em: 15/5/2021. O filme *Bixa Travesty* entrou em cartaz em circuito nacional em 21 de novembro de 2019.

do exame de qualificação da pesquisa para traçar uma nova tentativa de entrevista, porém, sem sucesso. Mesmo tendo acesso a um contato direto da produção, Linn entrou no *Big Brother Brasil* no início de 2022, o que inviabilizou a realização de entrevistas com ela.

Sobre a redação da pesquisa, ressalto dois elementos que compõem a estrutura textual: um de caráter político e outro de fluxo narrativo. À luz de implicações e debates que ganharam intensidade desde os anos 1980, com a crítica pós-moderna, os estudos decoloniais e pós-coloniais, bem como a crítica feminista, buscarei a dimensão “política da escrita etnográfica e especificamente das apresentações literárias da experiência de campo” (STRATHERN, 2017, p. 313), fazendo da escrita um exercício polifônico, inclusive incorporando o campo imagético, com fotografias digitais registradas por mim em algumas apresentações. Em uma revisão crítica, James Clifford (2002), percorrendo as fronteiras da antropologia e os trabalhos de etnógrafos, aponta o “modo polifônico” como uma busca de relativizar a autoridade etnográfica instituída pela escrita. Mesmo que não seja possível anular essa autoridade plenamente, já que o autor seleciona e edita as outras vozes, o principal objetivo é a produção colaborativa do conhecimento, citando os informantes de maneira extensa e regular. Nessa direção, a matéria textual e iconográfica desta pesquisa terá como referência a citação direta e a menção da artista explícita ao longo do texto.

Sobre o fluxo narrativo, lanço mão de uma estratégia móvel para ampliar as análises e digressões. Reforço que a pesquisa parte de disparadores temáticos mobilizados pela artista, mas os temas não se encerram nela, eles se expandem para além de sua obra. Com isso, proponho uma construção narrativa e analítica desenhada por meio de aproximações e distanciamentos de Linn, sem deixar de manter uma conexão com ela e com suas articulações. Se pudermos utilizar uma metáfora aqui, a escrita se assemelha a lentes fotográficas de longo alcance, em que alguns momentos podemos centralizar em um único objeto, e em outros abrimos o campo imagético e observamos o objeto inserido em um plano maior, expandido.

A polifonia, como mencionada acima, não está apenas na construção deste trabalho. Está no corpo e na trajetória de Linn da Quebrada. A artista que aparecerá nessas páginas já não existe mais. *Movimento* e *metamorfose* são constituintes de

sua pessoa e demais obras, ultrapassando estabilizações identitárias e/ou autodenominações. Com base, sobretudo, nas análises críticas que a artista compartilhou durante as *lives* no ano de 2020, em que reforça a sua intenção de existência como uma “estética que não é estática”, reitero o seu interesse pela não captura, pelo *agora*, pelo que *está*, com vias sempre abertas às mudanças, usando o seu “corpo como amuleto e não como muleta”, como disse em certo momento.

O processo de metamorfose também foi espalhado para a estrutura e programação desta dissertação, que contou com alterações inesperadas em sua rota final de escrita. Se pudermos elencar, a entrada da artista no *reality show Big Brother Brasil* no início de 2022 foi, para mim, uma mudança significativa não apenas no fluxo da pesquisa, como na criação de uma outra relação com Linn da Quebrada/Lina Pereira, em que os momentos pesquisadora/plateia e artista/palco se dissiparam, e ela passou a fazer parte do meu cotidiano e tema central dos almoços de domingo com a minha mãe. Outra alteração foi o mergulho em minha transexistência. E com essas transições, meu corpo e meus sentidos se deslocaram para outras travessias e elucubrações que afetaram diretamente o processo de escrita final. O Rafael que começou a pesquisa já não existe mais. Foi preciso destitui-lo para que eu, como Rafa – a Rafa –, pudesse habitar este corpo em mutações.

Inquietações mobilizadas nos encontros com as poéticas de Linn da Quebrada se farão presentes também na forma desta dissertação. Seu percurso não seguirá análises lineares e estáticas, mas tramas que percorrem direções em fluxos, intersecções, fendas e bifurcações, tentando alcançar, com as palavras escritas – e inscritas – as articulações e densas complexidades de uma existência corporal que utiliza, de suas quebras – e quebradas – instrumentos estéticos e artísticos imbricados em resistências dissidente-políticas.

Temáticas que bradam

A estrutura desta dissertação possui quatro partes: esta, com um caráter introdutório, e mais três, que transitam por elementos acionados pela artista. A estrutura também contempla ***O espelho que (já não) reflete***, indicado como um epílogo, mas que pode ser lido como um prólogo, a depender do interesse da leitora

e do leitor. Logo após esta primeira parte introdutória, adentramos no corpo em movimento da artista, nas suas histórias, complexidades e marcações. A parte intitulada ***Corpo em obras. Corpo em movimento*** revisita algumas formas e forças estruturantes desse corpo, como a passagem pela denominação religiosa Testemunhas de Jeová, os experimentos corporais e artísticos nos quais ela mergulhou logo após ser desassociada, como a dança, o teatro e a performance. Nos deparamos, também, com a fragilidade desse corpo diante do enfrentamento de um câncer e a força retirada dessa vulnerabilidade para criar Linn da Quebrada. Esse corpo que monta e se remonta, que assume o fluxo movediço e prefere a instabilidade ao estático de uma “terceira perna”, questiona a sua própria trajetória, os limites (se é que existem) entre Lina Pereira e Linn da Quebrada, e ao final de inquietações existenciais, somos convidadas a conhecer, sob dezenas de câmeras, Lina Pereira como uma *Big Sister Brasil*.

Em ***Pajubá e suas reverberações***, terceira parte da pesquisa, partimos do primeiro álbum de estúdio da artista, das construções e desconstruções propostas nas músicas – que entrelaçam memórias, infância, desejo, prazer, relações – para, então, expandirmos o nosso campo de análise. *Pajubá* entrecruza não só as letras verborrágicas, as imagens potentes do encarte do CD registradas na CasaNem (casa de acolhimento para pessoas LGBTs em situação de vulnerabilidade social no Rio de Janeiro) e que figuram ao longo do texto, e as próprias elaborações, autodenominações e mudanças pelas quais Linn da Quebrada passou. Mas, em uma proposta estendida, o disco é também um produto de um tempo em que observamos a emergência de artistas dissidentes de gênero e sexualidade na música. O próprio título do álbum é um resgate de uma ancestralidade travesti, que criou o dialeto pajubá como forma de resistência às operações de violência e assassinato durante a ditadura civil-militar brasileira e os seus aparatos repressivos. Com isso, as reverberações da produção musical da artista transcendem os seus questionamentos e aciona aspectos históricos, políticos e sociais. A força dessa produção dispara esses elementos em uma perspectiva ampliada.

Na quarta e última parte, ***Performance e(m) performatividade***, estreitamos o foco sobre as apresentações musicais ocorridas presencialmente em dois momentos: os *shows* da “era Pajubá” e, em outra seção, os elementos observados no retorno da artista ao palco pós-confinamento do BBB, que ocorreu

durante a Noite Friccione em agosto de 2020 no Cine Joia. Utilizando um caderno de imagens com fotografias registradas por mim em *shows* que acompanhei em São Paulo (e tive a oportunidade de fotografá-los), lanço mão de anotações em cadernos de campo, de impressões e alguns diálogos com o público, para refletir sobre a dinâmica da artista no palco, em um híbrido entre dança, teatralidade, oralidade e performance artística. A composição da apresentação também explicita a fusão entre performance artística e a performatividade dissidente de Linn durante um momento especial, a manipulação do *dildo* e a interação com o público na música (*+ Muito*) *Talento*.

2. CORPO EM OBRAS

CORPO EM MOVIMENTO

*Feito uma lenda maldição, um feitiço ou uma
canção...*

*uma lenda maldição, um feitiço ou uma
canção... quem sou eu?*

*Muito prazer, eu sou Lina Pereira,
também conhecida como Linn da Quebrada,
a nova eva, uma legião.*

As palavras que iniciam esta segunda parte foram pronunciadas no início da videoconferência *Call Center com Linn da Quebrada*, realizada em 8 de julho de 2020 pela plataforma *Zoom*. Definida como uma *master class* (expressão que pode ser livremente traduzida como uma “aula magistral” ou uma “aula ministrada por uma/um especialista”), a videoconferência integrava o *Coquetel Molotov.EXE* – festival²² *on-line* que ocorreu entre os dias 1 e 11 de julho de 2020 e concentrou, em sua programação, apresentações musicais, oficinas (de produção musical; maquiagem criativa; sobre a Beyoncé; e afrofunk) e duas *masterclasses* com as artistas Letrux e Linn da Quebrada.

Coquetel Molotov é um conhecido festival de música realizado pela Coda Produções que ocorre desde 2004 em Recife, Pernambuco, e que reuniu, ao longo de suas versões presenciais, artistas locais, nacionais e internacionais. Pelo que pude notar, o festival tem o intuito de revelar e impulsionar a carreira de novos talentos musicais, tendo sempre nas programações pessoas negras e dissidentes de gênero no *line-up*. Com a pandemia do novo coronavírus instaurada, a edição presencial de 2020 do festival foi cancelada, seguindo os protocolos sanitários de segurança para evitar o contágio e a disseminação da Covid-19. Os produtores criaram, então, a primeira²³ versão *on-line* do evento com o nome de *Coquetel Molotov.EXE*, com o propósito de levar para o ambiente virtual a diversidade das apresentações musicais, além de proporcionar as atividades das oficinas e os encontros *masterclasses*.

²² Após o decreto da pandemia do novo coronavírus em nível mundial em 2020, e com as orientações para o fechamento dos estabelecimentos, notamos um crescimento exponencial de *lives* em redes sociais (Facebook e Instagram), no *Youtube*, além de festivais de diversos segmentos em plataformas virtuais. Para contornar a escassez de trabalhos na área cultural, festivais *on-line* como *Marsha! Entra na sala* e *Tr4v4d4 em casa*, por exemplo, estimularam um financiamento coletivo e uma área disponível para doações do público que assistia o evento; e essa arrecadação seria revertida tanto para a comunidade LGBT+ como para as próprias artistas que participaram e produziram os eventos.

²³ Segundo o jornal “Diário de Pernambuco”, em 2021 ocorreu a segunda edição *on-line* do *Coquetel Molotov.EXE* com algumas novidades: “Com apoio da Lei Aldir Blanc, o festival pernambucano No Ar Coquetel Molotov realizará em março a segunda edição do Coquetel Molotov.Exe, edição especial que ocorre inteiramente online. Desta vez, o evento será construído coletivamente, com propostas enviadas por artistas, músicos e profissionais do estado por meio de uma convocatória que recebe inscrições de 15 a 25 de fevereiro”. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2021/02/coquetelmolotov-exe-anuncia-segunda-edicao-e-abre-convocatoria-para-ar.html>>. Acesso em: 20/9/2021.

As inscrições para a participação das atividades eram gratuitas, já a programação dos *shows* disponibilizava a venda de ingressos com alguns valores, tendo uma contribuição mínima de R\$5 e máxima de R\$100. A *master class*, por exemplo, disponibilizava o ingresso gratuito e a opção ingresso + contribuição. Segundo o evento, os valores arrecadados das doações seriam revertidos para a Cooperativa Ecovida Palha de Arroz, localizada em Recife, Pernambuco, que conta com 20 cooperadas mulheres catadoras de materiais recicláveis. Além da informação sobre as doações, a página de inscrição para o *Call Center com Linn da Quebrada* descrevia o propósito do encontro:

CALL CENTER é um encontro semanal on-line onde diferentes convidados falam de seus trabalhos e interagem com o público em momentos inéditos de debate e fluxo crítico. Durante o Coquetel Molotov.EXE, LINN DA QUEBRADA participa do projeto em uma masterclass especial no dia 08 de julho às 20h. Após a masterclass, Miss Tacacá²⁴ fará djset especial para a transmissão.

Se avançarmos sobre o projeto *call center*, sobretudo sobre o interesse em propor conversas, pensamentos e trocas coletivas entre público e artistas, encontramos uma informação que merece ser destacada na fala de Aslan Cabral, produtor responsável por abrir a *master class* e introduzir Linn da Quebrada no encontro. Ressaltando o objetivo da videoconferência em aliar diálogos com música/apresentações musicais, Aslan Cabral comentou no início da sua fala:

Acreditamos muito que se em julho de 2020 você não está acompanhando, consumindo e acreditando em obras de pessoas, artistas e agentes políticos como Angela Davis, Judith Butler, Jup do Bairro, Beyoncé, Erica Malunguinho, Paul B. Preciado, Djamila Ribeiro e Linn da Quebrada, você está perdendo essenciais oportunidades de entender como atuar no mundo, seja na sua família, seja nas corporações, nos grupos de colaboração e mesmo em cenas artísticas.

Cabe chamar a atenção para os nomes de autoras/autor e artistas citadas por Aslan Cabral e, até mesmo, um possível cruzamento com o nome do próprio festival. De modo geral, temas sobre racismo, práticas antirracistas, feminismos, gênero, dissidências sexuais, pessoas trans e travestis, surgem, com alguma frequência e intensidade, nos trabalhos e nas vivências das filósofas Angela Davis, Djamila Ribeiro, Judith Butler e do filósofo Paul B. Preciado; da educadora e Deputada Estadual de São Paulo, Erica Malunguinho; e das artistas Jup do Bairro, Linn da Quebrada e Beyoncé. Para além do fato de haver uma maioria de pessoas negras

²⁴ Miss Tacacá é uma multiartista dissidente “natural de Belém do Pará, atua como Dj, produtora, modelo e performer, reside em São Paulo”, segundo descrição do site da artista. Disponível em: <<https://misstacaca.wixsite.com/website>>. Acesso em: 20/9/2021.

supracitadas, notamos um eixo que perpassa os escritos das/do pensadoras/pensador e das músicas das artistas em questão: produções insurgentes que confrontam normas hegemônicas e o estímulo de resistências em regulações e normatizações políticas a fim de expandir e transitar em outros modos de vida. Obras como pôlvoras. Músicas como faíscas.

A relação²⁵, então, com o título do festival se faz evidente. O “coquetel molotov” é um tipo de bomba incendiária com fabricação caseira que consiste em uma garrafa de vidro completa de combustível e um pavio a ser aceso no gargalo. Conhecida por ser uma bomba geralmente utilizada em protestos e manifestações, a intenção dos possíveis cruzamentos incendiários aqui – os nomes citados pelo apresentador e o “coquetel molotov” – é se aproximar do que a artista Tertuliana Lustosa, em um dado momento do seu “Manifesto traveco-terrorista” (2016, p. 407), cita: “O corpo como arma. A palavra como gatilho”. Nesse sentido, a artista interdisciplinar Jota Mombaça (2017) expande essa ideia ao afirmar que há uma violência socialmente distribuída, orientada por um projeto de mundo movido por uma política de extermínio e normalização, e “redistribuir a violência”, diz Mombaça (2017, p. 305-306), “é um gesto de confronto, mas também de autocuidado. Não tem nada a ver com declarar guerra. Trata-se de afiar a lâmina para habitar uma guerra que foi declarada à nossa revelia, uma guerra estruturante da paz deste mundo e feita contra nós”. Na esteira dessa provocação, se utilizarmos como referência a cismodernidade (VERGUEIRO, 2015) e demais marcadores sociais da diferença, como raça, gênero e classe, como elementos sociais estruturantes, erguer barricadas e criar estratégias de defesa²⁶ são técnicas de autocuidado, de resistência e da persistência em trilhar um caminho em direção a uma construção de vida dissidente.

Ainda sobre a intencionalidade combativa, vale ressaltar que, em alguns momentos, Linn da Quebrada se autoidentificou como uma “terrorista de gênero”.

²⁵ A relação exposta entre a fala de Aslan Cabral e o nome do evento é uma elaboração de minha autoria.

²⁶ Em recente publicação, Elsa Dorlin (2020) traça uma interessante genealogia sobre violência e autodefesa e as suas reverberações em diferentes contextos de dominação. No bojo de sua obra, que pode ser vista como uma tentativa de responder o questionamento “quem tem o direito de invocar a autodefesa?”, a autora trilha alguns caminhos a partir da teoria política, do contexto dos movimentos sociais, e disserta sobre a intimidade da raiva presa nos sujeitos, nas experiências de violências vividas e nas estratégias desenvolvidas como respostas às violências estatal e sistêmica (colonial, branca, cisgênera, masculina e heteronormativa) – violências que estão imbricadas em relações de poder e de dominação, mas também de enfrentamentos e resistências corporais.

Questionada sobre essa expressão, em entrevista ao pesquisador Marcelo de Trói (2018, p. 448, grifos meus), a artista comenta:

Eu lancei essa ideia de terrorista de gênero porque eu acho que a violência da sociedade com alguns corpos, corpos como o meu, pretos, transviados, de quebrada, essa violência está posta. Então, algumas vezes, é necessário responder também com terror, responder também com agressividade a essa violência e, ainda mais, colocando *o meu corpo como arma, o meu corpo como protesto, manifesto e como pólvora*, diante desse sistema que já é violento com a gente cotidianamente.

As palavras incendiárias de Linn da Quebrada, ao longo de quase duas horas da videoconferência *Call Center com Linn da Quebrada*, contornavam o seu corpo-como-arma ou o seu corpo-protesto em falas que concentravam a análise sobre as suas experiências com o corpo e as constantes transmutações que este mesmo corpo se transtornou. Se, em um dado momento do *L'Abécédaire* (1996) de Gilles Deleuze, o filósofo francês diz que “uma aula é uma espécie de matéria em movimento”, a *master class* conduzida por Linn da Quebrada transformou esse movimento, através da videoconferência, em tramas não lineares que investigavam – e colocavam em evidência – sentidos e experiências²⁷ corporais que cruzavam afetos em dimensões biográficas, sexuais, religiosas e artísticas. Nessa direção, como veremos adiante, os afetos-que-afetaram a artista a transtornaram em um campo de múltiplas possibilidades experienciados com/no corpo.

Partindo de híbridos entre vida pessoal e criações artísticas, Linn da Quebrada tematizou experiências emaranhadas que percorreram, sobretudo, sua infância e a ligação com a denominação Testemunha de Jeová; sobre a criação de Linn da Quebrada no cenário musical; a necessidade de criar uma estética em movimento; e invenções e arranjos motivados por outros modos de existência. De certo modo, estes pontos temáticos que surgiram ao longo da apresentação, tiveram como fio condutor o corpo da artista – bem como as suas potencialidades e ressonâncias. Logo no início da fala, a artista advertiu: “Eu não falo sobre sexualidade, eu não falo sobre gênero, por mais que o mundo me reconheça assim, eu falo sobre corpo. Eu falo sobre vida. Sobre a dádiva da dúvida”.

²⁷ A ideia de *experiência* será pensada, a partir deste momento, com referência a este trecho do pensamento de Francisco Ortega (1999, p. 43): “A experiência constitui algo do que se sai transformado. A experiência constitui uma práxis espiritual ou ascética, ou seja, as transformações que deve experimentar o sujeito para alcançar outra forma de ser”.

Abandonar as terceiras pernas

Diante da tela, encontramos uma Linn da Quebrada à vontade, disposta a olhar para si e se expor em um (com)partilhar com um público *on-line* de 221 participantes na plataforma *Zoom*. Vimos uma artista com cabelos longos e trançados, usando uma “camisa binária”, como escreveu uma pessoa em algum momento durante o *chat*, pois a artista usava uma camisa de botões composta de duas cores simétricas: de um lado, rosa; de outro, azul. Diante da tela, as pessoas participantes mantinham seus corpos em pequenas janelas quadradas, que, se olhadas com atenção pela tela geral da plataforma, poderiam ser observadas como um diverso mosaico – algumas bem produzidas (com maquiagens e penteados especiais, outras com acessórios de moda no rosto, no cabelo e no pescoço) e todas estavam aparentemente ansiosas por ver e ouvir as palavras da artista.

Videoconferência *Call Center com Linn da Quebrada*



Captura de tela (*Zoom*, 8/7/2020)

No espaço do *chat*, por exemplo, era impossível acompanhar todas as mensagens que surgiam e prestar atenção na fala da artista ao mesmo tempo. Quando possível, visualizei um amontoado de elogios do público que apareceram no decorrer da videoconferência e que tiveram um alto pico na finalização do evento: “linda”, “maravilhosa”, “Linn, obrigada por tudo”, “estou emocionada”, “arrepiada

com as suas palavras”, “você é necessária, te amo”, “já me sinto abençoada”, “eu tomo posse da bênção dessa deusa”, “minha inspiração”; e em um dado momento, uma pessoa bem participativa no *chat* escreveu: “reduzi o brilho da tela [do computador] pra poder contemplar seu brilho sem queimar as minhas retinas”.

De modo geral, o público que acompanha a Linn da Quebrada, sobretudo nos *shows* que estive presencialmente entre os anos de 2017 e 2019, deixavam explícito um sentimento de adoração e admiração de fã pela artista. Não cabe aqui transcrever todos os comentários que surgiram, mas, comparando as manifestações do público nos *shows* presenciais e nas videoconferências, um ponto a ser notado é que a participação em eventos remotos era mais frequente e massiva, já que, nas plataformas virtuais, as interações são maiores e a possibilidade de ter um comentário do/a fã visualizado pela artista poderia ser maior. Ainda sobre os comentários no *chat*, outro ponto observado era a predominância pelo feminino, ou seja, embora o nome da autoria do comentário fosse lido como masculino, a referência a si era feminina – “emocionada”, “arrepiada”, “abençoada”. Para além dos vários elogios, o *chat* também era utilizado pelo público para comentar algumas falas da artista durante a sua apresentação, bem como escrever alguns questionamentos, pois a dinâmica da videoconferência, que contou como recurso de acessibilidade a tradução simultânea em libras, teve uma fala inicial de Linn da Quebrada de aproximadamente 60 minutos e, logo após, cerca de 40 minutos destinado para a artista responder algumas perguntas enviadas pelo *chat* ou que poderiam ser feitas oralmente.

No quadrado expandido da tela que Linn da Quebrada estava em exibição, a expressão facial da artista era sempre marcante; ora encarando a câmera de seu computador (efeito que, para nós, que estávamos assistindo, era como se nos olhasse ou nos encarasse); ora com o olhar disperso como quem busca palavras para incorporar em seu fluxo de pensamento; ora com um semblante relaxado. A temática corporal era guiada a partir de um entrelaçado com pontas soltas, antes fluídas do que lineares, tendo como eixo central algumas rememorações biográficas. Além de uma ênfase, ao longo de toda a sua apresentação, sobre as percepções que o seu corpo poderia alcançar, bem como as transformações que as experiências percorridas ecoaram em seu corpo, e em como as potências foram ganhando forma e se interligando com as suas criações artísticas.

Lina Pereira nasceu em 18 de julho de 1990, em São Paulo, mas atravessou sua infância e adolescência em cidades do interior da capital. “Passei minha infância morando em Votuporanga, na casa de uma tia, porque minha mãe precisava trabalhar e não pôde me criar. Tive um pai ausente que me abandonou aos 5 anos” (QUEBRADA, 2018, p. 75). Filha de empregada doméstica, “alagoana arretada, faz das tripas o coração, lava roupa, louça e o chão, passa o dia cozinhando pra dondoca e patrão”, como ela canta em *A Lenda*²⁸ (2017), viveu até os 12 anos sob os cuidados de uma tia e com uma influência direta da denominação religiosa Testemunha de Jeová. A partir dos 12 anos passou a morar com a mãe em São José do Rio Preto. “Moramos numa primeira casa, em uma região mais próxima ao centro da cidade, depois tivemos que nos mudar para um apartamento da CDHU [Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano], na periferia de São José do Rio Preto, na Vila Elmaz” (QUEBRADA, 2018, p. 75).

Aos 14 anos teve o seu primeiro emprego, trabalhando como auxiliar no salão de cabeleireiro de um cunhado. E foi, a partir deste emprego, e da aproximação e convivência com travestis, que Linn começou a experimentar “montações²⁹ como *drag queen*”, criando um *alter ego* chamado Lara. Essa passagem como Lara trouxe, para além da exploração pelo território do feminino e de *feminices*³⁰, outras percepções, sentidos, afetos, indumentárias e, também, “outra possibilidade de ser tudo aquilo que não pude ter sido” (QUEBRADA, 2018, p. 76).

Percebi, inclusive, o lugar que o feminino ocupa socialmente, porque a Lara aparecia apenas em algumas situações específicas e pontuais³¹. Eu não vivia a Lara em período integral e, ainda lá no interior, se montar ou expressar o feminino para as bixas, para os gays, era estar em um lugar preterido. É ainda um lugar preterido, porque “tudo bem você ser gay, mas não precisa ser afeminado”. [...] era desprezada por ser preta, por ser pobre e ainda mais por ser afeminada. Os traços do feminino, eu poderia deixar transparecer apenas quando estivesse montada. (QUEBRADA, 2018, p. 77).

²⁸ “A Lenda”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k4DpkHftQJg>>. Acesso em: 20/11/2018.

²⁹ A gíria “montação” pode ser compreendida como o processo em aplicar maquiagens, perucas e vestimentas para dar forma a uma persona *drag*. Jaqueline Gomes de Jesus (2012, p. 16) define *drag queen* ou *drag king* como “artista que se veste, de maneira estereotipada, conforme o gênero masculino ou feminino, para fins artísticos ou de entretenimento”.

³⁰ *Feminices* é o título de um dos projetos fotográficos de André Medeiros Martins que se autodefine, em seu site, como “ator e performer. Não é fotógrafo. É um autoficcionista”. As imagens do projeto, produzidas em 2016, cruzam nudez e discussões de gênero. Linn da Quebrada foi uma das pessoas fotografada no projeto, usando sutiã, *collant*, salto alto e também aparece nua em algumas imagens. As fotos do ensaio com Linn estão disponíveis em: <<https://andremedeirosmartins.com/portfolio/linn/>>. Acesso em: 10/12/2018.

³¹ A artista conta que em 2010, quando estava estudando teatro, parou “de se montar de forma pontual, dentro do palco ou apenas em lugares nos quais estivesse protegida, e passei a experimentar isso cotidianamente, ordinariamente e a ir pra rua” (QUEBRADA, 2018, p. 83).

Nessa trama de experiências corporal e estética, a artista não apenas se aproximou de marcações interseccionais de raça e classe (“era desprezada por ser preta e por ser pobre”) e das fronteiras de gênero (“os traços do feminino, eu poderia deixar transparecer apenas quando estivesse montada”) como colocou em questão as complexidades dos territórios feminino e masculino, e o interesse no reconhecimento pela ambiguidade – ou pelo “lugar da transição”, nas palavras da artista. Se, como observa Judith Butler (2015a), a nomeação e o reconhecimento de um determinado gênero ocorrem ainda em desenvolvimento fetal, ou seja, por meio das diversas e tecnológicas ecografias gestacionais e interferências médicas, uma criança em desenvolvimento transforma-se, de um ser “neutro”, em um “ele” ou em uma “ela”; Linn da Quebrada transicionou essas formas instituídas de existência desde (antes do) nascimento por processos incertos, indecisos e abertos a arranjos e transformações. Assumir esse “lugar da transição” é acreditar na dúvida como única rota existencial possível, abandonando, assim, a estabilidade de uma “terceira perna”. Através de entrevistas, escritos e falas em *lives*, Linn destaca o seu apreço pela Clarice Lispector, tendo os livros da escritora exercido grande influência em sua trajetória. A referência à “terceira perna” se encontra na obra *A paixão segundo G.H.* (2020 [1964], pp. 9-10):

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar, mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar.

A metáfora do abandono da “terceira perna” é um impulsionamento em reconhecer e ocupar um lugar que nega a estabilidade em prol de um movimento que tem em seu mote criar-e-desmontar a fixidez em densos e contínuos processos transitórios. E, evidentemente, assumir esse processo requer uma elaboração corajosa. No trecho citado acima de Clarice Lispector, “perder” algo desnecessário que a mantinha como um “tripé estável” possibilitava a locomoção, o caminhar com as duas pernas; mas esse caminhar não estava livre de desconforto ou de medo, afinal, pode ser perturbador, para algumas pessoas, abandonar a fixidez e o sentimento de conforto pela estabilidade. Para Linn da Quebrada, a sensação é inversa: a estabilidade é o que a aterroriza.

Acredito que meu processo é justamente este de abandonar terceiras pernas. Construo outras, abandono-as e me movimento. Eu me vejo nesse processo de transição. Pouso em um lugar, voo novamente. *E não se trata apenas de movimento de ida, de voo. Vou pousando e me entendendo, me desentendendo e tendo dúvidas em relação ao meu corpo*, em relação a como me chamo. Já fui Lino [nome de registro], já fui Lara, já fui Linn, sou Linn também, sou Linn da Quebrada, sou Lina. Eu me dou a possibilidade de ser muitas e de olhar para o espelho e não ter necessariamente a certeza. De deixar que essa superfície, essa casca, se forme sozinha. Em algum momento, quando ela endurecer, ficar velha e partir, que surja uma outra. (QUEBRADA, 2018, p. 78, grifos meus).

Ainda sobre o abandono das “terceiras pernas”, a artista comentou durante a videoconferência:

Se permitam pensar diferentemente de como vocês já pensam, desapegadas de si mesmas, desapegadas, de uma certa forma, à vida. Algumas verdades absolutas e obsoletas crescem em nós como terceiras pernas que fazem de nós tripés estáveis, nos mantendo confortáveis, seguras, porém fixas no mesmo lugar. Sem movimento. Pra que a gente se move, se comova, se move coletivamente, é preciso estar disposta a arrancar essas terceiras pernas e isso pode doer, de uma certa forma, mas só assim a gente entra em desequilíbrio, a gente perde o eixo, a gente cai, a gente rasteja pra golpear, feito cobras rasteiras³².

No terreno fértil das incertezas, as montações como *drag queen* Lara, que ocorriam à época de maneira pontual e apenas em ambiente noturno, abriu um leque de possibilidades que envolveram não apenas a percepção de sua sexualidade, mas também a feminilidade que habitava aquele corpo, trazendo à elaboração os seus marcadores sociais e as potencialidades que aquele corpo desejaría (e poderia) alcançar. E, assim, pensar – e utilizar – o “corpo enquanto amuleto e não enquanto muleta”, como disse na videoconferência supracitada. Nesse instigante processo, se retomarmos algumas notas e falas biográficas, o *alter ego* de Lara lhe proporcionou a expansão de reflexões múltiplas, mas a sua montação como *drag queen* lhe causou outro efeito: a expulsão como então membra da denominação religiosa Testemunha de Jeová, à qual frequentava desde criança, influenciada pela educação religiosa por parte de sua tia. Como veremos adiante, esse processo (um tanto violento) de desassociação foi ressignificado, elaborado artisticamente e transtornado o seu sentido, em um movimento de recusa do controle e das normatizações imperativas no interior das dinâmicas aceitáveis da religião.

³² Live Call Center com Linn da Quebrada, ocorrida em 8/7/2020 e realizada na plataforma Zoom.

*O espelho foi um elemento fundamental na minha trajetória.
Eu via no espelho a expectativa de outras pessoas.
As pessoas esperavam que eu fosse um homem
feito à imagem e à semelhança de Deus.
Até o momento em que eu como do fruto da árvore do
conhecimento, do que é bom e do que é mau, e decido, eu mesma,
o que é bom e o que é mau pra mim.
Então sou expulsa do Éden, da igreja, desassociada, e passo, então,
a perambular pelo mundo, transitar, pra me conhecer.*

Linn da Quebrada (2016)

*Eu fui expulsa da igreja
(ela foi desassociada)
Porque uma podre maçã deixa
as outras contaminadas.*

Linn da Quebrada, A Lenda (2017)

DESASSOCIADA

A artista foi desassociada da denominação religiosa Testemunha de Jeová no seu aniversário de 17 anos. Durante a videoconferência, ela comentou:

Eu fui proibida ao meu corpo. Meus desejos foram proibidos a mim. Eu lembro quando eu era Testemunha de Jeová e quando a religião era uma possibilidade pra mim de pertencer. Eu queria muito pertencer. E, ao mesmo tempo, o que me era oferecido era uma projeção de um corpo que se distanciava de tudo o que eu sou e de tudo o que eu era. E eu tentava, incansavelmente, alcançar este ideal de corpo que se afastava de mim³³.

O trecho “eu fui proibida ao meu corpo” denota a intensa regulação do corpo movida pela denominação religiosa à qual a artista foi inserida desde a sua infância, por influência direta de sua tia. As ações regulatórias de diversas ordens e proporções mantidas por Testemunhas de Jeová são inseridas nas vivências de “irmãos” e “irmãs” com o intuito de preservar a fidelidade à doutrina. Assim, “a possibilidade de pertencer”, de participar de uma unidade por meio de uma denominação religiosa, projetava um ideal de corpo – e de uma vida cisnormativa (VERGUEIRO, 2015) – que afastava a artista de vivências outras que estavam em desacordo com as regras severas que constituíam aquela organização. Ser “proibida ao corpo” significava, também, compreender os seus desejos, as relações sexo-afetivas e a expressão da sexualidade desviante como “errados e pecaminosos” atrelados à culpa (QUEBRADA, 2018) que a afastava cada vez mais dos preceitos religiosos. O peso de uma culpa alimentada graças a incorporação de uma vigilância moral que reprimia comportamentos dissonantes tendo como pano de fundo o temor ao castigo ou a vexação, a punição (que podia ocorrer via sanções desconfortáveis), ou, em última instância, a expulsão da “irmã” ou do “irmão” da congregação. Em uma entrevista realizada em 2016 a artista conta o motivo pelo qual foi desassociada:

Comecei a viadagem no meu aniversário de 17 anos. Eu trabalhava em um salão de cabeleireiro lá em São José do Rio Preto, daí eu me montei com uma travesti que trabalhava comigo, mas eu era Testemunha de Jeová. Então, fui para uma boate, montada [como *drag queen* Lara], e quando eu voltei [para casa] joguei tudo embaixo da minha cama, escondido, porque nem minha mãe sabia que eu era viado, nem nada. Só que na mesma semana, descobriram, disseram que me viram saindo de uma balada, vestido de mulher, daí eu fui desassociada, fui expulsa da igreja, porque uma maçã podre pode contaminar as outras (FERA, 2016, s/p).

Em uma recuperação histórica, Estevam Mendes, pesquisador que realizou um estudo sobre Testemunhas de Jeová desassociados, descreve o surgimento dos “Estudantes da Bíblia” em 1870, no Condado de Allegheny, Pensilvânia (Estados

³³ Live Call Center com Linn da Quebrada, ocorrida em 8/7/2020 e realizada na plataforma Zoom.

Unidos), quando Charles Taze Russell, empresário da indústria têxtil, decidiu criar um grupo de estudos bíblicos com os amigos. Tendo como principais características a crença cega e infalível na Bíblia, bem como a expectativa do retorno iminente de Cristo, a associação “Estudantes da Bíblia” começou a difundir as suas ideias nas décadas finais do século XIX por meio de dois canais de comunicação: da revista *Watch Tower*, criada em 1879 por Russell, conhecida no Brasil como *A Sentinel – Anunciando o Reino de Jeová*; e as publicações sobre a nova doutrina em jornais dos Estados Unidos. Em 1931, com a mudança do nome da associação de “Estudantes da Bíblia” para Testemunhas de Jeová, anúncio transmitido em uma ampla cadeia radiofônica nos Estados Unidos, a organização religiosa começou a se desenvolver por todo o mundo, de modo a propagar a ideia de que o fim do mundo estaria próximo e de que apenas a salvação de cada pessoa garantia a vida eterna no Paraíso, em que as pessoas estariam sempre felizes e os mortos seriam ressuscitados (MENDES, 2012). Na prática, manter-se fiel à doutrinação para garantir a salvação individual espiritual – desde que adote os comportamentos e obedeça às normas exigidas pelo grupo – é uma tarefa árdua, diária, permanecendo, assim, em constante alerta às seduções do pecado e aos perigos dos desvios das leis de Deus.

No interior das dinâmicas das Testemunhas de Jeová, opera-se uma característica explícita na manutenção de um ideal de unidade, no estabelecimento/cumprimento de normas e na sensação de uma homogeneidade³⁴ entre “irmãos” e “irmãs”. Ou seja, a partir do fundador Charles Taze Russell, a denominação Testemunhas de Jeová utiliza como parâmetro a construção de uma organização religiosa coesa, e, para alcançar essa estabilidade, são estimulados dois fenômenos: 1) o constante engajamento das pessoas que participam e acreditam nessa organização e nos valores propagados, reforçando um sentimento de orgulho

³⁴ A homogeneidade é pensada aqui enquanto subordinação às regras e às normas morais e aos comportamentos aceitáveis que todas as “irmãs” e todos os “irmãos” inseridas/os na denominação religiosa devem se submeter, pois, como indica o estudo de Estevam Mendes, as estruturas política e administrativa das Testemunhas de Jeová são distribuídas verticalmente, tendo os “anciões” como responsáveis pelas congregações, com autoridade para administrar a manutenção da congregação, cuidar dos batizados, gerenciar atividades ministeriais e o trabalho em campo de pregação, e elevar algum membro à condição de “servo ministerial” (posto abaixo da condição de “ancião”). Sobre as posições hierárquicas, Mendes (2012, p. 60-61) comenta: “Os servos ministeriais e os anciões representam os primeiros graus na hierarquia da Igreja. Seus superiores imediatos são os superintendentes de circuito que ficam responsáveis por um conjunto de 20 congregações, supervisionando-as pessoalmente a cada semestre. Logo acima na hierarquia surgem os superintendentes de distrito. Um distrito equivale a 20 circuitos. Suas visitas às congregações também são semestrais. Quem de fato comanda a Igreja é o Corpo Governante, que dirige um comitê central executivo, responsável pelas deliberações mais importantes. [...] cabem [ao Corpo Governante] as decisões em casos de perseguição política e o controle jurídico e econômico da Instituição”.

em alertar as pessoas sobre o fim do mundo em uma corrida frenética pela salvação de inúmeras vidas (MENDES, 2012), alerta este que é disseminado por meio de evangelizações que ocorrem geralmente à domicílio nas manhãs dos finais de semana; 2) o banimento e a desassociação de “irmãs” ou “irmãos” desviantes, que por algum motivo desobedeceram as restrições e provocaram desestabilizações no interior da congregação. São “ovelhas desgarradas” (MENDES, 2012, p. 16) ou um “exemplo que não deve ser seguido”, como pontuou Linn da Quebrada. A desassociação se dá, então, como um processo de exclusão vital para a manutenção da organização religiosa.

“As Testemunhas de Jeová são famosas pela rigidez espartana de suas doutrinas” (MENDES, 2012, p. 66). No bojo de seus preceitos encontram-se: a repressão do desejo sexual (entre pessoas solteiras e em relações sexuais extraconjugais); o namoro é permitido somente aos jovens maiores de idade tendo como finalidade o casamento; tratamentos médicos que façam uso de transfusão de sangue são proibidos; defendem a endogamia e são contrários ao divórcio; a relação entre os gêneros é assimétrica, tendo os valores tradicionais sustentados por bases patriarcais e autoritários; a vigilância sobre a sexualidade é obsessiva, entre muitas outras restrições. Há uma multiplicidade das formas de controle, que assumem contornos variados e modos de sanções diversos, que podem acarretar em punições desconfortáveis, conflitos e, no limite, em expulsões da vida social do grupo. Transfusão de sangue, questões ligadas à sexualidade, práticas sexuais extraconjugais e namoros que fogem às regras, são exemplos incontornáveis, recebendo a punição máxima de desassociação. Convém ressaltar que o controle dos comportamentos não se restringe apenas aos dirigentes congregacionais, mas há tanto uma autovigilância e autocontrole em não se deixar seduzir pelo pecado, como, também, a vigilância de outras/os “irmãs” e “irmãos” que delatam os desvios de seus pares.

O momento da desassociação é a personificação da manutenção da ordem e da separação das “maçãs podres”, ou seja, das pessoas que ultrapassam e desobedecem aos limites e os comportamentos aceitáveis. O processo da expulsão é realizado em público, com um anúncio feito durante as reuniões congregacionais: “De agora em diante _____ [nome da pessoa] não é mais o nosso irmão” (MENDES, 2012, p. 68), diz o ancião diante do público. Os efeitos da expulsão

resultam diretamente no reforço dos sentimentos de culpa e solidão, já que a pessoa desassociada é tratada como alguém desprezível, com uma falha de caráter moral perante as leis de Deus. Na prática, os indivíduos extirpados da vida social da organização religiosa não podem se comunicar com antigas amizades da religião e devem se manter distantes da igreja.

Tive a oportunidade de conversar com uma pessoa desassociada que frequentava as reuniões congregacionais de um Salão do Reino das Testemunhas de Jeová no município de Guarulhos. Autoidentificada como uma mulher parda de 43 anos, a interlocutora solicitou, como uma medida de cuidado, não divulgar o seu nome, pois “se o próprio assunto da desassociação é um tabu gigantesco, ser uma desassociada é quase como ser portadora de um vírus altamente contagioso”, disse. O desconforto em falar sobre “ser uma desassociada” era explícito. Não apenas nos longos silêncios de nosso diálogo, como também no emaranhado de sentimentos que o olhar daquela mulher expressava. Ao perceber esse mal-estar durante a nossa conversa por videochamada, deixei Helena (nome fictício) falar quando estivesse pronta, traçando, ela própria, os pontos que gostaria de ressaltar sobre “o cruel processo de expulsão do salão³⁵”, como disse. Helena me contou que começou a frequentar as reuniões no salão aos 30 anos, logo após o falecimento de seu pai, na tentativa de encontrar nessa denominação religiosa uma maneira de elaborar o seu luto. Foi batizada, participou de vários estudos bíblicos, evangelizava os seus vizinhos sobre os ensinamentos das Testemunhas de Jeová, até que, segundo ela, ocorreu um fato inesperado: “Eu me apaixonei por uma mulher [longo silêncio] e, no início, eu pedi com todas as minhas forças que Jeová tirasse o desejo pecaminoso de mim, mas o desejo só crescia. Eu sabia que era errado, sabia das consequências, então passei a viver uma vida dupla”.

A “vida dupla”, de acordo com Helena, durou cerca de dois anos. Ela continuou frequentando as reuniões no salão ao mesmo tempo em que desenvolvia um romance às escondidas com a sua atual companheira. Mas, como também conta, “manter essa vida dupla era um gasto de energia diário, misturado com uma culpa por aquele desejo crescente e um medo em ser descoberta pelos irmãos do salão”. Até que o seu medo se concretizou: saindo da última sessão de um filme de mãos

³⁵ Segundo a interlocutora, as “irmãs” e os “irmãos” referem-se aos locais das reuniões congregacionais apenas como “salão”.

dadas com a sua companheira, foi vista, na saída do cinema, por uma “irmã” que frequentava o mesmo salão que o seu. Helena comenta, então, o desfecho:

Fiquei apavorada e sem reação. Nunca esqueço o olhar de acusação e de reprovação daquela irmã para nós duas. Ali, naquele momento, me senti a pessoa mais desprezível fazendo alguma coisa muito errada. Essa cena durou segundos, mas foram os piores segundos que já vivi. Dois dias depois era um domingo e teria a reunião no salão. E eu sabia o que aconteceria. Durante a reunião, o ancião convocou o meu nome para ficar diante dos irmãos. A cena da saída do cinema foi narrada por ele para todos os presentes. E então veio o espanto, os olhares de reprovação, e ainda pude ouvir até um sussurro de “sapatão nojenta” vindo de alguém que não identifiquei na hora. O ancião, então, pronunciou o meu nome inteiro e disse que a partir daquele momento eu estava desassociada, que não era mais bem-vinda naquela igreja, e que estava proibido qualquer irmão daquele salão manter qualquer tipo de contato comigo. O sentimento de culpa era forte. Mas um tempo depois me senti aliviada em ser excomungada... porque sustentar aquela vida dupla estava ficando insuportável. É claro que começar a fazer terapia me ajudou, e me ajuda até hoje, a compreender esses sentimentos todos, especialmente em tirar de mim essa culpa enraizada em sentir atração por uma mulher. Hoje, olhando para as minhas escolhas, não me arrependo em ter quebrado as regras morais da igreja, só me arrependo em ter internalizado tantas regras, comportamentos e condutas cruéis, quando, na verdade, participar de uma igreja deveria ser um momento de paz e não de um constante medo em cair em tentação.

Visto como um assunto tabu que as Testemunhas de Jeová não se sentem confortáveis em conversar sobre o tema, a sanção máxima da desassociação agrava, em seu processo, características violentas, sobretudo psicológicas, como vimos no relato acima, de quem é expulso da congregação. Durante uma entrevista concedida no final de 2016, relembrando os efeitos de sua expulsão, Linn da Quebrada comentou: “Me vi desamparada, todas as pessoas que eu tinha [amizade] até então não podiam mais falar comigo. Tudo porque uma maçã podre pode apodrecer as outras. [...] ainda tem muito em mim daquele corpo que foi educado religiosamente. Tanto tem que eu sei os efeitos e digo que não quero” (EIROA, 2016, s/p).

Insisto na descrição sobre algumas particularidades sobre as Testemunhas de Jeová, e em específico as características da desassociação, por compreender que a passagem pela denominação religiosa trouxe elementos que foram trabalhados e ressignificados artisticamente por Linn da Quebrada. Na letra de *A Lenda* (2017), por exemplo, música já referenciada acima e que pode ser ouvida como uma bricolagem de fragmentos de sua trajetória, ela canta em certo momento: “Eu fui expulsa da igreja (ela foi desassociada) / Porque uma podre maçã deixa as outras contaminada / Eu tinha tudo pra dar certo e dei até o cu fazer bico / Hoje meu corpo, minhas regras / Meus roteiros, minhas pregas / Sou eu mesmo quem fabrico”. Em uma primeira elaboração, transpassar a fronteira de uma organização religiosa

repercuti em duas características marcantes que não se limitaram em períodos específicos de sua vida, mas que se espalharam ao longo de seu intenso trajeto de investigação de si. Ou seja, ao passo que a artista nega as restrições impostas pela igreja, ela expande a percepção sobre os desejos de outras corporalidades, de outras formas de *ser* e de *existir*, abandonando condutas rígidas e investigando em si movimentações que começam a ganhar contornos a partir de experimentações que desencadearão em variadas linguagens artísticas.

É interessante destacar que, embora a artista tenha sido desassociada, algumas referências religiosas emergem em suas produções com sentidos transtornados, desarranjados de seu local de origem. Vejamos como um exemplo a epígrafe que inicia esta parte: “Muito prazer, eu sou Lina Pereira, também conhecida como Linn da Quebrada, a nova eva, uma legião. Eu não comi do fruto do que é bom e do que é mal, mas dichavei³⁶ as suas folhas e fumei a sua erva³⁷. Muito prazer, a nova eva”³⁸, disse a artista em um tom introdutório. Já na videoconferência realizada em 19 de novembro de 2020 pela plataforma *Zoom* sob o título *Aulão online com Lina Pereira*, a artista usava em seu perfil da plataforma o nome “linaxnovaeva”. E em 23 de dezembro de 2020, a artista lançou o *single quem soul eu* em seu canal do *YouTube*. Transcrevo abaixo a letra da música na íntegra:

Há muitos que latem por poucos quilates / Dizendo que lutam, que lucram, que lacram / Usando coletes à prova de balas / Dizem que são belos, são caros / Tem carros, tem casas, tem casos sem cores / Tem máscaras caras / Mais caras que quando caem / Não quebram, não cobrem / Refletem a face, disfarçam a foice / Despertam a fêmea, a fome, a fama / De comida, de comédia / Dizendo que gostam, que gastam, que amam / Mas que sentem muito / Que gostam, que gastam, que amam / Mas que sentem muito / Que gostam, que gastam, que amam / Eu abro a boca, eu mostro os dentes / Eu abro a boca, eu mostro os dentes / Eu canto, eu penso, eu danço / Eu sento, eu sinto / Eu canto, eu penso, eu danço / Eu sento, eu sinto / Eu canto, eu penso, eu danço / E aqui faço / Me movo, morro e renasço feito capim que se espalha / Um pensamento cupim / Ou um vírus / Que contamina suas ideias / Eu voo longe / Alto, eu vou / Mas eu volto / Longe, alto / Feito uma lenda, maldição / Um feitiço ou uma canção / Lenda, mal / Lenda, maldição / Lenda, mal / Lenda, maldição / Lenda, maldição / Feitiço, canção / Quem soul eu? / Maldição / Muito prazer, eu sou a nova Eva / Filha das travas, obra das trevas / Não comi do fruto do que é bom e do que é mal / Mas

³⁶ Processo de preparo do cigarro de maconha.

³⁷ Gíria comumente utilizada para se referir à maconha.

³⁸ *Live Call Center com Linn da Quebrada*, ocorrida em 8/7/2020 e realizada na plataforma *Zoom*.

dichavei suas folhas e fumei a sua erva / Muito prazer, a nova Eva / Eu quebrei a costela de Adão / Eu quebrei a costela de Adão³⁹.

Como se lê em Gênesis, primeiro livro bíblico, o pecado se origina com a escolha do mal, representado pela maçã, cometido pelo primeiro casal humano, Adão e Eva. Aqui, com Linn da Quebrada, há uma torção de sentidos: a artista quebra a costela de Adão, se assume como “a nova Eva, filha das travas, obras das trevas” enquanto fuma a sua erva. Uma segunda elaboração pode ser acionada a partir de algumas falas da própria artista. Em uma de suas entrevistas em 2016, Linn da Quebrada traça alguns paralelos entre a descoberta de si e das possibilidades plurais “quando come o fruto da árvore do conhecimento, é expulsa do Éden, da igreja, é desassociada”.

O espelho foi um elemento fundamental na minha trajetória. Eu via no espelho a expectativa de outras pessoas. As pessoas esperavam que eu fosse um homem feito à imagem e à semelhança de Deus. Até o momento em que eu como do fruto da árvore do conhecimento, do que é bom e do que é mau, e decido, eu mesma, decidir o que é bom e o que é mau pra mim. Então sou expulsa do Éden, da igreja, desassociada, e passo, então, a perambular pelo mundo, transitar, pra me conhecer. Eu não acredito que ser seja uma questão inherente – “eu sou assim, eu nasci assim e vou morrer assim” – não, eu acredito justamente no oposto, que nós temos o livre-arbítrio para ser quem você gostaria de ser (EIROA, 2016, s/p, grifo meu).

Na esteira do pensamento da artista acompanhamos o seu interessante movimento em negar expectativas que estavam ancoradas em doutrinas religiosas, assim como enredadas em estímulos sociais para manter a coerência homem-masculino-heterossexual. Ela passa então a trilhar horizontes em que experimentações corporais são utilizadas como ferramentas necessárias para transitar em vivências múltiplas. E essa pluralidade de movimentações e flexibilidades pode ser observada como uma forma da artista colocar *em prática* o desprendimento de suas “terceiras pernas”. Se centralizarmos a atenção sobre as várias autonomeações formuladas por Linn nos últimos anos como uma via de análise, compreendemos a sua vontade de “ser outras” e “não estar encerrada na sua própria existência” como trânsitos e (de)composições de si.

Em 22 de dezembro de 2019, durante uma apresentação da artista chamada *BaiLinn de Natal e convidadas*, que ocorreu no Cine Joia (São Paulo) e foi divulgada

³⁹ “quem soul eu”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8yu1w5w8veY>>. Acesso em: 24/12/2020. Antes de lançar esse *single*, as estrofes que compõem a letra da música já eram ditas em aberturas de shows (como pude presenciar nas apresentações no Sesc Santo Amaro, em outubro de 2019; no Centro Cultural São Paulo, em novembro de 2019; e no Cine Joia, em dezembro de 2019) e também nas aberturas das *lives* que ocorreram em 2020. Compreendo, então, que os pensamentos que culminaram na autodenominação “nova eva” não são recentes, mas antes como um exercício imaginativo de trânsitos identitários.

como um *show* que encerraria a turnê de *Pajubá*, Linn da Quebrada disse em um dos momentos: “Eu fui muitas. Enviadesci, fui bixa preta, fui mulher, fui bixa travesty, e hoje eu me pergunto ‘quem sou eu?’”. A sequência destas prováveis identidades são títulos de algumas de suas produções. *Enviadescer* e *Bixa preta* foram os seus primeiros *singles*. A música *Mulher* foi trilha sonora de um experimento audiovisual dirigido e roteirizado por Linn da Quebrada chamado *blasFêmea* (2017). Já *Bixa Travesty*⁴⁰ é o nome do longa-metragem documentário com direção de Claudia Priscilla e Kiko Goifman, vencedor do prêmio Teddy Award de melhor documentário no *Festival Internacional de Berlim 2018*, e premiado pelo júri popular no *Festival de Brasília 2018*. Na tentativa de elucidar a questão existencial “quem sou(l) eu?”, que ganhou forma musical e densas reflexões no período pandêmico, utilizei um trecho de um texto publicado recentemente pela artista:

quem soul eu, afinal? eu sou lina pereira, também conhecida como linn da quebrada. que brada. que berra. que borra. que burla. que engana & convence. ou não. que tenta co.vencer. vem ser. vem ser você também. pajubá [álbum] é linguagem que evidencia o poder da linguada que nos antecede e, ao mesmo tempo, se atualiza em nós. desatando. quando estiverem lendo esses feitiços e mandingas, decomposições de minha própria matéria, não esqueçam que essas canções foram cruciais para que me transtornasse em quem soul hoje & no que venho a ser. mas que não sou mais. enviadesci. fui bixa preta. mulher. bixa travesty. fui milhares. fui melhor & pior do que imaginei. fui muralha & despenquei. e assim espero, sem esperança alguma, que também o façam e suportem que eu não dê conta de ser fiel nem mesmo às minhas próprias representações. (QUEBRADA, 2020, s/p).

⁴⁰ No segundo semestre de 2020, o documentário ensejou algumas críticas e debates. Durante uma palestra virtual, em setembro de 2020, Roberto Castello Branco, presidente da Petrobras à época, falando sobre cortes de custos, fez a seguinte citação: “Além da busca contínua por redução de custos, resolvemos mudar a composição de nossos patrocínios. A Petrobras patrocinava artistas ricos e filmes de qualidade mais do que sofável, como ‘Bixa Travesty’, ‘Lasanha Assassina’ e outras coisas mais”. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/cinema/presidente-da-petrobras-causa-revolta-apos-chamar-filmes-premiados-de-mais-que-sofriveis.fc397c8050ff5d32737ad7aef1a20905ith1ruw.html>>. Acessado em: 15/5/2021. Em algumas declarações, Claudia Priscilla e Kiko Goifman ressaltaram que *Bixa Travesty* não foi patrocinado pela Petrobras, mas realizado com verbas do Fundo Setorial do Audiovisual, da Agência Nacional de Cinema (Ancine) e do Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo-Sul. Durante as declarações, Claudia e Kiko mencionaram que o filme, inclusive, foi lesado no pagamento do prêmio do Festival de Brasília 2018. Segundo o regulamento do evento, o filme premiado receberia o valor de R\$ 200 mil da Petrobras, quantia que seria destinada à distribuição do documentário nos cinemas. Entretanto, a estatal não pagou, e então as equipes contempladas pela premiação açãoaram judicialmente, e de forma coletiva, a Petrobras – que pagou a metade do valor estipulado no regulamento do festival. Em entrevista ao jornal “O Globo”, Linn da Quebrada comentou sobre a fala de Roberto Castello Branco: “Uma fala como essa não só reflete, mas também constrói os nossos tempos. Sobreviver a um país que nos quer mortas diariamente é uma obra de arte. É isso que estamos expondo com essa produção, e por isso ela se torna tão perigosa. Quando ele tira o nosso filme de um campo de possibilidade, parece dizer que vidas como a minha não importam a ponto de serem vistas”. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/bixa-travesty-criticado-por-presidente-da-petrobras-nao-teve-patrocinio-da-estatal-e-ainda-levou-calote-em-premio-24647126>>. Acesso em: 15/5/2021.

Essa (de)composição como uma estratégia de sua própria criação, como fragmentos e invenções em devir, pode ser compreendida, em um esboço primário, como um “corpo-devir”. Como reflete Deleuze (1998, p. 23), “devir não é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, o que coloca a pergunta ‘devir em quê?’ como particularmente estúpida, pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio”. Nessa perspectiva, o corpo de Linn da Quebrada, que já foi atravessado por outros e outras (identidades, percepções, vivências, experiências), corpo que foi milhares, que *está sendo* e que ainda será muitas outras, se encontra em um circuito nômade em que a artista utiliza para se mover. E, assim, nos cabe adentrar labirintos acionados por ciclos de criação e destruição, composição e decomposição, em que brechas e fissuras perpassam a produção de um corpo que foi transtornado e se reconhece como um “corpo como obra de fricção, entre realidade e invenção”.

Em obras & dobrás

Na introdução do livro *Transfeminismo* (2021), Letícia Nascimento, resgatando algumas memórias sobre a infância e seus percalços na constante sensação de inadequação aos gêneros masculino ou feminino, diz: “Eu pensava que só poderia existir uma margem para o gênero masculino e outra para o gênero feminino. Rompendo com essa realidade, eu escolhi ser o próprio rio que corria veloz para além do vale, para um lugar onde se fazer era possível no confronto com algumas regras impostas” (NASCIMENTO, 2021, p. 20). Em um exercício de transposição de ideias, ainda que de forma cautelosa, sobretudo quando abordamos e citamos experiências pessoais, encontramos, como pontos de convergência entre Linn da Quebrada e a pensadora e pesquisadora travesti Letícia Nascimento, a inadaptação a um sistema regulador e opressivo, e a instauração de fraturas sistêmicas que pudessem ser utilizadas como laboratórios criativos de corporalidades outras. Para Nascimento (2021, p. 19), “apesar das dores, sempre tive respiros, prazeres clandestinos de uma infância transviada. [...] no encontro com as normas de regulação de meu gênero, a infância foi um laboratório inventivo de outras corporalidades”. Com Linn da Quebrada, a partir de sua desassociação e, em paralelo, a imersão em experimentações que atravessavam o seu corpo, ou, como a

própria artista diz, desejos por investigações corporais que “tinham sido proibidas” sob o manto da vigilância normativa e impiedosa do gênero e da sexualidade, começa a “mergulhar numa experimentação estética radical sobre mim, de usar meu corpo enquanto espaço de pesquisa de mim mesma” (QUEBRADA, 2018, p. 79). Nesse mergulho, a artista assume o fluxo do rio e as suas correntezas como processos estéticos e políticos de criações sobre si.

Recusar as fronteiras delimitadas pela denominação Testemunha de Jeová e, para além, desprender das expectativas externas de *pertencer* e ser *moldada* por essa organização religiosa, insere o seu corpo como matéria a ser estudada por ela própria. Nesse momento, ela se vê completamente “apaixonada pelo corpo”, como diz. Em 2010, então, ela saiu do apartamento da CDHU, onde morava com a mãe na periferia de São José do Rio Preto, e se muda para a capital para estudar dança. “Eu sempre fui completamente apaixonada por todas as possibilidades que eu me vi ganhando quando eu me encontro com a arte, com o teatro, com a dança, e descubro no corpo a possibilidade de ganhar novos movimentos”⁴¹, disse em videoconferência. Sobre a inserção na dança, a artista comenta:

Em 2009, já vivia a dança intensamente, logo depois que me dissociei das Testemunhas de Jeová. Mudei para São Paulo em 2010 e, nessa nova casa, passei o ano inteiro dançando, todos os dias, de dez da manhã às dez da noite, completamente apaixonada pelo corpo. Eu gostava de perceber o corpo se transformando. Até mesmo os limites físicos se transformando, mudando esteticamente, psicologicamente, fisicamente, nos contornos. Tudo se borrava, todas as coisas físicas me interessavam. Fiz dança num centro de artes chamado Pavilhão D, que fica no Campo Belo [zona sul de São Paulo], morei por lá. (QUEBRADA, 2018, p. 80)

Esse percurso em direção à movimentação corporal, em descobrir outras coreografias que ultrapassavam limites e contornos físicos, mas que também transformavam “esteticamente, psicologicamente”, como vimos na citação acima, logo foi “abandonada” em busca de outras descobertas. “Sempre transitei assim, abandonando coisas ou sendo abandonada. O abandono também fez parte da minha trajetória” (QUEBRADA, 2018, p. 80). Ressalto aqui a elaboração da expressão “abandono” quando a artista cita a sua passagem da dança para o teatro. A palavra “abandono” pode expressar sentidos diferenciados, a depender do contexto. Aqui, com Linn da Quebrada, o abandono entrecruza as memórias de infância e as descobertas corporais e artísticas, como vemos nessa passagem: “Meu pai me

⁴¹ Live Aulão on-line com Lina Pereira, ocorrida em 19/11/2020 e realizada na plataforma Zoom.

abandonou quando eu era pequena, depois tive que abandonar minha tia para ir morar com a minha mãe e aí abandono minha mãe para morar em São Paulo, faço dança e abandono a dança, vou para o teatro. Tive a vida toda para aprender a lidar com o processo de fim” (QUEBRADA, 2018, p. 80). Nessa perspectiva, se pudermos traçar uma elaboração, o fio condutor que interliga (ou alimenta) os abandonos são como tentativas que negam finalizações em detrimento do *tornar-se*. Parafraseando Virginie Despentes que, ao assinar o prefácio da coletânea de crônicas *Um apartamento em Urano* (2020) de Paul B. Preciado, diz que o filósofo espanhol “não se muda, ele se move; estabelecer-se não lhe interessa”; vemos Linn da Quebrada se transtornar em múltiplas através de suas transições. Nesse eixo de análise, a dança e as coreografias corporais não foram eliminadas quando a artista passou a estudar teatro e a desenvolver performances artísticas, mas antes podemos compreender que a dança também foi *transtornada* nesse intenso fluxo de movimentações, ganhando outros contornos nesses processos de descobertas artísticas.

Para contextualizar essa reflexão, transcrevo abaixo o trecho de uma *live* que a artista participou recentemente, em 22 de setembro, durante o primeiro dia do *Festival Internacional de Dança de Araraquara* (FIDA). Em edição híbrida, com atividades gratuitas, a *live* se chamava *Pense & Dance*⁴² com *Linn da Quebrada* e teve a sua transmissão ao vivo pelo canal da Prefeitura de Araraquara no YouTube:

A minha entrada, o meu encontro com as artes, se deu pela dança. Não se deu pela música. E quando eu me encontro com a dança é um momento único, maravilhoso, porque eu vou descobrindo o meu corpo, eu descubro novos limites, novos contornos, novas flexibilidades, *eu me encontro e descubro a minha pele*. Eu descubro as possibilidades do meu corpo e descobrir as possibilidades do meu corpo não quer dizer me encontrar com uma fronteira fixa, muito pelo contrário; porque a cada dia, a cada semana, esses contornos mudavam, essas flexibilidades, essas fronteiras, essas barreiras se diluíam. Era como se eu descobrisse superpoderes. Sabe no que eu fiquei viciada quando eu comecei a fazer dança? Em presença. Eu fiquei viciada em me sentir presente. Eu sentia que eu conseguia me alargar, que eu conseguia crescer, que eu conseguia sentir os meus órgãos internos, que eu conseguia empurrar o chão, que eu podia ser coluna, que eu crescia em mim. E que a cada movimento os meus contornos mudavam. E acho que é mais curioso ainda, com tudo isso, pensando que naquele momento eu me desfazia de uma que eu era, eu me despedia do Lino [nome de registro], eu assumia a mim mesma que seria destruída aos olhos de Deus [pois tinha sido desassociada das Testemunhas de Jeová], e também dava conta dos meus desejos⁴³ [grifos meus].

⁴² *Pense & Dance* é, também, o título de uma música que integra o segundo álbum da artista, *Trava Línguas*, lançado em julho de 2021.

⁴³ *Live Pense & Dance com Linn da Quebrada*, ocorrida em 22/9/2021 e transmitida ao vivo no YouTube.

O processo de transição para o teatro, ou o “abandono da terceira perna da dança”, se deu através do ingresso na Escola Livre de Teatro de Santo André. Nesse processo, a ideia de “presença”, de se “sentir presente”, foi impulsionada pelo movimento de “trazer à cena” e, consequentemente, ao corpo, suas inquietações. Segundo Linn da Quebrada, esse “presentificar artisticamente” foi movido por provocações:

Quando eu comecei a apresentar minhas inquietações durante os estudos em teatro, uma das mestras, uma das professoras, disse que se eu continuasse com um pensamento tão inflexível, eu jamais seria uma artista, eu jamais faria teatro, eu jamais conseguiria fazer arte por causa das coisas que eu estava questionando e trazendo. Ela me disse: “então prova, então traz em cena”. Então foi a partir daí que eu comecei a entender a necessidade de provocação e de atuação; entendi o que significava atuação, de agir. Eu estava entre a representação, a interpretação e a atuação de mim mesma e, a partir desse momento, eu entendi que era necessário também ir além da sala de ensaio. E que eu precisava trazer as minhas experimentações pra mim, para o meu corpo, e eu precisava dar forma às minhas inquietações. A partir daí eu acho que comecei a me presentificar artisticamente. Eu comecei a me entender enquanto artista sem público algum, sem a necessidade da passabilidade do mercado. *Eu acho que esse foi um grande ponto pra mim, quando eu entendi que ser artista não tinha a ver com a passabilidade do mercado, mas com a possibilidade de criar sobre a minha própria existência*⁴⁴ [grifos meus].

Em outra entrevista, a artista reforça a ideia de “criar sobre a própria existência”:

A arte, de uma forma geral, me traz uma outra visão sobre meu corpo, me fez entender que ser artista, não tem necessariamente a ver com criar, com estar no palco, estar na televisão, no cinema. *Ser artista para mim tem a ver com criar sobre minha própria existência, criar sobre o meu corpo, sobre as minhas relações, sobre agir, no meu espaço, no meu entorno, ser artista pra mim tem a ver com isso.* Daí eu comprehendo que o tempo todo de nossas vidas, nós estamos atuando, se trata de atuação da minha ação, da tua ação, de agir, de afetar, de ser afetada, de estar no presente, de fazer algo de fato, de gerar movimento. Eu pude praticar isso com o teatro, também pude exercer isso com a performance, interferindo e fazendo coisas que causassem acontecimentos. (TRÓI, 2018, p. 450, grifos meus).

Criar sobre a própria existência pode ser visto com um duplo elemento que, em certa medida, se complementa: a arte, em Linn da Quebrada, passa a ser compreendida como uma criação corporal-existencial; e é nessa criação – e a partir dela – que constroem afetações, relações, descobertas e transformações em si, mas também no seu entorno; ou seja, no interior subjetivo, mas também nas redes e alianças que se articulam na trajetória de suas movimentações. No plano das experimentações afetivas, e na aposta em explorar o seu corpo como um campo

⁴⁴ Live Aulão on-line com Lina Pereira, ocorrida em 19/11/2020 e realizada na plataforma Zoom.

extensivo de possibilidades, a artista integrou dues⁴⁵ coletives⁴⁶: *Coletive Friccional* e *Coletive Zoooom*.

Com ê *Friccional* realizou sua primeira ação artística em performance, em outubro de 2014, no centro do município de Santo André, Região do Grande ABC. Intitulada *DPósito*, essa ação também foi realizada durante o *Festival Satyrianas* (dentro da programação do *Performix*), no centro de São Paulo em novembro de 2014; e também como parte da programação do *Festival Estudantil de Teatro* (FETO), em três praças diferentes de Belo Horizonte, Minas Gerais, em outubro de 2015. A transcrição a seguir terá como referência o registro⁴⁷ em vídeo da primeira apresentação – ocorrida no centro de Santo André. As demais, no centro de São Paulo e em Belo Horizonte, estão disponíveis apenas em fotografias digitais no perfil do *Facebook* de *Coletive Friccional*⁴⁸. *DPósito* foi definida como “uma ação realizada pelo [pele] Coletive Friccional no centro de Santo André em outubro de 2014, com objetivo de evidenciar a forma como travestis, ou mesmo a figura feminina de modo geral, ainda são vistxs [vistes] na sociedade e qual o papel a elxs [elus] atribuído”⁴⁹. A performance foi concebida e teve a participação principal de Linn da Quebrada. Segundo a artista, essa foi a sua primeira ação, “quando eu me senti agindo sobre mim mesma e sobre o meu entorno. E, com os poucos recursos que eu tinha, eu já denunciava, de uma certa forma, a minha posição, o local que eu me sentia compartilhando, como um depósito de porra”⁵⁰.

⁴⁵ Será utilizada a linguagem comumente chamada de “neutra” quando me referir aes *Coletives Friccional* e *Zoooom*. Como referência, utilizei o *Guia para “Linguagem Neutra”* (CASSIANO, 2019) e o *Manual para o uso da linguagem neutra em Língua Portuguesa* (CAÊ, 2020).

⁴⁶ Sobre a escolha da expressão “coletive”, a artista disse em uma entrevista: “Coletive porque é uma intervenção na linguagem, não é coletivo e nem coletiva, é coletive. Também pelo verbo coletivar, um novo verbo, coletive-se, junte-se, forme grupos” (ALAM, 2017, s/p). Compreende-se, também nessa intervenção, uma aproximação com a linguagem neutra, deslocando ê coletive do padrão binário e da linguagem majoritariamente masculina. Para uma discussão acerca de uma linguagem neutra e/ou não-binária na língua portuguesa, ver Lau (2017, 2019).

⁴⁷ “DPósito”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KxfSJimdy58&t=4s>>. Acesso em: 10/12/2018.

⁴⁸ Disponível em: <<https://www.facebook.com/coletivefriccional>>. Acesso em: 10/11/2018.

⁴⁹ “DPósito”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KxfSJimdy58&t=4s>>. Acesso em: 10/12/2018.

⁵⁰ *Live Aulão on-line com Lina Pereira*, ocorrida em 19/11/2020 e realizada na plataforma Zoom.

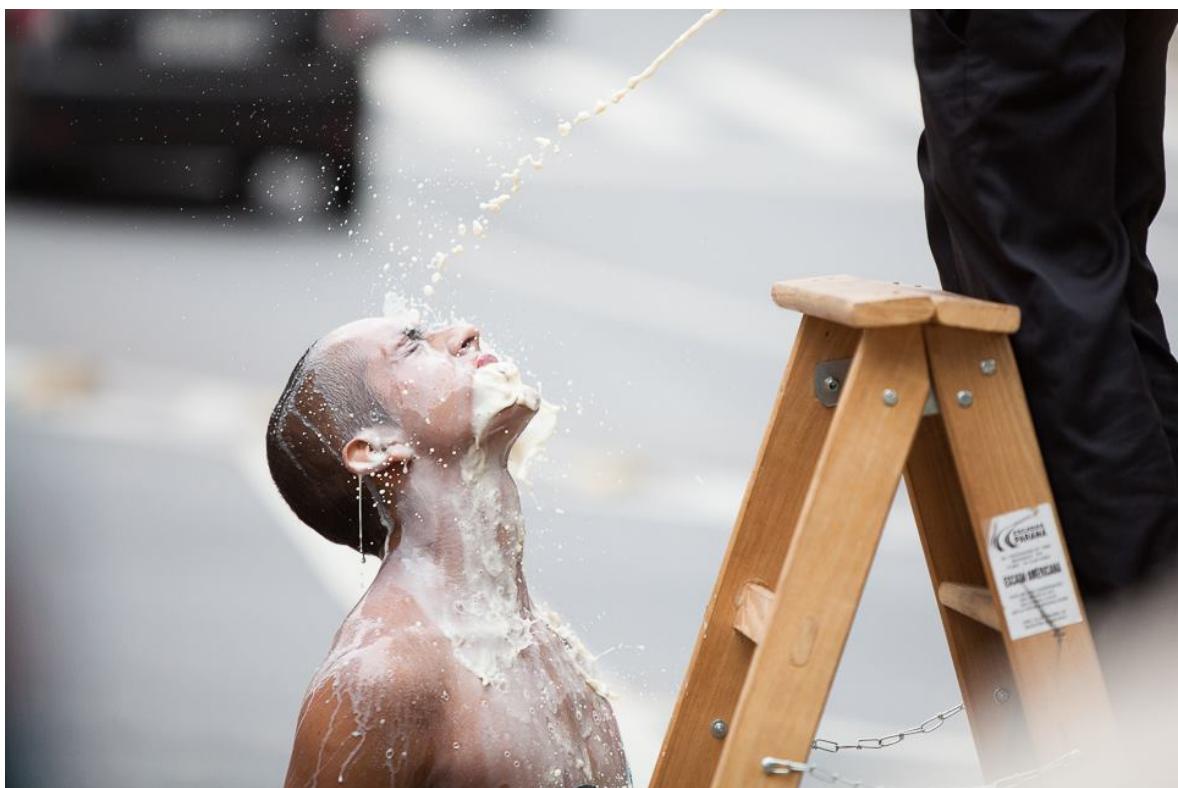
Performance DPósito durante o Festival Satyrianas (Performix, São Paulo, 2014)

©Jeff Costa (Disponível em: <https://bit.ly/3xiJemh>)

No registro audiovisual da performance supracitada, podemos identificar dois pontos altos da ação. No início do vídeo, Linn da Quebrada aparece caminhando pelas ruas centrais do município do Grande ABC portando uma escada média de madeira nos ombros. Usando um corselete modelador preto tomara que caia, um short escuro e salto alto, a artista abre e posiciona a escada em uma região que aparenta ser de grande circulação de comércio. Ela para, arruma os cabelos cacheados, olha para os lados, encara transeuntes, caminha lentamente, e se fixa como quem está à espera de algo – ou de alguém. Linn é uma incógnita para as pessoas que passavam pelo local. Até que uma figura aparentemente masculina se aproxima. Usa roupa social, segura uma maleta, tem uma estatura baixa e o seu rosto é desconhecido, encoberto totalmente por um tecido preto. Segura no pescoço da artista, avalia seu rosto e seu corpo. Os dois seguem até à escada. A figura masculina sobe os degraus com um saco escuro nas mãos. Linn da Quebrada aparece de joelhos no chão diante da escada. E a performance chega ao primeiro ápice: a

figura masculina encapuzada despeja, do alto da escada, um líquido branco na boca, no rosto, no pescoço e nos cabelos da artista, que permanece intacta recebendo aquele líquido. Neste momento do vídeo é possível ouvir a expressão “cruzes!”. A figura, então, desce as sacadas, pega a sua maleta e desaparece na multidão. A artista se levanta, com aquele líquido escorrendo em seu rosto, em seu corpo, e encara as pessoas ao redor. Parada, fixando a atenção em quem a olha com estranhamento, dúvida, mistério ou inquietação. Neste trecho, ouvimos algumas frases, como: “Bonito ele ou ela, que seja, né? Tem assim uma expressão forte...”. “É artista?”, pergunta outra pessoa. “O outro tava escondido [figura encapuzada], ele [Linn] tava embaixo da escada, todo mundo tava com a cara séria... alguma coisa tá dizendo, né?”. “Olha lá, apareceu outro [figura encapuzada]; ai, Jesus, vai matar ele [Linn]”. “Outubro Rosa não é, né?”, questiona outra pessoa, seguido de uma risada, fazendo alusão à campanha nacional do mês de prevenção ao câncer de mama.

Performance DPósito durante programação do Festival Estudantil de Teatro (FETO, 2015)



©Daniel Protzner (Disponível em: <https://bit.ly/3xkOkhI>)

A performance continua, mas dessa vez com outra figura masculina. Usando um terno escuro, de estatura mais alta, segurando uma pasta e com a cabeça encapuzada, a figura se aproxima, toca a artista como se a escolhesse. Há um corte no vídeo e vemos a imagem do gozo, mas de uma outra perspectiva, com a nitidez da figura na escada apertar algum artefato na altura da sua cintura que jorrava aquele líquido. A mensagem era explícita: a figura masculina em uma posição superior que despejava o seu gozo sobre aquele corpo travesti ou que habitava o terreno do feminino. Sem contato, sem afeto, trocas de fluídos ou na exploração do corpo como uma potência erótica, sem o “eu relo em você, e você rela em mim”, como disse a artista em outro momento. Apenas sobre desejo e gozo – e um gozo dele, do macho. “Aprendemos a gostar de ajoelhar perante o homem, a aceitar que o desejo dele esteja em primeiro lugar, que o meu prazer seja apenas o prazer dele. [...] das mulheres, do feminino, o que se espera é servidão e sexo, não companheirismo” (QUEBRADA, 2018, p. 85). Após a interação com a segunda figura masculina, a artista se levanta e passa mais tempo estática, em exposição, enquanto o líquido branco ainda escorria pelo seu rosto e corpo. E aqui podemos ressaltar o segundo ponto alto da ação: a recepção das pessoas que acompanhavam aquela performance. Olhares intrigados, perplexos, inquietantes. Linn, então, pega a escada, caminha devagar entre as pessoas que a observavam, e segue para a avenida que inicia o vídeo, tendo no céu um tom de fim de tarde.

Sobre a relação com o público durante a ação, a artista comenta:

Sabe o que eu mais adorava nessa performance, nessa experiência? É que quando a gente não sabe exatamente o que uma coisa é, a gente não sabe como se relacionar com ela, né? Então a gente passa mais tempo observando quando tem o estranhamento, quando eu olho para alguma coisa e não consigo capturar ela de imediato. Então eu passo mais tempo olhando pra coisa, pro objeto, e tentando entender o que é aquilo... e é aí que vai se construindo uma relação⁵¹.

A segunda ação de Linn da Quebrada desenvolvida com ê *Coletive Friccional* se chamava *Contar os corpos e sorrir?* – e tinha como propósito abordar a violência que pessoas dissidentes de gênero ou que se identificam nas identidades LGBT+ sofrem cotidianamente. “A performance procura evidenciar o efeito dos discursos homofóbicos não por representar os corpos LGBT já assassinados, mas por representar a si mesmos, os corpos que esse tipo de discurso quer eliminar e enfraquecer. E assim, dar materialidade também às mortes LGBT. E com isso fazer

⁵¹ Live Aulão on-line com Lina Pereira, ocorrida em 19/11/2020 e realizada na plataforma Zoom.

o que: contar os corpos e sorrir? A ação termina com um levante em resistência desses corpos, que não cedem aos discursos e se colocam a dançar sobre eles”⁵², dizia uma postagem de 2015 no *Facebook* sobre a ação. Essa intervenção artística ocorreu entre 2014 e 2017: durante o *Festival Satyrianas* (dentro da programação do *Performix*), no centro de São Paulo em novembro de 2014; na primeira edição do *Periferia Trans*, em frente ao Terminal Grajaú; em 2016 ocorreu na Avenida Paulista, em frente ao vão livre do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP); no Capão Redondo durante a programação do 7º *Círculo Vozes do Corpo*; na praça no centro de Belo Horizonte, Minas Gerais, como um ato que antecedia a Parada LGBT da capital mineira; e em 2017 no município de Santo André.

A participação da intervenção era aberta ao público e, a cada nova data/local da ação, era postado no *Facebook* uma convocatória para as/es/os interessadas/es/os. A ação começava com a transmissão de algumas falas LGBTfóbicas que ecoavam em caixas de som. As pessoas que participavam da ação carregavam a imagem de um triângulo rosa em seu corpo. Em um dado momento, figuras que se assemelhavam às da performance *DPósito*, com roupas sociais e a cabeça encoberta por um tecido preto, ensacavam os corpos com o triângulo rosa e os deitavam enfileirados no chão. Depois de um tempo, as pessoas rasgavam esses sacos, levantavam, dançam e cantavam ao som de *Enviadescer*, primeiro *single* de Linn da Quebrada. Um registro⁵³ audiovisual da intervenção ocorrida na Avenida Paulista está disponível no canal do *YouTube* de Linn da Quebrada, que faz a seguinte descrição:

“Contar os corpos e sorrir?” é uma ação realizada pelx [pele] Coletive Friccional, do qual faço parte, que busca trazer visibilidade e materializar as mortes com motivações HOMOESBOTRANSFÓBICAS. No Brasil, temos notificadas uma morte a cada 26 horas aproximadamente. Sem contar as violências que nem ao menos são registradas ou viram notícia. Realizamos esta ação no intuito de fazer a estatística se tornar também estética. De forma prática, mas também poética. E assim sairmos do nosso estado estático e acabar com essa violência patética⁵⁴.

⁵² Disponível em: <<https://www.facebook.com/coletivefriccional>>. Acesso em: 10/11/2018.

⁵³ “Contar os corpos e sorrir? – Coletive Friccional”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fKcHQQ4_Lho&t=66s>. Acesso em: 10/11/2018.

⁵⁴ Idem.

Intervenção *Contar os corpos e sorrir?* (Avenida Paulista, São Paulo, 2016)



©Aco Ulido (Disponível em: <https://bit.ly/3L7tRTn>)

A violência diária que acomete corpos dissidentes e pessoas que se identificam entre as identidades LGBT+ é um dado (preocupante) de nossa realidade. Segundo boletim recente publicado em julho pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), apenas no primeiro semestre deste ano de 2021, 89 pessoas trans foram mortas no Brasil – sendo 80 assassinatos, 9 suicídios, 33 tentativas de assassinatos e 27 violações de direitos humanos⁵⁵. O relatório “Observatório de Mortes Violentas de LGBTI+ no Brasil em 2020” (GASTALDI *et al.*, 2021), apurado pelo Grupo Gay da Bahia (GGB) e Acontece Arte e Política LGBTI+ de Florianópolis, revela que ocorreram 237 mortes violentas contra pessoas LGBT+ no ano passado – 224 homicídios e 13 suicídios, tendo como destaque o aumento de mortes de travestis e de mulheres transexuais em relação ao ano de 2019. De acordo com o levantamento⁵⁶, foram 161 travestis e mulheres transexuais,

⁵⁵ Os dossiês dos assassinatos e da violência contra pessoas trans de anos anteriores (de 2017 – até o momento) estão disponíveis no portal da ANTRA: <<https://antrabrasil.org/assassinatos/>>. Acesso em: 20/10/2021.

⁵⁶ O relatório completo e detalhado está disponível em: <<https://static.poder360.com.br/2021/05/Observatorio%20%9ode%20%9oMortes%20%9oViolentas%20%9ode%20%9oLGBTI-13mai2021.pdf>>. Acesso em: 20/10/2021.

51 gays, 10 lésbicas, 3 homens transexuais, 3 bissexuais e 2 homens heterossexuais confundidos com gays mortos ao longo de 2020.

Esses dados – apresentados a partir de um recorte específico entre 2020 e o primeiro semestre deste ano, mas que persistem com números de violências alarmantes nos levantamentos dos anos anteriores – nos levam a questionar quais são os corpos que têm acesso, legitimidade e se sentem seguros em transitar pelos espaços públicos. A intervenção *Contar os corpos e sorrir?* nos mostra a crueldade estrutural e institucional a qual corpos dissonantes experimentam diariamente em suas variadas formas de violência – seja ela física, psicológica ou simbólica – mas também as estratégias que podem ser traçadas como táticas de “rexistência”⁵⁷, de luta e de rasgar os sacos e celebrarem as suas vidas dissidentes. Na esteira de ações artísticas em intervenções no espaço público, é possível encontrar, para além de *Coletive Friccional*, grupos e/ou coletivos que manifestam rexistências de variadas mobilizações. Cito, como um dos diversos exemplos, a/o coletiva/o *A Revolta da Lâmpada*⁵⁸ (também conhecida apenas como Revolta ou pelo acrônimo RDL). Desde 2014, o grupo realiza uma série de ações contínuas, como a mobilização “Revolta na Rua” (trajeto que percorre algumas ruas de São Paulo com trio elétrico intercalando falas, shows e performances de artistas, tendo como mote a “manifestação pelo corpo livre”), além de ações que se desdobram em outros espaços, como em universidades, museus e centros culturais.

As ações das coletivas mencionadas acima associam, em suas intervenções, práticas políticas, criações artísticas e experiências corporais em manifestações de rexistências. Nesse sentido, se retomarmos a trajetória do desenvolvimento artístico

⁵⁷ Vi Grunvald (2019, p. 270), utiliza “rexistência” como um “neologismo que busca fundir, em um único vocábulo, as palavras ‘existência’ e ‘resistência’ e tem sido muito utilizado por grupos e indivíduos ligados aos ativismos contemporâneos por direitos humanos. De fato, o neologismo é muito feliz em marcar que esses processos de resistência são lutas pela existência, pois é esta última que se vê, a todo momento, ameaçada por diversos terrorismos de direita e, inclusive, terrorismos de Estado através do seu braço armado, a polícia”.

⁵⁸ No dia 14 de novembro de 2010, Luís Alberto Betônio sofreu um ataque por um grupo de jovens que o agrediu com duas lâmpadas fluorescentes enquanto caminhava pela Avenida Paulista. Com repercussão midiática, o ataque violento foi descrito como um caso de homofobia. Quatro anos após o ocorrido, no final de 2014, um grupo de ativistas resolveu se manifestar publicamente, no mesmo local onde ocorreu a agressão, caracterizando a lâmpada como um símbolo explícito de opressão. “A lâmpada, de alguma forma, se apresenta como símbolo que coaduna diversas violências e costura opressões que podem ser ditas como macroestruturais com situações mais concretas vividas na ocupação do espaço público” (GRUNVALD, 2019, p. 269). A partir da manifestação do final de 2014, surge *A Revolta da Lâmpada*, mencionada tanto como a coletiva como o coletivo por suas/sues/seus integrantes. Para um estudo de cunho etnográfico sobre a dinâmica interseccional da/o coletiva/o e as suas ações artivistas, ver Santos (2019). Sobre reflexões acadêmico-ativistas, elaboradas por uma integrante da/o coletiva/o, discutindo questões relacionadas à arte, dissidências e ocupação do espaço público, ver Grunvald (2019).

de Linn da Quebrada, imbricações e entrelaçamentos artísticos e corporais estavam presentes não apenas nas performances e intervenções artísticas, mas também em uma oficina, realizada com ê Coletive Friccional, chamada *(Des)construir corpos e gêneros*, e que circulou por algumas unidades do Sesc São Paulo entre 2016 e 2018; como também em sua primeira experiência de direção teatral ne *Coletive Zoooom* com a peça *É pra copiar ou reescrever?*

Sobre a oficina, o foco era agregar pessoas curiosas e inquietas para (re)pensar sobre o corpo e as suas possibilidades, trazendo à tona algumas discussões e exercícios práticos, como vemos na descrição do evento:

Buscando trabalhar e desconstruir as imagens pré-concebidas em torno dos gêneros, a oficina realizará exercícios e conversas que aguçem o olhar para o corpo, abordando novas descobertas, a partir de eixos como “corpo biológico”, “corpo acessório” e “corpo movimento”, desembocando em uma vivência final que se utilizará dos elementos descobertos e construídos ao longo do encontro, tentando propondo novas possibilidades de corpos e performatividades.

- Corpo Matéria: exercícios e práticas de reconhecimento do corpo por meio de massagens ativas e outros exercícios de aguçamento da percepção corporal;
- Corpo Movimento: experimentação de novos movimentos desconhecidos ou não praticados em nosso cotidiano e exploração;
- Corpo Acessório: experimentação e discussão sobre os elementos que formatam e codificam os corpos, desde roupas, acessórios, próteses, linguagens, etc.⁵⁹

Com ê Coletive Zoooom, Linn dirigiu a peça *É pra copiar ou reescrever?* exibida em algumas escolas e também durante a segunda edição do *Periferia Trans* (2016), com um roteiro que misturava histórias de ficção, noticiário jornalístico e a realidade das adolescentes que participavam da peça. Sobre essa experiência, a artista comentou em uma entrevista:

Com o [ê] Coletive Zoooom, que atua na Zona Leste de São Paulo, ganhamos o VAI [Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais, feito pela Secretaria Municipal de Cultura] ano passado [2016]. Daí dirigi um grupo de adolescentes e criamos uma peça com as questões trazidas por elas. *Não uma obra de ficção, mas uma fricção, entre a realidade e o material poético no qual a gente se baseou.* Assim surgiu a peça “É pra copiar ou pra reescrever?”, com adolescentes de 14 a 18 anos. Apresentamos em algumas escolas, no centro de São Paulo, na Fazenda da Juta, onde eu moro [morava à época] e onde a maioria delas mora. Paralelo a esse projeto, o que ajudou a construí-lo, foi o que a gente chama de Espaço Aberto Para a Diversidade Sexual e de Gênero na Periferia. O Espaço Aberto é um molde de bate-papo onde não há palestrante, uma pessoa propõe um tema, fala um pouco e depois todo mundo discute. Falamos com adolescentes sobre pornografia, masturbação, religião, escola. A partir disso, desse material, a gente construiu o texto da peça. Thiago Felix dirigiu comigo e fizemos a dramaturgia também. Hoje, a cada mês uma pessoa é convidada pra falar sobre um tema, discutir viadagem, transexualidade, política, música, mulher. *Não se trata de levar informação pra*

⁵⁹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/coletivefriccional>>. Acesso em: 10/11/2018.

periferia, mas produzir lá também, com as pessoas que estão lá. (ALAM, 2017, s/p, grifos meus).

A movimentação corporal já era uma marca potente e “presentificada artisticamente”, como ela disse. As coreografias e elasticidades corpóreas se alastravam por todos os seus músculos. As inquietações tomavam forma em performances artísticas, em criações que fissuravam uma fluidez no encontro com o estranho – o estranhamento do público como ponto de observação longa, duvidosa, mas instigante. Os movimentos borbulharam e evaporaram em ações, interações, interferências urbanas, intervenções políticas. Em descobrimentos de si no/pelo entorno em elaborações artísticas que reforçavam encontros políticos e estéticos nos espaços urbanos, mas também nas salas de ensaio de uma peça de teatro ou em oficinas que desmontavam regularizações e inscrições corporais. Linn da Quebrada precisava alcançar (ou cruzar) as direções da fala. Se o seu corpo, em múltiplas e efervescentes movimentações, *transtornava* o lugar da transição, o elemento vocal acoplou em seu corpo e expandiu as suas percepções, inventando uma Linn da que brada. “Eu já estava falando, estava me descobrindo *pelo* corpo e *no* corpo, mas precisei entender também a voz enquanto corpo. O corpo enquanto voz, enquanto discurso, enquanto pensamento” (QUEBRADA, 2018, p. 78-79, grifos meus).

No período dos estudos em teatro e nas criações performáticas, participações em oficinas e desenvolvimentos teatrais, a artista se identificava com o nome social de Linn Santos. “Para quem não me conhece eu sou Linn Santos, uma bicha, preta, trans, favelada, da quebrada” (COLETIVÍDEO, 2016, s/p). E o caminho da transição das ações nes coletives para as criações musicais se deu de forma fluída, utilizando a sua música – especificamente o *funk* à época – para emitir inquietações que já fomentavam em seu corpo. E, para além de propagar inquietações, explorar potencialidades imaginativas corporais, sexo-afetivas e de fluxos de relações. “Eu não faço música para ser cantora. Eu faço música para ser ouvida”, como já disse em algumas entrevistas. Músicas, inclusive, escritas e produzidas para serem ouvidas pela própria artista, como ela narrou em um trecho do documentário *Bixa Travesty* (2018).

Em entrevista ao pesquisador Marcelo de Trói (2018, p. 447-448, grifos meus), questionada “quando nasce a Linn da Quebrada”, a artista respondeu:

Antes eu estava experimentando, investigando e vendo que meu corpo já tinha tomado bastante liberdade, experimentando novas relações, descobrindo tantas

outras que eu poderia ser e entendendo o que significava, quais eram os reais efeitos de ser quem eu sou. Estava fazendo perguntas e investigando em cima disso. Até que eu encontro a música como possibilidade de comunicação, de diálogo, percebo a música como ferramenta de acesso a outras pessoas. Na época, eu estava estudando na Escola Livre de Teatro, e estava morando com a Liniker. E pude perceber a potência que a música possibilitava. Então começo a escrever, muito descomprometidamente, as coisas que eu já estava dizendo de outras formas. Nisso sai um bojo de músicas, mostro para algumas pessoas que eram próximas, e todo mundo gosta muito. Vou mostrando pra outras pessoas até que surgiu a possibilidade de apresentar num festival chamado *Periferia Trans* [2016] que acontece[u] no Grajaú, em São Paulo, e a partir daí eu não parei mais. Começo a receber convites sobre o que eu estava fazendo em outros lugares, em festas, casas noturnas, saraus. *Ainda que não soubesse, não tivesse domínio de produção musical, eu estava fazendo isso de forma muito impulsiva.* Pegava as bases que eu encontrava na internet pra poder mostrar, até que eu conheço Luana Hansen, uma rapper, também feminista, aqui da quebrada de São Paulo e ela produz junto comigo *Enviadescer*. Eu acho que é assim que nasce Linn da Quebrada. Da rede de apoio, de união, da parceria com pessoas mostrando o que eu já estava fazendo, e de outra forma.

O interesse pela música, que aparece “de forma impulsiva”, é acoplado na esteira de desenvolvimentos corporais e artísticos, encarados como aberturas e descobertas, ou como transições que se preocupam antes como vivências e existências do que em finalizações; antes como trilhas em rotas inesperadas do que em pontos finais estáticos. Adentrar no terreno musical no primeiro semestre de 2016 sob o nome artístico de MC Linn da Quebrada, se aproximou, paulatinamente, do abandono da “terceira perna do teatro e da performance” – ainda que, até o período de criação do financiamento coletivo para o álbum *Pajubá* (2017), a artista ainda integrava algumas ações no *Coletive Friccional*. Assim, MC Linn da Quebrada subiu ao palco, pela primeira vez, com o seu *bocket show*, no festival *Periferia Trans* da edição de 2016, como descrevo ao longo da apresentação deste relatório. Na *setlist*, como já citada, apresentou as músicas *Enviadescer*, *Talento* e *Bixa preta*, com batidas marcadamente de *funk*. As roupagens e os arranjos dessas músicas tomaram outras formas no álbum de estreia.

O videoclipe de *Enviadescer*⁶⁰ teve a sua estreia no canal da artista do *YouTube* em maio de 2016, e nas cenas percorre as ruas do bairro da Fazenda da Juta, região leste da capital paulista, e envolve um grupo de pessoas que dançam e interagem com a artista. Na letra, há um movimento pelo *Enviadescer*, ou seja, exaltar e enaltecer os corpos afeminados, fechativos⁶¹, dissidentes, construindo uma

⁶⁰ “Mc Linn da Quebrada – Enviadescer – Clipe Oficial”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sazYwhoFuEY>>. Acesso em: 27/8/2016.

⁶¹ A “fechação” ou as ações das “gays fechativas e/ou bichas afeminadas”, contam Colling, Arruda e Nonato (2019, p. 30-31), “remete a uma ação voluntária momentânea, que tem o intuito de ‘causar’, de ‘lacrar’, de

via contrária ao desejo e ao espaço sagrado do falo, do “culto ao macho”. Construindo um outro fluxo sexo-afetivo e relacional. Durante uma *live* em novembro de 2020, a artista perguntou: “É possível desviar o curso de um rio? O que vocês acham?”⁶². Naquele momento, no espaço do *chat*, a maioria das pessoas acreditavam que não era possível. E a artista continuou:

Eu acho que é possível [desviar o curso de um rio], mas não é certeza. Não tem como ter certeza. Depende das condições do solo, depende se esse rio passa por um terreno arenoso, pedregoso, se ele passa por uma cidade, depende de quanta energia nós estamos dispostas a envolver para que esse rio se desvie, pra que crie outras irrigações, para que essa água possa ser irrigada para outras áreas desertas e que talvez possa vir a se tornar férteis. Eu sou o solo. Eu acho tão bonita essa palavra “solo”, porque “solo” significa *solo* e também significa *ser solo*. Sou solo e sou fértil. E eu sinto que eu fui irrigando outras áreas, outras áreas afetivas em mim, eu fui criando desejos em mim⁶³.

A ideia do desvio do rio serve como uma metáfora para compreender o que aparece tanto na letra de *Enviadescer* como em outras músicas da artista – que serão analisadas com maior fôlego na terceira parte desta pesquisa. O esforço desse desvio é uma tentativa de esvaziamento do fluxo de desejo aos corpos padrões heteronormativos. Ainda nessa ideia, vimos no seu segundo videoclipe, *Talento*⁶⁴, lançado em agosto de 2016, reforçando o desvio não apenas pelo desejo sexo-afetivo, como pela recusa do sexo escondido, e o interesse pela erotização corporal, bem como pelo estímulo pela vida – e pelo corpo – desviante. No clipe, algumas pessoas integrantes do Grupo Valéria – grupo auto-organizativo LGBT+ criado no início de 2016 com o objetivo de discutir questões referentes aos/às/aes conviventes do Centro de Acolhida Zona Norte de pessoas em situação de rua – interagem e dançam com a artista.

De um modo geral, as músicas, especificamente as letras, demonstram uma inventividade singular, que pode ser vista como uma trama e um jogo de palavras

exagerar”. A partir de etnografias realizadas em Salvador, os autores propõem o termo “perfechatividade” para pensar a performatividade de gênero de *gays* fechativas e/ou afeminadas. “Ao propor a noção de perfechatividade, ao invés de justapor os termos performance e performatividade, borrando as fronteiras entre dois conceitos, preferimos injetar a noção de fechação no núcleo da performatividade. Dessa forma, a perfechatividade pretende superar os limites conceituais de uma terminologia que não auxilia a compreender a experiência das bichas afeminadas e fechativas que, em situações limites, apropriam-se voluntariamente de seus movimentos corporais, acentuando ou diluindo expressividades anexadas pelo transcurso temporal e espacial de repetições performativas de gênero. Talvez essa seja a razão principal de propormos a noção de perfechatividade e não somente fechação” (COLLING; ARRUDA; NONATO, 2019, p. 30).

⁶² *Live Aulão on-line com Lina Pereira*, ocorrida em 19/11/2020 e realizada na plataforma Zoom.

⁶³ Idem.

⁶⁴ “Mc Linn da Quebrada – Talento – Clipe Oficial”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hkAHuRPGgNk>>. Acesso em: 27/8/2016.

lançadas como “feitiços e mandingas, decomposições da própria artista” (QUEBRADA, 2020, s/p), ou convocações para criar (e afetar) uma rede de corpos desviantes. Assim, (de)composições, (re)criações e (re)elaborações de uma Linn(da) que brada, que berra e que burla, utiliza-se das possibilidades das fendas para criar outros territórios habitáveis, outros desejos que não sejam hegemônicos e outras corporalidades que assumam o risco de uma instabilidade estética que não é estática. Reivindicando antes as dúvidas do que as certezas; antes as pausas do que o ponto final. No bojo dessas dúvidas, instigadas pela própria artista, irradiam tensões identitárias e sexuais, autodenominações, impulsos criativos, elaborações corporais, como também as implicações mútuas entre o pessoal e o artístico. Nesse sentido, a indagação que se segue é: há uma fronteira entre Lina Pereira e Linn da Quebrada?

vocês não me conhecem.
não finjam nem se enganem que sabem quem soul eu.
porque eu mesma não say.
meu nome é lina pereira.
também sou conhecida como linn da quebrada.
que brada. que berra. que borra os limites & contornos do próprio
corpo identidade.
soul uma legião. artista multimídia. cantora. atriz. atroz.
tenho o corpo como meu ponto de partida.
não objeto, nem abjeto. sem objetivo final.
sem fim nem finalidade específica.
o corpo é de onde eu, parto.
me pari diversas vezes & onde algumas vezes paro.
pausa & pouso para transtornar.
meu corpo mistério. situação. encruzilhada de marcas & marcadores.
onde ser artista pra mim não tem necessariamente a ver com a
passabilidade do mercado marcado, mas sim com a possibilidade de
criar sobre a minha própria existência.
ao menos foi assim que tudo começou.
ou, como eu me lembro de ter começado. a acabar.
e por isso venho através desse encontro destrinchar onde culminam,
se encontram e se afastam nossas existências.
linn da quebrada & lina.
e, onde eu fico nessa história,
já que compartilhamos o mesmo corpo. mistura heterogênea bifásica.

LINN DA QUEBRADA E(M) LINA PEREIRA

As palavras acima foram escritas por Lina Pereira e/ou Linn da Quebrada e serviram como a descrição de uma videoconferência que ocorreu em 19 de novembro de 2020, pela plataforma Zoom, intitulada *Aulão on-line com Lina Pereira* e como subtítulo *Crítica à Linn da Quebrada*. O encontro remoto foi organizado pela plataforma Lastro, um espaço destinado a programas de residências artísticas e curatoriais, exposições, publicações e ciclos de estudos. Na mesma descrição informava que o “programa aulão on-line” consistia em encontros entre artistas e curadorias com obras, autorias e pensamentos que servem de referência para suas pesquisas. Nesse sentido, de forma geral, a videoconferência era uma conversa tendo como eixo central o compartilhamento de produções, atravessamentos, experimentações e referências utilizadas pela/o artista. Além de Lina Pereira, outras/os artistas participaram do Programa Aulão oferecido pela Lastro entre agosto e dezembro de 2020: Jota Mombaça, Natasha Felix, Castiel Vitorino Brasileiro, Jup do Bairro, Cecília Floresta, Geni Núñez, Diane Lima, Rafa RG + Davi Pontes, Brisa Flow, Tatiana Nascimento e Novíssimo Edgar.

O título do encontro com a Lina Pereira era inusitado e instigante. Inusitado no sentido de conhecer pela primeira vez Lina Pereira, pois desde 2016, quando comecei a acompanhar os trabalhos e percursos artísticos de Linn da Quebrada, o seu nome social não era mencionado – seja em programas, *shows* ou entrevistas. Acreditei, por alguns momentos, que Linn da Quebrada era uma personagem, uma figura inventada pela sua criadora e, assim, se mantinha uma distância segura entre o pessoal e o profissional – ou pessoal e artístico. Em outros momentos acreditei que a atenção apenas no nome Linn da Quebrada era proposital, com o intuito de estabelecer relações apenas com sua criatura, e não com a sua criadora; que era Linn da Quebrada – suas falas, entrevistas e produções – que estava à mostra, diante dos holofotes, e assim deveria permanecer, já que, como podemos observar, Linn da Quebrada é o nome do perfil de todas as redes sociais utilizadas pela artista, seja *Twitter*, *Facebook* ou *Instagram*. No site da artista, na aba “Sobre”⁶⁵, por exemplo, não há nenhuma menção à Lina Pereira. As possíveis interrogações sobre os limites entre vida pessoal/profissional-artístico ou, sobretudo, as elaborações que a própria artista formula sobre a sua “criatura Linn da Quebrada”, como ela a chama, era instigante. E, para além dessa ideia de limite, ou se havia esse limite, nesse encontro

⁶⁵ Disponível em: <<https://www.linndaquebrada.com/>>. Acesso em: 10/10/2021.

remoto o que mais chamava a atenção era o seu subtítulo: *Crítica à Linn da Quebrada*. A coragem da autocrítica e a análise apurada sobre as suas produções artísticas, bem como os seus efeitos, foram guiadas por falas intensas, que descortinavam impressões que tínhamos sobre a multiartista Linn da Quebrada dos palcos e que revelou, aos poucos, inquietações existencialistas que alcançaram proporções e proposições artísticas. Ao longo de toda a videoconferência, que também contou com tradução simultânea em libras e que teve uma duração de aproximadamente duas horas, com mais de 200 participantes como mosaicos na tela na plataforma *Zoom*, fomos apresentados à Lina Pereira de uma forma sensível diante de pensamentos filosóficos tão significantes e de construções tão apreciáveis em elucubrações em que vida e obra estavam indissociáveis.

No início do encontro, após a fala de abertura de Beatriz Lemos, curadora da plataforma *Lastro* à época, vimos o perfil de Lina Pereira com o nome “linaxnovaeva” com a câmera de vídeo desativada. “Eu vou deixar a minha câmera desligada agora porque eu quero que vocês – e que eu mesma – pra que a gente se desligue um pouco da imagem da Linn da Quebrada, e que enquanto vocês me ouçam, que vocês tentem formar essa nova imagem dessa que vos fala”⁶⁶, disse. E transcrevo abaixo as palavras ditas pela artista enquanto estava com a câmera desligada:

Eu sou Lina Pereira, também sou conhecida como Linn da Quebrada, que brada, que berra, que borra, que burla, que engana, convence, ou não, e que tenta convencer... vem ser, vem ser você também. Desde que eu me conheço, eu invisto sobre essa empreitada de me investigar e de fazer de mim a minha própria obra de arte, inacabada, inesgotável. Eu encontro na palavra um abismo, princípio – início e fim de mim mesma. Ciclo de um movimento de incorporação que exige presença e vazio. É preciso estar oca para dar espaço aos ecos de tantas vozes que tantas vezes me habitam. Ser canal, correnteza e maré. Para assim me permitir e permitir que essas palavras encarnadas e pulsantes possam escorrer e irrigar outras áreas desertas e áridas. O meu corpo é um texto, minha língua é nanquim, e o que vocês vão encontrar aqui hoje – o que nós vamos encontrar – é um pedaço do que eu já fui e eu tive de inventar para que eu pudesse não apenas sobreviver, mas também, e principalmente, existir. Quando eu tinha sete anos, eu estava na pré-escola e a professora pediu que a gente desenhasse aquilo que a gente gostaria de ser quando crescer. Eu disse que queria ser escritor, quer dizer, eu não, o Lino, o Junior, eu matei o Junior, ele também foi muito importante para que eu chegassem até aqui, mas uma das partes fundamentais da incorporação é o sacrifício, sacro ofício, e assim eu invento e crio Linn da Quebrada para que eu possa vir a ser, ela salvou minha vida, mas também tomou muito de mim. São trocas, encruzilhadas enxusiásticas, negociações que estamos aprendendo a desenvolver, já que

⁶⁶ Live Aulão on-line com Lina Pereira, ocorrida em 19/11/2020 e realizada na plataforma *Zoom*.

compartilhamos o mesmo corpo e com ele escrevemos e escavamos uma mesma história com enredos tão diferentes e tão fragmentados⁶⁷.

Liga a câmera de vídeo. Cabelos de altura média, cacheados, um moletom azul, sem ornamentos ou muitos adereços no plano de visão do vídeo. O clima era tranquilo e eu tinha a impressão de adentrar em uma videochamada com uma amiga que não via há tempos por conta dos efeitos da pandemia do novo coronavírus. Dito de outra forma, não transparecia, naquela videoconferência, o peso de um encontro com uma artista, de uma preparação ansiosa para estar diante de uma multiartista ou uma curiosidade em estreitar laços com uma ídola. Havia um pacto ali de trocas, (com)partilhamentos sinceros em um ambiente seguro para descortinar ou “desligar da imagem” midiática de Linn da Quebrada, e observar a coragem de Lina Pereira em enfrentar as suas vulnerabilidades e questionamentos tão íntimos diante da tela.

Videoconferência *Aulão on-line com Lina Pereira*



Captura de tela (Zoom, 19/11/2020)

A interação do público no espaço do *chat*, comparada à videoconferência citada anteriormente, estava mais tímida. Os elogios às falas da artista permaneciam, mas surgiam em momentos específicos e em menor intensidade. A sensação era de ver/ouvir alguém desconhecido, que sabemos pouco, ou melhor – a

⁶⁷ Idem.

sensação era de descobrir uma perspectiva desconhecida. Como se, ao ouvir as palavras de Lina Pereira, girássemos algumas lentes oculares na tentativa de aproximarmos do que antes estava desfocado. Durante aquela videoconferência, a criatura cedia espaço nos holofotes, nas luzes do palco, à sua criadora, e, assim, Linn da Quebrada e Lina Pereira, habitando o mesmo corpo, e utilizando este mesmo corpo como instrumento de investigação, (per)seguiam e rememoravam suas trajetórias na tentativa de responder como chegaram até ali, naquela cruzada existencial. “Como eu já disse, eu enviadeci, eu fui bixa preta, me disse mulher, me transtornei bixa travesti, e agora aos 30 anos de idade eu me pergunto ‘quem diabos afinal sou eu?’”⁶⁸.

A escolha do caminho para elucidar essa questão emergiu de forma linear. Em uma retrospectiva, a artista abordou a sua passagem pelas Testemunhas de Jeová, a desassociação e, com ela, “assumiu um bastião de liberdade”, dando novos contornos corporais, coreográficos, dançantes. Se vê “completamente apaixonada pelo corpo” e pelas possibilidades dos encontros com as artes, com a dança, com o teatro. Mergulha, então, no “poder das afetações, das relações, de afetar e ser afetada” e passa a compreender “que ser artista não tem necessariamente a ver com estar no palco, não tem a ver com ter o microfone nas mãos, com estar diante das câmeras ou com o número de seguidores que você tenha, mas ser artista pra mim, eu já disse isso muitas vezes e volto a repetir, porque eu realmente acredito nisso, ser artista pra mim ter a ver com a possibilidade de criar sobre a minha própria existência”⁶⁹.

Essas passagens biográficas citadas acima, e que percorreram esta segunda parte da pesquisa, foram ressaltadas ao longo da videoconferência, especialmente utilizando de alguns recursos, como o compartilhamento de tela, para mostrar trechos em vídeos das performances *DPósito* (2014) e *Contar os corpos e sorrir?* (2016) e, logo depois, Lina Pereira abordou sobre os cuidados médicos que esteve submetida ao tratamento do câncer de testículo e, em como, durante o tratamento e recuperação do câncer, se dedicou a escrever e a questionar aquele corpo doente *em*

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Idem.

tratamento e intervenção química. Na videoconferência, Lina Pereira falou sobre o câncer:

O câncer fez com que eu não só pensasse na doença como metáfora, porque foi um câncer nos testículos, viado! Foi um câncer nos testículos... e foi justamente para que todas pudessem dizer: “Tá vendo!? Quem mandou você ser tão viado, tão transviado assim?”. E eu vinha da dança, né? Eu vinha do teatro, do corpo, da potência, e eu tive que lidar com a minha fragilidade e entender que eu poderia encontrar potência também na fragilidade, e que eu poderia tirar forças do cu e fazer, nesses limites, transformar a fragilidade em potência... porque já era isso que eu estava fazendo. O que eu estava fazendo, de fato, era encontrando em tudo o que era me apresentado como fragilidade e transformando em força, eu fazia da minha pele preta o meu manto de coragem... porque aí, depois desse período, é que vem a música⁷⁰.

A experiência com a fragilidade do corpo, o apontamento da doença como um possível castigo – “quem mandou ser tão viado assim?”, transformou os sentidos frágeis em potências. Se lembrarmos que *movimento* e *corpo* são (e compreendemos que sempre foram) sinônimos inseparáveis da vivência artística de Lina Pereira, o corpo doente forçou uma pausa nas coreografias corpóreas. Mas essa pausa, essas reflexões sensíveis de cura e os meandros de dores que o tratamento com essa doença acarreta, foram transicionadas em potências e elaborações em forma de imagens⁷¹, mas sobretudo de escrita. “Foi aí nesse momento do câncer que eu me encontrei mais cruelmente com a palavra e a palavra me encontrou. E eu encontrei na palavra um abismo. Princípio. E perceber que eu estava à beira de mim”⁷², disse. E continuou:

Nesse momento, quando eu encontro a palavra, quando eu conheço Liniker, quando ela vai morar junto comigo, então eu vejo a força do que ela fazia com a música, e pensei: “Nossa, será que eu posso fazer isso?”. E eu acho que nesse momento há uma coisa que me impressiona, que é a coragem... a coragem de quem não tem nada a perder. E aí a música vem... porque eu entendo que o alvo da minha música não eram as outras pessoas, não eram os machos, não era a masculinidade tóxica, a música era uma arma apontada pra minha própria cabeça. Eu queria modificar os meus afetos. Eu queria gostar de mim, eu queria acreditar na minha própria existência. E a Linn da Quebrada salvou minha vida, essa é uma grande verdade. Porque a Linn da Quebrada fez com que eu pudesse acreditar mais na minha existência⁷³.

⁷⁰ Live Aulão on-line com Lina Pereira, ocorrida em 19/11/2020 e realizada na plataforma Zoom.

⁷¹ A fotógrafa e amiga de Linn, Nube Abe, aparece em uma sensível cena do documentário *Bixa Travesty* (2018) compartilhando algumas imagens registradas durante o processo de tratamento oncológico de Linn no hospital. Alguns destes registros fotográficos estão disponíveis em uma página do *Tumblr*, criada pela própria artista: <https://freakscura.tumblr.com/>. Acesso em: 10/12/2018.

⁷² Idem.

⁷³ Idem.

Na criação de Linn da Quebrada, estavam superpostas algumas interessantes características: aceitar a feminilidade daquele corpo; desviar a circulação de afetos aos corpos padrões/hegemônicos; experimentar afetos efetivos que causassem ressonâncias e não só estivem dispostos em banheiros, espaços reclusos ao “sexo rapidinho”; construir e investir em outros desejos e em relações com corpos afeminados; existir e criar uma vida dissidente que pudesse perpassar categorias identitárias, inclusive. “Eu inventei a minha identidade como bixa travesti para que houvesse algum lugar em que eu pudesse caber. E para que de alguma forma eu pudesse entender o que eu estava sendo”, como disse em um momento. Nesse sentido, as invenções – artísticas, identitárias, de desejo, corpóreas – foram ganhando força e materialidade nas letras das músicas. Nas letras que podem ser ouvidas como feitiços e como aberturas para territórios subjetivos ainda desconhecidos ou pouco explorados. E nesse processo de intensidades, extensões criativas e impulsos, Linn da Quebrada ganhou cada vez mais força.

Agora eu quero ler uma coisa pra vocês. Eu estava fuçando aqui e eu encontrei uma carta, eu não sei se foi a Lina ou se foi a Linn da Quebrada que escreveu isso, exatamente, mas eu quero dividir isso com vocês: Na tentativa de delimitar o que pertence a quem, isso tudo tá ficando cada vez mais insuportável. Você tá tentando ou mesmo que não seja intencional, você está nos afastando e estamos enfraquecendo, tão separadas e desconexas. Se eu inventei ela, é porque precisava dela, e ainda preciso. Mas eu, enquanto ela, me sinto usada quando te ouço dizer assim: você se transformou em mim e eu me transformei em você. Estamos nos transtornando juntas, transtornando inclusive o mundo a nossa volta e o que me irrita é justamente fazer tudo pro mundo e esquecer de mim. Esquecer eu não esqueço porque tô sempre lembrando, sempre me acusando, me cobrando, querendo demais, buscando conhecer o processo e transformá-lo em produto. Tudo em mim se mistura demais no corpo, dentro e nos limites da palavra *mim*... cabe tanta coisa que transborda. Na pressa eu me perco, tentando descobrir a forma antes mesmo de tentar. A experiência se encontra na sensação. Ela se forma⁷⁴.

Se retomarmos a inquietação ou a dúvida de fronteiras entre Lina Pereira e Linn da Quebrada, durante a sua fala, a artista nos dá um exemplo para imaginarmos (ou nos aproximarmos) do que ela entende como elas coexistem no mesmo corpo: “Vocês conhecem o Venom, do [filme] Homem-Aranha?”, perguntou a artista? “O Venom, ao mesmo tempo que se tornava mais forte, ficava indissociável do Homem-Aranha. E acho que a Linn da Quebrada foi se tornando isso de alguma forma. A Linn da Quebrada se tornou muito maior do que eu. Muitas pessoas conhecem a Linn da Quebrada, mas poucas pessoas conhecem a Lina Pereira”⁷⁵.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Idem.

Com o tempo, Linn da Quebrada alcançou projeções nacionais, realizou turnês musicais nacionais e internacionais, transitou entre a TV (com a personagem Natasha na série *Segunda Chamada*, exibida no canal aberto da TV Globo), o cinema (lançando o documentário *Bixa Travesty*, além de participar do longa de ficção *Corpo Elétrico* com a personagem Simplesmente Pantera e do documentário *Meu Corpo é Político*; estes dois últimos lançados em 2017) e, nos últimos anos, também assumiu o posto de apresentadora do *talk show TransMissão* (Canal Brasil) ao lado da amiga e parceira artista Jup do Bairro, com direção de Claudia Priscilla e Kiko Goifman. Artista multimídia, Linn da Quebrada alcançou e ocupou espaços – “eu voo (vou) longe, eu voo (vou) alto”, como ela canta em *quem soul eu*. E, durante a pandemia que enfrentamos do novo coronavírus, responder a pergunta “quem sou eu?” atingiu uma frequência existencial em Linn & Lina.

A posição e o lugar que eu ocupo hoje é justamente de questionar “pra onde estamos indo?”, “pra onde eu tô indo?”. Eu inventei a Linn da Quebrada, eu fui dando rumos a Linn da Quebrada não só para que eu pudesse existir, mas sendo sincera eu também fiz tudo isso porque eu não queria ser esquecida, não queria ser abandonada. E não só quanto ego, mas quanto propulsão de pensamentos. Mas eu acho que nesse caminho eu mesma acabei esquecendo de mim um pouco, da Lina Pereira, e passando a me lembrar demais da Linn da Quebrada. Por que eu tô dizendo tudo isso? Porque eu chego num momento de crise do meu trabalho e estou com dúvidas. Estar em dúvida. Esse é o privilégio que eu estou ocupando agora, que eu quero me agarrar, não sei, estou perdida. E se estou perdida, diante de tudo isso, eu tenho a possibilidade de encontrar novos caminhos aqui, por estar perdida, por não ter certezas. Por abandonar as minhas velhas certezas, as certezas que estão em nós como terceiras pernas, que nos mantém estáveis como tripés fixos, mas que também nos mantêm no mesmo lugar, então eu estou arrancando terceiras pernas, essas certezas que vão se formando em nós e vão dando estabilidade e vai ficando tranquila com essa certeza, mas elas vão nos deixando no mesmo lugar porque elas nos dificultam o nosso movimento⁷⁶.

Assumir a dádiva da dúvida, a coragem das incertezas e o abandono das terceiras pernas são características que, como vimos, são cruciais para o pensar e o fazer artístico de Lina Pereira. A coragem de *estar* em crise e abraçar as inseguranças, as pausas, os silêncios e as críticas às próprias produções – e o caminho que essas produções estavam seguindo – reforça o interesse por deslizamentos e circuitos nômades que se transtornaram no eixo que intersecciona Lina Pereira e(m) Linn da Quebrada. Dito de outra maneira, as análises das movimentações da artista podem ser percebidas sob o ângulo da inter-relação entre vida e obra, ou da ideia de “vidobra”.

⁷⁶ Idem.

Os pesquisadores Rafael Guimarães e Cleber Braga (2017, 2019), a partir de um panorama plural de artistas musicais brasileiras/os que “desobedeciam às estreitas fronteiras de gênero vigentes da época”, como dizem, a emergência de artistas dissidentes da atualidade herdou uma potência de vida e de obra, uma “vidobra esteticizada”, marcando em seus corpos e em suas poéticas “o espaço da diferença, constituindo-se em ‘vidobra’: o desdobramento de experiências existenciais em obra que, por sua vez, se converte em novos modos de existência” (GUIMARÃES; BRAGA, 2017, p. 28). Nessa direção, é irrelevante fragmentar as linguagens artísticas trabalhadas por Linn da Quebrada (dança | teatro | performance | cinema | música | televisão), mas antes compreendê-la como uma multiartista que abarca composições estéticas, manifestos políticos e fraturas nos cistemas normativos, que acionam não só suas invenções artísticas, mas também suas proposições e criações em frequências existenciais. Assim, no terreno fértil das dúvidas e inquietações, as dobras de Lina e Linn se desdobram e desatam em pensamentos e formulações artísticas que voam alto, em uma experiência estética política redobrante e resistente. Orientada pelos cruzamentos entre movimentação, sensibilidade, afetação e expressão criativa, denomina o seu corpo como obra de arte, investido na pluralidade e em suas mobilidades poéticas como um campo de possibilidades para diversas experiências. Tendo, em sua práxis, a potência e a complexidade do corpo *em* obras.

Embora reconheça a elaboração híbrida que a artista faz de si, a partir de uma proposição existencial que Lina e Linn ocupam – e disputam – o mesmo corpo, como um “corpo em dobras” ou “vidobras”, como mencionado acima, fomos surpreendidas por uma novidade logo no início de 2022 que lançaria os holofotes e dezenas de câmeras para a artista. Confirmada como uma das participantes da edição 22 do *Big Brother Brasil*, vimos, ao longo do *reality show*, uma vontade explícita de separação entre Linn/Lina, em que Lina Pereira assumiu o seu corpo e habitou nele em tempo integral.

Big Sister Brasil

Entre o final de 2021 e o início de 2022, tinha desenhado algumas estratégias para entrevistar a Linn da Quebrada para a pesquisa, tendo, inclusive, conversado com a

diretora de *Bixa Travesty*, Claudia Priscilla, que me encaminhou contatos diretos da produção da artista. Em março de 2022 estava agendado o Festival Magnólia, em Chapecó (SC), que teria, entre outras atrações, o retorno de Linn da Quebrada aos palcos com o novo álbum. Aparentemente o meu plano tinha um traçado promissor. Eu havia comprado os ingressos para o *show* em Chapecó, reservado hotel e passagens, conseguiria registrar a apresentação para compor ao menos um epílogo da dissertação, enquanto seguia paralelamente com as minhas estratégias para o agendamento das entrevistas. Passada as festas de fim de ano, na segunda semana de 2022 recebi um *e-mail* da organização do Festival Magnólia: o motivo era uma alteração no *line-up*, informando que uma das artistas não se apresentaria, pois entraria no BBB. E em breve seríamos informadas qual artista e/ou banda ocuparia a lacuna. A artista que entraria na “casa mais vigiada do Brasil” era Linn da Quebrada.

Logo após ler o *e-mail*, procurei em *sites* de fofoca, em possíveis listas de participantes do programa, acompanhei as postagens recentes de Linn no Instagram, e não encontrava nenhum indício que concretizava essa participação. A estreia do *reality show* na TV Globo estava marcada para 17 de janeiro de 2022, uma segunda-feira. Dias antes, nos intervalos da programação, alguns vídeos curtos surgiam com a apresentação dos participantes. Eis que ela surgiu durante o intervalo da novela do horário nobre da emissora. Sentada em um sofá aparentemente em sua casa, ela disse: “Eu sou Lina Pereira, também conhecida como Linn da Quebrada, tenho 31 anos, sou uma artista multimídia, uma agitadora cultural, cantora, atriz, eu sou uma exceção. A grande maioria das travestis não tem a possibilidade de trabalhar, atuar e ter dignidade na sociedade. Eu sou uma grande fã desse programa e eu tô indo pra ganhar”.

Naquele momento, a sensação de estranhamento foi retomada, no mesmo sentido em que narrei na introdução desta dissertação, quando me deparei com o primeiro *show* de Linn da Quebrada. A relação com a pesquisa, assim com os encontros unicamente musicais que eu nutria na memória, abria um espaço para outra perspectiva. Se havia algum laço que nos distanciava, certamente foi rompido com a entrada de Linn no programa. Ela passou a estar presente no meu cotidiano, na televisão, sendo tema recorrente de conversas informais, aparecia a todo instante com postagens nas redes sociais e nos *sites* que eu acessava. Era como se não

houvesse mais nenhum tipo de barreira de acesso até ela, mesmo que mediado por uma transmissão televisiva. Para além dessa outra perspectiva, fui convidada, também, a criar uma aproximação com a própria Lina, que se mostrava cada dia mais diferente da Linn da Quebrada que conhecia dos palcos. Até a sua entrada no BBB, o único contato que tive com Lina foi através da videoconferência *Aulão online com Lina Pereira*, abordada no tópico anterior. Aliás, muitas pessoas nas redes sociais questionavam: quem vai entrar na casa? A Linn da Quebrada ou a Lina Pereira? E, de fato, vimos Lina Pereira em mais de dois meses em que ela permaneceu na casa, até ser a 12^a eliminada com 77,6% dos votos.

A estreia do programa contou com 17 participantes e três ausências: a influenciadora digital Jade Picon, o ator e cantor Arthur Aguiar, e Linn da Quebrada. Os três tinham testado positivo para a Covid-19 durante o pré-confinamento e ficaram em observação por alguns dias no hotel, até realizarem uma testagem negativa para o coronavírus. Jade, Arthur e Linn entraram na casa dias depois da estreia, em 20 de janeiro de 2022. A entrada, inclusive, foi televisionada ao vivo durante a tarde, além do acompanhamento *full time* no serviço de streaming *Globoplay*. Com alguns dias de diferença, grupos de afinidades, amizades e até atritos já estavam se formando, e adentrar um espaço desconhecido com laços de aproximação estabelecidos foi um dos pontos observados. Como a própria Linn comentou, fazendo referência a um trecho de uma música da Letrux, ela reconhecia que as pessoas da casa eram bem diferentes, mas que ela “sabia circular” entre todos e todas. Os exercícios de afinidade com os “brothers” e as “sisters” eram notórios. Brincadeiras, piadas, diálogos, o jogo de palavras, momentos de (com)partilhar histórias de vida, seu jeito ora humorado ora debochado, se tornaram as suas marcas. Mas a maior aproximação, consolidando como um quarteto – ou como foram apelidadas pelo público de “comadres” – foi a amizade (e as variadas tensões, atritos e confusões) entre Linn, Jessilane Alves, Natália Deodato e Naiara Azevedo.

Em um primeiro momento, o programa contava com 20 participantes e, após uma dinâmica chamada “Casa de Vidro”, o público escolheu que as duas pessoas que estavam nesse espaço entrassem no jogo, totalizando 22 pessoas que passaram por essa edição. Ainda sobre os/as participantes, dois fatos ocorreram: a cantora Maria foi expulsa após a produção revisar uma prova e notar que ela foi violenta com outra participante durante a dinâmica. A prova em questão, humilhante, para dizer o

mínimo, consistia em um tipo de “júri” com acusadores e acusados. As duplas assumiam suas posições na área externa da casa e o/a acusador expunha alguma situação causada pelo/a acusado/a. Quem julgava a procedência da acusação eram os/as outros/as participantes. Caso a acusação fosse avaliada como improcedente, uma pessoa jogaria um balde de água com sujeira na cabeça da outra. No momento participava da análise do “júri” Maria e Natália, que julgou improcedente a fala de Natália. Enquanto Maria jogava a água o balde bateu na testa da Natália, o que aparentou ter sido um descuido ou um deslize de sua mão. Uma das regras do BBB, que acarreta em expulsão, é a prática de qualquer violência física, e essa ação foi revista pela produção e acabou por eliminar Maria. O outro fato foi com o ator e cantor Tiago Abravanel. Declarando ser “um sonho realizado entrar em um programa que ele era fã”, Tiago apertou o botão da desistência e deixou o *reality* em 27 de fevereiro de 2022.

Os/as participantes foram divididos em “Camarote” e “Pipoca”. O primeiro grupo eram pessoas que foram convidadas pela produção a participarem do programa, tendo nessa edição atleta, surfista, atores, influenciadora digital, cantoras e dançarina. O segundo grupo era formado por pessoas que passaram pelos processos seletivos até a seleção final. Não sabemos ao certo quais são as etapas seletivas, o que é divulgado é que cada interessado/a deve enviar um vídeo de apresentação, que seja atraente e convincente, para avançar nas fases e passar por entrevistas posteriores com a produção. Uma curiosidade: todos os pertences dos/as participantes (figurinos, microfone que fica acoplado ao corpo, as roupas das provas, utensílios pessoais e etc.) são nomeados. Os “famosos”, ou integrantes do “Camarote”, tinham como registro nome e sobrenome. As pessoas “comuns”, que integravam o grupo “Pipoca”, eram mencionadas apenas pelo primeiro nome. Ainda sobre a nomeação, Linn era chamada de Lina entre todos/as e pelo apresentador Tadeu Schmidt, enquanto nos pertences a etiqueta aparecia com o nome artístico Linn da Quebrada. Com o tempo, as roupas das provas passaram a ter Lina como identificação, especialmente quando ela começa a verbalizar para outras pessoas que na casa ela “se sentia mais Lina do que Linn”.

O *Big Brother Brasil* é um jogo que expõe vulnerabilidades em um contexto isolado de qualquer amparo de pessoas conhecidas. Além de testar, constantemente, os limites físicos e psicológicos, bem como os contornos que atravessam esses

limites. O jogo ocorre dentro da casa, mas as decisões e julgamentos finais ficam destinados ao público que assiste. Ou seja, na “casa mais vigiada do Brasil”, as falas e atitudes de cada pessoa interferem diretamente no desfecho que o público almeja para aquele ou aquela jogador/a. Há a criação de um vínculo entre quem assiste e quem joga, mas essa relação dinâmica e em constante alteração pode pender tanto para o amor/empatia/identificação como para a recusa/raiva/eliminação. Em resumo, os jogadores e as jogadoras são peças que não apenas disputam pelo prêmio final de R\$1,5 milhão, mas que, a partir de suas próprias movimentações, conexões e distanciamentos, cativam o público que acaba por eleger um/a forte candidato/a para avançar até a final.

Com isso, não vou me ater em abordar um estudo acentuado sobre a estrutura e o histórico do programa, a relação com os patrocinadores, as ações de *marketing*, os privilégios e as divisões alimentares, assim como as provas que levam os/as participantes à exaustão física e psicológica, tão bem analisadas pela socióloga Silvia Viana em *Rituais de sofrimento* (2013). Tampouco me inclinarei para a revisão de todo o percurso da artista no *reality*, com articulações de jogo, estratégias, aproximações, desentendimentos, realização das provas, as “brincadeiras bobas e gostosas” nas festas e o desenrolar de situações que podem ter culminado em sua eliminação. Interessa-me aqui trazer à luz pontos reflexivos que surgiram ao longo de sua participação no BBB e que nos conecta a Lina Pereira. Cabe reforçar que esse *reality show* tem um enorme alcance na televisão brasileira. Exibido em horário nobre diariamente, muito do que se passa no cotidiano dos “brothers” e das “sisters” ressoa nas redes sociais, nas conversas no trabalho, na escola e na família. Podemos, então, partir da ideia de que o BBB é um espaço de altíssima exposição, em que todas as ações são vistas e gravadas, como um grande irmão que vigia todos e todas.

Dessa forma, focalizando em Lina/Linn, assuntos abordados por ela, como identidade de gênero, desejo sexual, representatividade, transfobia, a cultura *ballroom*, entre tantos outros, se espalharam para o cotidiano das pessoas. Evidentemente esses assuntos eram editados pela produção antes de serem transmitidos na TV aberta, e apenas quem acompanhava a casa pelo serviço de *streaming* pago do *Globoplay* conseguia visualizar tudo a qualquer momento. Mas pelo que percebi havia um interesse, por parte da produção do programa, em transmitir para a grande massa os pensamentos dela, como se estivessem retirando

aos poucos do imaginário social os estigmas de um corpo travesti e a humanizando, aproximando-a das pessoas. E esse esforço aparecia tanto nas edições, nas postagens do perfil do BBB no Instagram e nos demais programas da TV Globo. O apresentador Marcos Mion, por exemplo, chegou a usar uma blusa com a estampa do rosto de Linn com a frase “o pronome é ELA, po**a!”. Fátima Bernardes, sempre que possível, comentava sobre a Linn com a plateia, assim como também fez a Ana Maria Braga. Nas redes sociais, uma profusão de artistas declarava a sua torcida para ela. Entretanto, todo esse movimento não diminuía as injúrias, os preconceitos e a transfobia espalhada nas postagens do perfil de Linn nas redes sociais. No BBB, os/as participantes estavam dispostos/as a escutá-la, mas sem deixar de lado as estratégias do jogo, mirando sempre em estabelecer uma rede protetiva para garantir uma maior permanência dentro da casa.

Linn/Lina entrou no programa usando uma camiseta com uma imagem emblemática. Essa camiseta, inclusive, foi usada por ela não só no momento da entrada, mas também quando ela foi a “líder da semana” – a “linnderança”, como ela chamou. A imagem em questão era a impressão da obra *Monumento à voz de Anastácia* (2019), do artista carioca Yhuri Cruz. Negra escravizada e condenada a usar uma mordaça, a imagem de Anastácia que conhecíamos é de 1817, usando uma máscara de flandres. Na obra de Yhuri, Anastácia está livre de uma “iconografia colonial”, como disse o artista em exposição, reelaborando a imagem de uma vida capturada e demarcando uma luta pela voz negra feminina. Após a aparição dessa potente imagem, matérias em *sites* e *posts* em redes sociais sobre a Anastácia apareceram, assim como cresceu exponencialmente a busca “quem é Linn da Quebrada?” no *Google*, sendo a integrante do “Camarote” mais pesquisada da edição do programa.

Entrada no programa e obra de Yhuri Cruz (2019)



Captura de tela / ©Yhuri Cruz – Reprodução

Ainda sobre o primeiro dia de Linn/Lina na casa, duas situações ocorreram. A primeira delas foi durante o almoço, em que a participante Eslovênia se referiu a Linn/Lina no masculino. “É ELA”, respondeu. A correção não agradou a Eslovênia, que logo depois se reuniu com as suas amigas para contar o ocorrido. No Instagram, a importância do respeito ao pronome de pessoas trans e travestis mobilizou diversos perfis de ONG’s LGBT+, ativistas e até de famosos a comentarem o assunto. Em segundos a *internet* pedia o “cancelamento” de Eslovênia, e uma certa antipatia começava a se formar contra essa participante. Outras pessoas também “erraram” o pronome feminino, o que fez, em certo programa, o apresentador questionar ao vivo o motivo dela ter tatuado “ELA” acima da sobrancelha, para reforçar o uso do pronome com o qual ela se identifica. O momento da realização da tatuagem, inclusive, aparece no documentário *Bixa Travesty*, quando ela diz à mãe que tatuaria “ELA” na testa para que nunca mais errasse o seu pronome.

Outra situação que destaco no primeiro dia foi a reunião de todos/as os/as participantes na sala para uma “reapresentação de si”, pois Jade, Linn/Lina e Arthur eram membros desconhecidos para o restante da casa. A fala da artista é interessante no sentido de que ela faz um movimento de deslocamento entre Linn e Lina. Dito de outra forma, ela retira a totalidade de Linn da Quebrada de seu corpo e traz à luz elementos pessoais. Reforçando que ela é artista, mas não só. Transcrevo abaixo o momento de sua apresentação ao grupo:

Quando alguém me pergunta “o que eu faço da vida?” ... Não ser só o meu trabalho. Eu não sou só cantora, eu não sou só atriz. Eu tenho uma cachorra, tenho uma mãe, sou filha da dona Lilian, de 68 anos, alagoana, tô aqui também por ela, pra dar uma garantia, de alguma forma, uma velhice mais confortável pra minha mãe. Pra poder garantir uma casa, um lugar onde a gente possa ficar... (segura a canceriana, dizem ao fundo)... sou chorona, sou canceriana com ascendente em aquário, sou determinada, corajosa, mas sou muito medrosa, sou complexa, sou contraditória, trabalho com o erro, com a falha, com o fracasso, eu sou o fracasso, eu fracassei, sou o fracasso de tudo aquilo o que esperavam que eu fosse, não sou homem nem sou mulher, sou travesti... (e é maravilhosa, gritam ao fundo)... e essa sou eu, por isso estou aqui.

Uma fala nervosa de quem saiu de sua área confortável e decidiu estar naquele lugar, se lançando às experiências que aquele jogo, por vezes tão perverso e difícil de ser decifrado, podia lhe proporcionar. Sua fala foi uma apresentação pessoal. Lina quem verbalizou o interesse na garantia de uma velhice confortável para a sua mãe, que trabalhou anos como empregada doméstica. É como se, naquele momento, eu estivesse me deslocado do *glitter* reluzente de seu corpo no palco, armado e protegido, e adentrado a coxia. E nesse momento eu encontrasse a artista se desnudando, tirando o traje da apresentação, a maquiagem, o penteado e a visse ali “de coração aberto”, como ela disse em outro momento. Havia o desejo em adentrar aquele espaço televisivo disputado e privilegiado, assim como adentrar diariamente na casa de milhões de brasileiros e de brasileiras.

Se analisarmos, o desejo também estava imbricado em outros elementos. Em alguns momentos ela chegou a verbalizar que, quando recebeu o convite para o programa, ela atravessava um momento muito conturbado de sua carreira, mirando no *reality* uma possibilidade de se reencontrar ou de expandir as perspectivas. Em relação à carreira, não só Lina estava em evidência no BBB como também a sua trajetória artística. Durante as festas, as músicas de Linn da Quebrada eram tocadas, assim como ela também falava de suas canções aos/às participantes ao longo do dia, comentava sobre as apresentações no exterior, suas turnês e as produções dos discos. Em vídeos editados pelo programa, inclusive, suas músicas eram inseridas como trilha sonora. Ou seja, esses elementos auxiliaram na amplificação de suas músicas para um número gigantesco de pessoas, ao mesmo tempo que o público passava a descobrir quem era Lina Pereira. Essa dupla exposição – pessoal e artística – reverberou em uma guinada na sua carreira. Linn e Lina estão indissociáveis nos interesses que o programa poderia lhe proporcionar e, de fato, as oportunidades de trabalhos com a mídia apareceram após o confinamento.

Nos primeiros dias, a professora de biologia Jessilane Alves a questionou: “O que você quer?” e Lina respondeu: “Eu quero ganhar esse jogo”. Jessilane rebateu: “Por que você quer ganhar esse jogo?”. “Porque eu preciso ganhar esse jogo. Eu quero viver pra sentir o Brasil torcendo por alguém como eu, com o meu corpo, com a minha história, com tudo o que eu sou”, respondeu. Em 22 anos de história do *Big Brother Brasil* foi a segunda vez que uma pessoa trans participou do programa. A primeira foi a Ariadna Arantes, na edição de 2011, que sofreu muita rejeição e sendo a primeira a ser eliminada. Segundo Ariadna, a transfobia aumentou após a saída do confinamento, com jornais tendo em suas capas a manchete “Ariadna escondeu que era trans no programa, por isso foi eliminada”, além de humilhações e ofensas que ela relatou ter passado em 2011. Muitas coisas ocorreram nesse período de dez anos. Mudanças em passos lentos, é fato, mas se compreendermos que a cisgenerideade e a transfobia integram uma normatividade, nenhuma mudança minimamente positiva deve ser descartada.

Com isso, voltamos à ideia de exceção, quando ela disse em seu vídeo de apresentação ao programa: “Eu sou uma exceção. A grande maioria das travestis não tem a possibilidade de trabalhar, atuar e ter dignidade na sociedade”. Essa afirmação nos faz trilhar algumas elucubrações. A primeira delas é que Linn/Lina está viva, contrariando (e combatendo) a cruel realidade da baixa expectativa de vida de uma pessoa trans e/ou travesti no Brasil. Desse modo, ela também resiste à prostituição compulsória, em muitos casos vista como única possibilidade de (sobre)vivência para uma parcela gigantesca de travestis e transexuais em todo o país. Poder trabalhar com arte e ser reconhecida por suas produções, em um governo sob um regime conservador e avesso a qualquer manifestação artística e cultural, especialmente se realizada por pessoas dissidentes, é motivo de celebração diária. E a exceção também nos leva para outro ponto: as armadilhas da representatividade.

Nos últimos anos, a ideia de representatividade tem circulado entre os ambientes e debates acadêmicos, bem como em movimentos feministas, negros e LGBT+. A representatividade, de certa forma, nos incita a olhar para as estruturas de poder e notar quais são os corpos que ocupam esses espaços. Ao analisar cautelosamente, percebemos que a hegemonia – homens, brancos, heterossexuais, de classe média/alta, sem deficiências e cisgêneros – estão em todos os lugares em

uma esmagadora maioria: nas empresas, nos cargos públicos, nas chefias, nos postos das instituições de ensino, na arte, na comunicação, na cultura, na música, na televisão e em todos os espaços sociais e de destaque. Ao questionar essa estrutura hegemônica, vimos ações que fomentam a entrada de corpos que não estão localizados em campos privilegiados, justamente no exercício de criar fissuras nessa hegemonia. Com isso, não excluo a potência de ver cada vez mais pessoas negras, trans, travestis, periféricas e com deficiências transitando em ambientes sociais diversos. Além de criar outros imaginários e ter outras pessoas fora da hegemonia como referências. Esse é um primeiro ponto: compreender a importância de forjar narrativas plurais tendo como base uma multiplicidade de diferenças.

Mas proponho ir além nessa elaboração. As poucas pessoas que conseguem furar essa bolha protetiva do poder passam a carregar nos seus corpos (e com eles) a representatividade de um gênero, de uma raça, de uma identidade, de uma sexualidade não-normativa ou até de marcadores interseccionados. Ou seja, ao passo que adentrar – e permanecer – nos locais instituídos de poder é um elemento extremamente relevante, também é embutido nesse processo uma responsabilidade em *representar* um grupo maior e diverso em si. E convém lembrar que o sistema que seleciona pessoas para furar essa bolha protetiva é cruel, excludente, e manipulado pelo capitalismo com a ideia de que a “diversidade pode ser lucrativa”. Lina, em conversa com a cantora Naiara Azevedo durante o BBB, afirmou que sabia que era uma exceção, que “corpos negros, trans e periféricos não são comuns na televisão, e que dificilmente os holofotes se voltam para esses corpos”. E que, para ela, a representatividade não pode ser vista como um “objetivo final”, mas que sirva de “trampolim para que outros e outras se lancem e alcancem outros espaços, para que possam circular por outros lugares”. A representatividade, então, pode ser vista, a partir de Lina, mais como uma força que impulta para a multiplicidade de corpos transitando e menos como um limite a ser (sobre)carregado por poucas pessoas.

Lina Pereira aproveitou todas as experiências proporcionadas pelo BBB com todo o corpo. Se permitiu ser vulnerável, assumiu que sentia falta de pessoas queridas (da mãe, da Liniker, do produtor e amigo Thiago Felix, da sua cachorra Sky), chorou por diversas vezes sozinha no quarto, confessou que não sabia jogar aquele jogo, ficou chateada com desentendimentos que ocorreram com a Natália Deodato, se arrependeu de algumas decisões, e tornou-se humana diante dos

telespectadores. E essa talvez seja uma outra chave de compreensão para o seu desejo – e talvez expectativa – em relação ao programa. Para além de adentrar nesse território midiático diário, alcançar, através dele, e com todo o público, a sua humanidade. “Entrando na casa de milhões de brasileiros e brasileiras eu conquisto um pouco mais a minha humanidade, principalmente quando eu saio do programa e percebo todo o amor, todo o carinho, tudo isso que eu venho recebendo, e esse tem sido o meu prêmio”, disse durante o programa *BBB A Eliminação*, exibido no canal *Multishow*.

Por meio do BBB, conhecemos Lina Pereira nas ações mais ordinárias. E entendemos a criação de Linn da Quebrada como um escudo, uma brava resistência, uma Linn(da) que brada e que se sente confortável e protegida diante dos fãs em seus *shows*. “Eu criei a Linn da Quebrada pra inventar forças, porque eu sempre fui muito medrosa. Cantando e ouvindo tudo aquilo eu ia acreditando que eu pudesse ser qualquer coisa que o mundo dizia que eu não era”, disse em conversa com a Natália e a Jessilane. E, de certa forma, a força que emana dos palcos e a rede de afetos que circunda Linn da Quebrada estavam fora da casa do BBB. Com a participante ficou a nudez de uma vulnerabilidade e de uma fragilidade que nos atravessa e nos transtorna enquanto humanas. E é interessante notar a sua escolha em permanecer na fragilidade, de *se permitir* ser Lina.

À guisa de conclusão deste tópico, quase como uma elaboração de despedida após ter acompanhado Lina diariamente pela televisão, pelo *Globoplay*, nas repercussões (positivas e negativas) no Instagram, assim como o principal assunto dos jantares de domingo com a minha mãe, ansiosas pelo momento de “formação do paredão”, transcrevo abaixo o discurso do Tadeu Schmidt no dia da eliminação de Lina, em 10 de abril de 2022:

Linda, que brada. Do verbo bradar, dizer em voz alta, gritar, proclamar, exigir. E o que brada a Lina? Brada por respeito. Por sua causa, Lina, o Brasil inteiro sabe, não tem mais desculpa para errar o pronome, é ELA. Por sua causa, Lina, não tem mais desculpa para errar o artigo, é A travesti, e é TRAVESTI, e não alguma palavra pejorativa. Não foi só o Junior que você matou, Lina, você matou também um bocado de preconceitos. E pra conseguir isso, Linn não teve que bradar, ela apenas aceitou se expor inteira, por inteiro, inteiramente. Hoje era dia de dizer o que precisava ser dito. Quem sai hoje é você, Lina.

3. PAJUBÁ E SUAS REVERBERAÇÕES

Eu faço música pra ser ouvida.

Eu não faço música pra ser cantora.

Linn da Quebrada, 2016

*Percebo que a potência da minha música
está no que eu digo, e não necessariamente
no virtuosismo da minha voz.*

Linn da Quebrada, 2021

“Pajubá fala sobre mim, sobre as minhas experiências, sobre o que eu vivi e o que eu gostaria de viver”⁷⁷, diz Linn da Quebrada em áudio à plataforma Altafonte Brasil, distribuidora digital e divulgadora de artistas e selos independentes, à época do lançamento do álbum *Pajubá*, em 2017. Continua a artista: “Pajubá fala não só sobre desconstrução, mas também sobre o que eu quero construir em mim, sobre novos desejos, sobre inventar em mim desejos e inventar em mim vontades. *Pajubá* é um experimento”⁷⁸.

O trecho supracitado aciona possibilidades para trilharmos algumas características que compõem as poéticas musicais do primeiro disco da artista. Seguindo os rastros da experimentação de Linn da Quebrada na música, a “era Pajubá”, que, segundo a artista, compreendeu entre 2017 e 2020 (período entre o lançamento e a realização de turnês nacionais e internacionais), se assentou como a materialização artística de um experimento vocal e musicado que ganhou forma a partir de vivências/experiências anteriores. Ou seja, a sua criação musical, a sua cria, foi gestada através de memórias da infância, experiências com relações sexo-afetivas, inquietações com a sexualidade e com as práticas sexuais, bem como as marcações sociais que marcavam (e ainda marcam) o corpo da artista. “Pajubá tem sido como um processo de gestação, uma gestação que se iniciou há muito tempo. Desde que comecei a perceber este corpo e suas complexidades, passando pelo momento de concepção das letras e, enfim, chegando no momento presente, culminando na materialização do álbum”⁷⁹, escreveu Linn da Quebrada em uma coluna no site da revista feminista independente AzMina um mês antes do lançamento do disco. “Lembro que de início veio um jorro de composição, como se

⁷⁷ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CZhSmfoMCWz/>>. Acesso em: 10/2/2022.

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ “Linn da Quebrada lança novo álbum: ‘Producir música é construir pontes’”. Por Linn da Quebrada, publicado em 14/9/2017. Disponível em: <<https://azmina.com.br/colunas/linn-da-quebrada-lanca-novo-album-producir-musica-e-construir-pontes/>>. Acesso em: 10/2/2022.

algo estivesse entalado na minha garganta ou no meu corpo inteiro. E então eu começo a perceber o que significa produzir música”⁸⁰, completou.

Todo o emaranhado de atravessamentos que surge nesse “jorro de composição” foi elaborado nas 14 músicas que compõem o repertório de *Pajubá*. Assim, podemos chegar à consideração de que o álbum foi um experimento com um duplo efeito: musical/artístico e pessoal – efeitos que se embaralharam não só durante o processo de produção, como também em suas reverberações e nas relações que foram se estabelecendo com o público nas apresentações. Linn da Quebrada aprendeu a trabalhar com música, a fazer música, durante o próprio período de construção do disco; e, com esse fazer musical, em seu interior, experimentou-se outras dimensões subjetivas, em um movimento em que arte e vida são entrelaçamentos indissociáveis. Esse experimento musical, que tem a artista presente em todo o seu processo, pode ser visto como um ciclo espiralado, tendo a música como uma ferramenta para criar e por ela ser criada/recriada em várias instâncias. Dito de outra forma, há um interesse explícito da artista para que suas músicas se tornem *ações*, para que, de fato, “enviadescer” seja um movimento que exceda os *shows* e se instale como uma fissura na constituição subjetiva e normativa de todas as pessoas que ouviram a música ou que acompanharam as apresentações. Que o interesse sexo-afetivo pelo “macho” entre em ruínas, deslocando as energias e os prazeres para os corpos dissidentes; e que o corpo seja investigado como uma zona extensa de prazer, retirando do falo seu espaço sagrado e privilegiado como único potencializador do prazer. Ou seja, as músicas de *Pajubá* envolvem e incitam quebras, e com elas, por meio delas, se desdobram em outras conjunturas subjetivas, como em ciclos que se atualizam em todas as pessoas que se permitem inventar e explorar outras rotas e irrigar outros terrenos desertos.

Para além da ideia de experimentação no campo musical, também podemos compreender o álbum como um modo de inscrição da artista em uma densa investigação sobre si. Se partirmos das falas que abrem esta parte, por exemplo, falar sobre o que Linn da Quebrada viveu, experienciou e atravessou são os elementos centrais que aparecem diretamente nas letras das músicas. Verbalizar esses conflitos, tensões e essas memórias nas composições, que estavam “entaladas em

⁸⁰ Idem.

sua garganta e em seu corpo inteiro”, surgem como processos de cura ao passo que a artista mira em possíveis fugas e estratégias de combate aos mecanismos que produziram os próprios tensionamentos vividos. As letras das músicas atestam violências corporais, de gênero e sexuais; e, a partir das marcações violentas, almejam criar pontes para outras narrativas deslocadas das normatizações e regulações. E aqui podemos vislumbrar uma formulação a partir da fala da artista sobre construção e desconstrução: utilizar a música para destituir o campo de forças heteronormativas e cisgêneras que produzem corpos e subjetividades para alcançar imaginários com referências plurais e desconstruídas das normas estabelecidas.

Sobre as ressonâncias que surgem e os caminhos trilhados pelo álbum após o seu lançamento, durante uma entrevista à revista *Rolling Stone Brasil* no último ano, em decorrência do lançamento de seu segundo disco, a artista afirmou: “Quando lanço um álbum, muita coisa já foi vivida. Quando há o lançamento do disco, há muita coisa a ser vivida ainda, nos *shows* e tudo mais. Venho entendendo o álbum depois que eu o lancei”⁸¹. E complementou em outro momento: “Um álbum se torna também um desdobramento a partir do que é feito [com ele]”⁸². Nesse sentido, transtorno esta última citação em indagação para trilharmos o fio condutor de análise desta parte: quais são os desdobramentos alcançados com/a partir de *Pajubá*? No intuito de esboçar suas potencialidades insurgentes, percorreremos, para além dos eixos temáticos explícitos nas letras das músicas, o poder performativo da linguagem que incita desejos no/pelo território da feminilidade, o histórico resistente que compõe o próprio título do disco, e a ideia de construção de uma obra musical coletiva – entendimento esse acionado e por muitas vezes reforçado pela artista, desde o início da campanha de *crowdfunding* até entrevistas, escritos ou falas em *shows*.

⁸¹ “EntreLinnhas: Linn da Quebrada revela rotas de fuga e busca de Trava Línguas, segundo disco da carreira [ENTREVISTA]”. Por Julia Harumi Morita, *Rolling Stone*, publicado em 14/8/2021. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/musica/entrelinnhas-linn-da-quebrada-revela-rotas-de-fuga-e-busca-de-trava-linguas-segundo-disco-da-carreira-entrevista/>>. Acesso em: 10/2/2022.

⁸² Idem.

Capa e contracapa do CD *Pajubá* (2017)



©Nu Abe / Reprodução

Produto do seu tempo

A primeira cria/ção e cri/ação no campo musical da artista pode ser ouvida – e lida – como (de)formações de si que reverberaram em (des)construções (identitárias, subjetivas, sexuais, corporais) e que assinalaram um período de intensas transformações tanto no âmbito pessoal como artístico. Durante uma apresentação no programa *Cultura Livre* da TV Cultura em 6 de junho de 2018, com quase um ano após o lançamento do disco, a artista comentou:

Eu acho que *Pajubá* é um processo que eu fui *compondo* e me *decompondo* durante toda a minha vida. Eu sinto até que ele é um processo de muita verborragia, de muita coisa que ficou entalada durante muito tempo e onde eu consegui colocar a minha história, onde eu consegui colocar e construir memória. É um processo de repensar os meus afetos, a minha sexualidade, as minhas práticas e as minhas relações⁸³. (grifos meus)

Em uma mirada analítica, sobretudo no ano de 2021, quando a artista divulgou seu segundo álbum (intitulado *Trava Línguas* e lançado pela Natura Musical), Linn da Quebrada destacou *Pajubá* como um “produto do seu tempo”, que possibilitou abrir “brechas, construir rachaduras e fissuras através das marcações que estavam em nossos corpos. Foi através da minha narrativa, do que eu estava

⁸³ “Cultura Livre | Linn da Quebrada | 05/06/2018”. TV Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kf_idnHJLbs&t=2027s>. Acesso em: 15/5/2021.

construindo pela minha identidade, que consegui chegar a outros lugares”⁸⁴, disse em entrevista. Para a revista de jornalismo cultural *Continente*, publicação da Cepe Editora de Pernambuco, na edição impressa de outubro de 2021 à qual ela foi capa, a artista corrobora essa ideia:

Eu entendo que há cinco anos, com o *Pajubá*, eu utilizei minha narrativa, minha história, nossas feridas e tudo aquilo que nos era apontado como fragilidades – a marginalidade, a precariedade, ser preta, trans, travesti, o feminino no meu corpo, todas essas marcações – eu usei para criar fissuras. Encontrar brechas e criar rachaduras para que a gente pudesse adentrar esse mercado. (ALBUQUERQUE, 2021, p. 7)

A partir dessas citações, proponho duas interpretações para a compreensão da ideia do seu primeiro álbum como um “produto do seu tempo”: I) a artista vocifera, por meio do disco, suas dores, intenções e seus desejos, ressignificando e reelaborando os atravessamentos de sua existência, evidenciando um campo de disputa entre tensão e tesão transformado em canal para transitar em outras narrativas e experimentações de si; II) a contribuição do disco, produzido de forma independente e por meio de um financiamento coletivo, para um movimento maior que se insere na emergência de artistas dissidentes de gênero e sexualidade, em especial pessoas trans e travestis, na música brasileira nos últimos anos.

Sobre o primeiro apontamento, a Linn da Quebrada da “era Pajubá” trilhou transformações pessoais durante o próprio curso das turnês musicais, que ocorreram concomitante ao lançamento do documentário *Bixa Travesty* (2018), da participação como atriz na série da Rede Globo *Segunda Chamada* (2019) e do comando do programa *TransMissão* (2019-2021) no Canal Brasil. “Essas canções [de *Pajubá*],” diz Linn da Quebrada (2020, s/p), que podem ser lidas como feitiços e mandingas, “foram cruciais para que me transtornasse em quem soul hoje & no que venho a ser, mas que não sou mais”. Esse *transtornar* traz ressonâncias não apenas nas letras diretas e pungentes, mas também, ao passo que esses *feitiços musicais* foram lançados e cantados repetidamente, os próprios *feitiços* se voltaram para a *feiticeira*.

Tenho muito cuidado com as palavras, com o que elas carregam e os efeitos do que sua organização desorganiza e afirma. Percebo que a potência da minha música está no que eu digo, e não necessariamente no virtuosismo da minha voz. Porém, minha voz sou eu. Meu corpo grita mesmo em silêncio. Mas eu não sou capaz de cantar

⁸⁴ “Em novo disco, Linn da Quebrada suaviza linguagem sem perder o tom político”. Por FOLHAPRESS, publicado em 16/7/2021. Disponível em: <<https://www.mixvale.com.br/2021/07/16/em-novo-disco-linn-da-quebrada-suaviza-linguagem-sem-perder-tom-politico/>>. Acesso em: 10/2/2022.

algo que não acredite. Entendo a música como feitiços que elaboro para que caiam sobre mim. Escrevo para que se torne realidade, para que eu possa sentir. O primeiro alvo de minhas canções sou eu mesma. Talvez a maneira mais honesta de responder isso seria dizer que meu lugar preferido para compor é quando sei onde tenho que acertar a flecha. É quando estou em mim. Afiada e corajosa. Disposta a morrer e matar. Seja lá o que for⁸⁵.

Durante uma videoconferência, a artista chegou a dizer que suas músicas foram criadas como armas que não estavam direcionadas para outras pessoas e sim apontadas para a sua própria cabeça. “Eu entendo que o alvo da minha música não eram as outras pessoas, não eram os machos, não era a masculinidade tóxica, a música era uma arma apontada pra minha própria cabeça. Eu queria modificar os meus afetos. Eu queria gostar de mim e acreditar na minha própria existência”⁸⁶. Há nesse trecho, novamente, o vínculo entre arte e vida – ou até mesmo a utilização da arte, da música especificamente, como um processo para se fazer vida, para acreditar em todas as complexidades de uma existência. São ligações inseparáveis e que se renovam sempre que são acionadas.

Aqui retomo a expressão mencionada anteriormente do álbum como um “produto do seu tempo” para outra observação: se avaliarmos, esse *tempo* partiu e foi composto, principalmente, não por um tempo cronológico, mas sim por um período de compreensão da artista, de criação de existência, ou seja, do seu período de elaboração que transformou feridas e inquietações em criações inscritas em composições musicais – e essas composições demarcam uma época em que a própria artista já não se reconhece pertencente a ela. Se pudermos, neste momento, utilizarmos uma metáfora, as nuances de *Pajubá* podem ser vistas como as molas de um trampolim que a lançaram para outros lugares. As letras das músicas partem de Linn da Quebrada, de suas memórias, como testamentos de feridas e fragilidades, mas também são registros de movimentos, confirmando um desejo em ser outras, em expandir possibilidades; uma obra musical que grava um período, mas que não permanece como uma poética estática. Embora as memórias verbalizadas sejam de extrema importância, sobretudo porque a artista é “a primeira fã de seu trabalho”, como disse em um trecho do documentário *Bixa Travesty* (2018), *Pajubá* também a desloca e a faz repensar suas movimentações – já que entre o primeiro e o segundo álbum, algumas mudanças podem ser observadas, como uma maior visibilidade da

⁸⁵ “Tantas coisas com Linn da Quebrada”. Por Ana Laura Pádua, publicado em 27 de maio de 2021. Disponível em: <<https://monkeybuzz.com.br/materias/tantas-coisas-com-linn-da-quebrada/>>. Acesso em: 10/3/2022.

⁸⁶ *Live Aulão on-line com Lina Pereira*, ocorrida em 19/11/2020 e realizada na plataforma Zoom.

artista no mercado musical, além da própria autodenominação da artista que, no desenrolar do primeiro álbum, passa a se reconhecer como travesti. A música *Enviadescer* pode ser um exemplo dessa transformação da percepção de si. Durante alguns *shows* que pude acompanhar nos anos de 2018 e 2019, logo após o final da música, ouvíamos a inclusão de uma nova estrofe que não estava registrada na primeira versão da música, em formato de *single*, antes de *Pajubá*. Após os aplausos da plateia, Linn da Quebrada entoava em uma emissão vocal vibrante: “Enviadesci, enviadesci, e agora macho alfa, não tem mais pra onde fugir. Enviadesci, enviadesci, já quebrei o meu armário agora eu vou te destruir. Porque antes era viado, agora eu sou travesti”. Logo depois, a plateia respondia com gritos, palmas e assobios.

Expandindo essa reflexão, o disco se tornou um ciclo fluido de transformações, criado entre construções e desconstruções, memórias e esforço imaginativo em ocupar territórios e constituir corporalidades, afetos e gozos distintos com outras densidades. Na dinâmica de se fazer “cobaia das próprias experiências”, como disse certa vez, ou de ser a “médica e a monstra de si”, os seus cantos encantados ressoam em variados tensionamentos, transitando entre o que se viveu e o que almeja viver e desejar. Durante a videoconferência *Aulão on-line com Lina Pereira*, a artista fez a seguinte declaração: “Talvez eu seja mais hipócrita do que vocês imaginam, mas eu vou falar isso da maneira mais sincera pra vocês... e acho que isso é um grande privilégio, inclusive pra mim. Eu não gostava das bixas, das afeminadas, eu não gostava de mim e do que eu era. E justamente por isso eu precisei me fazer acreditar”⁸⁷. Retomando a epígrafe que abre esta parte, dito pela artista em diversos momentos nos últimos anos em entrevistas, “fazer música para ser ouvida” expressa a intenção de que outras pessoas a ouçam, mas que ela, especialmente, ouça as suas próprias músicas.

Nas ressonâncias de *Pajubá*, chegamos à segunda interpretação que pode localizar o disco em um campo expandido, participando de um movimento maior mobilizado pelo crescimento de artistas dissidentes de gênero e sexualidade no cenário musical. Em uma retrospectiva sobre suas referências artísticas, Linn da Quebrada diz que, na infância, ouvia muito Sandy e Júnior – o interesse pela dupla, inclusive, permanece até hoje. Em outra fase de sua vida mergulhou nas produções

⁸⁷ Idem.

da multiartista travesti e expoente no *underground* Claudia Wonder, além de nomes da MPB, como Caetano Veloso e Gal Costa. Mas reitera que suas “principais referências artísticas são as pessoas ordinárias do cotidiano, são as travestis, as bixas, as trans que fazem parte da minha vida” (QUEBRADA, 2018, p. 86). Na reflexão à época, a artista citou um movimento crescente na música que engloba a “geração de agora” e que acaba por se destacar como seus materiais de referências:

Ouço muito a galera dessa geração de agora, As Bahias e a Cozinha Mineira, Liniker, Tássia Reis... tudo o que eu ouço hoje mexe com os pilares do que construo agora. Essa MPBeau, como algumas de nós chamamos, é feita também por outras pessoas que talvez a mídia não tenha tido a capacidade e o interesse de olhar. A lente é restrita, mas acho que o movimento popular das *beau* é muito maior do que se consegue captar. (QUEBRADA, 2018, p. 86)

A artista Liniker, amiga íntima de Linn da Quebrada que despontou na música em 2015 como vocalista da banda Liniker e os Caramelows e atualmente segue carreira solo, falou no “movimento MPBeau” como um espaço criado por artistas da música que carregam um discurso que se aproxima da desconstrução de gênero:

Saber que hoje faço parte de um movimento e que também me espelho nesse movimento, é muito importante. Aprendemos muito umas com as outras. Algumas de nós colocamos o nome nessa cena musical de MPBeau, porque chamamos umas as outras de *beau*, bonita. Se estamos vindo com tanta força agora, com um discurso alinhado sobre desconstrução de gênero, militando por meio de nossa (re)existência, é porque outras pessoas abriram esse caminho lá atrás. De acordo com nossa contemporaneidade, reafirmamos e potencializamos esse movimento que vem de trás. Nossos corpos são corpos políticos. (LINIKER, 2018, p. 64)

Sobre essa “nova cena musical”, Larissa Moreira, historiadora e autora da coletânea de entrevistas *Vozes transcendentes: os novos gêneros na música brasileira* (2018), diz que esse movimento, chamado por algumas artistas de MPBeau – e nas variações de MPBixa ou MPBTrans⁸⁸ – agregava algumas características, como: as/os artistas subvertem as fronteiras de gênero, transitando entre masculino e feminino; as composições das letras abordam (direta ou indiretamente) questões sobre o corpo, as possíveis identidades de gênero, a diversidade cultural, sexual, racial e de crença; e a intensa crítica ao sistema hegemônico, ou ao ““cis’tema, que é patriarcal, heteronormativo e branco”

⁸⁸ No texto intitulado “MPBTrans: a transformação da música brasileira” (2016), o jornalista e ex-deputado federal Jean Wyllys cunha o termo MPBTrans e assinala: “a MPBTrans é a música que resulta dos – e responde aos – impactos políticos, sociais e estéticos das novas tecnologias da comunicação e da informação (*internet* e redes sociais digitais) nessa segunda década do novo milênio; é o movimento que se contrapõe, em termos artísticos, ao retorno dos discursos conservadores, reacionários e fundamentalistas religiosos à hegemonia política no país.” Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip-transformadores/trip-transformadores-2016-jean-wylls-fala-sobre-um-novo-movimento-musical-o-mpbtrans>>. Acesso em: 10/2/2021.

(MOREIRA, 2018, p. 20). Embora Linn da Quebrada e Liniker tenham mencionado sua participação no MPBeau, esse “movimento” pode ser aproximado da ideia de uma rede de referências musicais de artistas dissidentes que começaram a despontar naquele período e que dialogavam com as desconstruções de gênero. E podemos utilizar as características da MPBeau, anunciadas por Larissa Moreira, como trilhas interessantes para pensarmos sobre o surgimento expressivo de artistas dissidentes no Brasil na última década, que divulgam os seus trabalhos tanto em redes sociais como em plataformas digitais. Fato que, invariavelmente, pode ser percebido como uma mobilização significativa.

Se focalizarmos na esfera musical, pessoas que se autoidentificam como homem trans, mulher trans ou travestis como Jup do Bairro, Irmãs de Pau, Ventura Profana, Rosa Luz, Alice Guél, Pepita, Urias, Danny Bond, Bixarte, MC Dellacroix, Majur, Mel Gonçalves, Liniker, As Bahias e a Cozinha Mineira, Marina Mathey, Nick Cruz, Kaique Theodoro; além das *drag queens* Kaya Conky, Potyguara Bardo, Lia Clark, Gloria Groove, a conhecidíssima Pabllo Vittar e outros tantos nomes, são artistas que trabalham com estilos variados (*rap, funk, pop, soul, hip hop, R&B, MPB*, entre outros) para a produção de suas músicas. Embora não tenha uma homogeneidade na circulação dessas/desses artistas no âmbito musical, tendo algumas/alguns que se localizam no *mainstream* com alto consumo de suas produções e outras/outros com visibilidade e fluxos em escalas menores, o ponto de convergência é a dissonância que esses corpos manifestam e se inserem na produção musical, apontando para outros horizontes de possibilidades artístico-musical, bem como a composição de narrativas que criticam e transcendem as normas hegemônicas. Trabalhando variadas temáticas nas letras das músicas e não se limitando às discussões explícitas de gênero e sexualidade nas produções musicais, podemos afirmar que o próprio corpo dissidente e político de cada artista já se apresenta como um fator relevante para construir brechas no imaginário artístico – seja via *mainstream* ou alternativo.

Na esteira da articulação entre arte e política, no intuito de contribuir para a reflexão de novas/outras configurações que abarcam o cruzamento entre práticas políticas e artísticas, encontramos no neologismo “artivismo” – junção de arte e ativismo – um possível caminho para expandir as discussões sobre as linguagens

estético-políticas contemporâneas. O termo⁸⁹ segue em ascensão em algumas áreas de estudos e tem aparecido cada vez mais como aporte teórico em pesquisas acadêmicas multidisciplinares. O antropólogo português Paulo Raposo (2015), pesquisador nas áreas de performances culturais, práticas artísticas e ativismo político, em uma tentativa de se aproximar de uma definição para esse “neologismo conceitual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes” (RAPOSO, 2015, p. 5), comprehende o artivismo como uma potencialidade da arte enquanto ato de subversão e resistência, e suas intervenções podem ser consumadas por artistas e/ou coletivos na realização de estratégias performativas. “Artivismo”, diz Raposo (2015, p. 5), “consolida-se assim como causa e reivindicação social, e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística”. Segundo o autor, a ideia de artivismo propõe um olhar plural e diversificado, com efeitos que podem envolver a utilização na atualidade de tecnologias e recursos digitais (como plataformas, sites e redes sociais, com a articulação da *hashtag política* e do ciberativismo, por exemplo), a reformulação dos movimentos e protestos em esferas públicas, e principalmente a mobilização entre arte, política e performance, visando intervenções sociais e políticas, mudanças e resistências. Desse modo, o termo auxilia no caminhar de vários itinerários, tanto na relação com outras configurações de práticas políticas como na reflexão sobre o estabelecimento da arte contemporânea.

Práticas de insurgência rizomática global parecem interseccionar-se com dissidências pontuais, precisas e localizadas, tornando o *artivismo* num mecanismo de intensificação e contágio do combate político e num espaço da resistência de contra-poder, mas também produzindo inquietações no próprio território da arte contemporânea e das suas fundações. (RAPOSO, 2015, p. 11)

Amplificando esse debate, e tendo como ponto central a ligação estabelecida entre produções artísticas de corpos dissidentes e política, Leandro Colling, docente da Universidade Federal da Bahia que coordena um projeto de pesquisa sobre as

⁸⁹ De acordo com Paulo Raposo (2015, p. 8), “artivismo” adentrou no contexto acadêmico em 2008 com um artigo sobre ativismo digital chicano assinado por Chela Sandoval e Gisela Latorre. “Para as autoras significava a prática e a obra criada por indivíduos que buscavam uma relação orgânica entre arte e ativismo, exigindo por isso não apenas uma volição estética, mas um modo de consciência e um posicionamento político no mundo”. No Brasil, alguns pesquisadores (VILAS BOAS, 2015; MESQUITA, 2008) apontam que o termo foi usado pela primeira vez em um artigo no jornal *Folha de S. Paulo*, de 6 de abril de 2003, intitulado *A explosão do a(r)tivismo*, assinado pela jornalista e crítica de arte Juliana Monachesi. No artigo, Monachesi aproxima o trabalho de coletivos com perfis políticos e anti-institucionais daquela época com trabalhos situacionistas da década de 1960 (série de movimentos iniciados na Itália que se autodenominavam a vanguarda da época), e relacionando, também, estratégias políticas nas obras de Artur Barrio, Cildo Meireles e Hélio Oiticica.

artes e as políticas das dissidências sexuais e de gênero na atualidade, trabalha com a expressão “cena artivista” (ou de uma “cena de arte ativista”) como uma tentativa de compreender essas produções que operam com intenções políticas explícitas. Ou, nas palavras de Colling (2019, p. 21), “que criam e entendem as suas manifestações artísticas como formas distintas de fazer política, em especial quando contrapostas às formas mais ‘tradicionais’ usadas pelo movimento LGBT e feminista *mainstream*”. É interessante destacar que as relações entre arte, ativismo e dissidências não são, de fato, interações novas ou elementos próprios da última década, por exemplo. Se observarmos, tanto na conexão entre artes e feminismos⁹⁰, nas trajetórias dos movimentos feministas, como em demais movimentos sociais, é possível notar expressões artísticas utilizadas como estratégias para combater opressões e discriminações.

O que ganhou intensidade nos últimos anos, diz Colling (2019), é a emergência de uma “cena artivista das dissidências sexuais e de gênero” que comprehende as seguintes características: I) pessoas artistas e/ou coletivos desta cena entendem as identidades sexuais e de gênero com uma fluidez, para além das perspectivas biologizantes e binárias, percebendo as identidades como formas de criação, recriação e mutação permanentes; II) esta cena possui a interseccionalidade como força motriz das produções, compreendendo não só as intersecções entre gênero e sexualidade, como também raça e classe social; III) o uso massivo das novas tecnologias, tendo a ampliação do acesso às plataformas digitais, e, assim, divulgando os trabalhos artísticos com custos reduzidos, principalmente nas redes sociais; IV) o aparecimento, cada vez maior, de pessoas que se autoidentificam como trans ou não-binárias no Brasil. Para Leandro Colling (2019, p. 26), “são exatamente essas pessoas trans ou não-binárias, fechativas, lacradoras, sapatonas masculinizadas, bichas afeminadas, que formam a maioria das artistas da cena das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade”.

⁹⁰ Sobre as contribuições do feminismo nas artes, produções artísticas de mulheres e ensaios sobre arte feminista, ver os trabalhos presentes na antologia publicada pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) no contexto do programa *Histórias da sexualidade*, ocorrido em 2017, que contou com exposições, dois seminários, um ciclo de oficinas e uma série de conversas e performances que envolviam a temática. Destaco, também, os textos presentes na antologia publicada pelo MASP em 2019, durante o programa multifacetado *Histórias das mulheres, histórias feministas*, que reuniu as mostras *Histórias das mulheres: artistas até 1900* e *Histórias feministas: artistas depois de 2000* no museu, além de três seminários que abordaram estudos e pesquisas da arte feminista.

Após percorrer as contribuições conceituais e as possibilidades de análise que emergem na imbricação entre arte e política, acima exposto como “artivismo” (RAPOSO, 2015) e “artivismo dissidente” (COLLING, 2019), me volto para as elucubrações da artista Linn da Quebrada sobre essas demarcações e de como ela as percebe. Se, por um lado, a ideia de “artivismo dissidente” de Leandro Colling é pensada como uma cena, como um conjunto de diferentes obras que dialogam com as dissidências sexuais e de gênero, e não como uma identidade a ser carimbada; por outro, Linn da Quebrada acredita que, em certa medida, “artivismo” funciona como uma categorização para enquadrar determinadas produções em “níchos e caixinhas mercadológicas”, como ela diz. A convite da editoria da *Albuquerque: revista de história*, publicação semestral editada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Linn da Quebrada assinou um ensaio intitulado *corporATIVISMO* para compor o dossiê “Gênero em perspectiva multidisciplinar” (2021). Com uma perspectiva crítica, ela diz que “falar de artivismo é no mínimo curioso, complexo e contraditório”, já que “toda arte e cada gesto, cada gasto, que fazemos e ecoamos com nosso corpo, por si só e em conjunto, seja no mínimo político” (QUEBRADA, 2021, p. 162). Nesse sentido, destaco abaixo a visão da artista sobre o mercado e os seus enquadramentos:

ao mesmo tempo que noto a importância de nossos corpos ocuparem lugares de referência, de representação & apresentação – principalmente em espaços que até então nunca estivemos, “donas” de nossa própria narrativa – deslocando e construindo outras redes de imaginário coletivo; percebo também quanto o mercado, na tentativa de nos capturar, controlar e prever nossos movimentos, nos posiciona de forma calculista & estratégica. artivistas. um espaço especial para nossas manifestações artísticas e/ou políticas. conduzindo e orientando também o olhar & o corpo do público para que se relate com o que estamos produzindo dessa mesma forma. formatando assim nossa relação. (...) nesse mercado iconoclasta, branco, cisgênero, estreito. straight. que busca incessantemente representar a si mesmo. apegado ao próprio reflexo no espelho, narcisista, violento, calculista e destrutivo; quando esse mercado nos lê e nos orienta social e coletivamente como artivistas, percebo como isso pode soar também perigoso, pois então somos lidas e lidam com nosso trabalho e atuação dessa forma: definida. com fim e finalidade específica. (QUEBRADA, 2021, p. 163-164)

Desse modo, Linn da Quebrada critica a institucionalização do artivismo que captura e transforma algumas *artistas* como *artivistas* no interior de uma categoria mercadológica com acessos e circulações delimitadas. E, com essa crítica, cabem algumas observações. A artista alcança esse posicionamento por estar, neste momento, inserida no mercado artístico e fonográfico, espaço de maior amplitude e

visibilidade que conquistou a partir de seu primeiro álbum e de suas outras produções artísticas. Assim, no desdobramento dessa observação, uma vez inserida, Linn da Quebrada se encontra no cruzamento entre “marcadores e mercadores sociais”, como ela elabora, tentando articular fugas das teias de captura do mercado, em um esforço de não ser finalizada em uma categoria fixa ou em uma relação entre artista e público já orientada, como exposto na citação acima. De todo modo, o seu anseio em não se deixar capturar deve ser um empreendimento ininterrupto, abarcando tensões e negociações, já que, uma vez identificada nas tramas mercadológicas, tornar-se um “corpo-mercadoria” se apresente como uma finalidade esperada do ponto de vista comercial. “com tudo isso, onde quero chegar? exatamente onde estou. o corpo objeto abjeto sujeito predicado substantivo indeterminado que cambia, circula e transita dentre todas essas situações e negociações” (QUEBRADA, 2021, p. 164). E se permitirmos uma consideração, os tensionamentos das circulações e das negociações sejam as principais características para irrigar novos terrenos, mirando em expansões e em deslizamentos, como ela bem propõe em seu segundo álbum *Trava Línguas*⁹¹ (2021).

Nesse sentido, apesar de reconhecer alguns pontos que podem se estender em reflexões interessantes, ressalto que não há aqui o interesse em denominar a artista como uma *artivista*, no sentido expresso via categoria mercadológica, uma vez que Linn da Quebrada não se identifica nesse espaço. Mas tenho interesse em observar as articulações acionadas e as negociações operadas pela própria artista que está inserida e permanece como um produto a ser consumido na prateleira musical de “artista LGBT”. Partindo dessa ideia, no contexto desta pesquisa e a partir dos apontamentos da artista, pensar na categoria *artivista* pode reforçar um

⁹¹ Ainda que esta pesquisa não inclua o segundo disco em uma perspectiva de análise, cabe destacar que *Trava Línguas* (realizado com patrocínio do edital Natura Musical, com direção musical de BadSista e assistência de produção da percussionista Dominique Vieira), lançado em julho de 2021, no mês em que Lina Pereira completou 31 anos de vida, segue uma narrativa que abrange um outro processo, tanto de sonoridade como de indagações. Em um intenso jogo com as palavras, como sugere o próprio nome do disco – que também pode ser entendido como a língua das travas, derivação pajubeyra de travesti, ou até mesmo em travar a língua – *Trava Línguas* parte do questionamento: quem sou eu? A linguagem, e todas as suas torções, está bem marcada, já que como Linn da Quebrada disse, ela é uma “apaixonada pelas palavras”. Em um plano comparativo, *Pajubá* surgiu como uma arma, apontada por um corpo que se compreendia como bixa preta, utilizando de suas experiências e vulnerabilidades o fio condutor das músicas. Já *Trava Línguas* foi construído como um escudo, por um corpo que se comprehende como travesti, usando sonoridades e temáticas que se misturam e que são fruto de outras experiências. Ao passo que ela se questiona “quem sou eu ao me olhar no espelho?”, ela traça um recuo com sua mãe, Lilian, revisitando suas origens e seu passado familiar, além de cantar uma bossa ode à Stella do Patrocínio. Além do disco, que contém 11 faixas, está previsto o lançamento de um filme, dirigido por Linn da Quebrada em parceria com Rodrigo de Carvalho (diretor criativo que já trabalhou em alguns projetos com a artista), com os bastidores e o desenvolvimento do segundo álbum.

pertencimento a um espaço restrito, uma vez que as marcações corporais e sociais são sobrepostas às produções, orientando essas/esses artistas dissidentes ao campo exclusivo da militância – ou esperando dessas pessoas produções com um teor explícito de militância. Formatando, assim, tanto o que se produz como também o público que consome, como em um ciclo vicioso.

Cabe salientar que não ignoro a força das identidades, as autonomeações e a sua importância como um fator político e social; a inquietação que surge é a forma como as identidades são acionadas e exacerbadas em diversas situações, tendo o sujeito reduzido a sua identidade de gênero ou a expressão de sua sexualidade. Nesse questionamento cabe a observação acerca das identidades e narrativas de cada pessoa, visto que elas só são reforçadas quando existe uma dissidência, ou seja, quando há um corpo “fora da norma”, do “esperado” e do “aceito” socialmente. A problemática reside no fato de que, por um lado, a elaboração de si é de extrema importância; e, por outro, a própria autodenominação e os marcadores sociais podem suprimir todas as complexidades, desejos, trânsitos e vivências, suspendendo, assim, as variadas características e expressões que nos atravessam.

Para ilustrar esse questionamento trago uma reflexão da própria artista. Em janeiro deste ano, quando começaram a surgir na *internet* rumores sobre os possíveis participantes do BBB, o nome de Linn da Quebrada alcançou o *ranking* de um dos assuntos mais comentados no *Twitter* como um palpite de ter a presença da artista na edição do programa. Em algumas notas em *sites*, ela era citada como uma “artista LGBT” ou “uma das maiores artistas LGBTs”, como ela chegou a mencionar. No dia 8 de janeiro, com a alta das especulações e uma possível “lista” dos participantes do programa, Linn da Quebrada gravou uma sequência de *stories* em seu perfil no Instagram, durante um passeio noturno com a sua cachorra, e que transcrevo abaixo algumas passagens:

Uma das maiores artistas LGBTs..., mas acima, aquém e além de tudo, uma artista né, gente?! Vamo[s] ir para além dessas caixinhas? Sou uma artista, uma arteira, uma atriz, uma atroz... e por que eu estou dizendo isso, gente? Sou LGBTQIAP+? Sou, sou travesti, sou uma travesti, sou uma transex...aaaal, mas quando a gente fala de tantos outros artistas, é muito curioso que a gente não fala “um artista cisgênero”, “uma artista heterossexual”, “o maior artista branco”, e eu entendo a necessidade de a gente elaborar a partir das nossas perspectivas e narrativas identitárias também, que por tanto tempo nos mantiveram longe do mercado, mas é sobre essa hiper marcação sobre os nossos corpos, né? Porque eu tenho tantas qualidades... sabe o que eu gostaria de falar? “Uma das artistas mais sensuais do Brasil”, porque é uma verdade né, gente? Eu sou sensual, eu sou muito sensual...

Nesse sentido, para além da categoria de “artista ativista”, ou de “artivista”, em uma ótica mercadológica, outras dinâmicas de cooptação de algumas/alguns artistas são incitadas com o intuito de criar nichos, como por exemplo o “espaço especial” para artistas LGBT. Há uma lógica reforçada pelo mercado que distingue o hegemônico do não-hegemônico, operando na “inclusão pela exclusão”, como ela elabora. Ou seja, é preciso apontar e demarcar a diferença para que, assim, o diferente se constitua e seja vendido como “música LGBT” ou como um marco da diversidade. Sobre essa reflexão, a artista disse em entrevista:

O mercado age pela lógica da inclusão pela exclusão. Ele permite – entre aspas – que a gente adentre esse terreno e crie um novo território. Um pequeno território onde ele coloca toda a diversidade ali, para que não circule por todo o mercado. Nos coloca dentro de um pequeno cercadinho para que as trans, pretas, LGBTs disputem entre si esse espaço. (...) e é uma inclusão pela exclusão porque nos mantém marginalizadas, nos mantém isoladas desse mercado e cria essa categorização que nos limita e que limita também a escuta de quem nos ouve. Porque então quem nos ouve, não ouve como música – ouve como *militância*, como *música LGBT*. Isso é uma hipocrisia porque, se a gente aceita essa categorização de música LGBT, é necessária uma *música cis heterossexual*. E, se há uma categorização de música negra, é preciso ter uma categorização de *música branca*. Senão, o que acontece é um centro universal que permanece sem nenhuma marcação. É um centro que se supõe universal, neutro, que consegue circular por todos os territórios livremente. E nós somos marcadas e categorizadas. (ALBUQUERQUE, 2021, p. 7, grifos meus)

Em um exercício de recuo, a construção do álbum *Pajubá* partiu de narrativas pessoais de Linn da Quebrada para conseguir adentrar no mercado da música, estratégia pensada como uma aliança entre o pessoal e o coletivo, ou seja, partindo de sua história verbalizada nas músicas para provocar uma brecha e entrar no cenário de maior circulação com o público que a ajudou a construir essa “era Pajubá”. Mas, passado esse período de fissura, a artista se depara com os dilemas e as consequências mercadológicas, as limitações e os jogos, por vezes perversos, que a artista se dispõe a negociar para permanecer no espaço que conquistou – ainda que seja uma área delimitada e problemática. Uma vez inserida nesse lugar, é possível perceber (e vivenciar) as engrenagens e criticar as próprias estruturas que sustentam o mercado, ou pensar em estratégias que sirvam para escapar das teias que a capturam. É preciso, então, repensar as fissuras no interior dessas teias e em como construir fugas no interior dessas dinâmicas. As inquietações mercadológicas se tornaram explícitas, para a artista, com a pandemia de Covid-19 e, conforme pude acompanhar em *lives* e videoconferências ao longo de 2021, período de realização e lançamento de seu segundo álbum, as formulações sobre as artimanhas do mercado

se intensificaram, especialmente sobre a sua percepção de ter se tornado um produto de entretenimento.

E esse é um ponto interessante a ser mencionado. Embora esta pesquisa não focalize de maneira ampla o período artístico atual em que Linn da Quebrada se encontra, em uma observação comparativa, *Pajubá* exprime todas as suas feridas, dores, desejos e memórias, partindo de seus “sabores empíricos advindos de uma trajetória em movimento e inacabada. Fragmentos de televisores, revistas, novelas, músicas, videogames, pornografia & também cartografias de afeto” (QUEBRADA, 2021, p. 162). Todas as marcações estão ali, presentes e vivas no primeiro álbum em todas as músicas, cantadas e clamadas como ritos para expurgar, como em processos de cura para caminhar e se lançar a outros territórios. E, em algum momento, com o aumento de sua visibilidade, os tentáculos de um capitalismo elástico percebeu ali um potencial de mercado a ser trabalhado e explorado.

Transcrevo um pequeno trecho de um diálogo que a artista teve sobre essa questão no dia 14 de março de 2022 com o surfista Pedro Scooby, outro participante do BBB, durante o confinamento no programa: “Tudo vai ser entretenimento, inclusive o avesso à sociedade. Por que a minha música começou a fazer sentido em um determinado momento? Tudo o que eu estava dizendo ia contra tudo o que o mercado financiava até então. Mas aquilo poderia se tornar um entretenimento. E de repente eu me vi à venda, eu precisava vender, precisava expor as minhas cicatrizes, quase como se eu precisasse me machucar mais”. No quadro comparativo, *Trava Línguas* propõe uma descontinuidade sonora e um travar na língua que aparece de forma “mansa”, quase como um mistério a ser desvendado. Diferente do primeiro álbum, que é verborrágico, direto e explícito, ainda que com jogos de palavras nas estrofes. Essa mudança de estratégia provoca uma ruptura, surpresa ao mercado e ao que se esperava dela, talvez como uma ação estratégica de resistir à captura. Em entrevista à revista *Rolling Stone Brasil*, ela disse:

Grande parte das pessoas que ouvem [Trava Línguas], talvez, por não ter palavrão, tenham uma sensação de que a linguagem se amacia. Mas o que estou construindo é uma linguagem que desliza e escapa. Na estrutura musical, coloco o mercado para pensar na linguagem [...] senti que é necessário atraí-lo através das letras e das melodias, propondo uma armadilha, uma arapuca, na qual, quando o mercado tivesse atraído até o ponto, eu pudesse afrontá-lo de outra maneira⁹².

⁹² “EntreLinnhas: Linn da Quebrada revela rotas de fuga e busca de Trava Línguas, segundo disco da carreira [ENTREVISTA]”. Por Julia Harumi Morita, *Rolling Stone*, publicada em 14/8/2021. Disponível em:

Se retornarmos aos processos de produção de *Pajubá*, a relação entre o particular e o coletivo é um elemento que perpassa a narrativa criada pela artista para se referir ao álbum. Essa relação, inclusive, foi mencionada pela própria artista sobre a criação de “um público que consumisse” o seu primeiro trabalho. Durante uma videoconferência, ela comentou:

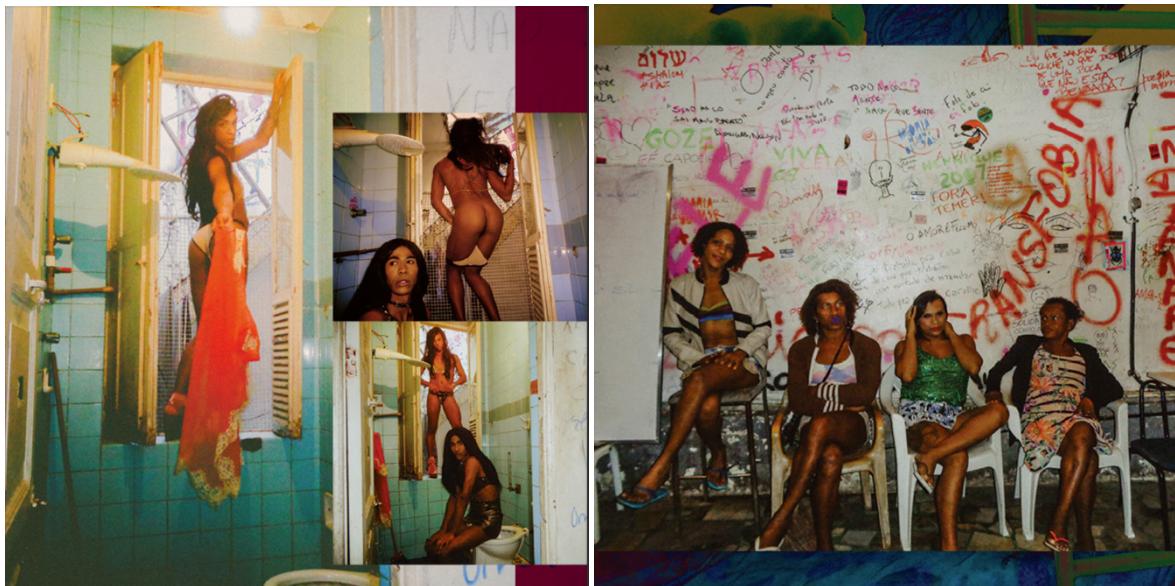
Eu lembro até hoje que no começo as pessoas me perguntavam: “mas você tem público? Quem ouve essas músicas?”. Porque não havia um público exatamente formado para isso... esse público foi se formando, a gente foi criando desejo, não só eu como todas as outras pessoas e artistas que foram cada vez mais junto nesse tempo construindo outras narrativas e com essas narrativas a gente ouve e fala: “nossa, acho que eu gosto disso!”, porque não existia aquele desejo, assim como não existia antes o desejo pelo feminino, independente de que corpo ele estivesse localizado, até mesmo nos nossos grupos desviantes. E esse desejo foi se consolidando, ele tem se consolidado, a gente tem construído esses outros fluxos⁹³.

A ideia de “criação de um público” pode estar atrelada, diretamente, com as ações criadas na etapa de pré-projeto do disco, especificamente na campanha de financiamento coletivo que contou com diversas recompensas para quem contribuísse com a produção independente do álbum. Como veremos no próximo tópico, a colaboração, que possibilitou a materialização do disco, é reforçada tanto em *shows* como em falas e entrevistas, com o intuito de ressaltar uma noção de pertencimento coletivo tanto na construção, mas também na divulgação. Ou seja, podemos expandir essa ideia de “obra coletiva” não só pelas contribuições no financiamento, mas também as participações de outras artistas em algumas músicas e até mesmo a escolha do espaço que ilustra a capa e todo o encarte do CD com as letras das músicas: a CasaNem, casa de acolhimento para pessoas LGBTs em situação de vulnerabilidade social no Rio de Janeiro, que tem Linn da Quebrada como uma de suas madrinhas.

⁹³<<https://rollingstone.uol.com.br/musica/entrelinhas-linn-da-quebrada-revela-rotas-de-fuga-e-busca-de-trava-linguas-segundo-disco-da-carreira-entrevista/>>. Acesso em: 10/2/2022.

⁹³ *Live Aulão on-line com Lina Pereira*, ocorrida em 19/11/2020 e realizada na plataforma Zoom.

Encarte do CD Pajubá (2017)



©Nu Abe / Reprodução

A bixa pode fazer um pedido?

Quando acessávamos o site brasileiro de financiamento coletivo *Kickante*⁹⁴, especificamente no link da campanha “Linn da Quebrada: A bixa pode fazer um pedido?”⁹⁵, encontrávamos, no topo da página, a imagem de capa de um vídeo com a seguinte mensagem: *Heey, psiu! Vc ae mana afrontosa. Bora colaborar. Cola junto as transviada sapatão e faça parte do Pajubá.* Quando acionávamos o play em um vídeo-convite, éramos transportadas para a sala de estar do conjunto habitacional que Linn da Quebrada morava à época, no bairro Fazenda da Juta, periferia de São Paulo.

⁹⁴ A plataforma de *crowdfunding* (financiamento coletivo) *Kickante* foi criada em 2013 com o intuito de desburocratizar e facilitar a captação financeira para o desenvolvimento de projetos em diversas áreas. A plataforma é uma das mais premiadas do país, segundo o site, e desde a sua criação mais de 300 milhões de reais foram contribuídos para projetos variados e mais de 100 mil projetos foram realizados impactando milhões de brasileiras/os. A criação de uma campanha de financiamento coletivo se tornou uma alternativa bem utilizada nos últimos anos, tanto por sua facilidade como por ser um processo que não envolve grandes empresas ou instituições externas; a relação direta que se estabelece é entre a pessoa proponente e a plataforma escolhida para o financiamento. Atualmente é possível encontrar, inclusive, manuais e e-books na internet com dicas para auxiliar em todos os processos da campanha – de planejamentos até estratégias de recompensas.

⁹⁵ Embora a campanha tenha ocorrido em 2017, ainda era possível, até o final de 2021, acessar o link do financiamento coletivo e visualizar todas as informações, como a descrição, o vídeo, o valor total arrecadado e as recompensas. A partir de 2022, o link direto da campanha saiu do ar, ficou indisponível, e acredito que essa retirada possa ter alguma relação com a entrada da artista no programa *Big Brother Brasil*. Assim, todas as informações sobre o financiamento coletivo terão como referências minhas anotações e observações.

Essa imagem de ambiente familiar, como um convite para adentrarmos em seu espaço particular, faz muito sentido se pensarmos no projeto de seu primeiro disco: uma produção musical que, como mencionado anteriormente, parte das narrativas pessoais da artista. E as nuances que compõem o vídeo de apresentação – uma gravação caseira, em contexto periférico, sem grandes produções/edições, direcionando um pedido às pessoas dissidentes de gênero e sexualidade, e reforçando uma contribuição coletiva – apontam mais para o interesse na abertura de uma relação entre a artista e o seu público, do que um mero pedido de colaboração para um projeto artístico. Obviamente a colaboração financeira não é descartada, mas ela é mobilizada por meio do interesse da artista em utilizar a música como base para construir pontes que perpassam o particular para alcançar o coletivo, tendo a produção do álbum como a materialização de um ponto de encontro. Em outras palavras, *Pajubá*, embora fortemente marcado por vivências pessoais, mirava, também, na aproximação e na construção de uma rede de pessoas dissidentes em suas variadas experiências. Tomando sempre o cuidado de perceber as vivências de cada pessoa com seu corpo, identidade, gênero e sexualidade em suas particularidades, ainda assim é possível encontrar, no interior dessas particularidades e identificações, pontos que conectam essas experiências. E essa característica de se conectar com as diferenças se tornou evidente ao longo de suas produções.

No primeiro frame de vídeo, víamos no canto esquerdo da tela a porta de entrada da residência em madeira, com uma boneca negra de plástico pendurada por uma corrente na porta; no centro da imagem, uma parede na cor azul com uma tonalidade desgastada e um pôster quadrado com uma ilustração do rosto da artista mexicana Frida Kahlo; no canto direito, um cabideiro de chão em madeira com chapéus, peruca e sacolas *ecobags* (aqueles de estilo de compras de supermercado) pendurados. Após os primeiros segundos, quando nos sentimos ambientadas no interior desse espaço, toca a campanha. Seguimos, com a pessoa que gravou o vídeo, até a porta e lá aparecia Linn da Quebrada, com cabelos compridos cacheados, usando óculos com uma armação grande, um *top* com três faixas horizontais (nas cores verde, amarelo e vermelho) com a imagem de duas folhas de erva de maconha por cima das cores, um *short jeans* e um violão pequeno de brinquedo. Com a porta aberta, ela passa os dedos pelos acordes do violão e emenda: “A bixa pode fazer um

pedido?”, adentra a sala, fecha a porta e senta no sofá. O caminhar da porta até o assento é acompanhado no vídeo e chegamos até uma parede em tom amarelo com texturas, e uma série de quadros enfileirados em cima de um sofá aparentemente de dois lugares. Ela diz para o seu público: “Pois eu vim aqui falar de coisa séria, eu vim aqui falar de *Pajubá*. Não é conversa fiada não, é conversa afiada. Não é conversa pra *boy* dormir, é conversa pra tirar eles do lugar, tomar o nosso espaço de direito e gerar movimento”. E logo depois: “*Pajubá* é linguagem de resistência, é linguagem das transviada sapatão, e nada mais nada menos que também o primeiro álbum de Linn da Quebrada”.

O vídeo curto de três minutos era simples, sem grandes efeitos ou produções, registrado em uma única sequência, tendo como edição a inclusão de um trecho do videoclipe *Enviadescer*, e que é retomado como referência em um dado momento da fala da artista: “Bixa, mana, mona, vamo fazer esse álbum acontecer juntas. Agora que a gente já enviadesceu, só basta um empurrãozinho pra gente fazer esse álbum todo”. Ao longo de toda a fala do vídeo, exposta aparentemente de maneira encenada e previamente ensaiada, e sempre direcionada às manas, às monas, às bixas e aos viados, encontramos como pontos centrais a resistência às normatizações, a tomada do espaço hegemônico do *boy* e a ideia de uma “produção colaborativa”. Esta última ideia forja uma relação em que o eu e o outro – ou especificamente Linn da Quebrada e o público com quem ela quer dialogar – é levado para uma noção de pertencimento, responsabilidade, ultrapassando uma simples contribuição para se transformar em uma troca colaborativa que envolve “responsabilidades e prazeres na produção do álbum”. As responsabilidades podem ser compreendidas pela materialização do álbum, ou seja, o apoio financeiro para concretizar o projeto do disco; já os prazeres eram traduzidos em produtos exclusivos e personalizados. Transcrevo abaixo um trecho do vídeo em que essa mensagem aparece explícita:

Um álbum com músicas compostas por mim, a partir da minha história, da minha trajetória, e que eu pude perceber nesse caminho que é um álbum muito maior do que eu, porque é um álbum que fala sobre nós. E que se fala sobre nós, pois então, que desatemos. Mas a produção musical não é algo muito barato, por isso eu vou precisar da colaboração de vocês. Ele só será possível a partir de um financiamento coletivo. Eu não sou uma diva, não quero e nem posso ocupar esse espaço sozinha, por isso quero dividir da responsabilidade e também dos prazeres da produção desse álbum.

Os “prazeres da produção” são compostos pelos produtos e pelas ações exclusivas disponibilizadas por meio das recompensas, impulsionando dessa forma

a criação de um vínculo com as/os apoiadoras/es embutido nas gratificações. Nas palavras de Erick Felinto (2012, p. 141), professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pesquisador nas áreas de comunicação e cibercultura, “para o público, [o *crowdfunding*] oferece um sentido de participação antes impensável. O fã sente-se como um cocriador, autêntico colaborador do processo produtivo, capaz mesmo de ajudar a determinar os destinos das obras/produtos que admira”. A interação de quem contribuiu com a campanha indicava não apenas o interesse em ver aquele projeto ganhando vida, mas sobretudo pelo movimento de pertencimento que indiretamente refletiam, tanto nas gratificações materiais que as recompensas disponibilizavam (CD físico, vinil, camisetão, boneca de pano, pochete) como nas relações afetivas (agradecimento na página do *Facebook*) e até mesmo nas possibilidades de aproximações diretas (noite de karaokê com Linn e *pocket show*). Essas características estavam presentes no período ativo do financiamento e percorreu toda a “era Pajubá”. Em diversos *shows* que pude acompanhar de Linn da Quebrada em São Paulo, frases como “esse álbum só aconteceu pela ajuda de todas vocês”, “cada uma de vocês faz parte de *Pajubá*” e “esse disco foi feito pelo fruto de parceria e de rede de apoio”, eram mencionadas pela artista nas apresentações, nos intervalos das músicas; como também apareceu de forma recorrente em falas e entrevistas comentando sobre o álbum na mídia ou nas redes sociais. Nessa perspectiva, o sentimento de pertencimento ultrapassou o financiamento coletivo e foi constantemente reforçado, para que o elo construído entre a artista e os seus fãs permanecessem intactos.

A estrutura das recompensas no site *Kickante* aspirava uma aproximação com as/os contribuintes, como diálogos informais e utilizando os títulos das recompensas com trechos ou títulos de músicas de *Pajubá*, como “Picadinho de neca”, “Pirigoza”, “Bixistranha”, “Vam’bater um papo reto?”, “Pisa menos, Linn”, “Fogo no rabo”, “E aí as bixa fico maluca – Bocket Show” e “Senta e observa a tua destruição”, por exemplo. Com uma campanha de arrecadação flexível, os valores das contribuições variavam de R\$10,00 a R\$5.000,00 e, conforme os apoios aumentavam, se acumulavam os presentes dos valores mais baixos. De R\$60,00 a R\$80,00, além de realizar o *download* do álbum antes do lançamento, ter a versão física do CD e o nome mencionado em agradecimento na página da artista no *Facebook*, as recompensas ofereciam um camisetão exclusivo feito pela Jup do

Bairro; uma noite de karaokê com Linn; uma boneca de pano da Linn da Quebrada ou “a primeira boneca terrorista de gênero do Brasil”, segundo ela; um vinil de *Pajubá*; e a audição do disco em São Paulo. De R\$90,00 a R\$150,00, ganhava pochete e brinde exclusivos. Com R\$3.000,00 era possível ter um *bocket show*, como ela chama um *pocket show*, para 50 pessoas (em residência, estabelecimento e empresa) sem venda de ingresso; e com R\$5.000,00 um *bocket show* para 100/150 pessoas (em residência, estabelecimento e empresa) com venda de ingresso. A campanha ficou disponível por três meses, entre abril e junho de 2017, e atingiu o montante de R\$49.980,00 – arrecadando 11% a mais da meta original, de R\$45.000,00. Ao todo, 770 pessoas contribuíram para o financiamento coletivo.

No intuito de expandir alguns apontamentos, podemos compreender as colaborações financeiras e as suas respectivas gratificações como um exercício de estabelecer uma relação ativa entre a artista e o público, envolvimento esse facilitado por plataformas digitais. Utilizando como referência a estadunidense Nancy Baym, pesquisadora na Microsoft Research New England e que realiza trabalhos na intersecção entre comunicação, *internet* e mídias sociais, em sua obra *Playing to the Crowd: Musicians, Audiences, and the Intimate Work of Connection* (2018) a autora ressalta como as interações em ambientes digitais acabaram por criar um vínculo direto entre artistas e fãs, como se os artistas “se oferecessem ao público” continuamente nas redes sociais. E esse “oferecimento” produz, evidentemente, um desgaste constante, já que os fãs esperam de seus ídolos um alto envolvimento, com compartilhamento de histórias pessoais, interações em discussões *on-line* e em postagens, o que Baym (2018, p. 19) conceitua como “trabalho relacional”. “Eu defino ‘trabalho relacional’ como o trabalho contínuo, interativo, afetivo, material e cognitivo de comunicação com as pessoas ao longo do tempo para criar estruturas que podem apoiar esse trabalho contínuo”. Esse processo integra uma sociabilidade, fortemente pautada pelas/nas mídias digitais, e o comércio do trabalho como conexões entrelaçadas. Nessa dinâmica, o pessoal e o profissional se confundem na constituição de uma troca íntima, impossibilitando assim um afastamento ou uma relação ausente do/a artista com seu público.

Em uma recuperação histórica, Nancy Baym, partindo de um vasto material de pesquisa etnográfica sobre práticas cotidianas de artistas e de extensas entrevistas com músicos e/ou bandas para compor a sua publicação, indica que

entre as décadas de 1970 e 1990 os artistas mantinham uma comunicação na ordem do “privado” com a sua audiência, fixando um distanciamento e por vezes não se aproximando de seus fãs. Com a ascensão e a alta utilização das plataformas de comunicação digital, a dinâmica da relação se transforma em uma ligação intensa que inclui a vida pessoal – os posicionamentos, as interações, falas e engajamentos de cada artista – como um dos fatores importantes de consumo do trabalho da/o artista. Assim, na sociedade digital contemporânea, o público consome não apenas as produções musicais, mas também todas as informações que abarcam a intimidade de cada artista – inclusive, os componentes rotineiros e pessoais podem servir para ampliar e cativar um número maior de pessoas, aumentando a sua audiência; mas também pode ocorrer o contrário. A exacerbação da vida pessoal pode acarretar uma influência negativa sobre a obra artística, e em uma leitura atual, em escala acentuada pode até ocorrer um “cancelamento”, movimento de julgamento que tem ganhado destaque nas redes sociais. Sobre as modificações entre artistas e público, Baym (2018, p. 1) diz:

A relação entre músicos e seu público mudou. Longe de desaparecer nos céus ou nas mansões, os músicos de hoje estão ligados à terra, sob pressão para construir conexões com os ouvintes. O público, especialmente aqueles que atingiram a maioria em uma época de mídia onipresente, esperam que os músicos que seguem sejam “constantemente acessíveis, especialmente nas redes sociais, oferecendo momentos únicos e íntimos aos seus fãs.” Se antes o público da música de massa não tinha uma relação “real” com intérpretes poderosos e distantes, hoje músicos implacavelmente buscam um relacionamento com o público, acompanhando ouvintes de plataforma a plataforma, tentando estabelecer uma presença para si e construir conexões.

A abertura para uma conexão ativa entre Linn da Quebrada e o seu público é notória, especialmente nas mídias sociais. Embora, atualmente, ela tenha uma equipe direcionada que trabalha na comunicação e no manejo de seus perfis nas redes, as postagens e interações no Instagram e no Twitter, por exemplo, são feitas pela artista, que costuma publicar sequências diárias de *stories* no perfil demonstrando atividades cotidianas e, em épocas de turnês, as preparações dos shows (chegada no local, maquiagem, prova de roupa, ensaio, camarim, etc.). Já no Facebook as postagens são realizadas pela equipe de comunicação, e quando a artista publica nessa rede, ela menciona sua autoria.

Em uma ação realizada em abril de 2021, com o intuito de retomar/reforçar o contato com seu público, a artista criou um grupo privado no Facebook chamado “mundinho trava línguas por Lina Pereira”. É interessante notar que o grupo levava

o nome Lina Pereira, em um período que ascendeu a reflexão da artista em elaborar a ligação entre criadora e criatura, utilizando esse espaço de trocas para que as pessoas também conhecessem e interagissem com Lina, a criadora. A entrada no grupo era feita mediante respostas a um formulário, que questionava basicamente a relação da pessoa com a música de Linn da Quebrada, nome e cidade da/o interessada/o. No grupo, com quase dois mil integrantes, era compartilhado os seus processos criativos e inspirações. Todas as postagens ficavam abertas aos comentários e às interações, tanto de Lina como do público. O grupo teve um alto volume de postagens em julho de 2021, mês que marcou o lançamento de *Trava Línguas*, compartilhando imagens de divulgação do álbum e vídeos “faixa a faixa”, comentando as referências e construções de cada música. A partir de outubro do mesmo ano, as postagens no espaço foram descontinuadas.

Sob o prisma das interações virtuais, os canais digitais são ferramentas bem utilizadas pela artista e sua equipe, e foram intensamente trabalhados no período de pré-produção de *Pajubá*, incentivando nas redes digitais a contribuição com o financiamento coletivo. Além da campanha no *Kickante*, outras ações eram corriqueiras nas mídias sociais com o objetivo de alavancar o projeto, como *lives* da artista com sessões de ensaio das músicas, postagens sobre o andamento da arrecadação financeira e a declaração de outras artistas apoiando o projeto. A ideia de “rede de apoio”, verbalizada pela artista em relação ao público, pode ser estendida aqui para as artistas que publicaram vídeos repercutindo a ação da campanha, contribuindo, assim, para a ampla divulgação do projeto. Na etapa final da campanha, em junho de 2017, as artistas Pabllo Vittar, Liniker, Pepita e Elza Soares gravaram pequenos vídeos, intitulados “Ajude no Pajubá”, expressando o apoio na realização do disco. Esses vídeos, publicados na página do *Facebook* de Linn da Quebrada, foram patrocinados, utilizando desse recurso de impulsionamento financeiro para alcançar um número maior de pessoas dentro da configuração algorítmica da plataforma. No engajamento virtual, os vídeos das quatro artistas parceiras tiveram ao todo 23,4 mil visualizações; 2.386 curtidas; e 60 comentários.

Com vídeos curtos e caseiros, que não excediam 40 segundos, as mensagens eram diretas. Pepita disse em seu vídeo: “Oi, gente, tudo bem com vocês? Aqui quem fala sou eu mesmo, a Mulher Pepita, e eu tô juntinho com a minha gostosa, a minha cheirosa, Linn da Quebrada, e eu tô juntinho com você nessa campanha da Pajubá...”

então vamos ajudar, vamos contribuir porque eu acho que ela merece, é uma militante, uma guerreira e a gente tem que fazer pela nossa bandeira. Beijos”⁹⁶. “Babies, vamo ajudar minha amiga Linn da Quebrada, MC Linn, vamo ajudar o Pajubá acontecer porque é um projeto maravilhoso, é um projeto necessário. Vamo fazer esse babado acontecer, viu? Beijos, MC Linn, te amo, mana”⁹⁷, gravou Pabllo Vittar. A amiga Liniker gravou: “Brasil, é o seguinte, minha irmã, MC Linn da Quebrada, tá lançando o primeiro disco de estúdio dela, Pajubá, é um disco necessário pra gente, é um disco necessário pra ela, e eu tô aqui pra apoiar, com todo o meu amor, esse disco incrível... Tata, eu tô com você sempre, querendo sempre o seu melhor, querendo que a sua música chegue em todos os corações... é isso, te amo, e Pajubá vem aí”⁹⁸. “Vamos fazer esse disco acontecer, tá? Pajubá... tô contigo, tô dentro”⁹⁹, disse Elza Soares.

Trago esses trechos para evidenciar as conexões estabelecidas entre elas, aqui especificamente manifestando o apoio e interesse no projeto de álbum de estreia de Linn da Quebrada, bem como salientar que essas redes entrecruzam as vivências pessoais e as próprias trocas de trabalhos musicais. A *funkeira* Pepita participou diretamente de *Pajubá* na música *Dedo Nucué*, assim como Liniker que, além de integrar a faixa *Sereia A*, também gravou a terceira voz em outras músicas. Linn da Quebrada é amiga e próxima de Pabllo Vittar, e participou, em 2018, de um episódio do programa de curta temporada *Prazer*, *Pabllo Vittar* exibido à época no canal Multishow (Canal Globo). Com Elza Soares, Linn experienciou trocas e cuidados afetivos, sempre bem recebida e acolhida por Elza, dona da “voz do milênio”. Inclusive, logo após a confirmação da entrada de Linn no *Big Brother Brasil*, Elza escreveu em sua última publicação no *Twitter*, seis dias antes de sua morte: “Minha Linn entrou no BBB. Arrebenta, menina. Te amooooo, Linn da Quebrada”¹⁰⁰.

Essas conexões, evidenciadas acima, também são fomentadas com outros nomes artísticos e em variadas produções, reafirmando o interesse em fortificar alianças musicais e concretizar parcerias, os famosos *feats* ou apenas *ft.* Esses

⁹⁶ Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=1896943307210899>>. Acesso em: 10/2/2018.

⁹⁷ Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=1897428910495672>>. Acesso em: 10/2/2018.

⁹⁸ Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=1898435513728345>>. Acesso em: 10/2/2018.

⁹⁹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=1896151420623421>>. Acesso em: 10/2/2018.

¹⁰⁰ Disponível em: <<https://twitter.com/ElzaSoares/status/1482152816076627970>>. Acesso em: 20/2/2022.

entrosamentos não ocorreram apenas no contexto específico da produção do primeiro álbum, mas permanecem como uma característica marcante de Linn, alastrando uma rede de ligações e interações com trocas mútuas, evocando parcerias heterogêneas e com estilos diversificados, aparecendo tanto no segundo álbum de estúdio de Linn da Quebrada (que contou com participações da multiartista Ventura Profana e da cantora e compositora Luísa Nascim), em projetos especiais (como com Edi Rock e Ney Matogrosso, Boss In Drama, Gloria Groove e Karol Conká, As Bahias e a Cozinha Mineira) como as participações de Linn e Rico Dalasam em uma música do EP de estreia de Jup do Bairro. Outro destaque, ainda sobre parcerias musicais, se materializou através de um movimento diferente, permitindo que as letras de *Pajubá* fossem trabalhadas por outras/outros artistas. Com uma proposta que reunia multiplicidades e novas roupagens musicais, surgiram os álbuns digitais *Pajubá Remix I* e *Pajubá Remix II*, lançados em dezembro de 2019 e abril de 2020, respectivamente, e disponíveis exclusivamente em plataformas digitais, como Spotify, Deezer, Apple Music e YouTube. Com 24 músicas ao todo e reunindo 31 artistas¹⁰¹ dissidentes em sua grande maioria, as versões remixadas têm como base as letras e as músicas de *Pajubá*, mas se mostram com sonoridades diversificadas, já que as autoras e os autores dos remixes imprimiram seus repertórios e referências nas produções musicais.

Nesse sentido, podemos compreender os remixes lançados sob uma outra ótica das parcerias. Ou seja, de certa maneira, as músicas gravadas em estúdio de *Pajubá* se apresentaram como materiais abertos e passíveis de transformações, reformulações e mixagens que nos levam a uma outra sonoridade com o que já foi produzido por Linn da Quebrada. Dito com outras palavras, a obra musical de Linn não se fixa como única possibilidade de nos conectarmos com as suas músicas, mas antes se mostra disponível às movimentações e aos fluxos que interligam estilos variados. Se os *feats* refletem as locomoções de Linn da Quebrada em um campo musical que amplia as suas relações e as suas redes de contatos e interações (pessoais e profissionais); os remixes, todos produzidos por amigas/os e pessoas próximas à convite da própria artista, utilizam as bases do trabalho de Linn da

¹⁰¹ Colin Self, Cyber Kills, Ventura Profana & podeserdesligado, Lechuga Zafiro, Evehive, Odete, Alada, Malka & Subaze, JLZ, Fkoff, Danna Lisboa & Nelson D, Kelman Duran, MikeQ, Badsista & Laysa, Zutzut, Tayhana, Alice Guél & Pov3da, Potyguara Bardo & Tinoc, Davi Sabbag, Boss In Drama, Pininga, Ase Manual, Lyzza, Jup do Bairro & Sanvtto.

Quebrada como um ponto de partida para conexões que criam pontes e aberturas para novas escutas e elaborações musicais de *Pajubá*, assim como reafirmam a ideia de rede e de conexões múltiplas e mútuas.

Além das parcerias musicais, a construção imagética de *Pajubá*, por exemplo, foi feita inteiramente na CasaNem¹⁰², espaço de acolhimento para pessoas LGBTIA+ em situação de vulnerabilidade social, com sede no bairro Flamengo, no Rio de Janeiro. As fotos da capa e de todo o encarte do CD foram registradas pela artista visual e fotógrafa Nu Abe (amiga de longa data de Linn da Quebrada) e retratam um clima festivo e descontraído entre a artista e as pessoas acolhidas, em geral mulheres trans e travestis negras. Nas imagens, além de Linn da Quebrada, também aparecem Jup do Bairro e Pepita. É interessante destacar como essas conexões (e tantas outras) refletem com quem Linn da Quebrada quer se aproximar e firmar parcerias, criando um espaço que fosse tranquilo, seguro e acolhedor entre as múltiplas feminilidades, “independente do corpo em que elas se localizem”, como ela diz. E por isso podemos pensar que o direcionamento da sua campanha para a construção de *Pajubá* foi para às manas, às monas, às transviadas sapatão, aos viados e às bixas. Há, então, uma ruptura com os modos de comunicação e relacionamento que privilegiam o masculino, o “macho” ou o “boy”, e potencializa-se zonas com pessoas desviantes e que não reproduzem marcações ou normatizações sexuais e de gênero. Os laços se estabelecem com pessoas dissidentes de gênero e sexualidade e o interesse pelo relacionamento com a dissidência ocorre igualmente na equipe de trabalho da artista. Durante o confinamento no programa *Big Brother Brasil*, a equipe responsável pela comunicação nas redes sociais era composta por 5 ADMs, administradoras das contas virtuais, todas travestis.

¹⁰² Fundada em 2016 e idealizada por Indianarae Siqueira, ativista pelos direitos LGBTIA+, a CasaNem surgiu com o “PreparaNem”, um cursinho pré-vestibular comunitário. Com o tempo, as ações foram expandidas e, atualmente, além do acolhimento, o espaço realiza debates, festas e *shows*, cursos, oficinas e formações, como um projeto de capacitação de assistência de cozinha para travestis, mulheres e homens trans, idealizado pela chef Paola Carosella; e o curso de corte e costura que prepara as pessoas acolhidas para a fabricação de peças exclusivas. Esses projetos sociais são estratégias para promover formações profissionais para que as pessoas tenham acesso a um trabalho. Linn da Quebrada é uma das madrinhas da casa e, além de doações, já realizou *shows* em benefício do espaço sem cobrar cachê. Outras artistas também são apoiadoras da CasaNem, como a Pabllo Vittar e a Juliette Freire, campeã do *Big Brother Brasil 2021*.

Encarte do CD *Pajubá* (2017)



©Nu Abe / Reprodução

Para além das relações citadas acima, seja com uma abertura ao diálogo com o público e o sentido de “obra coletiva”, de dividir “responsabilidades e prazeres”; seja via parcerias e apoios artísticos na difusão do projeto do álbum, ainda sobre a campanha do financiamento coletivo, destaco informações interessantes que estavam no texto de apresentação na estrutura do *Kickante*: a música como ação. Escreveu a artista: “Pra mim é muito importante conseguir materializar esse álbum por reunir nele uma série de ideias. Cada música pra mim é uma ação. Já que a arte não necessariamente apenas reproduz, mas também produz nossos afetos, relações, eu encontro na música uma ferramenta de produção, invenção e intervenção”. Aqui a música é deslocada de um produto como única finalidade o entretenimento e passa a operar como um instrumento que produz e interfere; e, em certa medida, também resiste. Esses atos em consonância perpassam as intenções e as reverberações do disco, tendo as ações como intervenções nos desejos, nas expressões de gênero e nas destituições normalizadoras e hegemônicas; e as resistências como criações potentes na linguagem como um ato de permanecer em (re)existências desviantes, apesar de todas as vigilâncias e violências. Esse ato de resistência já carrega – e anuncia – no próprio nome do álbum: *Pajubá*. Escreveu a artista em outro trecho da apresentação do financiamento coletivo: “*Pajubá* é linguagem de resistência, construída a partir da inserção de palavras e expressões de origem africanas

ocidentais. É usada principalmente por travestis e grande parte da comunidade TLGB¹⁰³. Eu chamo esse álbum de pajubá porque pra mim ele é construção de linguagem. É invenção. É ato de nomear. De dar nome aos *boys*". É mais uma vez deslocamento, ou seja, se as regulações se situam como intactas e "naturais", aqui há uma torção na linguagem e uma dinâmica reversa, com um apontamento das instituições que garantem poder e atração sexo-afetiva ao "macho", branco, viril, ativo e bem-dotado; ao passo que se utiliza da música como uma interação comunicativa em uma linguagem viva e ativa, que aciona efeitos, que age e interfere. E é nessa chave de análise que percorreremos o próximo tópico. Comecemos com as linguagens pajubeyras.

Resistências e (re)existências em/com pajubá

BadSista, diretora musical de *Pajubá*, questionada sobre a composição e preparação do disco durante uma apresentação no programa *Cultura Livre* da TV Cultura, comentou:

O processo em questão de produção musical foi uma coisa muito doida, porque a gente não sabia o que estávamos fazendo. A gente não tinha nome pra dar e a gente ficou com um pouco de medo porque era algo diferente de tudo o que as pessoas estavam fazendo [no sentido de estilo sonoro]... e eu acho que o nome [para o que estávamos produzindo] é o pajubá mesmo, é um nome único, tanto em questão de discurso como em questão musical¹⁰⁴.

Como mencionado acima e em diversos outros momentos desta pesquisa, Linn da Quebrada comprehende sua estreia na música como um desejo de criação/intervenção de/na linguagem, bem como uma expressão de resistência aos sistemas normativos que regulam corporalidades dissonantes. Para a artista, o interesse pela palavra e pela linguagem remetem a uma memória de infância. Aos 7 anos, durante uma atividade escolar, uma professora pediu que as/os estudantes dissessem o que gostariam de ser quando crescessem. Lina Pereira respondeu que queria ser escritora. Desde a sua infância o interesse pela linguagem e a sua "paixão pelas palavras", como citou certa vez, floresceram e ganharam intensidade no ciclo de passagem da infância para a adolescência – período em que frequentou a

¹⁰³ Em algumas falas e escritos, Linn da Quebrada utiliza o acrônimo TLGB, diferentemente de LGBT. O interesse na troca é a (maior) visibilidade para a letra T, vista como um "guarda-chuva" para travestis e pessoas transexuais.

¹⁰⁴ "Cultura Livre | Linn da Quebrada | 05/06/2018". *TV Cultura*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kf_idnHJLbs&t=2027s>. Acesso em: 15/5/2021.

denominação religiosa Testemunhas de Jeová. Este período foi marcado especialmente pelo desenvolvimento da sua oralidade, uma característica habitual da denominação religiosa mencionada, que mantém práticas de oratória e estudos bíblicos direcionados com os “irmãos” e as “irmãs”. “Muito do que desenvolvi na oralidade e na fala aprendi na igreja”¹⁰⁵, disse em entrevista antes de entrar na casa do BBB. A partir desse trecho, compreendemos como a oralidade, para ela, é um elemento estruturante no seu trabalho. Como vimos na parte anterior, após ser desassociada da igreja, ela trilha uma investigação sobre as movimentações corporais (na dança, na performance, no teatro) e a voz deixa de ser uma totalidade – como era enquanto ela desenvolvia os trabalhos de pregação da bíblia – e passa a integrar o conjunto de seus desenvolvimentos artísticos. É interessante ressaltar que o período em que ela esteve associada às Testemunhas de Jeová, o seu corpo, seus afetos e desejos estavam ligados a culpa, só podendo utilizar a sua voz como expressão. “Parecia que meu corpo era proibido a mim. A velha ideia caduca e equivocada de um corpo errado, de desejos errados e de pecado” (QUEBRADA, 2018, p. 75). Quando ela sai dessa denominação, há uma reconexão com o seu corpo e as possíveis experimentações. A voz e a oralidade ficam em suspenso com a dança e a performance, mas retorna com o teatro e é potencializada na música.

Nas artes, com Linn da Quebrada, a linguagem alcançou outras proporções, sendo intensificada em seu processo criativo e até demarcando os títulos de suas duas obras musicais – *Pajubá* e *Trava Línguas*.

A linguagem, para a artista, é um campo vivo de batalha, vista como uma possibilidade em aberto para inventar sentidos, irrigar outros imaginários e torcer a linguagem para dizer outras coisas. E a palavra é aplicada como uma ferramenta que não apenas reproduz, mas que instaura uma inventividade e uma ruptura que perpassa não apenas a comunicação, como também movimentação, criação de desejos, intervenções subjetivas e desvios da normatividade. Assim, a conjunção entre linguagem e resistência – ou, se pudermos afirmar, a integração em linguagem *de* resistência – aponta para essas consonâncias existentes nas próprias imbricações da língua falada e afiada de pajubá, também conhecido como bajubá. Em algumas

¹⁰⁵ “De Testemunha de Jeová a ícone LGBTQIA+: a história de Linn da Quebrada”. Por Redação, *O Povo*, publicado em 17/1/2022. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/divirtase/bbb/2022/01/17/de-testemunha-de-jeova-a-icone-lgbtqia-a-historia-de-linn-da-quebrada.html>>. Acesso em: 18/1/2022.

pesquisas, também é possível localizar a menção ao pajubá como “bate-bate”, como apontam as etnografias da antropóloga Cristina de Oliveira Florentino (1998) e do antropólogo Marcos Benedetti (2005), e na pesquisa de saúde coletiva do psicólogo William Peres (2015). Nesse sentido, compreendemos que a nomeação “bate-bate” – que nós, na capital paulista, em grande maioria chamamos de pajubá – tenha um aspecto regional de circulação no sul do país, já que Florentino (1998) e Benedetti (2005) realizaram as suas pesquisas com as travestis de Porto Alegre, Rio Grande do Sul; e Peres (2015) em Londrina, Paraná.

Nos últimos anos, especificamente em 2018, o pajubá teve grande repercussão na mídia, aflorada por conotações negativas pronunciadas pelo presidente eleito à época, Jair Bolsonaro. O Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) trouxe, no caderno de provas de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias daquele ano, uma questão sobre o “dialeto secreto utilizado por *gays* e travestis”, reconhecendo o pajubá como um dialeto de patrimônio linguístico. A principal crítica de Bolsonaro recaía no intuito de deslegitimar a temática abordada no exame, já que para ele “uma questão de prova que entra na dialética, na linguagem secreta de travesti, não mede conhecimento nenhum”¹⁰⁶. Durante uma entrevista, o presidente afirmou: “Temos que fazer com que o ENEM cobre conhecimentos úteis. Ninguém quer acabar com o ENEM, mas tem que cobrar ali o que realmente tem a ver com a história e a cultura do Brasil, não com uma questão específica LGBT. Parece que há uma supervvalorização de quem nasceu assim”¹⁰⁷. Essa deslegitimização está ancorada, evidentemente, em sua visão política censuradora, retrógrada, discriminatória e fundamentalista que propaga a anulação – e o confronto – a tudo o que seja dissonante aos seus privilegiados “normais”, ou seja, homens brancos, cisgêneros, heterossexuais, cristãos e de classe média/alta, ou o que ele reconhece como “cidadão de bem”. Juntamente com as críticas da questão sobre pajubá, que ocorreram logo após o resultado das eleições presidenciais em 2018, Bolsonaro prometeu que sua gestão no Ministério da Educação “não trataria os assuntos do ENEM dessa forma”. E, de fato, essa promessa repercutiu em ações diretas.

¹⁰⁶ “Bolsonaro critica questão do Enem sobre gays e promete exame com temas ‘úteis’”. Por Leonardo Martins, Mirthyani Bezerra e Fabrício Lobel, *Folha de São Paulo*, publicado em 5/11/2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2018/11/bolsonaro-critica-questao-do-enem-sobre-gays-e-promete-exame-com-temas-uteis.shtml>>. Acesso em: 10/2/2019.

¹⁰⁷ Idem.

Em 2019, nos primeiros dias do mandato de Jair Bolsonaro, a presidenta à época do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep), Maria Inês Fini, teve a sua gestão encerrada. Segundo ela, a exoneração abrupta do seu cargo no Inep, órgão responsável pela administração e formulação das questões do ENEM, ocorreu devido a questão sobre o pajubá na prova do ano anterior. Maria Inês Fini disse em entrevista:

Minha saída se deu por uma interpretação completamente equivocada por parte do presidente e de seus filhos acerca de uma questão do ENEM 2018 onde se pedia que o aluno identificasse as características de um dialeto, o pajubá, que é a linguagem da comunidade LGBT. Essa foi a desculpa que usaram para me tirar do cargo e aparelharem o Inep com pessoas de outra formação¹⁰⁸.

Questão sobre o pajubá na prova do ENEM 2018

QUESTÃO 37

“Acuenda o Pajubá”: conheça o “dialeto secreto” utilizado por gays e travestis

Com origem no iorubá, linguagem foi adotada por travestis e ganhou a comunidade

“Nhaí, amapô! Não faça a loka e pague meu acuê, deixe de equê se não eu puxo teu picumâ!” Entendeu as palavras dessa frase? Se sim, é porque você manja alguma coisa de pajubá, o “dialeto secreto” dos gays e travestis.

Adepto do uso das expressões, mesmo nos ambientes mais formais, um advogado afirma: “É claro que eu não vou falar durante uma audiência ou numa reunião, mas na firma, com meus colegas de trabalho, eu falo de ‘acuê’ o tempo inteiro”, brinca. “A gente tem que ter cuidado de falar outras palavras porque hoje o pessoal já entende, né? Tá na internet, tem até dicionário...”, comenta.

O dicionário a que ele se refere é o *Aurélia, a dicionária da língua afiada*, lançado no ano de 2006 e escrito pelo jornalista Angelo Vip e por Fred Libi. Na obra, há mais de 1 300 verbetes revelando o significado das palavras do pajubá.

Não se sabe ao certo quando essa linguagem surgiu, mas sabe-se que há claramente uma relação entre o pajubá e a cultura africana, numa costura iniciada ainda na época do Brasil colonial.

Disponível em: www.midiamax.com.br. Acesso em: 4 abr. 2017 (adaptado).

Da perspectiva do usuário, o pajubá ganha *status* de dialeto, caracterizando-se como elemento de patrimônio linguístico, especialmente por

- A** ter mais de mil palavras conhecidas.
- B** ter palavras diferentes de uma linguagem secreta.
- C** ser consolidado por objetos formais de registro.
- D** ser utilizado por advogados em situações formais.
- E** ser comum em conversas no ambiente de trabalho.

Caderno de Questões 1 Azul / INEP / ©Reprodução

¹⁰⁸ “Maria Inês Fini, ex-presidente do Inep: ‘Enem 2019 sofreu censura’”. Por Matheus D oliveira, EXAME, publicado em 4/2/2020. Disponível em: <<https://exame.com/brasil/maria-ines-fini-ex-presidente-do-inep-enem-2019-sofreu-censura/>>. Acesso em: 10/2/2021. Ainda sobre episódios de censura no ENEM, alguns servidores que pediram demissão do Inep em 2021 relataram em matéria veiculada em 14/11/2021 no programa *Fantástico* (Rede Globo) que questões envolvendo contextos sociopolíticos, socioeconômicos e história dos últimos 50 anos do Brasil eram removidas das provas na atual gestão de Bolsonaro.

Ainda que o exemplo censurador acima seja desalentador, para não dizer estarrecedor, conseguimos avistar algumas repercussões do dialeto, e não apenas pelo fato de ter a abordagem do tema em um importante exame nacional, mas perceber que o pajubá se alastrou – e continua proliferando – cada vez mais em outros canais, como a utilização de suas expressões na *internet*, especialmente em redes sociais; em séries televisivas e telenovelas; em dicionários e glossários (Diálogo de Bonecas, 1995; Bichonário, 1996; Aurélia, 2006; TENSU! – Dicionário de Bajubá / Pajubá, 2009; GLOSSário, 2011); bem como ser objeto de estudo em pesquisas acadêmicas no campo das letras e das variações linguísticas (ALONSO, 2005, 2010; LAU, 2015; BARROSO, 2017; MOURA, 2018), além de atravessar, em variadas escalas, estudos e etnografias que se propõem a analisar as vivências, experiências e sociabilidades de travestis e mulheres trans em amplas abordagens e recortes diferenciados (FLORENTINO, 1998; BENEDETTI, 2005; SILVA, 2007; KULICK, 2008; PELÚCIO, 2009; PERES, 2015).

Em uma outra mirada, através de uma brevíssima recuperação, localizamos o uso do pajubá em outros contextos, como a sua utilização como forma de comunicação entre frequentadores das pistas de dança dos clubes alternativos nas décadas de 1990 e 2000 na capital paulista, sendo documentado na coluna semanal “Noite Ilustrada” no jornal impresso *Folha de São Paulo*; e aparecendo até em *posts* de *blogs* na primeira década dos anos 2000. No jornal *Folha de São Paulo*, entre 1992 e 2005, a jornalista Erika Palomino (que posteriormente seguiu carreira na editoria de moda e atualmente é gerente de comunicação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) assinava a coluna “Noite Ilustrada” publicada toda sexta-feira na *Folha*. Os textos abordavam, em suma, a noite *underground* paulistana, as suas/seus frequentadoras/es e as características de seus vestuários, estilos e o interesse em comum à época pela música eletrônica – estilo musical que ganhava cada vez mais adeptos nas pistas de dança. Nessa cobertura jornalística sobre a cena noturna, uma inovação incontestável para a publicação impressa de massa naquele período, as “gírias” utilizadas na noite e nos clubes apareciam frequentemente nos textos. Essas “gírias”, que a jornalista chamou certa vez, eram em sua maioria expressões em pajubá.

No ambiente digital, especialmente na *blogosfera* – que teve um aumento expressivo na criação de *blogs* que abordavam temas, estilos e públicos variados na

primeira década dos anos 2000 – o pajubá adentrou com intensidade, em particular no extinto *blog* da Katylene¹⁰⁹, criado em 2007. Com grande repercussão e alcançando uma média de 1 milhão de acessos por mês, a página da Katylene foi um sucesso na *internet* desde o seu lançamento, e chegou a integrar a grade da MTV Brasil em 2010 com um curto programa em formato de telejornal chamado *Katylene TV*. A personagem fictícia que assinava todas as postagens era Katylene Beezmarcky, autointitulada uma blogueira travesti, que utilizava as expressões em pajubá de forma alterada (com trocas de letras nas palavras e utilizando outras escritas para as palavras, por exemplo) tanto nas postagens textuais como nos áudios dos vídeos que integravam as seções do *blog*, como “Baphão”, “Traça ou Repassa”, “Batch Cabelo”, “Amygas e Rivais”, “Klássicos do Ichuenta”, entre outras. Embora a criação do *blog* tenha contribuído para a proliferação do pajubá na *internet*, assim como o reforço do aspecto fluido da linguagem, é preciso destacar que o criador/produtor dos conteúdos da “personagem travesti” era o DJ paulistano Daniel Carvalho, um homem cisgênero que se apropriou de uma identificação que não lhe cabia e a transtornou em um produto de entretenimento. Se, por um lado, a página da Katylene auxiliou na disseminação do dialeto – o que me afetou diretamente, já que em 2007 eu estava em um processo de desabrochar da minha sexualidade e, a partir do *blog*, comprehendia algumas expressões que algumas pessoas utilizavam comigo em casas noturnas; por outra perspectiva comprehendo que o seu criador negligenciou um cuidado e uma imprudência em criar (e lucrar) com uma “personagem travesti”, identidade essa já tão marginalizada, violentada e estereotipada negativamente.

Nas postagens do *blog*, recheadas com tons irônicos, gongativos e com um humor ácido, abordando temas e acontecimentos do universo *pop* (festas, celebridades, fofocas, eventos, figurinos dos famosos, etc.), as palavras se atualizavam, incorporando/alterando letras das expressões, alimentando uma compreensão do pajubá como sinônimo de adaptação e versatilidade. Sob a ótica da fertilização e transformação do pajubá, Régis Mikail Abud Filho, mestre em Literatura Comparada, doutor em Literatura Francesa e que viveu intensamente a

¹⁰⁹ A descrição da Katylene Beezmarcky em seu *blog* era a seguinte: “Difícil me descrever em um parágrafo. Mesmo sem vagina, sou mulher completa. Cresci nas ruas de Xerém, baixada fluminense, e em meio a giletadas, apedrejamentos e muita mágoa, descobri minha verdadeira paixão: ESCREVER. Atualmente, resido no aconchegante bairro de M’Boi Mirim e aguardo ansiosa a expansão do metrô de São Paulo”.

noite paulistana, em algumas observações sobre o pajubá em um capítulo para a publicação *Cidade Queer, uma leitora* (2017), acredita que

a oralidade [de pajubá] – escrita ou falada – dialoga com universos populares brasileiros, dos terreiros aos clubes, e se repropaga, transformada. O extinto *blog* Katylene e *microblogs* de figuras como Johnny Luxo [DJ, modelo e *host* paulistano] são exemplos. Transformando o pajubá, agem ironicamente sobre os impasses do mundo digital e sua linguagem. Satirizam discursos propagandísticos e autopublicitários de blogueiros e celebridades *mainstream*, apropriando-se de seus discursos, contradizendo-os em humor escrachado, questionando gêneros e sexualidades. Denunciam com ironia a hegemonia da língua inglesa e o exagero de seu uso (e ideologia) por meio de anglicismos absurdamente grafados, como em “*dya/dia*” ou “*rykah/rica*”. Assim, a crueza sexual e o lirismo bandido do pajubá fertilizam-se numa realidade outra. (ABUD FILHO, 2017, p. 50)

A partir das menções acima, longe de me debruçar e levar os exemplos à exaustão, mas mais interessada em apontar algumas localizações heterogêneas de circulação das expressões, podemos, neste primeiro momento, pensar no pajubá como um dialeto que nos desloca das estruturas rígidas da linguagem hegemônica e nos convida a caminhar pelos emaranhados de possibilidades das variantes linguísticas, percebendo as suas inventividades e potencialidades. E, retomando alguns dados e documentações, conseguimos adensar em algumas reflexões, destacando, sobretudo, as estratégias e usos políticos imbricados no diálogo em pajubá, movimento iniciado por travestis como modo de proteção.

O bajubá é de vivência da rua. Quando eu cheguei no Rio de Janeiro, nos anos 80, eu fui para a rua, porque não tinha mercado de trabalho, nunca teve, ainda hoje não tem. E isso a gente aprendeu na rua e era uma estratégia de diálogo entre as travestis, justamente pra poder se proteger dos ataques da sociedade, das investidas da polícia.

Jovanna Baby, atual presidenta do FONATRANS (2017)

Na minha formação de prostituta, que sou ainda hoje, o bajubá foi muito importante nas décadas de 70 e 80. Eu cheguei a Salvador muito jovem, com 13 anos de idade, e ao me deparar a primeira vez com o bajubá eu entendi que era uma forma da gente dialogar.

Keila Simpson, atual presidenta da ANTRA (2017)

Eu estava lá. A gente corria do carro pipa, da polícia, da sociedade civil e de todo mundo. O pajubá era a única maneira de garantir a sobrevivência.

Neon Cunha, ativista e patrona da Casa Neon Cunha

RESISTIR & (RE)EXISTIR COM/EM PAJUBÁ

Resistências em pajubá

Se nos basearmos em alguns rastros históricos, na dissertação intitulada *Pajubá: o código linguístico da comunidade LGBT* (2017), o autor Renato Régis Barroso, apoiando-se nos estudos de linguística antropológica, demonstra que o pajubá tem origem afro-brasileira, tendo em sua formação o contato com a língua africana iorubá (também referido como yorubá, idioma da família linguística nígero-congolesa) com o português brasileiro. Presente e locomovendo-se entre praticantes¹¹⁰ de religiões de matriz africana, as expressões em pajubá, no momento de espraiamento e de movimento que passaram dos cultos e rituais religiosos para a vivência e sociabilidade de pessoas dissidentes de gênero e sexualidade, inicialmente por travestis, sofreram algumas mudanças e junções, de acordo com os contextos de comunicação – seja fônica ou semântica. E essa mudança reflete, inclusive, nos sentidos e nos contextos que são acionados pelas falantes fluentes em pajubá, como veremos mais adiante.

Ao longo de sua dissertação, o autor reforça a adoção do pajubá na comunidade LGBT como um código linguístico de resistência, de identificação e de proteção (BARROSO, 2017), e a conclusão de sua análise identificou o pajubá como “uma gíria” que transita livremente em “eventos LGBTs”. Para o autor, a ideia de um “exclusivo dialeto” ou de “gírias” tem como uma das principais referências para a sua elaboração a *Aurélia – A Dicionária da Língua Afiada*, lançada em 2006 pelos autores Victor Ângelo (codinome Ângelo Vip) e Fred Libi (que utilizava apenas seu codinome), e publicada pela Editora do Bispo. Uma ilustração com cores do arco-íris da *drag queen* Divine (estrela dos filmes do cineasta John Waters) estampava a capa da dicionária, que reunia 1.300 verbetes, tendo em sua minoria oriundos do pajubá, e que foi chamado à época de “um dicionário de expressões gays do Brasil” ou o “Aurélio dos gays” pela imprensa. A escolha do título “Aurélia”, inclusive, foi

¹¹⁰ Sobre a presença de pessoas dissidentes de gênero e sexualidade em religiões de matriz africana e as suas relações, ver, entre outros, os estudos de Peter Fry (1982), Ruth Landes (2002) e Patrícia Birman (1985, 1991). Em oposição, especialmente sobre travestis, o sueco Don Kulick, que realizou uma etnografia com as travestis de Salvador, refuta a relação entre as travestis e as religiões de matriz africana na obra *Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil*, publicado originalmente em inglês em 1998 e traduzido para o português em 2008. Segundo Kulick, durante a sua pesquisa, realizada nos anos 1990, os estudos constatavam a participação ativa de homossexuais afeminados nos terreiros de religiões de matriz africana, mas não havia a confirmação da participação ativa das travestis.

motivo de polêmica¹¹¹ durante o lançamento, pois foi visto como uma “deturpação do nome” do dicionário da língua portuguesa “Aurélio”, do lexicógrafo Aurélio Buarque de Holanda. Atualmente esgotada, a dicionária teve sua última reimpressão em 2012, chegando à 24^a edição. É inegável a contribuição da publicação, tanto em sua sistematização impressa de expressões utilizadas por pessoas que se identificavam como LGBTs, como pela demarcação geográfica expressa em cada verbete, apontando em qual região cada verbete era proveniente ou empregado de forma assídua em diálogos informais.

Porém, ainda sob um olhar de recuperação histórica, convém frisar e se atentar para duas observações que atravessam a disseminação das expressões em pajubá com a intenção de não reforçarmos processos de invisibilização dos saberes travestis. No bojo dessas considerações, é preciso exercitar um duplo movimento: reconhecer as primeiras pessoas que começaram a criar expressões, a partir de referências do iorubá, e a utilizar o dialeto pajubá sobretudo em regiões de prostituição; e, consequentemente, perceber o contexto ao qual as expressões eram transmitidas via oralidade e o intuito dessa propagação limitada às travestis, já que a palavra “pajubá” tem como significado africano o sentido de “segredo” (BARROSO, 2017). Na esteira dessa retomada, o pajubá que circulava (e ainda circula) nas esquinas, nas noites e madrugadas como medidas de proteção e cuidado entre as travestis e as mulheres trans, precisa ser deslocado da aglutinada sigla LGBT+ para que compreendamos a sua historicidade e o seu engajamento político de modo singular.

Comumente atrelado a “expressões *gays* do Brasil”, “Aurélio dos *gays*”, gírias ou “código linguístico da comunidade LGBT”, definições expostas acima, e que também aparecem em outros dicionários e glossários¹¹², é necessário ressaltar que o

¹¹¹ Anedota: o autor Victor Ângelo disse no lançamento da dicionária que a escolha do nome era uma “homenagem ao Aurélio”. Em resposta, Maria Baird Ferreira, lexicógrafa e viúva de Aurélio Buarque de Holanda, dispensava a homenagem. “A família em nome do falecido autor declara-se contrária a qualquer demonstração de homofobia, mas dispensa essa ‘homenagem’ ao dicionário”, escreveu à época. A Editora Positivo, detentora dos direitos das edições e comercialização do dicionário Aurélio desde 2003, chegou a acionar algumas medidas jurídicas solicitando a retirada de circulação e divulgação da dicionária, com o intuito de “defender e preservar os direitos de propriedade intelectual da marca Aurélio, uma instituição da cultura brasileira”. O esforço jurídico não avançou, visto que a Aurélia teve 24 edições publicadas.

¹¹² Em 1996, o jornalista Orocil Santos Júnior publicou o livro *Bichonário: um dicionário gay*, fruto de sua monografia em Comunicação Social pela UFBA, um estudo “sobre o falar da comunidade homossexual baiana”. Com um prefácio assinado por Marta Suplicy e uma capa com as cores do arco-íris, a publicação trazia 636 palavras e uma seção chamada “Rapidinhas”, com diálogos tematizados em pajubá. Em 21 de junho de 2009, no blog *TENSU!*, houve uma postagem chamada “Dicionário Bajubá / Pajubá”, tendo como descrição para a

pajubá, uma linguagem que se construiu nas ruas e começou a ser utilizado em situações e em espaços específicos, carrega em sua trajetória uma intensa resistência política. A partir de um olhar crítico, há uma distinção entre “expressões gays” e o pajubá – o segundo foi elaborado nas ruas e, com o tempo, o seu alastramento foi apropriado e incorporado na comunicação entre pessoas LGBT+. Como reflete Régis Mikail Abud Filho (2017, p. 46) em artigo mencionado anteriormente, “contrariamente à literatura consultada, procurei evitar considerar quaisquer falares gays como pajubá – a distinção entre o público gay e o público trans é digna de nota; o primeiro incorporou o falar do segundo. Antes transmitido no falar, o pajubá espalhou-se como por capilaridade pela *internet* e transformou o diálogo entre os LGBTQIA e outros segmentos sociais”. Nesse quadro distintivo, há escassos¹¹³ documentos inteiramente sobre pajubá, com exceção do *Diálogo de Bonecas*, o primeiro dicionário em pajubá produzido por travestis – e para travestis.

A pesquisadora Gabriela Costa Araujo, em sua dissertação de mestrado (*Re)encontrando o Diálogo de Bonecas* (2018) defendida na Universidade Federal de Uberlândia, reconstrói alguns caminhos percorridos pelo pajubá e se aprofunda em discussões em torno do *Diálogo de Bonecas*, produzido por travestis em 1992 e que teve uma pequena tiragem publicada em 1995. À época do lançamento, para além do principal propósito – a criação de um documento que registrasse palavras e significados para que fossem utilizadas por travestis que se prostituíam como estratégias de defesa contra ataques e violências – a década de 1990 foi marcada por

listagem que aquelas palavras pertenciam “a mais nova sensação da *internet*, porque o tiopês já era e agora a moda é o pajubá. Língua bastante falada no mundo colorido, originárias dos dialetos africanos”. No audiovisual, o curta-metragem *GLOSSário*, vencedor do Show do Gongo 2011, uma das premiações do Festival Mix Brasil, mostrava Alicia Pietá e Verônica Valentino, membras à época do coletivo As Travestidas, citavam algumas expressões e encenavam os seus significados. Para além desses materiais citados, na etnografia com travestis de Larissa Pelúcio (2009), há um glossário com uma lista de expressões em pajubá e seus significados. E no livro *O corpo da roupa: uma introdução aos estudos transgêneros* (2017), fruto da pesquisa de mestrado da psicanalista Letícia Lanz, há um anexo com um “Dicionário Transgênero” com algumas expressões em pajubá.

¹¹³ A escassez de documentações, sobretudo impressas, pode ser compreendida através de algumas características, apontadas na pesquisa de Gabriela Costa Araujo (2018): I) por ter a sua construção e compartilhamento via oralidade, a linguagem permanece viva, em constante mudanças e reinvenções que acabam ressignificando os vocábulos do próprio repertório; II) há uma preocupação em manter as expressões em segredo, em um campo restrito de circulação e utilizar as expressões sem serem entendidas. Porém, notamos como o pajubá tem se alastrado na *internet* e nas redes sociais, assim como nos veículos de comunicação, nas novelas e até como pergunta no ENEM, como vimos anteriormente; III) com a escassez, há uma linha tênue em identificar qual expressão pode ser “definida” como pajubá ou não. A pesquisa supracitada não tem como objetivo buscar uma “verdade” do vocábulo, as informações coletadas em pesquisas anteriores e por meio de entrevistas com as suas interlocutoras, pendem mais para uma imprecisão do que uma listagem fixa e estabelecida sobre o dialeto em pajubá. “Os limites borrados entre o que é ou não parte dessa linguagem integram uma das suas principais características, evidenciando um processo de (des)construção contínua, plástica e performática da linguagem”. (ARAUJO, 2018, p. 20)

políticas de prevenção da aids (inclusive em projetos que contavam com a participação de travestis e prostitutas) e também pela emergência do movimento de travestis no Brasil. Como contextualiza Araujo (2018), o início da década de 1990, concentrava o surgimento do movimento de travestis no país, com a fundação da Associação de Travestis e Liberados do Rio de Janeiro (ASTRAL), primeira associação exclusivamente de travestis do Brasil; o Encontro Nacional de Travestis e Liberados (ENTL), que ocorreu no Rio de Janeiro; e o desenvolvimento do “Projeto Saúde na Prostituição” que atendia as prostitutas (cisgêneras e travestis), realizado no Instituto Superior de Estudos da Religião (ISER), instituição religiosa ligada à Diocese do Rio de Janeiro. Nesse contexto, a produção do *Diálogo de Bonecas* contemplava algumas demandas: auxiliar as travestis com ferramentas comunicacionais para se esquivarem de situações de violência policial; a aproximação de agentes de saúde em territórios específicos de prostituição, utilizando o próprio pajubá em diálogo com as travestis; além de “babadinhos” (dicas) com informações em pajubá sobre a prevenção da aids, reforçando a importância do uso de preservativos nas relações sexuais. Organizado em 16 páginas, com 232 palavras (e seus respectivos significados), “babadinhos” e frases mais usadas, o *Diálogo de Bonecas* foi publicado em 1995 pela ASTRAL com recursos do “Projeto Saúde na Prostituição”, do ISER.

Ao longo da dissertação, Araujo (2018) realizou entrevistas com duas interlocutoras importantíssimas para a história da militância trans e travesti no país: Jovanna Baby, atual presidente do Fórum Nacional de Travestis e Transexuais Negras e Negros (FONATRANS), e que participou diretamente da criação do *Diálogo de Bonecas*; e Keila Simpson, ex-presidenta da Associação de Travestis de Salvador (ATRAS) e atual presidente da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA). Jovanna e Keila, em passagens de entrevista à autora, retomam algumas memórias para explicitar a necessidade da utilização do pajubá como forma de proteção do grupo, assim como manter um diálogo restrito, em segredo, se constituindo como um dialeto das ruas marginais da prostituição. Diz as interlocutoras à autora (ARAUJO, 2018, pp. 135-136):

Na minha formação de prostituta, que sou ainda hoje, o bajubá foi muito importante na[s] década[s] de 70 e 80. A gente vivia aquele tempo recém-saído da ditadura, recém-saído não, a gente estava ainda. Eu cheguei a Salvador muito jovem, com 13 anos de idade, por volta dos anos 80, 82, por aí, e ao me deparar a primeira vez com o bajubá eu entendi que era uma forma da gente dialogar que

tinha duas estratégias: uma era para que a gente entendesse e pudesse falar sem que a polícia, que era muito repressiva naquele período, entendesse o que nós falávamos, era um dialeto nosso. E a outra estratégia era para que, se a gente pudesse então, de algum modo furtivo, fazer algo de diferente com o cliente, no quesito de ganhar um pouco mais, de ganhar dinheiro, de uma forma mais furtiva ganhar dinheiro, a gente também podia se comunicar dessa forma. Então eu acho que o pajubá foi importante nesse sentido. (Entrevista realizada com Keila Simpson, em Uberlândia, 16/09/2017).

Na verdade, o pajubá é de vivência da rua. Quando eu cheguei no Rio de Janeiro, nos anos 80, eu fui para a rua, porque não tinha mercado de trabalho, nunca teve, ainda hoje não tem. E isso a gente aprendeu na rua e era uma estratégia de diálogo entre as travestis, justamente pra poder se proteger dos ataques da sociedade, das investidas da polícia, para uma mona avisar a outra “desaquienda que os alibás tão na onda”, quer dizer, “corram que os policiais estão chegando”. (Entrevista realizada com Jovanna Baby, em Brasília, 28/11/2017)

Os códigos de atenção, as expressões partilhadas, a vigilância da movimentação nas ruas e o zelo entre as travestis como modos de proteção pessoal e coletiva, são características marcantes que se assentam nas resistências com/em pajubá, e que acompanham as histórias e memórias das travestis e mulheres transexuais. Como ferramenta de enfrentamento às violências e aos ataques truculentos mobilizados tanto nos períodos precedente e no decorrer da ditadura¹¹⁴ civil-militar brasileira (1964-1985) como por ações de perseguição e regulação da polícia, explicitamente em operações como Tarântula, Limpeza e Rondão, o pajubá ganhou força combativa nos anos de chumbo. Ou seja, para além de uma listagem de verbetes, o pajubá é tomado como uma tática de sobrevivência. Conforme sintetiza o pesquisador Carlos Henrique Lima (2017, p. 59), “o pajubá se estabelece, a partir da década de 1960, como meio de comunicação entre as travestis e enquanto forma de resistência ao violento aparato estatal da ditadura. É um uso extremamente político que se faz, nesse primeiro momento, do pajubá”. Nos próximos parágrafos vou me ater de forma um pouco mais demorada em relação às travestis e o período ditatorial, por acreditar que a contextualização histórica e o rememorar de atos tão brutos e cruéis não sejam esquecidos ou minimizados todos

¹¹⁴ Helena Vieira e Yuri Fraccaroli (2018) desenvolveram um ensaio sobre experiências de repressão e resistência das travestis durante o período da ditadura militar. Para um estudo mais amplo, tendo como eixo a repressão à comunidade LGBT durante a ditadura, demonstrando como pessoas dissidentes de gênero e sexualidade foram tratadas como ameaças aos valores, à moral, à estabilidade política e à segurança nacional, sofrendo, assim, perseguições, torturas, censuras, assassinatos, espancamentos e prisões, ver Renan Quinalha (2021). Cabe salientar que a vivência para as pessoas da comunidade LGBT+ não se tornaram mais “favoráveis” ou com menor índice de violência após a ditadura militar brasileira. Como mostram os dossiês anuais da ANTRA e os relatórios do GGB, assassinatos, violências e violação de direitos humanos seguem em ascensão no país. Especialmente para a população trans e travestis, acometida pela maior taxa de violências, o último dossiê da ANTRA nos mostra que em 2021 a cada 10 assassinatos de pessoas trans no mundo, 4 ocorreram no Brasil. (BENEVIDES, 2022).

os seus efeitos. Relembrar é escrever as dores, mas também exaltar a força e a coragem pulsantes das estratégias de defesa, resistência e sobrevivência.

De acordo com a reconstituição do historiador James Green (2000), o início da década de 1970 trouxe uma mudança significativa no espaço urbano: a visibilidade crescente de travestis atuando como prostitutas nas calçadas das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Em resposta, com o intuito de controlar a proliferação de travestis na capital paulista, a polícia realizava algumas campanhas para prender as travestis prostitutas sob algumas acusações, tendo a “vadiagem” a mais comum delas. “A prostituição em si não era considerada crime no Brasil. Contudo, a polícia podia acusar seus [sic] praticantes de vadiagem, perturbação da ordem pública ou prática de atos obscenos em público, a fim de controlar os [sic] travestis que se prostituíam. A acusação mais comum era de vadiagem” (GREEN, 2000, p. 414). A liberação da detenta consistia na comprovação de que ela tinha algum emprego formal remunerado, apresentando documentos assinados por alguma empresa, comércio ou qualquer empregador legítimo que comprovasse o vínculo empregatício, mostrando, dessa forma, que a travesti não estava ligada à prostituição. “Os [sic] travestis que estivessem legalmente registrados [sic] e empregados [sic], mas que ainda assim atuassem na prostituição em meio período, também poderiam ser acusados [sic] de atentado ao pudor ou de perturbação da ordem pública” (GREEN, 2000, p. 414).

Entre os anos 1976 e 1977, Guido Fonseca, delegado policial do 4º Distrito da região central de São Paulo, em entrevista a James Green (2000, pp. 414-415) explicou a intenção das ações policiais para retirar as travestis das ruas: “Mesmo que ele [sic] ficasse 4 ou 5 dias no xadrez, ele [sic] sofria prejuízo, porque não ganhava o suficiente para pagar o aluguel, a prestação do carro... ele [sic] tinha de ou sair da área do Quarto Distrito e ir para outra área onde não havia repressão, ou arrumar emprego e viver de outra profissão”. Guido Fonseca, um dos nomes conhecidos pelas periódicas repressões às travestis, utilizava, como parte de sua ação, a criação de um arquivo especial para fichar toda travesti detenta. Fotografias e informações pessoais detalhadas das prostitutas travestis eram documentos acessados e disponíveis às autoridades – esses dados coletados, inclusive, serviram como um extenso arsenal de análise para Fonseca escrever o seu livro *História da prostituição em São Paulo* (1982), tendo como foco o percurso histórico da

prostituição masculina, do aparecimento “do” travesti fazendo o *trottoir* (prostituição de rua) sem “sentir vergonha de sua anormalidade” (FONSECA, 1982) e a necessidade da interdição policial para manter a ordem e os bons costumes na cidade.

No ano de 1980, outro nome policial ganhava destaque por realizar ações, dessa vez mais enérgicas e violentas na capital paulista sob o governo estadual de Paulo Maluf: o delegado José Wilson Richetti. Apoiado por seus superiores (secretário de segurança, desembargador e chefe do Departamento de Polícia da Grande São Paulo), por uma Associação dos Lojistas e Moradores do Centro e parte da imprensa da capital, Richetti, que à época tinha assumido a delegacia seccional do centro de São Paulo, reuniu as forças das Polícias Civil e Militar da cidade para colocar em prática as Operações Limpeza e Rondão.

As operações tinham como pretexto, nas palavras do escritor João Silvério Trevisan (2018, p. 605), “limpar a cidade de vagabundos, anormais (também conhecidos por homossexuais), decaídas ou mundanas, marginais e desocupados em geral”. Essas operações, planejadas pelo delegado, alcançou a marca de 1.500 pessoas presas em uma semana. Com atos arbitrários, as repressões contra homossexuais e as violências contra travestis e mulheres cisgêneras prostitutas eram explícitas durante as investidas rotineiras da polícia em diferentes regiões do centro da capital. Trevisan (2018, p. 607) lembra que, nos bares do largo do Arouche, não adiantava “mostrar holerites milionários se você é uma bicha desmunhecada. Os investigadores já chegavam gritando: ‘Quem for viado pode ir entrando no camburão’”. Detentas, muitas mulheres cisgêneras e travestis relatavam torturas e violências sofridas pelo próprio Richetti, como sendo esmurradas nas costas e na cabeça; espancamentos; banhos de água fria; e até uma situação em que o delegado fechou violentamente uma gaveta prendendo os seios de uma travesti. Se as atuações de Guido Fonseca, no final da década de 1970, tinha como propósito a retirada da prostituição de rua de travestis, forçando-as a mudar de região ou de profissão através das repressões; com José Wilson Richetti a violência se estendia a pessoas negras desempregadas, homossexuais, mulheres cisgêneras e travestis, deixando aos policiais a decisão de como seriam as abordagens, as repressões, agressões e quem entraria nos camburões das rotas.

Porém, as ações agressivas de Richetti ecoaram na mídia impressa, sendo denunciadas nas revistas *Manchete*, *IstoÉ*, e em algumas edições do jornal carioca *Lampião da Esquina*; o que reverberou na mobilização de grupos feministas, homossexuais e negros, que panfletaram pela cidade, concederam entrevistas denunciando as violências, entraram com representação judicial contra o delegado e organizaram um protesto que partiu do Teatro Municipal. “Mesmo debaixo de um certo clima de tensão, foram se abrindo algumas faixas que pediam a exoneração de Richetti, protestavam contra a prisão cautelar ali experimentada e exigiam o fim da violência policial, da discriminação racial e a libertação de putas e travestis” (TREVISAN, 2018, p. 608).

Já a Operação Tarântula, inserida no contexto político brasileiro do final dos anos 1980 – em que o aumento de casos de aids disparou um movimento de pânico moral que culpabilizava pessoas dissidentes de gênero e sexualidade pela difusão da “peste gay” ou “câncer gay”, como chegou a ser noticiada na mídia – ocorreu entre 27 de fevereiro e 10 de março de 1987, organizada pela Polícia Civil de São Paulo. Arquitetada com um propósito higienista de “combate à aids”, a grande operação policial tinha como objetivo perseguir e prender travestis que se prostituíam em alguns bairros da capital paulista. “A Tarântula tem vários braços, braços longos, e o objetivo é atingir várias ruas e várias avenidas onde se efetua o ‘trottoir’ indecente”, disse Márcio Prudente Cruz, delegado-chefe à época do Departamento das Delegacias Regionais de Polícia da Grande São Paulo em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo* em 1º de março de 1987. Estima-se que mais de 300 travestis foram presas durante a curta vigência da operação¹¹⁵.

A ativista Neon Cunha e patrona da Casa Neon Cunha (espaço de acolhimento, atendimento psicológico e capacitação profissional à população LGBT+ em situação de vulnerabilidade no ABC Paulista), em entrevista à revista *TRIP* (2019) relembra que testemunhou e experienciou as ações e os efeitos da Operação Tarântula na capital paulista. Questionada sobre a expressão em pajubá mais marcante em sua vida, ela cita uma situação: “‘Mona erê aquenda os ojus, se os alibans cosicarem/aquendarem no corre cosica as endacas pras monas acá desaquendarem’ [Novinha, fica de olho. Se os policiais entrarem no ônibus, avise

¹¹⁵ Para uma análise sobre as operações policiais que decorreram em processos de criminalização de travestis no momento de redemocratização do Brasil, ver artigo de Cavalcanti, Barbosa e Bicalho (2018).

para a gente sumir]. Esse sumir era se esconder. Colocavam a cabeça entre os joelhos, assim ficavam ocultas atrás do banco do ônibus”¹¹⁶. Neon conta que esse diálogo era comum no transporte público, principalmente no ônibus noturno que partia de São Bernardo do Campo com destino à capital. Transcrevo um trecho da entrevista que Neon comenta sobre os efeitos da operação: “Eu estava lá. A gente corria do carro pipa, da polícia, da sociedade civil e de todo mundo’, relata Neon, que reforça a importância do pajubá como forma de comunicação em código. ‘Era a única maneira de garantir a sobrevivência’, afirma”¹¹⁷.

Na esteira dessa reflexão, podemos acionar, para além da sobrevivência da força violenta estatal da ditadura, o caráter da partilha do pajubá tanto entre as travestis como entre as prostitutas travestis; e perceber como essa corrente de partilha ainda permanece viva, alimentada, atualizada e repassada por/entre elas. Amara Moira, escritora e doutora em teoria e crítica literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), no livro autobiográfico em que narra o cotidiano da prostituição a partir de sua vivência como travesti, *E se eu fosse puta* (2016)¹¹⁸, traz um tópico sob o título: “Diálogo que só se ouve entre travestis”. Um pequeno diálogo recheado de pajubá que se passa entre travestis prostitutas e que transcrevo abaixo:

– Passada! O ocó, vocês acreditam que ele pediu pra eu nena na neca dele? Ainda bem que na neca e não na boca, porque vocês sabem que tem. Três horas fazendo a xuca e me aparece o lixo... a hora que passo xeque, eles enfiando fundo no edi da gente horas e horas, ai que nojinho, fazem escândalo (“como você é porca, desse jeito não tem mais como!”). Mas xeque deles, normal, e ainda querem beijo grego, oral sem guanto em neca e saco peludo, leitinho na boca e “confia em mim, sou casado, doador de sangue”. Sei. E eu achando que ele era ocó e ia me tchakatchá gostoso, já caindo de bocona no meu edi logo que entrou no quarto, mas foi piscar e a cona atacou minha neca. Passada! (MOIRA, 2016, p. 67)

¹¹⁶ “Muito além do lacre”. Por Laura Reif, *Revista TRIP*, publicado em 11/2/2019. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/conheca-as-raizes-historicas-e-de-resistencia-do-pajuba-o-dialeto-lgbt>>. Acesso em: 20/3/2022.

¹¹⁷ Idem.

¹¹⁸ Além de *E se eu fosse puta* (2016) que logo depois teve o seu título alterado para *E se eu fosse pura* (2018), em que a autora utiliza muitas expressões em pajubá ao longo de sua narrativa, Amara Moira publicou recentemente o *Neca* (2021), um monólogo experimental em pajubá.

(Re)existências com pajubá

Podemos compreender, até aqui, o pajubá como um agregador de códigos e expressões linguísticas que atualmente circula entre as dissidências da cisheteronormatividade e que evoca uma resistência, se atualizando em cada corpo que utiliza e compartilha as expressões em pajubá, como em uma sociabilidade ou em uma rede de cuidado e proteção. É importante observar como essa rede de circulação pajubeyra, se pudermos chamar assim, foi acionada historicamente por travestis e mulheres trans na prostituição, configurando, assim, um modo de sobrevivência que torce a linguagem hegemônica e instaura dimensões inventivas nas relações e nas comunicações.

Nesse sentido, se partirmos da ideia de que a linguagem é móvel e viva, o pajubá provoca um rompimento com o repertório linguístico hegemônico, ou seja, com a língua instituída como *oficial* de uma nação, e abre um caminho para outras possibilidades de vocabulários e sentidos, em espaços de sociabilidades específicas. Pajubá pode ser visto, nas palavras da escritora, *performer* e docente de artes cênicas Dodi Leal (2018), como um primoroso socioleto¹¹⁹ que opera como uma forma de linguagem anticolonial. Em sua tese de doutorado intitulada *Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral* (2018), Dodi aponta que a característica inventiva de pajubá provoca, na instituição da colonialidade, uma quebra na manutenção e sustentação dessa hegemonia.

Se por um lado não é exclusividade da língua portuguesa o porte da cismodernatividade, por outro, é genuíno do pajubá, como forma de linguagem anticolonial transgênera, a ruptura em linguagem com o domínio subjetivo e social da performatividade cisgênera. Ao passo que o português aliena a matéria de gênero na cismodernatividade, o pajubá, ao constituir uma operação de linguagem trans-centrada, é, em si, uma atividade de enfrentamento dos resquícios do projeto colonial. Certamente a linguagem é um sintagma deste enfrentamento: não é simplesmente porque com o pajubá temos inventividade linguística diante de uma língua colonial que combatemos a colonialidade, mas sobretudo porque, ao operar uma nova forma de linguagem, criamos efetivamente um novo lugar para pertencer. Lugar este anticolonial. (LEAL, 2018, p. 116).

¹¹⁹ Roland Barthes (1987, 2004) sintetiza que o socioleto é uma linguagem falada por um grupo social. Marcos Bagno, linguista e docente da Universidade de Brasília (UnB), em um estudo sobre variedade linguística na sociolinguística define socioleto como uma “variedade linguística própria de um grupo de falantes que compartilham as mesmas características socioculturais (classe socioeconômica, nível cultural, profissão etc.)” (BAGNO, 2007, p. 48). A ideia de aproximar socioleto de pajubá é notar como há uma partilha das expressões entre pessoas dissidentes de gênero e sexualidade, em especial travestis e mulheres trans.

Como nos orienta o sociólogo peruano Aníbal Quijano (2009), a colonialidade se fundamenta na imposição e classificação racial/étnica da população mundial, tendo como eixo de referência um padrão de poder capitalista que “opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social quotidiana e da escala societal” (QUIJANO, 2009, p. 73). Nessa dinâmica, a colonialidade do poder se mostra como um projeto político que se assenta no eurocentrismo e as relações de poder, a partir da colonização da América (Latina), refletem em hierarquizações e classificações sociais pautadas por uma estrutura de padrão capitalista mundial eurocêntrico. Desse modo, a colonialidade atravessa diversos âmbitos, como as corporalidades, gêneros, desejos, articulações política e geocultural, distribuição de trabalho e até a produção de conhecimento, e adentra em um mecanismo de autoridade que legitima o eurocêntrico-dominador, excluindo/deslegitimando o que não está localizado na hegemonia; tendo essas diferenciações delineadas em todas as esferas subjetivas, existenciais e políticas. Assim, uma das estratégias de combate à colonialidade reside na percepção dos tentáculos desse poder em nossas constituições com a intenção de traçar outros caminhos que tenha como propósito “a devolução aos próprios indivíduos, de modo directo e imediato, do controle das instâncias básicas da sua existência social: trabalho, sexo, subjectividade e autoridade” (QUIJANO, 2009, p. 114).

E é com essa proposta, de combate à colonialidade, que podemos incluir a flexibilidade viva da linguagem e as suas potencialidades políticas. Se a colonialidade nos atravessa com suas formas de dominação, a luta anticolonial efetiva trabalha em constantes corruptelas a fim de pensar e repensar em destituições de opressões/dominações. Segundo o pensamento de Dodi Leal (2018, p. 119), a luta anticolonial deve ter um escopo “procedimental que se oponha aos grupos hegemônicos a partir da inventividade afirmativa de linguagem (...) operar a linguagem como estratégia para enfraquecer o sistema colonial”. Mantendo essa perspectiva e expandindo a reflexão acerca das possibilidades que a linguagem pode alcançar, o pajubá aqui analisado desliza para outras camadas e pode ser visto, para além de um código linguístico como tática de cuidado e proteção, uma ação política subversiva, um enfrentamento à heteronormatividade e, até mesmo, tendo como suporte a ideia da força enunciativa das ações performativas, creditar ao pajubá um

repertório vocabular e performativo no decorrer do processo de constituição dos sujeitos.

Na obra *Linguagens pajubeyras* (2017), fruto da tese de doutorado defendida no Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da UFBA, o autor Carlos Henrique Lima argumenta que o pajubá – ou as “linguagens pajubeyras”, como ele chama – evoca uma ação política que, acionada pela performatividade das linguagens pajubeyras, mobiliza ruídos nas estruturas de poder sedimentadas por regimes normativos, regulatórios, hierárquicos e heteronormativos. Essas fissuras apontam, sobretudo, para a subjetivação e pelas formas criativas de ser e estar no mundo. E nesse ponto o autor se distancia de uma ideia de “dialeto pajubá” e “desconfia”, por exemplo, da publicação *Aurélia*. Ou seja, para ele, há um caráter mais denso na análise pajubeyra, que transcende a aglutinação de gírias e que passa pela criação de sujeitos e subjetividades.

Percebi que o pajubá não se constitui enquanto um sistema linguístico, como uma “língua” ou gíria de um grupo minoritário, e que estaria aí, à disposição dos cientistas – linguistas e filólogos – mas, e, sobretudo, se constituiria enquanto *uma ferramenta do âmbito do conhecimento* mobilizada pelos sujeitos pajubeyros e talvez capaz de enfrentar a heteronormatividade, fundar parentalidades outras e atestar que os gêneros não são apenas dois. Mas não apenas isso: não se trata, como afirma Butler (2002), de um conjunto de discursos disponíveis aos sujeitos, aos quais eles recorreriam quando preciso, mas exatamente o oposto: é o pajubá o próprio meio de subjetivação e produção dos sujeitos pajubeyros – o pajubá, como produto da linguagem que é, produz. Não há sujeito à espera do pajubá, mas sim o pajubá, por intermédio do *efeito performativo* do discurso pajubeyro, a produzir o sujeito. (LIMA, 2017, pp. 24-25, grifos do autor)

A reflexão do autor nos convida a mergulhar em outras nuances de pajubá que perpassam não somente as expressões verbais, mas os tons em que elas são emitidas (com risadas e em tom gongativo/debochado); as performances corporais acionadas nessas emissões; e esses movimentos ressoam em sociabilidades e “solidariedades beeshas”, como ele chama, que partilham não só a comunicação em pajubá como enseja relações e afetividades entre “sujeitos pajubeyros”, das beeshas fexativas, das afeminadas e transviadas, ou seja, dos sujeitos que ousam negar as categorias impostas e aventuram-se pela inventividade, imaginação e criação de si. Dito de outro modo, o autor está mais interessado e engajado em observar a movimentação que extrapola a ideia de repertório vocabular, reforçando o caráter subversivo que as linguagens pajubeyras resistem ao regime da heteronormatividade e, paralelamente, criam sujeitos, fundam subjetividades. Partindo da premissa de que o poder da performatividade da palavra não só

descreve, como também produz as coisas do mundo (LIMA, 2017, p. 20), a extensão do entendimento das linguagens pajubeyras, sob a ótica do autor, (I) desloca o pajubá de uma simples compreensão sociolinguística para inseri-lo enquanto tática anticolonial; (II) se mostra como um campo múltiplo de existências, identificações e autonomeações, destituindo as normatizações binárias e as regulações de gênero, sexualidade e corporalidade acionadas pelo regime da heteronormatividade; (III) o pajubá provoca uma rasura semântica, um esvazio de sentidos, e cria outras combinações/ressignificações em um exercício de transformar a linguagem hegemônica e colonial; e, com isso, (IV) instaura formas outras de resistências e existências no interior das relações de poder. Em referência à máxima de Michel Foucault em *História da sexualidade 1* (2018 [1976]) “onde há poder há resistência”, Carlos Henrique Lima (2017, p. 69) rebate: “Onde há pajubá, há potência de subversão e resistência”.

As elaborações sobre as linguagens pajubeyras na tese do autor mencionado se aproxima em grande medida das propostas explicitadas do primeiro disco de Linn da Quebrada, tanto durante o processo de criação do álbum como nas letras musicais. O interesse do título do disco ser *Pajubá*, como exposto acima na fala da artista na apresentação do financiamento coletivo, era a “construção de linguagem, de invenção”. E, de fato, esses e outros elementos transitam de maneira notória por entre as faixas musicais. Com *Pajubá* – e através dele – a artista reforça o caráter de cri/ação e a sua vontade de intervenção de/na linguagem. Linn da Quebrada acredita na força das palavras enquanto instauração de feitiços que são lançados a fim de povoar outros desejos e imaginários, tanto no público que ouve as suas músicas como em suas próprias vivências. E, além de irrigar outros imaginários, seu interesse é direcionado para a realização e incorporação desses feitiços. Nesse sentido, os feitiços reverberam, ganham força, destravam travas e instigam questionamentos que são atravessados por resistências e existências, transparecendo em músicas que utilizam expressões em pajubá; agregando uma mistura de estilos sonoros; nomeando os seus próprios marcadores sociais da diferença e traçando identidades e autonomeações em trânsitos; investigando a sua corporalidade e reelaborando os seus contornos e atravessamentos.

Pajubá se constrói por meio da força performativa da palavra e rememora, corajosamente, trajetórias biográficas que compõem violências, lacunas familiares,

desassociação religiosa e afetos limitados direcionados a um corpo afeminado e preterido. *Pajubá* também coloca em evidência, sob a forte luz dos holofotes, o corpo marcado de Linn da Quebrada, bem como as vulnerabilidades e fragilidades carregadas por este corpo durante muito tempo. Corpo cicatriz. Corpo que questiona a binariedade, gonga das normas, inventa um movimento para enviadescer, para tornar-se viado e, assim, potencializar a feminilidade em todos os corpos. Sexualiza todo o corpo, transcendendo apenas o prazer através dos órgãos reprodutivos, incentiva o tesão pelo cu, e canta – para o terror das pessoas apegadas aos determinismos biológicos – “ela tem cara de mulher, ela tem corpo de mulher, ela tem jeito, tem bunda, tem peito e o pau de mulher”. *Pajubá* é um manifesto duplo que tensiona desconstrução e construção, renúncia e instauração, recusa e desejo. No enredo das letras nos aproximamos das histórias de Linn da Quebrada que ressoam, em diversos graus e afetações, em todas nós, se embaralhando com vivências sexo-afetivas que já provamos em alguma medida, e que também cruzam com outras memórias e histórias de sujeitos dissonantes. Nos encontramos, então, no domínio das dissidências, orquestrada pelas linguagens pajubeyras e nomeadas pelo enfrentamento à cisheteronormatividade para se fazer vida resistente em aliança com sujeitos insubmissos e desviantes.

Mostrar as feridas e expurgar as suas dores

O conjunto musical verborrágico que compõe o primeiro disco descortina excessivamente as marcas e marcações da artista. A cada letra somos convidadas, sob uma lente cuidadosa de aumento, a observar as feridas, os machucados ainda doloridos e as cicatrizes que custaram a se findar. Mas notamos também, para além de suas dores, traços autocriticos sobre as relações sexo-afetivas, a circulação dos desejos e uma constante rejeição aos padrões heteronormativos. Embora as letras do álbum carreguem jogos com as palavras e expressões em pajubá, sua mensagem é direta, crua, para que não dê abertura para leituras que não estejam em consonância com a sua transmissão.

Em 2019, à época do *Rock in Rio*, Linn da Quebrada e Gloria Groove foram convidadas a participarem do show de Karol Conka no festival, já que as três artistas tinham gravado uma música chamada *Alavancô* e celebrariam esse encontro no

palco. Na cobertura midiática pré-evento, Linn foi entrevistada para o portal *G1*, matéria que traçou, inclusive, o perfil da artista, suas produções, agenda de *shows*, participações em programa e série televisiva, e a menção ao documentário *Bixa Travesty*. Uma das primeiras perguntas da jornalista – que também é utilizada na chamada da matéria – questiona o motivo da artista ser “tão direta ao ponto”. “E por que não ser? Não dou espaço para que tenham outras leituras da minha música. [...] não uso a música para ser cantora, utilizo minha música para ser ouvida, como ferramenta de diálogo. [...] uso minha música como arma apontada não para o outro, mas para a minha própria cabeça, matado aquilo que me mantém estagnada”, respondeu a artista (SARMENTO, 2019, s/p). Esse trecho denota uma característica mais densa no processo de recepção e relação com as músicas: aguçar nossa escuta ativa e manter uma atenção ao que a artista quer dizer.

Se partirmos de sua trajetória biográfica e de suas autonarrativas, Linn é filha de empregada doméstica “(alagoana arretada) faz das tripas coração, lava a roupa, louça e o chão, passa o dia cozinhando, pra dondoca e patrão”, e teve um pai ausente, que a abandonou com 5 anos de idade. Sua mãe, por conta do trabalho, não pôde criá-la na primeira infância, sendo criada, então, por uma tia materna, que frequentava o salão das Testemunhas de Jeová. Participando das atividades da denominação religiosa (como estudos bíblicos, pregação nas casas, aulas e práticas de oratória), ela foi “expulsa da igreja (ela foi desassociada), porque uma podre maçã deixa as outras contaminadas” no seu aniversário de 17 anos, em 2007. Esses primeiros marcadores verbalizados em *A Lenda*, cantada em terceira pessoa e que tem como sonoridade uma aproximação com o samba, Linn nos conta a lenda de uma “bixa esquisita” que “não é feia nem bonita”. Essa “bixa esquisita” tem uma fisionomia fraca, é estudiosa, esperta, se arruma na pretensão de ser notada e aplaudida, mas em troca só recebe gargalhadas.



©Nu Abe / Reprodução

A imagem de “bixa esquisita” resgata inevitavelmente em minhas lembranças de infância o que muitas crianças viadas, transviadas, afeminadas ou masculinizadas vivenciam em muitos espaços, sobretudo nas instituições escolares. A preservação da hegemonia político-sexual e a sua conformidade entre sexo, gênero e sexualidade, orientados para o binarismo e para a heterossexualidade, ocorre através de um esforço constante em proteger as normas, alimentada sob agressivas ações permitidas (e estimuladas) por todas as instituições atravessadas pelo poder, retirando qualquer brecha ou intenção que não esteja calcada em regulações corporais e subjetivas. Os apelidos jocosos, depreciativos, os insultos e as violências físicas e psicológicas, ações que comumente perpassam não só nos ambientes das escolas como em vários outros – ações estas que muitas pessoas atualmente denominam como *bullying*, mas que aqui podemos estender e denominá-las como homofobia ou como atos que protegem as normas sociais estabelecidas, agindo com

uma intensa vigilância de gênero para apontar, repreender e expor publicamente os corpos que fogem, borram ou transgridem as normas.

Como nos lembra Paul B. Preciado no ensaio *Quem defende a criança queer?* (2020 [2013]), escrito à época em um contexto francês em que mais de 600 mil pessoas foram às ruas para protestar contra uma proposta de projeto de lei de casamento homossexual e da extensão da adoção e da reprodução assistida aos casais homossexuais, a “defesa da infância” invoca a “figura política de uma criança que eles constroem de antemão como heterossexual e de gênero normatizado. Uma criança privada de toda energia de resistência e da potência de usar livre e coletivamente o seu corpo, seus órgãos e seus fluidos. Essa criança que eles pretendem proteger está cheia de terror, de opressão e de morte” (PRECIADO, 2020 [2013], pp. 69-70). Não há, então, quem defenda a criança *queer*, homossexual, afeminada, masculinizada, viada, transgênera, transviada, a “bixa esquisita” ou a “bixistranha” de Linn da Quebrada. O que está em jogo na lógica da defesa é a proteção total e imensurável às regulações e às “crianças normais”, aquelas cujos corpos, desejos, vestimentas, movimentos e relações sexo-afetivas são governadas, instruídas e restritas, fadadas à incorporação e reprodução das normas. Nas palavras de Preciado (2020 [2013], p. 71), “o que está em jogo é o futuro da nação heterossexual. A criança é um artefato biopolítico que permite normalizar o adulto. [...] a norma faz a ronda ao redor dos recém-nascidos, exige qualidades femininas e masculinas distintas da menina e do menino. Modela os corpos e os gestos até desenhar órgãos sexuais complementares. Prepara e industrializa a reprodução, da escola ao parlamento”.

Como vimos em *A Lenda*, há possibilidades de se tornar uma Linn(da) que brada contra o sis(cis)tema, pois ela “desobedeceu seu pai, sua mãe, o Estado, a professora; jogou tudo pro alto e deu a cara pra bater, pois pra ser livre e feliz tem que ralar o cu, se foder”. Mas que também percebeu que não bastava “apenas estudar” e ser uma aluna exemplar, já que as suas marcações a colocavam no “bonde das rejeitadas”, sujeita a opressões e violências. No segundo semestre de 2019, época do lançamento da primeira temporada da série televisiva global *Segunda Chamada*, em que Linn da Quebrada interpretou a personagem travesti Natasha (estudante da escola fictícia Carolina Maria de Jesus), a artista comentou em entrevista sua relação com a escola. “Tive uma experiência complexa. Lembro que ganhei uma bolsa de

estudos para fazer o Ensino Médio em uma escola particular. Foi uma experiência traumática. Eu chegava em frente ao colégio e chorava muito. Vivi alguns casos de *bullying*. A escola foi um lugar de opressão para mim. No terceiro ano, acabei fugindo. Tive que fazer um supletivo anos depois para completar os estudos” (RIGEL, 2019, s/p)¹²⁰.

A instituição de ensino pode se mostrar, até mesmo na fase adulta e no ensino superior, um espaço desconfortável, que carrega alguns traumas ou que cria novos medos. Abro aqui esse parêntese para descrever uma situação horripilante e transfóbica pela qual eu vivenciei recentemente. No final do mês de junho deste ano, após uma tarde de estudos no prédio do meio da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, fui até o banheiro indicado como feminino e que traz em sua porta um informativo de que “aqui você é livre para usar o banheiro correspondente ao gênero com que se identifica. Transfobia não!”, segundo a resolução federal nº 12 de 16/1/2015. Ao entrar no banheiro e me dirigir a uma das cabines, três garotas que se olhavam no espelho ficaram extremamente incomodadas com a minha presença e, com um tom agressivo, destilararam algumas frases enquanto se colocaram à frente da cabine que eu tentava entrar. “Querido, você errou de banheiro, aqui é um lugar pra mulheres, seu banheiro é do outro lado”; “Não adianta andar de vestidinho e com maquiagem, ser mulher não é uma fantasia”; “E outra coisa... não adianta se fantasiar de mulher pra tentar abusar das alunas no banheiro não, aqui abusador não tem vez”. As risadas, os apontamentos, as chacotas e as violências física e psicológica se tornam presentes no cotidiano de pessoas trans, travestis ou daquelas e daqueles que borram as fronteiras binárias. Assim, situações hostis e desagradáveis, para dizer o mínimo, ocorrem deliberadamente nos transportes públicos, na rua, em estabelecimentos e até em locais “trans inclusivos” – aqueles que se propõem a combater qualquer discriminação, promovendo um espaço de segurança e acolhimento.

Bem, de volta ao meu relato, o uso do banheiro indicado como feminino se tornou um problema. As três garotas, após as falas mencionadas acima, perceberam que eu não esboçava nenhuma reação, afinal, a minha única preocupação era

¹²⁰ “Cantora Linn da Quebrada fala de estreia na TV como atriz e de quando fugiu da escola”. Por Ricardo Rigel, Extra, publicado em 2/9/2019. Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/cantora-linn-da-quebrada-fala-de-estreia-na-tv-como-atriz-de-quando-fugiu-da-escola-23918422.html>>. Acesso em: 20/3/2022.

atender uma necessidade fisiológica urgente do meu corpo. Com isso, o nível de irritação delas se elevou para uma violência até então desconhecida para a minha existência. Elas seguraram em meus dois braços e me empurraram para fora do banheiro. Cruzaram os braços diante da porta e terminaram o seu policiamento de gênero com as frases: “Aqui você não entra!”; “Aqui é banheiro pra mulher de verdade”; “Traveco tem que usar banheiro masculino, sai fora daqui”. Aquela imagem, que se mostrava como uma barricada com as três garotas cisgêneras com os braços cruzados, era aterrorizante, mas significativa. A proteção a um espaço físico e simbólico destinado *apenas* para as mulheres cisgêneras, ou como uma delas disse em tom acentuado “mulher de verdade”, era notória. Para elas, eu era uma intrusa, uma ameaça, negando, até mesmo, o informativo alocado na porta. Como sintetiza Preciado (2019, s/p), ao tomar como exemplo os banheiros do aeroporto de Paris, “ali onde a arquitetura parece simplesmente se colocar a serviço das necessidades naturais mais básicas, suas portas e janelas, seus muros e aberturas, regulando o acesso e o olhar, operam silenciosamente como a mais discreta e efetiva das ‘tecnologias de gênero’”. No meu relato, a regulação não operou tão silenciosamente.

Até hoje é difícil relembrar essa situação e questiono constantemente a minha inércia diante do ocorrido. Fiquei em choque. Como se naquele momento meu corpo não tivesse forças para reagir a nenhuma atitude. Paralisada. Estudantes que passavam pelo corredor continuavam o caminhar fingindo que nada fora do comum tinha acontecido. Algumas pessoas riam ao fundo. Logo depois as três garotas da “barricada cisgênera” retornaram ao banheiro. Até que uma funcionária perguntou se eu precisava de ajuda. Atônita, não recordo o que respondi, mas lembro da sensibilidade de sua ação. Ela segurou minha mão e me encaminhou até um banheiro destinado a funcionários/as. No caminho lembro dela repetir: “Não fica assim não, minha filha, tá tudo bem... use ali o banheiro dos funcionários que nesse horário é vazio, eu acabei de sair de lá”. Ela me levou até a porta da cabine, e infelizmente não sei o seu nome tampouco lembro de seu rosto, como se ficasse uma imagem irreconhecível e distorcida. Sinto apenas o calor de sua mão quando tocou a minha. Com essa atitude, consegui me livrar do aperto fisiológico. Quando saí, a funcionária não estava mais lá para agradecer o seu ato. O que permanece é o medo em utilizar o banheiro fora de casa, mesmo os que carregam uma indicação de que

o “espaço é livre para ser utilizado de acordo com a sua identidade de gênero”. E sabemos, por meio de noticiários e relatos de pessoas próximas ou conhecidas, que essa situação à qual eu passei não é um “caso isolado” ou uma “exceção”, mas está presente no cotidiano de pessoas trans e travestis.

Voltemos a Linn da Quebrada. A artista identifica as artimanhas explícitas e implícitas das instituições, das vigilâncias e dos policiamentos que recaem em todas nós com graus e intensidades variadas. E, de certo modo, ela comprehende o lugar da abjeção ao qual ela foi designada e ainda se diz integrante do “bonde das rejeitadas”. E mais: é uma “bixa molotov”, insurgente e incendiária, prestes a implodir os sistemas normativos sociais pelas suas margens, pois já que não há existência para além das redes de poder – ou qualquer outro espaço que seja destituído de relações envoltas de poder – a tática utilizada de resistência é a de criar fissuras para existências desobedientes no interior das próprias estruturas normativas. Empurrados para as margens, encarados como monstros, monstruosidades, aberrações, destituídos de humanidade e expostos diariamente a lógicas de extermínio, os corpos abjetos são classificados como o limbo social, a sarjeta e o espaço destinado aos que não alcançam o patamar de sujeitos que gozam do *status* de serem humanos.

A pensadora e escritora Julia Kristeva, radicada na França, referência em diversas áreas do conhecimento e quem muito contribuiu para a corrente do pós-estruturalismo, conceitualizou a abjeção a partir de seus estudos sobre a constituição da subjetividade. Centralizando a sua análise na dimensão individual, vista como pertencente a um movimento instável e que insere o sujeito em um complexo processo de significação, Kristeva denota que a abjeção é o principal processo que constitui a subjetividade. No trabalho *Powers of Horror: an essay on abjection* (1982), utilizando como referência em grande medida as teorias psicanalíticas, a autora concentra o seu olhar nas fronteiras estabelecidas entre o Eu e o Outro do “sujeito em processo”, indicando a abjeção como um processo de cisão. Ou seja, a abjeção é o que foi expurgado pelo corpo, descartado, designado como Outro, rejeitado continuamente em diferentes processos de construção do Eu. Nesse ato de separação, indicação e marcação de um “não Eu”, a subjetividade estabelece um limite definidor para manter o controle do próprio Eu – e, consequentemente, permanecer em vigilância para combater esse “outro” intruso que tenta burlar os

obstáculos que delineiam os sujeitos. Assim, o abjeto tem como característica a oposição ao Eu e, segundo Kristeva (1982, p. 8, grifos da autora), o lugar da abjeção “nunca é apenas *um*, nem *homogêneo*, nem *totalizável*, mas essencialmente divisível, dobrável e catastrófico. Um divisor de territórios, linguagens, funções, o *dejeto* nunca para de demarcar o seu universo”.

Compreendemos, a partir de Julia Kristeva, que a abjeção se dá pela exclusão, se instalando num limbo; e essa repulsa aparece em infundáveis e corriqueiros “encontros com o abjeto” que são elencados pela autora com exemplos na alimentação, nos fluidos corporais, na sujeira, no lixo, nos vômitos e cadáveres que causam repugnância. Embora grande parte da elaboração da autora se direcione à dimensão individual, afirma Kristeva (1982, p. 68) que “a abjeção é coextensiva à ordem social e simbólica tanto no nível individual como no coletivo”. Desse modo, o ensaio da autora alcança outras esferas e o seu conceito repercute em produções que pensam a abjeção atrelada aos contextos de demarcações e distinções sociais, como nos trabalhos das filósofas Iris Young (1990) e Judith Butler (2014 [1990], 2015 [1993]). A filósofa política estadunidense Iris Young, na obra *Justice and the politics of difference* (1990), argumenta, a partir da leitura de Kristeva, que o sexismo, a homofobia e o racismo podem ser compreendidos através de uma “abjeção social”, processo que delimita os corpos e os seus marcadores sociais da diferença (como sexualidade, sexo e raça) como uma fronteira entre “internos” e “externos”, criando e sustentando distinções e regulações sociais entre grupos hegemônicos e excluídos. Os corpos hegemônicos e “neutros” – leia-se homens, brancos e heterossexuais – são privilegiados em transitarem livremente tendo a certeza de que a divisão e o controle social, aplicados com o efeito de expulsar os corpos “marcados” que não gozam das identidades hegemônicas, serão mantidos. Nessa operação, repulsa e dominação constituem a lógica que transforma corpos marcados como ameaçadores e corpos constituídos como pertencentes ao grupo hegemônico como ameaçados.

Em outra contribuição, Judith Butler (2015 [1993]) utiliza o conceito de Kristeva para compor a sua ideia de materialidade dos corpos e das diferenças sexuais, ou seja, o efeito do poder que constitui a fixidez do corpo e, pelo qual, a partir da norma regulatória, torna um corpo “viável” e “qualificado para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural”. No processo de formação de um

sujeito, Butler destaca algumas características, dentre elas a exigência de uma identificação “com o fantasma normativo do sexo”, em outras palavras, com a heterossexualidade. A lógica da identificação produz dois efeitos sob o imperativo heterossexual: por um lado, há uma vinculação com a norma “aceitável”, ao passo que exclui/nega/impede outras identificações, constituindo, assim, uma matriz excludente, uma dinâmica que produz simultaneamente o “aceitável” e o que está no domínio da abjeção. “O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito” (BUTLER, 2015 [1993], p. 155). Em suma, Butler nos mostra que há um limite definidor para a constituição desse sujeito, de modo que essa matriz excludente opera na manutenção da “regulação de práticas identificatórias”, situando a abjeção como algo que deverá ser permanentemente negado, além de ser vista como uma ameaça.

Em Linn da Quebrada, a abjeção é reconhecida e autonomeada: “bixa esquisita”, “bonde das rejeitadas”, “podre maça”, “diva da sarjeta”, “bela aberração” e “bixistranha”, como aparecem nas músicas. Essas autodeclarações mobilizam, por meio de uma crítica, práticas que tentam desarticular a estabilidade normativa com um objetivo político. Ou, nas palavras de Butler (2015 [1993], p. 156), são “práticas que enfatizem a desidentificação com aquelas normas regulatórias pelas quais a diferença sexual é materializada. Essas desidentificações coletivas podem facilitar uma recontextualização da questão de se saber quais corpos pesam e quais corpos ainda devem emergir como preocupações que possam ter um peso crítico”. Compreendemos que a abjeção em Linn da Quebrada pode ser lida como uma insistência por uma vida dissidente. E sublinho essa afirmação com duas digressões. Se assumir como um corpo abjeto, que habita uma “zona inóspita”, traz à tona não apenas uma desidentificação – o que, por si só, é extremamente significativo – mas também nomeia a norma, a matriz excludente, e incita a reflexão sobre a própria construção fixa dessas regulações, propondo maneiras outras de pensar sobre as instabilidades, mutações e configurações que perpassam os contornos dos corpos.

O segundo ponto é a coragem que reside no próprio ato de se nomear como abjeta, negando uma assimilação com as normas. Desobedecer as regulações ressoam em (cada vez mais) violências físicas, esgotamentos psíquicos, fragilidades

acentuadas, mal-estar e constrangimentos corriqueiros, ou seja, não me interessa “romantizar” qualquer dor, angústia ou trauma que surgem (ou surgiram) atrelados às resistências e (re)existências, mas focalizo na coragem e na elaboração trilhada pela artista em expor as suas memórias e histórias, sem deixar de mirar no seu interesse movediço de “arrancar terceiras pernas”, de ultrapassar fronteiras e estagnações. A pesquisadora e ativista feminista Sara Ahmed, na obra traduzida recentemente para o português *Viver uma vida feminista* (2022), utiliza uma expressão interessante e que cabe nesta digressão. Ao falar sobre as “normas existentes” e o desconforto para aqueles e aquelas que desviam das normas, há um trabalho inesgotável de “precisar insistir só para existir”. Diz Ahmed (2022, p. 198, grifo meu):

Você pode não se sentir em casa em uma designação existente. Para se sentir em casa, talvez tenha que se tornar insistente. Se você é transgênera/o e/ou não está em conformidade com seu gênero, pode ter que *insistir* em ser “ele” ou “ela” ou não ser “ele” ou “ela” quando tratarem você pelo pronome errado; pode ser que tenha que continuar insistindo porque não escutam você quando mostra sua preferência.

O trecho acima denota a frequência com que somos tratadas por pronomes que não nos identificamos. Mas a ideia de “insistir só para existir” pode ser espalhada para todos os campos, sobretudo para as pessoas designadas como abjetas e destituídas de humanidade. É preciso uma insistência e, sobretudo, uma coragem para existir sob o terreno da desobediência de gênero, em que o próprio corpo dissidente provoca desconfortos e repulsas em muitas das situações sociais. Em suma, abdicar de algumas regulações torna-se um sinônimo de desconforto para os outros, e uma ameaça transformada em repulsa.

Ainda sob a perspectiva das marcações, em *Bixa Preta*, Linn da Quebrada se percebe inserida em outros marcadores sociais da diferença, encontrando consonância com *A Lenda* e também com *Bomba pra Caralho*. Bixa, bixistranha, loka, preta e favelada, ela continua a ser motivo de chacota, dessa vez em sua quebrada. Mas aqui observamos traços de um contra-ataque: “quicando eu vou passar e ninguém mais vai dar risada. Se tu for esperto, pode logo perceber, que eu já não tô pra brincadeira, eu vou botar é pra fuder”. Tendo a pele preta como o seu manto de coragem, ela usa salto alto, sai maquiada na favela e não tolera nenhuma intimidação, risada ou deboche. E ainda anuncia: “se liga macho, presta muita atenção, senta e observa a tua destruição”. Como bixa preta, ecoando repetidas vezes no refrão “bixa preta trá-trá-trá-trá” com o fundo na música de som de

metralhadora, notamos, a partir de um exercício comparativo, três características que se cruzam: a sua pele preta; a feminilidade que habita o seu corpo e em como ela é vista; e a nomeação do seu mal-estar e da sua esquiva – o “macho”, “macho alfa”, o “boy” – que percorrerá em outras músicas do álbum.



“A sua pele preta é o seu manto de coragem”, como diz em *Bixa preta*, é uma afirmação para encarar o racismo estrutural, além de enfrentar a gestão sobre a vida e a política da morte. Silvio Almeida (2019, pp. 20-21), advogado, filósofo e professor, parte da tese central, a partir da teoria social, de que o racismo estrutural não se configura como “um tipo específico de racismo”, mas de que “o racismo é sempre estrutural, ou seja, de que ele é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade”. Nas palavras do autor, o racismo é uma

manifestação cotidiana de uma sociedade que fornece tecnologias para a manutenção e reprodução de desigualdades e violências que circundam a vida social contemporânea. “As expressões do racismo no cotidiano, seja nas relações interpessoais, seja na dinâmica das instituições, são manifestações de algo mais profundo, que se desenvolve nas entranhas políticas e econômicas da sociedade” (ALMEIDA, 2019, p. 21). Nesse sentido, ao estabelecer a relação entre o racismo e as estruturas sociais, encontramos no Estado, como um dos aspectos centrais dessa estrutura, um articulador que alimenta (e é alimentado por) desigualdades, exclusões, hierarquias, genocídios e um reconhecimento desigual de humanidade, utilizando-se como força motriz um poder sobre a vida – e a morte – da população.

Na obra *Em defesa da sociedade* (2010 [1997]), publicada postumamente e que reúne as aulas de um curso ministrado por Michel Foucault no Collège de France entre janeiro e março de 1976, o autor coloca em discussão a relação direta entre o racismo e a formação do Estado a partir do século XIX, esboçando a sua ideia de *biopolítica*, a gestão da vida. O autor francês, em uma recuperação histórica, identifica uma “nova técnica de poder” que se instala sob outra ordem, que difere em certa medida do poder disciplinar, da “anatomopolítica do corpo humano” instaurada no decorrer do século XVIII – a tecnologia de poder passa da disciplina do corpo individual à regulamentação da população mediante um conjunto de mecanismos sustentados pelo Estado. Essa passagem do disciplinar ao regulamentador não opera em exclusões, separações ou sobreposições entre as tecnologias, mas sim em uma articulação entre os seus propósitos, conseguindo “cobrir toda a superfície que se estende do orgânico ao biológico, do corpo à população, mediante o jogo duplo das tecnologias de disciplina, de uma parte, e das tecnologias de regulamentação, de outra” (FOUCAULT, 2010 [1997], p. 213). Na esteira do pensamento foucaultiano, a biopolítica se inclina para a “estatização do biológico” e a sua implantação se aloca no poder sobre a população em si, que consistia no que o autor elabora de “fazer” viver e “deixar” morrer – diferente do poder da soberania, absoluto, e que, ao contrário, fundava-se no poder de “fazer” morrer e “deixar” viver.

Estreitando o olhar sobre o racismo, especificamente, Foucault questiona quais foram os movimentos que ocorreram para incitar o “deixar” morrer, já que o sistema político estava centrado no biopoder, e a resposta é a inserção do racismo

nos mecanismos do Estado, tornando elementos como distinção, hierarquia e qualificação de raças (como boas ou inferiores) como um mecanismo fundamental no funcionamento dos Estados modernos. Assim, o imperativo da morte e a eliminação do “perigo biológico”, ou seja, “a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado ou do anormal), é o que vai deixar a vida em geral mais sadia e mais pura”, segundo Foucault (2010 [1997], p. 215). E continua:

A raça, o racismo, é a condição de aceitabilidade de tirar a vida numa sociedade de normalização. Quando vocês têm uma sociedade de normalização, quando vocês têm um poder que é, ao menos em toda a sua superfície e em primeira instância, em primeira linha, um biopoder, pois bem, o racismo é indispensável como condição para poder tirar a vida de alguém, para poder tirar a vida dos outros. A função assassina do Estado só pode ser assegurada, desde que o Estado funcione no modo do biopoder, pelo racismo.

No início dos anos 2000, o camaronês Achille Mbembe faz um salto teórico com uma interessante elaboração que relaciona as noções de biopoder, estado de exceção e estado de sítio. Para Mbembe (2018), a ideia proposta por Foucault é insuficiente para abarcar as formas contemporâneas de submissão da vida ao poder da morte, a *necropolítica*. Com uma construção narrativa que aborda o colonialismo, a guerra, a violência extrema e o extermínio do inimigo e do criminoso (que não estabelecem distinções entre si), Mbembe nos alerta sobre a mecânica da necropolítica que avança de forma variada e ferrenha sobre a vida, criando “mundos de morte”, ou seja, populações que são submetidas às condições de “mortos-vivos”. “Em nosso mundo contemporâneo, as armas de fogo são dispostas com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar ‘mundos de morte’, formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhe conferem o estatuto de ‘mortos-vivos’” (MBEMBE, 2018, p. 71). O uso sistemático da violência, o poder de matar, a criação imagética do inimigo (logo, ameaçador e alvo de extermínio), assim como a naturalização do genocídio da população negra são as tônica do terror e do “viver na dor” que compõem a necropolítica. E, se pudermos expandir a reflexão, o racismo de Estado e a necropolítica são atualizados e sofisticados no contexto neoliberal atual, fortalecendo uma dinâmica social de morte.

O terror é uma característica que define tanto os Estados escravistas quanto os regimes coloniais contemporâneos. Ambos os regimes são também instâncias e experiências específicas de ausência de liberdade. Viver sob a ocupação contemporânea é experimentar uma condição permanente de “viver na dor”: estruturas fortificadas, postos militares e bloqueios de estradas em todo lugar; construções que trazem à tona memórias dolorosas de humilhação, interrogatórios

e espancamentos; toques de recolher que aprisionam centenas de milhares de pessoas em suas casas apertadas todas as noites do anoitecer ao amanhecer; soldados patrulhando as ruas escuras, assustados pelas próprias sombras; crianças cegadas por balas de borracha; pais humilhados e espancados na frente de suas famílias; soldados urinando nas cercas, atirando nos tanques de água dos telhados só por diversão, repetindo slogans ofensivos, batendo nas portas frágeis de lata para assustar as crianças, confiscando papeis ou despejando lixo no meio de um bairro residencial; guardas de fronteira chutando uma banca de legumes ou fechando fronteiras sem motivo algum; ossos quebrados; tiroteios e fatalidades – um certo tipo de loucura. (MBEMBE, 2018, pp. 68-69)

O trecho acima encontra consonância na música *Bomba pra Caralho*. Com um efeito distorcido na voz por um megafone, Linn narra uma realidade demarcada por bombas, bala de borracha, censura, fratura exposta e viaturas que (per)seguem corpos negros, pobres e revoltados – ameaçadores e insuportáveis para as dinâmicas social, econômica e de segurança. Na luta para se manterem vivos/as, muitos e muitas são assassinados/as, com “o sangue escorrendo pelas marginais”. O “morto-vivo” citado na letra, pode ter uma compreensão tanto via Achille Mbembe como na lembrança da brincadeira infantil de agachar e levantar. Em poucos *shows*, durante a sequência de morto / vivo / morto / morto / morto / viva, ela pedia para o público acompanhar a brincadeira – quando ela falava “morto”, as pessoas agachavam; e “vivo” ficavam em pé. Cabe relembrar que no *show* de lançamento da turnê de *Pajubá*, que ocorreu no Sesc Pompeia em 2017 e tendo algumas imagens desse *show* no filme *Bixa Travesty*, no final da apresentação ergueu-se no palco uma faixa com a frase “Estamos Vivas”. Uma celebração de existência, de vida travesti. *Apesar de* morar em um país recorde de violência, assassinato e de transfobia, estamos vivas – e permaneceremos.



©Nu Abe / Reprodução

Até aqui, vimos como as músicas explicitam os marcadores sociais da diferença, assim como podemos compreender as autonarrativas e as nuances contidas no questionamento *o que só este corpo carrega?* – pergunta mobilizada pela própria artista e que perpassa esta pesquisa. Para além das marcações, nos interessa também os tensionamentos e as problematizações que emergem a partir dessas marcas, especialmente em sua trajetória, quando Linn começa a se reconhecer “no território do feminino” (QUEBRADA, 2018). Em seus processos de transição, quando começou a investigar e a experienciar o feminino em seu corpo, especialmente com a montação como *drag queen* antes dos 18 anos, ela percebe que “se montar ou expressar o feminino para as bixas, para os gays, era estar em um lugar preterido. É ainda um lugar preterido, porque ‘tudo bem você ser gay, mas não precisa ser afeminada’” (QUEBRADA, 2018, p. 77). Habitar o território do feminino e utilizar o seu corpo enquanto espaço de pesquisa estética, como ela diz,

desencadeia uma série de reflexões que abarcam experiências sexuais, a barreira do afeto e os percalços de uma sociedade heteronormativa e machista que recusa corpos afeminados – destinados, apenas, “ao sexo escondido, não ao afeto, não à relação” (QUEBRADA, 2018).

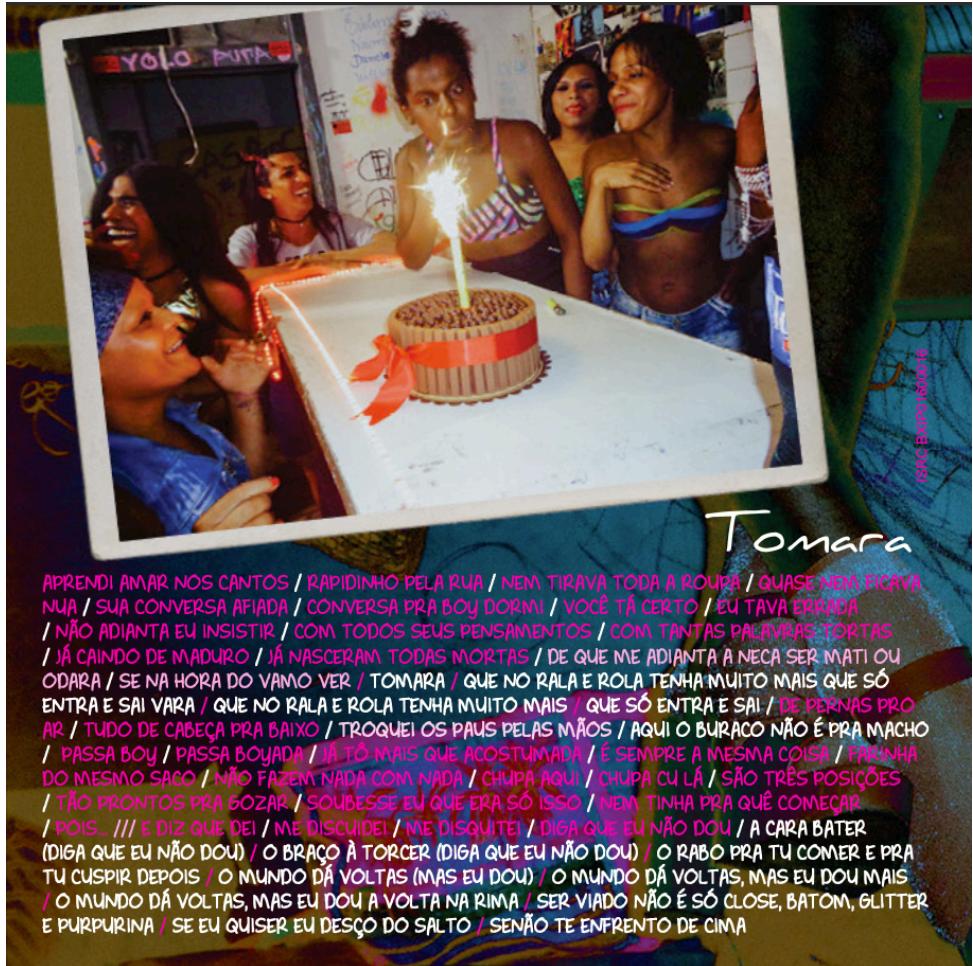
Quais corpos podem ser desejados? Quais corpos são considerados aptos para trocas sexo-afetivas? Se estamos inseridas em uma sociedade machista e heteronormativa, como deslocar os nossos desejos para outros corpos que não são sejam os padrões, ou seja, aqueles que aprendemos a gostar/admirar? Como se experiencia um sexo, uma relação não-hegemônica ou como se experiencia um sexo que não tenha o falo como única fonte de prazer? Como se (re)inventar e ultrapassar essas barreiras? Acredito que são perguntas amplas e complexas, mas que aparecem nos pensamentos da artista e em suas músicas, como veremos adiante. Após o seu *alter ego* Lara como *drag queen*, quando ela chega em São Paulo para cursar dança e posteriormente teatro, Linn abandona uma terceira perna e passa a experimentar o feminino cotidianamente, ordinariamente, gerando efeitos negativos. “A transfobia gera solidão. As pessoas se *negam* a se relacionar com você. (...) Por ser feminina ou por assumir o lugar que eu ocupava no meu corpo, eu era *negada* inclusive sexualmente. Até hoje percebo fortemente essa *negação*” (QUEBRADA, 2018, pp. 83-84, grifos meus).

Essa negação direciona os corpos afeminados e dissidentes para um sexo escondido, rápido, nas cabines dos banheiros, anônimos, sem muita nudez e quase nenhum toque, apenas sexo oral ou penetração. Uma não-relação, “quando um não existe para o outro, quase uma masturbação a dois” (QUEBRADA, 2018). Essas vivências aparecem diretamente em algumas letras. Em (+ *Muito*) *Talento*, por exemplo, ela canta: “Não adianta pedir que eu não vou te chupar escondida no banheiro. Você sabe que eu sou muito gulosa, não quero só pica, quero o corpo inteiro”. Já em *Tomara*, além de abordar o sexo escondido, ela reclama de um sexo focado unicamente na penetração: “Aprendi amar nos cantos, rapidinho pela rua, nem tirava toda a roupa, quase nem ficava nua (...) de que me adianta a neca ser mati ou odara, se na hora do vamo ver, tomara, que no rala e rola tenha muito mais que só entra e sai vara”.



©Nu Abe / Reprodução

Para Linn da Quebrada (2018, p. 85), “re-la-ção é: eu relo em você e você rela em mim”, e ela nos conta, através das canções, que as suas experiências sexuais tiveram uma brutal ausência de afeto, de re-la-ção. E o processo de compreensão desse lugar que ela ocupou, sendo banida das afetividades e de outras configurações de relações sexuais, a fez questionar a própria circularidade dos afetos, quais corpos desejar, quais são os pilares que sustentam essas estruturas sexo-afetivas e como desmontá-las – ou como destituir os processos subjetivos aos quais esse corpo foi submetido e traçar rotas que se direcionem em sentidos opostos ao dos “machos” e dos “boys”, como ela diz.



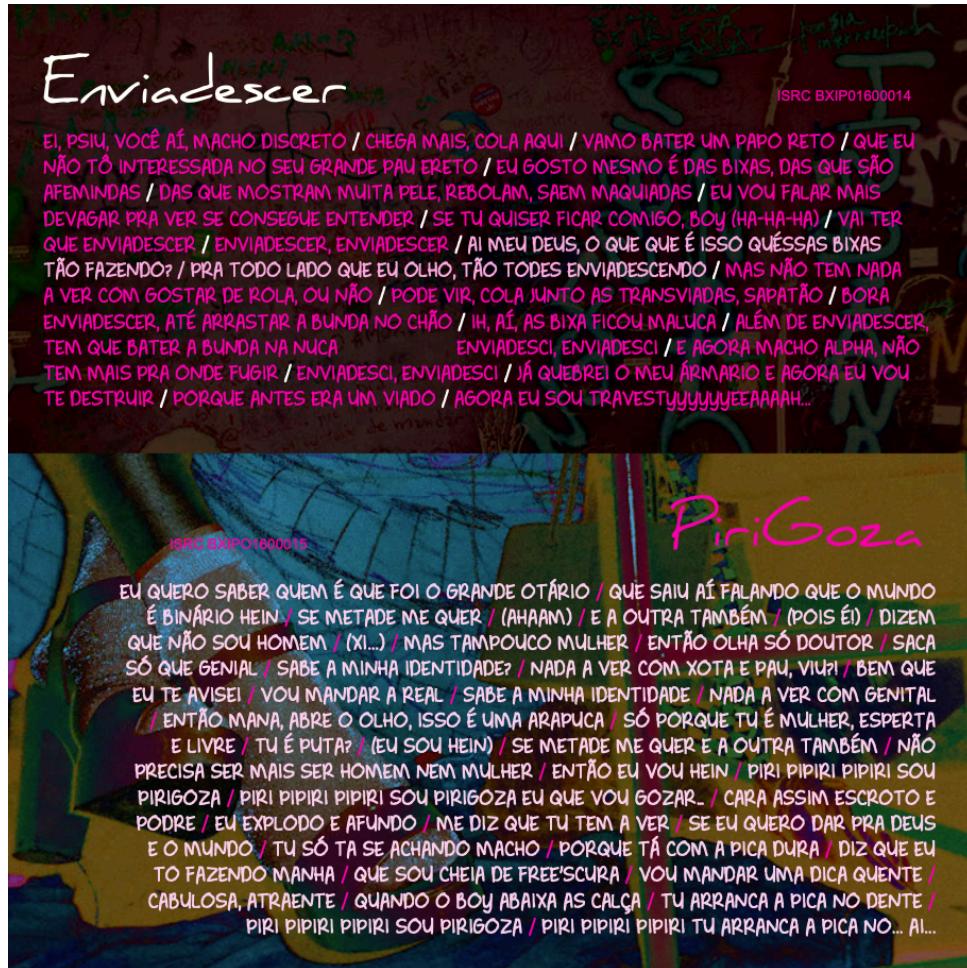
©Nu Abe / Reprodução

“Aprendemos a gostar de ajoelhar perante o homem, a aceitar que o desejo dele esteja em primeiro lugar, que o meu prazer seja apenas o prazer dele. (...) Vivemos numa sociedade *homoafetiva*, no sentido de que os homens amam, honram, admiram e ajudam outros homens. Das mulheres, do feminino, o que se espera é servidão e sexo” (QUEBRADA, 2018, p. 85, grifo meu). É interessante notar como em certo momento há uma virada de percepções que reelaboram os seus próprios desejos. À medida que ela se lança para a descoberta de sua sexualidade, acaba se tornando refém de um sexo que não a satisfazia, escondido e feito pelos banheiros. E, com o tempo, aprende a gostar dessa forma anônima, pois “foi uma maneira de sobreviver sexualmente, porque só assim eu poderia exercer minha sexualidade naquele momento” (QUEBRADA, 2018, p. 84). A virada de posição ocorre em dois efeitos significativos: assumir o desconforto com a prática sexual escondida e perceber que ela já não cabia mais naquele lugar anônimo; e a partir

desse reconhecimento, nota-se uma estrutura visual, pornográfica, na televisão, nas novelas, no cinema, nas revistas, nos livros e romances, que introjetam em nossa subjetividade um desejo direcionado para um certo tipo de homem. Uma questão importante que surge nesse lugar crítico é: como reinventar essa prática sexual? Em algumas entrevistas ela diz que “passou a inventar o seu sexo”, já que o conhecido “sexo escondido e rapidinho” não fazia mais sentido. Pensando em termos musicais, como ela produz essa invenção?

Enviadescer, foi o primeiro *single* divulgado do álbum, e é um dos caminhos possíveis para compreendermos a sua dinâmica, bem como nos aproximarmos dos interesses de sua produção. O *single* é um ótimo exemplo para ilustrar a tentativa de ruptura com as práticas sexuais anteriores, tendo como fio condutor uma atenção voltada inteiramente para os corpos afeminados, concebendo um movimento para todos, todas e todes enviadescerem.

A letra nos convoca a questionar as identidades binárias de gênero marcadas e moldadas em todos os sujeitos, além de um propor uma exaltação pelo feminino, independente em qual corpo ele se manifestará. O feminino é entendido aqui também como a vivência das afeminadas, das bixas que não performatizam a masculinidade hegemônica e estão dispostas a borrar e burlar as fronteiras e os códigos de gêneros. Em um trecho, o “macho discreto” – ou seja, os atributos masculinizados em identidades de homens homossexuais, que negam, em todas as instâncias, possíveis “afetações” advindas do feminino (ou de esferas pertencentes à feminilidade), é descartado, não projetando nenhum interesse ou resquício de desejo para a artista. Nesse “movimento de enviadescer”, que chamei acima, as expressões dissidentes que observamos (transviadas, sapatão), são ressignificadas de enunciados de insultos para assumir um local expansivo nesse movimento, ou seja, ele é aberto para todes, e não apenas “pra quem gosta de rola ou não”. O chamamento é para uma coletividade desviante. Notamos, também, tanto um estímulo por uma expressão corporal livre (“mostram muita pele, rebolam, saem maquiadas”) como do reforço pelo corpo afeminado (“eu gosto mesmo é das bixas, das que são afeminadas”). Nessa dinâmica, a artista começa a desconstruir o padrão do “culto ao macho”.



©Nu Abe / Reprodução

Se avançarmos nessa análise, notamos que há como pano de fundo em muitas de suas músicas, um apontamento crítico e um desconforto aparente em relação a esse “macho” e o “espaço sagrado do falo”, da masculinidade frágil e tóxica que é instaurada em todos os corpos designados como masculinos desde o nascimento. “O macho ao qual eu me refiro não é o homem”, diz ela (2018, p. 87), “mas é a posição política, social e comportamental de um determinado homem, esse macho”. Podemos compreender que esse “macho” representa uma masculinidade institucional, que assume posições política, social e comportamental, povoam o nosso cotidiano e gozam dos privilégios normativos, são admirados e desejados, integrando uma “raça específica”, como aparece em (*+ Muito*) *Talento*. A recusa a esse “macho” padrão e falocêntrico aparece exaustivamente ao longo de todo o álbum. Como vemos em alguns trechos: “Vou mandar uma dica quente, cabulosa, atraente, quando o boy abaixa as calças tu arranca a pica no dente” em *Pirigoza*; “O

lance é muito simples, não tem nenhum mistério, pode ir saindo com o pau entre as pernas, acabou o seu império” em *Bixa Travesty*; “Tu podia ter vários pintos, um pinto gigante que bate na testa, quem você acha que engana, se tu gosta de mulher, por que só fala de piroca e grana? Nem gasta a sua saliva que a mim você não interessa, eu gosto muito de fuder, mas gosto de fuder sem pressa” em *Transudo*;



©Nu Abe / Reprodução

A aversão ao “macho” é observada, então, no apelo falocêntrico, na ausência de re-la-ção (e ralação), no ato sexual voltado exclusivamente à penetração e/ou ao sexo oral, e a rejeição de todos os fluidos que podem ser experimentados e trocados com o corpo inteiro durante a transa. Com isso, Linn da Quebrada traça algumas linhas de escape dessa introjeção subjetiva, se permitindo a expansão da relação para outros corpos, para as bixas ou para as pessoas que se reconhecem no feminino. A abertura para esse campo de possibilidades ecoa diretamente nas práticas sexuais, ou seja, se os “machos” se apoiam em seu falo rígido, ela mira no sexo anal como uma potência que pode ser estimulada entre as próprias afeminadas.

Vejamos como exemplo as músicas *Pare Querida* e *Dedo Nucué* com a participação da Pepita. A primeira aparece como um diálogo comparativo e de convencimento. Ela reconhece que a sua receptora gosta de homem bombado, sarado, que frequenta a academia, de boy viril e glamouroso. Mas alerta: esses boys só querem fuder às escondidas, com força e sem carinho, mas com ela vai ser

diferente. “Eu não sou sarada e nem faço academia, mas arraso numa cama inventando pornografia. E se tu me desse bola, eu dava, eu dava dava, eu dava, mas te comia”. A tática de convencimento no final da música é um plano prático que difere do “script pornográfico convencional”; ela diz: “Lambe a minha orelha, morde a minha nuca, aperta a minha cintura, devagar abre a braguilha, se lambuze na virilha, que eu lambo tua orelha, mordo tua nuca, aperto a tua cintura, devagar abro a braguilha, me lambuzo na virilha, não para, relaxa vem, senta aqui na minha cara”. Como vemos, os atos na transa são compartilhados e conseguimos visualizar a atmosfera da proposta ao ouvir a música. E há aqui a re-la-ção e a ralação, onde ela deposita o seu interesse, com o toque, o despir, a língua, as mordidas, além de marcar a ausência do falo.



©Nu Abe / Reprodução

O jogo de palavras do título de *Dedo Nucué* revela o seu enredo: a zona de tesão pelo cu. Dedo, língua, braço, pés, curirica (a torção de siririca, seria uma masturbação pelo cu) são as explorações que alcançam o ápice do desejo. Tanto essa música como a *Pare Querida* trazem consonâncias no sentido de construir labirintos outros e possíveis para as trocas sexo-afetivas. Para traçar um sentido que destitua a masculinidade falocêntrica como eixo central do prazer, é preciso reelaborar as rotas e libertar o próprio corpo das amarras, pudores e introjeções morais. O estímulo do cu como uma zona de excitação e prazer encontra aproximação com a ideia de contrassexualidade.

No *Manifesto contrassexual* (2017), Paul B. Preciado chama a atenção para práticas que fogem e/ou subvertem à “maquinaria heterossexual”, ou seja, se a heterossexualidade integra uma tecnologia social que é inscrita nos corpos e mantida por meio de ações constantes de repetição, “é possível inverter e derivar (modificar o curso, mudar, submeter à deriva) suas práticas de produção da identidade sexual” (PRECIADO, 2017, p. 30). Nessa ideia, as pessoas dissidentes e os corpos desviantes investem em práticas contrassexuais em uma relação radical contra as normas de sexo e gênero dominantes. O autor cita, então, três práticas contrassexuais: a utilização de *dildos*, a erotização do ânus e o estabelecimento de relações contratuais S&M (sadomasoquistas). Dentre as práticas, destaco a erotização do ânus, que se aproxima dos trechos musicais citados de Linn da Quebrada. Na análise de Preciado (2017), “os trabalhadores do ânus”, como ele chama, não está inserido em um sistema da máquina heterocentrada: o ânus não está em uma lógica de reprodução; não está em uma relação romântica; sua excitação e seu prazer não podem ser medidos; e a sua zona erógena não é capturada pelo sistema tradicional, ou seja, “o ânus é o centro erógeno universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual” (PRECIADO, 2017, p. 32).



©Nu Abe / Reprodução



©Nu Abe / Reprodução

As letras de *Pajubá*, inseridas aqui com as imagens do encarte do álbum, se manifestam em um duplo movimento: desconstrução e construção. E nos convoca a refletir sobre nuances que transitam nessa produção musical. De fato, as autonarrativas de Linn da Quebrada verbalizam a sua trajetória, as mutações do corpo, as experimentações sexuais, as recusas e os anseios. Percorrer a *setlist* do álbum é se encontrar, em alguma medida, nas elaborações da artista. Dito de outra forma, nos transportamos para situações que se aproximam de sua verborragia, atualizando os efeitos e os feitiços de *Pajubá* em todas nós. Nas dinâmicas de renúncia e instauração, a artista explicita o que o seu corpo carrega com os seus marcadores sociais da diferença, as memórias da infância, a realidade periférica e a sujeição às relações性uais com afetos precários ou inexistentes. Verbalizar essas condições tornou-se um incômodo e uma mudança de perspectiva. Em um momento ela percebe que está “refém do seu próprio desejo”, direcionado “a um tipo de homem, do grande macho com a pica gotejante, forte e viril” (QUEBRADA, 2018). Recusar esse espaço implica em mover algumas ações – ou de criar o seu sexo, recriando o seu desejo.

Como apontado anteriormente, em variados momentos a artista afirmou que o seu primeiro álbum foi produzido para que ela própria ouvisse as suas músicas. Ou seja, ela é a produtora e a principal receptora. Em suas palavras: “uso minha música como arma apontada não para o outro, mas para a minha própria cabeça, matado aquilo que me mantém estagnada” (SARMENTO, 2019, s/p). Nesse ponto, para além do que *este corpo carrega* é acionado um componente de agência desse corpo, desdobrando a sua inquietação *para* e *com* a música. Se *Pajubá* é uma “construção de linguagem, é invenção, é ato de nomear”, como disse certa vez, as músicas cantadas e repetidas criam fissuras na subjetividade e no imaginário – e o imaginário é pensado aqui não no sentido fantasioso e utópico, mas no instante em que se ouve outras narrativas, cria-se possibilidades e interesses de experimentação. Se tomarmos como referência o terceiro questionamento mobilizado pela artista, e que transcorre nesta pesquisa – *qual a força de uma canção?* – encontraremos nas músicas do disco as respostas possíveis. Linn utiliza a música e por ela é utilizada, ou seja, o seu interesse é ser ouvida e o que diz provoca um acontecimento movediço, de reinvenção e de abertura experimental no campo do desejo. E não apenas no desejo sexual como também no interesse pelas transições identitárias.

Através de uma recuperação analítica, em uma lente ampla *Pajubá* fala sobre corporalidades, gênero, sexualidade e desejos. Nos debruçando sobre as letras, encontramos outras características, como uma ação insistente em arrancar terceiras pernas e se dissociar do macho. E essa recusa se dá pela escuta persistente das músicas, como se a artista deslocasse toda a sua energia em sair desse espaço “de se ajoelhar diante dos machos” para mirar o interesse para as bixas. Os machos são destituídos de importância para potencializar as afeminadas. E esse movimento ficou explícito nos *shows*, como veremos na parte 4.

Outra característica que podemos ressaltar, são as autonomeações que sofrem alterações. Nos primeiros *singles* aparecem bixa e bixa preta. Com o lançamento do disco, surgem viado, bixa travesty e mulher. Essas autonomeações indicam duas observações: a primeira delas é o trânsito pelo qual a própria artista passava com elaborações de si. Atualmente ela se identifica ora como travesti, ora como transexual ou “transex.ual” como escreve nas redes sociais. A segunda, em um plano mais amplo, é a subversão da ideia de mulher. Linn trabalha com a expressão “mulheridades”, dizendo que há várias formas de ser mulher, e o seu interesse repousa justamente na dúvida, de colocar em xeque categorias estáveis e lançar mão de críticas aos determinismos biológicos. Na letra de *Mulher*, por exemplo, ela diz: “De noite pelas calçadas, andando de esquina em esquina, não é homem nem mulher, é uma trava feminina (...) ela tem cara de mulher, ela tem corpo de mulher, ela tem jeito, tem bunda, tem peito e o pau de mulher”. Já no documentário *Bixa Travesty*, Jup do Bairro e Linn da Quebrada desenvolvem um diálogo maravilhoso. Na cena, Jup conta que um taxista a tratou no pronome masculino e ela o corrigiu. Logo depois elas iniciam uma conversa em que uma completa a frase da outra. Transcrevo abaixo:

JUP DO BAIRRO: Eu tive que explicar pra ele...
 LINN DA QUEBRADA: que nem toda mulher tem...
 JUP DO BAIRRO: barba! Mas é o meu caso...
 LINN DA QUEBRADA: que nem toda mulher tem...
 JUP DO BAIRRO: chuchu! Mas eu tenho...
 LINN DA QUEBRADA: que nem toda mulher tem...
 JUP DO BAIRRO: cabelo seco. Mas eu tenho...
 LINN DA QUEBRADA: mas tem mulher que tem...
 JUP DO BAIRRO: pinto!

LINN DA QUEBRADA: olha só, gente!...

JUP DO BAIRRO: que novidade. Pasmem!

As mulheridades, os corpos afeminados e a feminilidade que transita entre os corpos não-normativos são incitadas por Linn por meio de uma ação expandida, como a construção de uma rede com/entre esses corpos. Essa rede de apoio aparece explicitamente em diversos momentos e em formas distintas. O interesse primeiro desta construção é a reiteração da “destruição do espaço sagrado do falo”, ou seja, compreendendo que os homens “amam, honram, admiram e ajudam outros homens”, como mencionado anteriormente nesta parte, ela pretende criar um espaço “para que outras mulheres e outras pessoas do espaço do feminino se vejam com carinho, com admiração, com orgulho, com amor e com desejo, e criar redes de apoio entre nós” (QUEBRADA, 2018, p. 87). O estabelecimento dessa rede foi nutrido (e continua sendo) durante toda a trajetória da artista. Como exemplos podemos citar os clipes oficiais que foram gravados com amigas bixas, trans, travestis, *drags*, transviadas e sapatão. A própria produção de *Pajubá*, por meio de financiamento coletivo, foi incitada para que as manas, as monas, as bixas e os viados contribuíssem com o disco. Ainda sobre o financiamento coletivo, Elza Soares, Pabllo Vittar, Liniker e Pepita gravaram vídeos de apoios – e as duas últimas participaram de músicas do CD.

Podemos estender essa ideia de rede de apoio para as pessoas que contribuíram financeiramente para a realização do disco, o que Linn mencionava e agradecia em toda apresentação. Fomentar essa rede também estava relacionado em criar um público para consumir as suas músicas, bem como manter esse público cativo em seus *shows*, afinal, para se erguer uma carreira artística é preciso sustentar vínculos tanto com as pessoas que consomem como com os/as artistas que trabalham em toda a produção. Nesses vínculos podemos incluir as parcerias musicais com os *feats* de Linn em outros álbuns e até mesmo as suas primeiras inspirações. Liniker, por exemplo, foi uma das grandes influências para Linn da Quebrada pensar na possibilidade de entrar na música. Quando as duas ainda moravam juntas, Liniker já ensaiava com uma banda e Linn, durante o seu processo de tratamento do câncer, passou a escrever e a guardar os seus escritos. Após o tratamento, e vivenciando o cotidiano musical de Liniker, surge um interesse e ela passa a mostrar os seus escritos/letras para outras pessoas no intuito de enveredar

para a música. Assim como podemos destacar a forte presença de Jup do Bairro, tanto no *backing vocal*, como no palco e até mesmo nas trocas afetivas que Linn e Jup evidenciavam entre si.

Para além de Liniker e Jup, se afirmamos anteriormente que *Pajubá* é um produto do seu tempo e que o álbum é uma “obra coletiva”, podemos expandir a ideia de coletivo não apenas sob a ótica do financiamento para o desenvolvimento do disco, como também para uma rede de amizades que se alimentam pelas forças das resistências e das dissidências. Dito de outro modo, Linn da Quebrada é um produto e uma produtora inserida em um contexto artístico importante, sobretudo diante da conjuntura repressora e conservadora à qual estamos atravessando. Essa produção musical se dá pela força das amizades, dos apoios, e que trocam, entre si, referências, auxílios e participações. Ou seja, é uma construção coletiva assentada nas trocas e nos (com)partilhamentos entre as pessoas pelas quais ela se identifica e que preservam as potencialidades desses encontros. Linn integra uma legião.

A rede de apoio, sobretudo a rede afetiva, pode ser lida também sob a ótica de reparar as lacunas afetivas pelas quais ela passou. Como vimos anteriormente, a circulação dos afetos é nutrida e direcionada, pelo menos de forma explícita e pública, aos corpos normativos ou que se mantêm em uma lógica heteronormativa. Os corpos que transbordam ou recusam as normas ficam restritos a uma outra configuração de relação, aquela que é privada, escondida e limitada. Trago um trecho da autobiografia de Amara Moira (2016, p. 172) que corrobora com essa ideia: “Quem se permite sentir atração por nós, nossos corpos, existências? T-lovers, travequeiros, gente que só assume nos desejar na calada da noite, longe dos olhares públicos. É necessário ‘desconstruir-se’ para ser capaz de gostar de gente como nós, é necessário coragem para nos tratar como gente”. Luísa Marilac, em seu livro de memórias (2019, p. 44), concorda: “Travesti é coisa pra vida privada”. Desorientar as rotas de apoio e de afetividade implica em um exercício de deslocamento, olhando para o território do feminino como uma potencialidade de cuidado, de fala, de escuta e acolhimento. Realocar o circuito dos afetos traz à luz a compreensão do seu corpo desviante que recusa as migalhas de uma “não-relação”, que repensa a própria lógica das trocas afetuosa e que inventa outros caminhos relacionais desviantes e possíveis.

4. PERFORMANCE E(M) PERFORMATIVIDADE

O gozo passou por mim hoje – foi inesperado e ligeiramente estranho – minha boca abriu automaticamente quando ela parou diante de mim com aquele pinto de borracha preto – como se o meu corpo viado já estivesse preparado para aquele ato.

Anotações em caderno de campo, agosto de 2019

Abertura do show com Slim Soledad (performer e amiga de Linn) de quatro, usando uma cueca jockstrap mostrando a bunda – vara de pescar acoplada ao corpo e um dílido de acrílico, um dílido cristalizado ou a cristalização do desejo? – engatinhava com muita calma por todo o palco esperando que a boca dela alcançasse o dílido, mas não alcançou – o público é cativo, conhecem todas as músicas e também todas as configurações do show – mas fica a dúvida se é um show ou uma performance – como definir? É preciso definir ou o propósito da apresentação é compreender uma junção de dança, teatralidade, performance e performatividade? – definir ou complexificar? – presença cênica forte e estruturante na apresentação tanto de Linn como de Jup – desenvolturas que transitam e que se potencializam diante dos holofotes (Anotações em caderno de campo, Sesc Belenzinho, março de 2018).

Corpo em evidência. Corpo exposto. Corpo que se transmuta nos palcos diante do público. Corpo *performer-atriz-cantora*. Corpo que dança sob os holofotes e que conhece os direcionamentos da luz. Corpo que instiga a plateia e que a mantém em ebólition, querendo aquela relação com a cantora, tentando uma gota se quer do líquido que escorrer do seu *dílido*. Retornamos ao corpo, as suas potencialidades e possibilidades, desta vez no palco. E uma das minhas inquietações, logo após assistir as apresentações de Linn da Quebrada, era identificar os sentidos do *show* ou o que ele evocava. O que me levava a outro questionamento: o que é um *show*? É um espetáculo com troca de figurinos, cenografia colorida e que dá abertura a um conjunto heterogêneo de bailarinos e bailarinas? Quais são as sensações que os espetáculos nos despertam? E quais são as experiências que os *shows* em espaços menores, como os que assisti de Linn da Quebrada em São Paulo, nos convidam a experienciar? É sobretudo esta última questão que estou inclinada em desenvolver.

Como vimos nas partes anteriores, a investigação frequente sobre o corpo, assim como as marcações, são os elementos que impulsionaram as criações musicais da artista. Nas apresentações, víamos a materialização das inquietações musicais no

corpo – e com ele – ou seja, o corpo continuava a bradar, a se mover, e assistíamos a um conjunto cênico que transmitia as letras de forma verborrágica, mas que também agregava elementos da dança, da performance e da teatralidade de forma híbrida, ofuscando os limites entre essas práticas artísticas. Dito de outra forma, os shows da “era Pajubá” eram importantes para reforçar as desconstruções/construções narradas nas músicas, na destituição do poder masculino, no direcionamento sexual entre as afeminadas, criando naquela relação artista-plateia um espaço direcionado e de pertencimento às dissidências. Esse movimento, inclusive, foi iniciado com o financiamento coletivo, na ideia da artista em ter que “criar o seu público” e ficava explícito em todos os shows uma presença massiva de pessoas que se identificavam como LGBT+ ou que transitava em performatividades de gênero.

Como nos lembra Larissa Pelúcio (2017), é difícil falar em corpo, sexualidade e subjetividades sem falar em poder. Dessa forma, se mantivermos a lente de análise sobre as relações de poder, Michel Foucault (1986) nos adverte que o corpo é um objeto de intensos investimentos imbricados em esquemas e estratégias de poder. As formas de controle, que ganharam outras projeções e interesses a partir do século XVIII e permanecem em constantes alterações na contemporaneidade, instituem múltiplas regulações. “Em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 1986, p. 126). Na abordagem foucaultiana (2020 [1975]), o poder é onipresente, provém de todos os lugares e emana de uma correlação de forças múltiplas, heterogêneas e instáveis. Assim, o poder não está localizado em uma única instituição ou estrutura, havendo um jogo constante de situações e pontos estratégicos em redes complexas que devem ser analisadas com cautela.

Judith Butler busca expandir e desdobrar as perspectivas foucaultianas a fim de empreender um percurso crítico com indagações que contornam a materialidade dos corpos e dos sexos, e a construção do gênero, do desejo sexual e das identidades, assim como os seus efeitos e reverberações. Em *Problemas de gênero* (2014 [1990]), Butler explora a problemática do gênero através do conceito de *performatividade*. O termo, originário do *enunciado performativo* da “teoria dos atos da fala” (*speech acts*) do filósofo da linguagem J. L. Austin, é trabalhado por Butler como *atos performativos* – realizados em esferas públicas que propagam uma construção

social e discursiva à qual ações estilizadas são repetidas em cenas variadas para elaborar os gêneros masculino e feminino. Os corpos são, assim, condicionados *nos e pelos* atos performativos à materialização de homens e mulheres, adquirindo, a partir dessa prática ritual de reiteração – sempre composta por uma norma ou um conjunto de normas – um efeito naturalizado, de substância, de fixidez dos sexos. “Como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma *performance repetida*. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação” (BUTLER, 2014 [1990], p. 200, grifos da autora).

Nesse sentido, a ideia de gênero performativo de Butler pode ser observada sob dois efeitos: por um lado, a performatividade produz as identidades de gênero em um processo de repetição estilizado em ações públicas; por outro lado, nesse processo de construção e reiteração de normas, o sexo produzido também pode sofrer uma desestabilização como algo que não pode ser fixado ou definido, e que excede as fronteiras das normas de gênero. Segundo Butler (2015a, p. 164), essa “instabilidade é a possibilidade desconstitutiva no próprio processo de repetição, o poder que desfaz os próprios efeitos pelos quais o ‘sexo’ é estabilizado, a possibilidade de colocar as normas do ‘sexo’ em uma crise produtiva”. Essa “instabilidade” aparece, então, como uma dinâmica de resistência em relações de poder, desestabilizando a coerência entre sexo, comportamento, desejo sexual e identidade de gênero.

Se avançarmos para a configuração dos *shows*, algumas ações eram fixas e esperadas pelo público em algumas músicas. Em *Coytada*, a travesti e *performer* Natasha Princess subia no palco e batia cabelo no refrão da música. A manipulação do dílido surgia na música (+ Muito) *Talento*, levando até a plateia a experiência do dílido-gozo com leite condensado. No refrão de *Bixa preta*, a fisionomia da artista se tornava agressiva, como se a sua feição em conjunto com seus gritos, rememorasse e expurgasse as violências já sofridas, e no trecho “bixa preta trá-trá-trá” ela mirava fazendo alusão a uma metralhadora. Em *Bomba pra caralho*, as sirenes ensurdecedoras, as luzes vermelhas piscantes e o megafone, usado tanto para distorcer a voz na letra como fazendo alusão a uma arma era uma ação realizada com Jup do Bairro. A Jup, inclusive, era uma potência no palco. Um corpo negro e gordo com uma voz inconfundível, e uma presença muito significativa, tanto como

performer e artista, como a explícita parceria e afetividade que Jup e Linn trocavam no palco. Essas características se tornaram marcantes, compondo, por assim dizer, a estrutura da apresentação – ou até mesmo como cada faixa seria apresentada ao público. Com o tempo, esses elementos trabalhados nas músicas se tornaram recorrentes e aguardados pelos fãs, sobretudo o “momento do *dildo*”. “Eu cheguei cedo pra ficar bem próxima dela, bixa, assim eu já fico preparada pro momento do *dildo*... vou gravar na hora pra colocar no Instagram”, me disse uma pessoa antes de um *show* no Sesc Santana. No período final da “era Pajubá”, algumas mudanças foram percebidas, como uma visibilidade maior nos *shows* para a Jup, que cantava os singles que estava desenvolvendo para o seu primeiro EP.

Para além dessas “ações fixas”, como chamei acima, outros elementos também apareciam, como dançarinas que permaneciam no palco durante toda a apresentação; a presença de artistas convidadas em alguns *shows*, como Liniker e Pepita; e até mesmo a manifestação do público. No intervalo das músicas no Sesc Belenzinho, Linn perguntou: “Cadê as travestis, as *drag queens*, as bixas, as sapatonas?” Como resposta, as pessoas que se identificavam gritavam e levantavam a mão. Até que uma bixa gritou na plateia: “Tem hetero aqui?” E Linn reforçou no microfone: “Será? Tem hetero aqui, gente? Quem é hetero levanta a mão”. Pouca movimentação do público. Ela continuou: “É a cota hetero do *show*, meninas”. Em outro momento, na mesma apresentação, alguns gritos de “Marielle, presente!” (assassinada no mesmo mês do *show*) ecoaram logo após a música *Bomba pra caralho*, que trata explicitamente sobre o genocídio de pessoas negras e as violências policial e estatal.

A relação entre artista e plateia foi criada e mantida de forma orgânica ao longo do tempo, desde o período de captação de recursos no financiamento coletivo para o *Pajubá*, como a presença nas apresentações e as interações frequentes nas redes sociais. No Instagram, por exemplo, os fãs assíduos criavam perfis na plataforma para compartilhar imagens e vídeos do cotidiano da artista, como uma *fanpage* – que foi muito utilizada no Facebook como um canal de comunicação entre os fãs – mas ao invés de utilizarem o Facebook, preferiam o Instagram. No período em que a artista esteve no BBB, os fãs também criaram perfis manifestando apoio à *sister* no programa, além de promover “mutirões” para tentar salvar Linn nos momentos em que ela foi indicada ao “paredão”. Em resumo, a identificação do

público com ela era notória e ocorria não apenas nos *shows*, mas também no campo digital.

Especificamente sobre as apresentações, os marcadores sociais da diferença demarcavam um dos pontos centrais nessa relação entre público e artista. As performatividades de gênero dissidentes, os corpos negros e oriundos de periferias da capital paulista encontravam, naqueles *shows*, possibilidades de identificação – e de segurança para vivenciar a sua dissidência. Para sustentar essa afirmação, trago como exemplo observações em três apresentações distintas de Linn da Quebrada. A potência das afeminadas, com suas blusas deixando a barriga à mostra, calcinhas aparentes em shorts curtíssimos, as maquiagens bem delineadas e algumas com perucas longas, dançavam e rebolavam, se jogavam à experiência de estar ali, vendo uma pessoa que elas tinham como referência. Logo depois do *show*, elas corriam para o banheiro para “se desmontar”. As calças largas, dobradas na mochila, serviam para cobrir a calcinha e o shorts curtos. A peruca era retirada e guardada com cuidado, assim como os acessórios e adornos dos pulsos e do pescoço. Lavava o rosto freneticamente para retirar todo o resíduo da maquiagem. Observando aquela situação no banheiro, perguntei: “Por que já vai se desmontar, sua *make* tá tão bafo...?”. Ela me respondeu: “Ai, a bixa preta aqui só pode existir desse jeito aqui no *show*, o rolê até a minha casa demora e lá na minha quebrada bixa montada assim apanha...”.

Essa ação de retirar adornos, maquiagem, trocar de roupa ou até colocar um jaleco largo para cobrir o corpo foi observada em outras duas apresentações de Linn da Quebrada, também pós-*show*. E ocorria entre as bixas afeminadas, *drag queens* que estavam começando na montação ou até pessoas que tinham iniciado a transição de gênero, mas era um segredo para a família. O medo de sofrer algum tipo de agressão no retorno para casa, tanto no transporte público, como em seu próprio bairro ou em sua “quebrada”, era a principal preocupação. Adentrar em sua “quebrada” feminina e montada poderia ter duas consequências: a violência física ou a sexual – e no pior dos casos – as duas juntas, como me contou a pessoa em transição. Conversando com ela, era nítida a sua frustração de trocar o vestido pela calça jeans larga, os sapatos de salto pelo tênis, e o cabelo solto por um coque amassado dentro de um boné. “É sempre assim quando eu saio à noite, já fui violentada no meu bairro, tenho muito medo... fora a minha família evangélica uó

que não aceitaria jamais”, me disse. As trocas de roupa foram rápidas, como quem já pratica essas mudanças há um bom tempo. “Sem contar o assédio na rua, né, bixa? De noite então... é só carro parando perguntando o quanto eu cobro... fora a violência que pode aparecer a qualquer momento. Não dá pra bobear, bixa, eu sou muito nova pra morrer, preciso colocar meus peitos ainda e brilhar muito”, disse antes de se despedir.

O receio da *drag*, amiga da pessoa em transição, não era a recepção familiar, mas o ônibus e o metrô no trajeto noturno até sua casa. “Eu moro no Capão [Redondo], as minhas vizinhas são todas travestis, lá o pessoal respeita e eu ando tranquilamente com meus cílios postiços na rua... o problema é chegar até lá. O busão é sempre vazio agora a noite, se acontecer alguma coisa quem vai me defender? O motorista? O cobrador? No metrô é a mesma coisa... se as pessoas não gostam nem de sentar perto de mim, imagina me ajudar em alguma situação... é uó, bixa! O jeito mesmo é andar em bando ou andar com canivete na bolsa...”. Ou até mesmo se desmontar antes de seguir o trajeto para a casa como um meio de aumentar a sensação de segurança.



©Rafa Pinheiro (Centro Cultural São Paulo, novembro, 2019)



©Rafa Pinheiro (Centro Cultural São Paulo, novembro, 2019)

A (de)composição corporal e as nuances que emergiam nas camadas subjetivas que a artista se propunha, em um ciclo de investigação de si, também eram expostas nos palcos. Seu interesse em permanecer em um “corpo-devir” era pulsante e a cada apresentação nos encontrávamos com um fragmento que Linn(da) quebrada gostaria de evidenciar. As alterações corporais, subjetivas e de autoidentificação ocorreram ao longo das turnês de *Pajubá*. Como citado em outro momento desta pesquisa, ela enviadesceu, foi bixa preta, se autodenominou mulher e bixa travesty. A sua corporalidade, assim como a compreensão de si, seguiram também esse fluxo, investigando as possibilidades de mudanças e explicitando ao público. O ponto em comum nessa movimentação era a crescente vontade pela feminilidade, em *ser* reconhecida no território do feminino. E estar no palco era o momento da glória, de mostrar as suas mutações e celebrá-las enquanto uma transexistência.

Nesse sentido, a celebração daquele corpo em obras articulava o resgate de expressões artísticas que marcavam a sua própria trajetória. A dança, o teatro, a oralidade e a performance são os fragmentos que o corpo dela carrega e, de certa forma, eles se compõem na conjuntura dos *shows*. Nenhum elemento artístico reinava em absoluto, todos eles convergiam em um mesmo propósito. A desenvoltura no palco, observada desde as primeiras apresentações, era um fator explícito, que enunciava um conhecimento prévio daquele terreno de exposição, que ela tanto almejava e que sabia lidar com as estratégias de exibição. O palco fortalecia a existência de Linn da Quebrada, ela era alimentada por ele, assim como pela relação de troca com a plateia.

Assistir a uma apresentação dela era adentrar em um vínculo mantido pela dissidência. Desse modo, a investigação pelo corpo – e com ele – se pudermos avançar um pouco nessa digressão, espraiava da artista para a interação com a plateia. De fato, o público era cativo, mas é preciso mantê-los *presentes* durante a apresentação. Em outras palavras, os *shows* que pude acompanhar em São Paulo foram realizados em espaços pequenos e não em festivais grandes com um *line-up* amplo e diversificado. Com isso, não havia cenografia, apenas uma mesa no fundo do palco para apoiar equipamentos eletrônicos, uma bateria e um espaço para a percussão. Assim, os elementos que mantinham o público entrosados eram

mobilizados pelas performances de Linn e de Jup, além das “ações fixas”, dito anteriormente. O movimento corporal era incitado pela artista, ela queria ver os corpos suados, em transe, como se eles fossem chamados para adentrar na mesma frequência corporal em que ela estava. “Eu quero ver raba, meninas, quero ver o talento de vocês”, “Vocês já estão suadas e com tesão?”, “A calcinha já tá molhada?”, “Credo, que delícia, suas gostosas”, “Eu quero ver todo mundo com a cuceta batendo no chão”, “Suas bixas gostosas e safadonas...”. E o público prontamente embarcava, batia cabelo, rebolava, transpirava e se lançava no mesmo transe.

O dílido permanece em cena, mas só durante a música – por algum motivo essa manipulação (ou performance?) com o dílido me lembrou uma cerimônia católica, como se o público esperasse a hóstia do padre, aqui esperam o gozo do pinto de borracha – ela enunciou a palavra “culto” quatro vezes no show, será essa a minha associação com a igreja? – “culto”, mas com ênfase no cu – cu.lto como celebração de vida travesti? – ou culto de cultuar a dissidência? – saímos do show abençoadas? (Anotações em caderno de campo, CCSP, novembro de 2019).



©Rafa Pinheiro (Centro Cultural São Paulo, novembro, 2019)

O “momento do dildo” era um dos mais aguardados por aqueles e aquelas que já conheciam a ação. Para os/as que estavam pela primeira vez, ficavam boquiabertos, achavam “ousado”, registravam tudo pelo celular e tentavam ao máximo chegar perto de Linn para serem “agraciados” com o *dildo*-gozo. Esse momento ocorria da mesma forma em todas as apresentações e era rápido, ao todo de dois a três minutos. Nos primeiros versos da música (*+ Muito*) *Talento*, Linn da Quebrada e Jup do Bairro retiram do fundo do palco um *dildo* e um pequeno pote com leite condensado. Enquanto Jup apenas mexe o *dildo* no pote, Linn se aproxima da plateia, brincando com o pinto de borracha no rosto de algumas pessoas que se mostram disponíveis para tal ato. Logo depois, ela simula o gozo daquele pinto de borracha com o leite condensado e começa a passar aquele gozo pela boca das pessoas da plateia. E então, chega-se ao ápice: Linn e Jup se encontram no centro do palco e cada uma coloca o seu *dildo* na boca da outra, empurrando, em movimentos de vai e vem – um ato de sexo oral em um pinto de borracha. Toda essa cena é curta e, se vista várias vezes, aciona algumas reflexões apontadas na parte anterior desta dissertação, mas que reforçarei aqui. Os dois primeiros apontamentos retomam a letra da música, e o terceiro a interação em si.

O primeiro ponto é direcionado à renúncia regulatória do desejo: os desejos sexuais são constantemente construídos e orientados a um certo tipo de corpo – branco, magro, sem deficiência, viril e masculino. O desejo que excede, que não segue o fluxo normativo, acaba sendo restrito a um sexo rápido, sem tirar as roupas. Então essa “raça tão específica”, esse “machão”, como ela canta, pode ser representado por esse *macho* que se encontra nesse padrão heteronormativo de masculinidade e que só permite que o seu desejo por corpos afeminados ou dissidentes apareçam no sigilo, no esconderijo.

Uma segunda reflexão aponta para a construção das nossas práticas sexuais alocada na genitália como polo único de prazer. E, assim, ela desloca a potência dos desejos dos órgãos genitais para o corpo inteiro. Quando ela canta: “eu sou muito gulosa, não quero só pica, quero o corpo inteiro”, é uma maneira de evocar – e também de explorar – o desejo e o prazer em toda a dimensão corporal, nas trocas de fluidos corporais, extraíndo o que todo o corpo pode emanar em uma troca sexo-afetiva. Se aprendemos, durante muito tempo, com uma pornografia normativa que incitava apenas a masturbação, o sexo oral e as penetrações vaginal/anal como as

únicas fontes de prazer e orgasmo, Linn da Quebrada nos convida a desconstruir esses paradigmas e a experimentar – sozinhas ou acompanhadas – outras formas que podem surgir em toda a extensão do corpo.

Um terceiro ponto é refletir em como a própria performance em torno da música se constrói: são duas artistas travestis que usam pintos de borracha como instrumento para explicitarem um sexo oral entre elas. Naquele momento do palco, elas utilizam o *dildo* apenas como um objeto de manipulação, um brinquedo, um artefato para o prazer. E não há a presença de um “macho”, essa rejeição fica explícita ao mesmo tempo que propõe uma circulação sexual entre os corpos dissidentes.

Como exposto acima, nas anotações do caderno de campo, trago ainda outra elucubração. Se, como a própria artista já mencionou em entrevistas, as suas músicas podem ser ouvidas como louvor, e os seus *shows* são, então, cultos e momentos de celebração, o “momento do *dildo*” poderia ser o ato profano da benção desviante. Ao observar os registros fotográficos e rememorar falas do público sobre a ação, a expectativa em participar dessa performance era gigantesca. E ela ocorria sem nenhuma fala entre as partes (artista e público) e o consentimento surgia quando a pessoa voluntariamente abria boca e esperava o leite condensado ser derramado. Como trilha sonora, ouvíamos o *playback* da música supracitada. Ou seja, havia um contexto da ação e que se formava sempre em filas. No Centro Cultural São Paulo, na sala Adoniran Barbosa, o público ficava ao redor do quadrado do palco e ela passava lentamente entre eles e elas. Em outros locais, em que o palco era maior, as pessoas permaneciam enfileiradas e bem próximas ao palco e ela, do alto, caminhava de lado a lado com o *dildo* pingando leite condensado.

Em agosto de 2019, em um *show* em Osasco, eu fui uma dessas pessoas “agraciadas” pelo *dildo*-gozo. Foi uma experiência diferente e ocorreu de forma rápida. Estava bem próxima do palco e até então não tinha visto aquela ação ocorrer tão perto de mim. Os pingos do leite condensado lembravam, de fato, um gozo. Ela foi caminhando entre as pessoas até que chegou até mim. Lambuzou o pinto de borracha no pote que segurava, ergueu o *dildo* para formar uma fina linha do líquido e olhou pra mim, esperando uma reação. E então, como em um impulso, abri a boca, coloquei a língua pra fora e olhei pra ela. O leite condensado pingou na minha língua

trêmula e na minha roupa. Ao fundo, palmas e gritos das pessoas que estavam ao meu redor. Logo depois ela seguiu caminhando com a sua interação. Ainda me recordo do gosto na boca. Era um leite condensado, mas que perdia o sabor doce com o passar do tempo. Um doce que se transformava em amargo e só com uma quantidade considerável de água retirou o gosto da boca.

O gozo passou por mim hoje – foi inesperado e ligeiramente estranho – minha boca abriu automaticamente quando ela parou diante de mim com aquele pinto de borracha preto – como se o meu corpo viado já estivesse preparado para aquele ato – um leite-gozo-porra doce, mas que ficou amargo na boca com o tempo – como se estivesse marcado na minha língua, fisgado, carimbado – estava abençoada? (Anotações em caderno de campo, agosto de 2019).



©Rafa Pinheiro (Centro Cultural São Paulo, novembro, 2019)



©Rafa Pinheiro (Centro Cultural São Paulo, novembro, 2019)



©Rafa Pinheiro (Centro Cultural São Paulo, novembro, 2019)

O termo *performance* transita livremente nesta parte da pesquisa e cabe refletirmos sobre ele para alcançarmos o objetivo e a expressão título que proponho performance e(m) performatividade. Diana Taylor, no prefácio da coletânea *Antropologia e Performance* (2013), que reúne trabalhos do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra) da USP, ressalta que a multiplicidade dos usos da palavra “performance” indica complexas, contraditórias e algumas camadas de referencialidade. Taylor (2013, p. 10) discorre sobre a performance em dois registros: como a constituição de uma afirmação ontológica e como uma epistemologia. Em um registro “performance é o objeto de análise dos estudos de performance – a saber, a multiplicidade de práticas e eventos – dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais adequados à ocasião”. Sob outro apontamento, “performance também constitui uma lente metodológica que permite aos estudiosos analisar eventos *enquanto* (em inglês, *as*) performances. Obediência civil, resistência, cidadania, gênero, identidade étnica e sexual, por exemplo, são

ensaiados e performados diariamente na esfera pública”. A antropologia da performance surge nos anos 1970, a partir do diálogo entre Richard Schechner e Victor Turner. O primeiro, diretor de teatro, se lança a uma aprendizagem antropológica. O segundo, antropólogo, se torna aprendiz de teatro. E nessa relação mútua, as afinidades entre teatro e antropologia são acentuadas, com uma profícua produção na área da antropologia da performance. E o núcleo Napedra como um dos pioneiros nesses estudos no Brasil.

Para além desse campo de estudos na antropologia, a performance enquanto linguagem e expressão artística tem condensado pesquisas historiográficas, teóricas, práticas e críticas sobre esse movimento que se mostrou uma ruptura na história da arte do século XX (GOLDBERG, 2015; COHEN, 2011; GLUSBERG, 2009; CARLSON, 2010; MELIM, 2008). Não cabe aqui traçar uma historiografia da performance artística tampouco pensá-la em como ela aparece e transita na contemporaneidade, mas em partir da ideia de que o próprio conceito de “performance” não abarca a potência múltipla que diferentes campos do saber elaboram sobre a performance. Ou seja, performance assume uma forma híbrida, variada, por vezes intraduzível e a tentativa de defini-la com exatidão implica em uma delimitação desnecessária para um campo tão expansivo. Sobre o “problema da intraduzibilidade”, diz Diana Taylor (2013, p. 16, grifo meu):

O termo “performance”, mais enquanto termo teórico do que objeto ou prática, é um novato na área. Se ele emergiu nos Estados Unidos em um período de deslocamentos disciplinares visando abranger objetos de análise anteriormente muito além das fronteiras acadêmicas (por exemplo, a “estética da vida cotidiana”), ele não é, como “teatro”, sobrecarregado por séculos de empreendimentos de evangelização ou normatização coloniais. Suas próprias indefinibilidade e complexidade são, a meu ver, tranquilizadoras. “Performance” traz consigo a possibilidade de *desafio*, até mesmo de autodesafio. Uma vez que o termo implica simultaneamente um processo, uma *práxis*, uma *episteme*, um modo de transmissão, uma realização e um meio de intervir no mundo, ele em muito excede as possibilidades de outras palavras oferecidas em seu lugar. Ademais, o problema da intraduzibilidade, da forma como vejo, é na verdade positivo, uma pedra no caminho necessária para nos fazer lembrar que “nós” – seja em nossas várias disciplinas, linguagens ou localizações geográficas através das Américas – não compreendemos um ao outro de maneira simples (ou sem problemas).

Assim, na esteira desse pensamento, avançamos para a relação entre performance e performatividade. Como vimos, em músicas específicas os shows lançavam mão de “ações fixas”, que se mostravam como performances artísticas inseridas em um campo mais amplo, ou seja, inserida na conjuntura da apresentação. Se lembarmos que os estudos sobre a arte da performance focalizam

o corpo como matéria-prima das produções, não podemos eliminar as marcações e subjetividades que esse corpo carrega. E que, em muitos casos, *performers* partem de suas próprias inquietações identitárias e subjetivas para desenvolverem as suas performances.

Leandro Colling, docente da UFBA que tem se debruçado recentemente sobre as relações entre arte, gênero e sexualidade, em artigo (2021) descreve uma performance que viu no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) de Pêdra Costa e traz à tona a seguinte pergunta: é possível separar a performatividade de gênero de Pêdra Costa de sua performance artística? Antes de avançar, contextualizo. Atualmente morando em Berlim, a artista brasileira Pêdra Costa, conhecida por integrar o duo da banda Solange, Tô aberta! que surgiu no final da década de 2000, apresentou no MACBA a performance *de_colon_isation part III: the bum bum cream*¹²¹, em 2019. A proposta da obra, conta Colling (2021, p. 4), era “questionar a colonização e também os crimes cometidos pela igreja católica contra pessoas sodomitas durante a inquisição”. E continua:

Na capela do MACBA, Pêdra chegou vestindo um roupão preto e um sapato de salto alto da mesma cor. Deu boa noite e disse que iria dar uma aula. Tirou o roupão e ficou apenas com uma cueca jockstrap e começou a passar um creme em todo o corpo. Logo descobriríamos que o creme fazia referência a um produto que teria sido inicialmente criado nos Estados Unidos, feito com guaraná e açaí brasileiros, para tonificar a bunda das mulheres. O cheiro adocicado se espalhou pelo local. Pêdra pediu para uma pessoa da plateia passar o produto em suas costas. Depois esfregou bem o creme em todo o corpo. A colonização atinge todos os recantos de nossos corpos, pensei momentos depois ao refletir sobre o que tinha presenciado.

Em seguida, Pêdra dançou por vários minutos ao som do funk “Vai balançando o bumbum”. A música parou, uma pessoa ajudou Pêdra a tirar os sapatos. Um aparelho passou a projetar imagens, diretamente na bunda da performer, de uma propaganda sobre o tal produto, com uma pessoa falando em língua inglesa. Terminada a projeção, Pêdra enfiou um “dildo câmera” no seu ânus. Enquanto as imagens do seu esfincter anal eram projetadas em uma tela, leu alguns trechos do Manifesto O Cu do Sul – The Kuir Sauvage¹²², de sua autoria. (COLLING, 2021, p. 4)

O questionamento do autor é interessante e pode ser transposto para esta pesquisa, com as suas devidas alterações. Diferente de Pêdra, Linn da Quebrada se inscreve no espaço musical, suas apresentações tem a música como centralidade e, ao longo de seu *show*, ela aciona outras expressões artísticas. Nesse sentido, é possível separar, especificamente no “momento do *dildo*”, a performance artística

¹²¹ A performance pode ser assistida em: <https://repositori.macba.cat/handle/11350/44427>.

¹²² O manifesto foi publicado na revista *Concinnitas*, do Instituto de Artes da UERJ (2016).

de sua performatividade de gênero? Ou de reduzir a sua performatividade de gênero à sua performance artística? Se voltarmos para Judith Butler, quem elaborou a noção de performatividade de gênero, em algumas passagens de *Problemas de gênero* (2014 [1990]), ela utiliza a *drag queen* para situar a ideia de performance, ou seja, uma característica voluntária, de “imitar um gênero”; enquanto performatividade está alocada em uma rede normativa, uma “realização performativa em que a plateia social mundana, incluindo os próprios atores, passa a acreditar, exercendo-a sob a forma de uma crença” (BUTLER, 2014 [1990], p. 200). Se observarmos, retomando Linn da Quebrada, fica insustentável aproximá-la da proposta de Butler. O primeiro ponto é que a própria artista se identifica com uma transgressão da norma, já há uma fissura em sua “realização performativa”. E diferente da performance que “imita um gênero”, a artista realiza uma ação sexual com outra travesti. Com isso, estou mais inclinada na ideia híbrida que agrupa performance artística e performatividade de gênero na ação. Uma característica está implicada na outra, que se desenvolve pelo corpo – e as complexidades nele carregadas.

Caminhando para a conclusão desta parte, abandono qualquer ideia de definição do que era uma apresentação da “era Pajubá” de Linn da Quebrada. Se pudermos sintetizar, os *shows* estavam embutidos em uma rede complexa de ações e reverberações. Corporalidade, desejos, desconstruções e construções, bate cabelo, dança, teatralidade, fisionomias diversas, gritos de revolta, o dildo-gozo, as interações próximas ao público, o manifesto pela dissidência, a incitação pela movimentação do corpo da plateia. Os questionamentos “o que pode o corpo?”, “o que só este corpo carrega?” e “qual a força de uma canção?”, acionados como disparadores desta dissertação, se materializavam em diversas nuances durante as apresentações. E, assim, nos aproximamos da elaboração dos *shows* enquanto característica importante para alimentar a força de Linn da Quebrada, assim como a exposição corporal, segura e confiante diante de todos e todas, nutria uma artista que sabia como se mover diante dos holofotes.



©Rafa Pinheiro (Centro Cultural São Paulo, novembro, 2019)



©Rafa Pinheiro (Sesc Santo Amaro, outubro, 2019)



©Rafa Pinheiro (Sesc Santo Amaro, outubro, 2019)



©Rafa Pinheiro (Sesc Santo Amaro, outubro, 2019)



©Rafa Pinheiro (Sesc Santo Amaro, outubro, 2019)



©Rafa Pinheiro (Centro Cultural São Paulo, novembro, 2019)

Noite Friccione

Após mais de dois anos desde o nosso último encontro físico entre pesquisadora/plateia e artista, no processo final de escrita desta dissertação, uma postagem sobre um evento musical surgiu no *feed* do meu Instagram no início do mês de julho. A publicação divulgava uma noite especial que aconteceria no dia 19 de agosto de 2022 no Cine Joia, espaço reformado e localizado no centro de São Paulo, e que teria em sua programação DJs e *shows* das cantoras Assucena, Jup do Bairro e Linn da Quebrada. Ao visualizar a imagem de divulgação da atração me deparei com um emaranhado de sentimentos. Por um lado, a ânsia em deslocar toda a minha energia para a conclusão da redação final da pesquisa era notória, afinal, não me debrucei com muita profundidade nas elaborações e ressonâncias apresentadas e orientadas em seu segundo álbum. Embora possa afirmar que os processos e questionamentos que levaram a artista até a produção de *Trava Línguas* cruzaram em alguma medida as páginas desta pesquisa.

Por outro lado, borbulhava em mim uma curiosidade inquietante em acompanhar a apresentação musical desta nova Linn da Quebrada que se mostrava, ao menos nas redes sociais, tão diferente da que eu conheci nos anos anteriores – ou até mesmo durante a “era Pajubá”. As diferenças não se materializavam apenas no corpo da artista, nas suas próteses e nos procedimentos estéticos realizados no rosto um mês antes do referido *show*, mas de um conjunto de modificações que ocorreram, em especial, desde 2020. Em uma sucinta recordação, a saída da artista Jup do Bairro (que segue agora em uma carreira solo em ascensão) da banda, o desconforto com a lógica do mercado musical, os questionamentos sobre a sua própria produção musical e as elucubrações existenciais são alguns pontos que marcaram a carreira de Linn da Quebrada durante o período pandêmico, como pude acompanhar.

Neste ano, em especial, a artista agregou em seu histórico de experiências o título de ex-BBB. A sua participação no *reality show* aumentou exponencialmente a sua visibilidade nacional, tanto durante como após o encerramento do programa. Em decorrência dessa alta exposição, a artista ultrapassou três milhões de seguidores no Instagram; se aproximou de influenciadoras e influenciadores digitais; circulou por festas, camarotes e viagens especiais; participou de variados

programas da rede Globo; realizou parcerias e publicidades com grandes marcas; e recentemente adentrou no mundo corporativo como consultora de diversidade e inclusão da companhia Ambev. Como uma artista multimídia e com uma habilidade inquestionável de comunicação, Linn da Quebrada soube transitar e aproveitar os convites que surgiram após o confinamento no BBB, reforçando (ainda mais) as suas características de adaptação e interação com públicos e canais tão heterogêneos.

Ao olhar todo esse trânsito de aparições midiáticas, por muito tempo acreditei que a sua carreira de cantora entraria em um hiato, e a divulgação do segundo álbum ficaria restrita às plataformas digitais de música. Em outra hipótese, imaginei que a sua carreira musical entraria em um segundo plano, com uma frequência menor de *shows* ou até mesmo apresentações em formatos menores. Contrariando as minhas previsões, a “Noite Friccione no Cine Joia” estava lançada ao deleite dos fãs – que certa vez ela apelidou de “linndonas & boiolinns”. A procura pelos ingressos foi alta e o primeiro lote de entradas – dos três disponíveis para compra – se encerrou em poucos dias.

A minha curiosidade e o meu interesse em acompanhar o novo ciclo musical dessa “nova Eva”, como ela tem se chamado nos últimos tempos, reinaram em absoluto. Logo, a ausência nesse evento não estava nos meus planos. Questionei, por muitas vezes, com o pensamento ansioso que me constitui, as possíveis rotas dessa apresentação, já que as minhas memórias ficaram estagnadas no último *show* que vi em 2019, no Centro Cultural São Paulo. Como seria a configuração do *show* da “era Trava Línguas”? Como seria esse retorno aos palcos? O que essa “nova Eva” prepararia para o *show*, já que ela é tão performática nos palcos? Ela resgataria algum sucesso de *Pajubá*? Nas memórias e nos registros escritos e fotográficos que carrego, os *shows* de *Pajubá* eram marcados por uma emissão enérgica das letras, uma fusão entre desejo e manifesto. As músicas e as melodias de *Trava Línguas* são bem distintas, “suaves”, as palavras aparecem como enigmas e estão direcionadas a outras propostas. Como, então, ela se apresentaria ao público? Essas perguntas, e tantas outras, ficaram suspensas, e no dia do evento abdiquei de algumas hipóteses para que eu pudesse vivenciar aquele momento em sua totalidade.

O termômetro na noite da sexta-feira 19 de agosto marcava 9°C. A sensação térmica, com toda certeza, estava abaixo dessa marcação. Jaquetas, luvas, botas,

meias grossas, roupas sobrepostas ou qualquer adorno pesado de inverno pareciam insuficientes para combater o frio. “A noite tá fria, mas vem pro Cine Joia que a pista tá quentíssima”, dizia o organizador do evento nos *stories* do Instagram. Confiei na força do calor humano da pista, coloquei um vestido, uma jaqueta, reforcei a maquiagem no rosto e segui para o Cine Joia por volta da meia noite. No trajeto, as ruas pareciam desertas, com poucos carros, um fato inusitado para uma sexta-feira à noite na capital paulista. No carro, o motorista do aplicativo que eu havia solicitado parecia incomodado com a minha presença no banco traseiro. Seu olhar em minha direção pelo retrovisor era um misto de curiosidade e desconforto. Se remexia no banco, abria e fechava os vidros, trocava de música constantemente. Uma inquietação crescente. E eu, no banco traseiro, desviava o olhar, ora abaixando a cabeça, ora olhando o trajeto pela janela, segurando a alça da minha bolsa, levemente desesperada e já pensando em possíveis táticas de autodefesa caso alguma situação violenta se concretizasse. Como uma pessoa dissidente do sis(cis)tema binário de gênero, uma das lições que tenho aprendido é estar (e permanecer) sempre alerta, em vigilância, mesmo em locais que pareçam “seguros” e/ou acolhedores. Todo tipo de violência pode se manifestar em qualquer espaço e é preciso estar preparada para revidar ou tentar se esquivar. Infelizmente, mesmo com o nosso radar de atenção de apoio, sofremos agressões de maneiras inesperadas.

Na metade do caminho para o Cine Joia, o motorista do aplicativo resolveu a sua inquietude iniciando um diálogo.

– Você vai para o Cine Joia, né? O que é lá? É um cinema daqueles que tem no centrão de São Paulo?

Demorei alguns minutos para assimilar a pergunta dele, especialmente a sua relação com “cinemas do centrão”.

– O Cine Joia não é um cinema pornô – respondi. Ele foi inaugurado na década de 1950, e há dez anos é uma casa de *shows* ali na Liberdade.

– Ah, entendi – ele respondeu, ainda intrigado, parecendo insatisfeito com a minha resposta. Agora também tem aquelas saunas, casas de *shows* com um público diferente... eu acho que chamam de casas privê, né? Lá no centrão de São Paulo...

Senti que o seu interesse estava implícito na pergunta. O objetivo não era apenas saber se eu conhecia os locais no centro da capital, mas se eu os frequentava. Como se eu estivesse, naquele momento, sendo interrogada a confessar a minha sexualidade e os meus desejos desviantes. Além de confirmar, evidentemente, que faço parte de um “público diferente” e, portanto, sou frequentadora desses locais. O juízo de valores não cabe aqui, ou seja, não teria pudor em explicitar a minha frequência ou ausência em cinemas pornôs, mas o que me chamou a atenção foi a sua curiosidade e a espera de uma resposta que confessasse algum desvio. Ou pelo menos que rumo traçaria a minha resposta.

– Esses locais no centrão não são novos – respondi. Existem vários locais com vários nomes, não só no centro. Desde que seja consentido para ambas as partes, acredito que o desejo e o prazer devem ser explorados do jeito que cada um quiser ou se sentir à vontade.

– Isso que você falou é verdade. Cada um é cada um. Eu mesmo não tenho preconceito com nada, cada um vive a vida que quiser, *Deus* deu o livre arbítrio pra isso mesmo, cada um faz a sua escolha – respondeu com um tom de ênfase na palavra Deus.

Silêncio prolongado. A única trilha sonora era uma seleção de músicas sertanejas feita pelo motorista.

– E é Rafa? Seu nome... é Rafa do que? É de Rafael ou Rafaela? – perguntou depois de alguns minutos.

– É Rafa de Rafa – respondi.

A confissão, o regime de verdade do sexo e a necessidade em atestar um gênero eram evidentes. Como se estivesse sempre disposta a “justificar e explicar o desvio”. Cito uma passagem de *Viver uma vida feminista*, de Sara Ahmed (2022, p. 196): “Quando você é heterossexual, não é inquirida/o sobre como se tornou heterossexual. A ciência da sexologia institucionalizou esta exigência: como explicar o desvio? Ao se desviar, você se torna questionável, aquela/e cuja biografia se torna um testemunho. Cada pedaço de você pode se tornar uma revelação. Quando você se desvia de uma linha reta, é o desvio que tem que ser explicado”. Aliás, acredito que as perguntas sobre mim continuariam, caso eu demonstrasse o mínimo de abertura para tal. Mas resolvi checar o celular e tentar me desconectar daquela

conversa, já que faltava bem pouco para a chegada no destino. A pausa na conversa durou poucos minutos e logo o motorista fez outra pergunta.

- E qual *show* vai ter lá nesse Cine Joia hoje, Rafa? *Show* de qual banda?
- São três shows. Da Assucena, da Jup do Bairro e da Linn da Quebrada.
- Ah, essa *Linda* é aquela do BBB? – perguntou entusiasmado.
- Sim, a Linn do BBB.
- Nossa, que dahora! Eu vi ela [sic] no BBB, eu acompanhei – explicando. Ela pisou na bola lá com os caras, por isso ela saiu da casa. Ela é bem bonitona, parece mulher mesmo, nem parece que é travesti... porque ela nasceu homem, né? Será que ela tirou fora o *bilau*?

O meu desconforto atingiu o ápice. Parece ingenuidade, mas ainda me espanta ouvir esse tipo de pergunta e, bem mais, a naturalidade como esses questionamentos sobre o corpo de outra pessoa é proferido. E se permanecermos em um olhar sobre a vivência de corpos trans e travestis, há uma naturalização assustadora, como um tipo de “preSTAção de contAS social”, sempre atualizando o outro sobre os procedimentos, as mudanças e interferências pelos quais os corpos dissidentes realizam para o seu bem-estar.

Estábamos há uma quadra para finalizar a rota e apenas me limitei a responder:

- Existem várias formas de ser mulher, assim como têm várias formas de ser homem. Mulher com pênis, homem com vagina. Agora, se ela tirou o *bilau* ou não, só diz respeito a ela, ao corpo dela, e a mais ninguém. É um assunto íntimo e não cabe nenhuma discussão a esse respeito.
- É verdade, *mano*, você tem razão. Chegou no seu destino. Vai com Deus, *irmão*, valeu pelo papo.

Por suas palavras finais de “*mano*” e “*irmão*” é redundante afirmar que eu fui lida como um corpo pertencente à esfera do masculino. Foi um alívio sair do veículo. Estava livre de perguntas desagradáveis, pelo menos naquela noite.

Cheguei antes da 1h da manhã e a calçada do Cine Joia já concentrava grande parte do público, que parecia acostumado com o frio, aglomerados no fumódromo.

Entre risadas, *drinks*, nicotina, cigarros de maconha e outras drogas recreativas, o assunto Linn da Quebrada percorria os diálogos. Algumas pessoas pareciam desacreditar da minha sobriedade, portando apenas uma garrafa de água na mão, e se mostravam curiosas, perguntando se eu trabalhava na equipe do Cine Joia. Quando eu respondia que estava fazendo uma pesquisa acadêmica sobre a Linn da Quebrada, frases como: “Nossa, a gata é acadêmica”; “Chiquérrimo, bixa, arrasou!”; “Me conta tudo, quero saber todas as fofocas da vida dela”; “Por isso você tá sóbria? Não quer ficar louca pra não perder nenhum detalhe”. Outras pessoas, logo após mencionar que era pesquisadora, me colocaram em uma posição “privilegiada”, acreditando que eu tinha informações pessoais da artista, que tinha acesso a agenda de *shows*, ao *backstage*, que eu poderia ser amiga íntima da artista ou até que eu integrava a produção daquele *show* no Cine Joia. “Mona, que horas a gata vai cantar, você sabe?”, me perguntou uma travesti logo após pedir o isqueiro emprestado. “Pela programação, ela vai cantar às 3h da manhã, mas sempre atrasa, né, gata?”, respondi. “Do jeito que a travesti tá metida agora, só por causa do *Big Brother*, ela vai chegar closeira, você vai ver...”, continuou.

O fumódromo é um espaço interessante de socialização e, muitas vezes, ele é mais atraente do que a própria pista de dança. Durante as conversas no fumódromo, identifiquei, por exemplo, que o público não tinha adquirido o ingresso apenas para assistir a Linn da Quebrada. O interesse em rever Linn no palco era grande, evidentemente, mas as apresentações de Assucena e Jup do Bairro eram igualmente aguardadas. Outra observação era a presença acentuada de pessoas negras e de travestis e trans tanto na organização do evento como no público em geral. “Estamos todas aqui, trans, trava, não-binária, as bixas, as sapatas... é quase uma parada LGBT fora de época”, disse outra travesti. A amiga dela completou: “Eu acho que nem tem hetero aqui, né, mana? Tem umas *gays* padrão que eu vi... padrão naquelas, né? Bixa padrão... acho que de hetero mesmo só aquele segurança que a gente viu... Um ocó babado, mona! Fiquei passada!”. O fluxo no fumódromo aumentava nos intervalos dos *shows*, quando DJs assumiam o comando da trilha sonora.

Na fachada, a palavra “friccione” era projetada com uma luz por cima do nome Cine Joia, formando uma aparência com os nomes sobrepostos. Logo depois, ao entrar na pista, compreendi o motivo da palavra e a sua utilização. A #NoiteFric,

como foi divulgada no Instagram, marcava o lançamento oficial da agência *Friccione Produções*, voltada à produção cultural e ao gerenciamento de carreiras. Criada por Thiago Felix, produtor executivo, comunicólogo e integrante do coletivo paulistano Periferia Preta, a agência tem em seu *casting* as artistas do *line-up* do evento. Para além de uma relação profissional, o produtor tem uma relação de amizade com as artistas, mantida há alguns anos. Curiosamente, ao visualizar a palavra “friccione”, fiz uma associação direta à Linn da Quebrada, que em muitas entrevistas utilizou a palavra “fricção” como uma característica de sua produção musical, “uma obra de fricção, entre a ficção e a realidade”. A associação ficou evidente durante uma das falas de Thiago Felix, que antes de cada *show* subia no palco e apresentava a artista seguinte. Antes de Linn subir ao palco, diante de uma plateia ansiosa e impaciente para ouvir o seu currículo artístico, Thiago Felix comentou que é amigo íntimo de Linn da Quebrada há um bom tempo; ele, inclusive, foi um dos responsáveis pela direção do clipe *Enviadescer* (2016). E nessa trajetória de parceria, entre produtor/gerenciador de carreira e artista, as trocas e as referências são mutuamente alimentadas, como fica explícito na descrição da primeira postagem da agência no Instagram:

Fricção é o ato de gerar atrito entre dois corpos ou superfícies, resultando em novas fissuras e transformando as matérias para que outras reações aconteçam. A Friccione Produções nasce a partir deste atrito, como uma ruptura para novas e futuras possibilidades. Para além da gestão de carreira de artistas e produção executiva de projetos culturais, construímos fissuras para uma nova era da produção e gestão cultural. Vem com a gente?¹²³.

Circulando na pista do Cine Joia, enquanto DJs tocavam nos intervalos das bandas, percebi uma distinção na plateia que, até então, não observei em *shows* anteriores da artista, com exceção de festivais de médio ou grande porte que concentravam um *line-up* maior e diversificado. A plateia da #NoiteFric estava distribuída entre a pista e o camarote. Para a pista, os valores dos ingressos chegaram até R\$120 (inteira) e R\$60 (meia entrada) no terceiro e último lote de vendas. Além desses valores, havia a “meia entrada social”, mediante a doação de 1kg de alimento não perecível e pagando o valor de meia entrada; e a “lista trans free”, com ingressos limitados para pessoas trans que não conseguiram adquirir o ingresso por nenhum valor. Já o camarote ficava na área superior, em um tipo de mezanino, e o acesso era limitado apenas às convidadas e aos convidados, ou seja,

¹²³ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CfZ4J7QAI7B/>>. Acesso em 20/8/2022.

não teve ingresso vendido para esse espaço. Da pista era possível avistar poucas personalidades que compunham o grupo restrito, como os ex-BBB's Jessilane Alves, Ariadna Arantes e Tiago Abravanel. Alguns dias após o evento, também no Instagram, vi uma postagem da Altafonte Brasil, distribuidora digital de artistas e selos independentes, falando sobre o camarote. Segundo a publicação, a Altafonte foi a responsável pela promoção do camarote no evento, convidando "amigues e parceires tanto da distribuidora, quanto da agência musical".

Se pudermos nos fixar, por mais um momento, sobre o camarote, é interessante notar que o espaço para convidadas/os especiais revela um outro círculo de aproximações que Linn da Quebrada tem construído após a saída do *reality show*. E para sustentar essa afirmação, proponho algumas considerações. Em São Paulo, nos *shows* que pude acompanhar entre os anos de 2017 e 2019, não havia a presença de nenhuma celebridade ou personalidade conhecida em caráter midiático na plateia, tampouco espaço de camarote. Os *shows* nacionais de divulgação de *Pajubá* eram, em sua maioria, apresentações solos; e, ao longo do tempo, começaram a se expandir e integrar a programação de festivais grandes, em espaços abertos e em outras capitais do país. Em uma breve comparação, os valores dos ingressos dos anos anteriores eram menores em relação à Noite Friccione, especialmente no segundo e no terceiro lotes de venda – R\$100 (inteira) e R\$120 (inteira), respectivamente. Sem deixar de lado, nesse retrospecto, os festivais e as várias apresentações gratuitas que ocorreram durante a "era Pajubá" em casas de cultura, centros culturais, viradas culturais, entre outros. Nesse sentido, a Noite Friccione pode ser compreendida como um festival de médio porte que marcou o lançamento da agência, as apresentações das suas agenciadas e o início da turnê nacional de *Trava Línguas*. Os próximos shows de Linn, inclusive, já estão agendados e integrarão festivais grandes, tais como: Vaca Amarela (GO), Plural (BSB) e Mada (RN).

Esses elementos demonstram o novo momento da carreira vivido pela artista, em decorrência, também, da alta visibilidade nutrida e trabalhada desde o começo de 2022. Em uma reflexão mais ampla, podemos afirmar que não só a carreira musical de Linn da Quebrada está em ascensão, como as de Jup do Bairro e a de Assucena também tem alcançado – e cativado – um número cada vez maior de público. Jup, por exemplo, lançou seu primeiro EP, *Corpo Sem Juízo*, em 2020 e,

desde o primeiro semestre deste ano, segue em turnê nacional com banda para a divulgação do EP. Já Assucena segue agora em carreira solo, trabalhando na produção de seu primeiro álbum, e atuando em paralelo no espetáculo *Mata Teu Pai*, em formato de ópera-balada e tendo a cantora como protagonista no papel de Medeia. Embora eu tenha focalizado aqui as impressões de Linn, as apresentações das outras duas artistas, cada uma com o seu estilo, foram admiráveis. Um ponto em comum foi a plateia cantando todas as músicas das duas e até encarando um “bate-cabeça” (geralmente visto em *shows* de rock, é um movimento frenético do público em balançar a cabeça e empurrar uns aos outros) no trecho “Levanta dessa cama pelo amor de Deize”, de Jup do Bairro.

Ainda que as/os convidadas/os estivessem no piso superior e com uma visão mais ampla e privilegiada do palco, as pessoas que estavam na pista conseguiam assistir as apresentações tranquilamente. O chão da pista seguia uma elevação que se assemelhava a uma sala de cinema – quanto mais próximo se está da tela, mais baixo é o chão; quanto mais distante da tela, o chão é mais alto, para que não interfira na visão das fileiras anteriores ou posteriores. No Cine Joia, essa elevação é perceptível, ainda que de maneira bem sutil. Próximo do palco a visão era levemente baixa, diferente das posições mais afastadas. O espaço tem um formato de diamante, então o lugar ideal para uma visão panorâmica era ficar um pouco mais afastada do palco e em uma posição central. E assim permaneci até a entrada de Linn da Quebrada no palco às 3h30 da madrugada.

Após a fala de apresentação de Thiago Felix, a artista e sua banda surgiram ao som dos gritos extasiados da plateia. Enquanto a banda assumia a sua posição no palco, o público levantava os seus celulares e se preparavam para fotografar e/ou filmar o começo do *show*, inclusive eu, já que Linn da Quebrada costumava fazer entradas performáticas. Pedi uma permissão ao Cine Joia para entrar com uma câmera fotográfica digital e uma lente de longo alcance, pedido que foi prontamente atendido e liberado. O ato de fotografar e/ou filmar é frequente em *shows*, especialmente nas músicas que cada pessoa aprecia. Nesse, em especial, a plateia conseguia, simultaneamente, registrar, cantar as músicas e dançar. Uma *drag queen* que estava ao meu lado, por exemplo, gravou todas as músicas, acompanhando tudo pelo visor do celular. A plateia alocada no camarote também filmava os movimentos no palco, e podíamos acompanhar os seus registros que eram repostados nos *stories*

do perfil do evento no Instagram. Não tínhamos a visibilidade dos convidados e das convidadas especiais, mas podíamos conferir os seus vídeos do mezanino. Além dos registros pessoais do público, circulavam tanto no palco como na plateia fotógrafos e cinegrafistas que registravam todos os movimentos das apresentações. Esses materiais profissionais, que faziam parte da organização do evento, apareceram alguns dias depois publicados no perfil da agência musical no Instagram. De maneira geral, *todos* os *shows* daquela noite foram bem registrados visualmente.



©Rafa Pinheiro (Cine Joia, São Paulo, 19/8/2022)

Linn da Quebrada subiu ao palco imponente. O seu *look*, elaborado pela dupla de *stylists* que a acompanha, era preto e vermelho, as cores de Exu. As peças eram justas, coladas ao corpo inteiro, com apenas uma abertura no peito e leves recortes transparentes nas pernas e nos braços. Um *corselet* preto destacava a sua cintura e deixava os seus seios em evidência. Para arrematar o *look*, ela apareceu com um sobretudo xadrez que tinha as mangas gigantes e bufantes, e logo depois o retirou pelo calor de suas movimentações corporais. As cores preto e vermelho

também eram utilizadas nas roupas das/os integrantes na banda, que apareciam tanto em peças inteiras como em acessórios. A menção ao Exu surgiu em alguns momentos: na primeira música, *amor amor*, com o refrão “amor amor, amor amor, foi o que eu senti quando Exu me abençoou”, enquanto piscava no fundo do palco inteiro a palavra EXU projetada em uma luz; e no final, agradecendo a ele por abrir os seus caminhos. Há algum tempo a artista tem marcado que é uma mulher de candomblé nas redes sociais, reforçando essa relação com a religião de matriz africana explicitamente em seu segundo álbum.

Na segunda parte desta dissertação afirmei que Linn da Quebrada utilizava a movimentação como mote de seu fluxo artístico. Retomo essa ideia na tentativa de elaborar aqui algumas impressões daquela noite, deixando explícito ao leitor e à leitora que não há um interesse em esgotar ou abarcar uma totalidade de experiências vividas durante a apresentação. Estou inclinada em assumir um risco de me lançar às nuances, trabalhando em um difícil exercício de descrever o *show* de uma artista que se mostra desconhecida neste momento tanto para mim como para esta pesquisa. Como venho sustentando, Linn da Quebrada da “era Pajubá” já não existe, ela tomou outros rumos, formulou outras dúvidas, arrancou terceiras pernas e seguiu rotas alocadas em um constante transtornar, um corpo-devir. O que também não sabemos se essa “nova Eva” permanecerá por muito tempo. Se a recusa à fixidez anda em paralelo ao seu anseio em se movimentar, Linn – quebrada e que brada – é uma força que busca a mutação, que se permite entrar em contradição, alterar pensamentos, (per)seguir o desconhecido e que parece ter desatado alguns nós entre Lina Pereira e Linn da Quebrada, entre pessoal e(m) artístico.

Nesse processo de voltar o olhar para essa artista que se encontra em um novo momento de sua carreira e em uma outra relação com o seu corpo, sem a pretensão de esquadriñhar todas as análises possíveis, sigo aqui a escrita em primeira pessoa, na tentativa de materializar as observações de uma pesquisadora em (des)formação que está indissociável de uma pessoa que esteve presente na plateia. Assim, também insiro ao longo do texto algumas imagens digitais registradas por mim e que foram editadas posteriormente como dupla exposição, com o intuito de exibir imagens que convide o leitor e à leitora a uma apreciação prolongada, além de registrar as variadas movimentações da artista no palco.

A Noite Friccione marcava, para Linn da Quebrada, o início de divulgação da turnê nacional do álbum *Trava Línguas*, ou seja, o frenesi do retorno ao palco estava nítido. De certo modo, alguns elementos já utilizados pela artista, como a alta interação com o público, falas entre as músicas e coreografias de dança, estavam presentes, mas dessa vez eles foram potencializados. O corpo da artista foi a atração central, que transitava pelo pequeno palco de forma enérgica, eletrizante, inquietante, tendo essa intensa movimentação uma característica marcante ao longo de quase uma hora de apresentação. A comunicação do seu corpo ultrapassava o tom da sua voz, que muitas vezes era suprimida pelo alto volume que a plateia cantarolava as músicas. Em vários momentos, na minha percepção da plateia, a voz da artista desaparecia e eu só conseguia distinguir o som dos instrumentos embalados pelo canto uníssono do público.



©Rafa Pinheiro (Cine Joia, São Paulo, 19/8/2022)

Entre os anos de 2017 e 2018, recordo vivamente uma entrevista em vídeo que assisti na qual, em certo momento, a artista afirmava que as suas músicas não falavam sobre gênero ou sexualidade, mas falavam especialmente sobre corpo; o seu

interesse estava nas possibilidades e potencialidades desse corpo. Evidentemente muitas transições ocorreram desde essa entrevista supracitada e não convém aqui listar todas elas, mas ressalto que, se nas apresentações de *Pajubá*, havia em primeiro plano a emissão de uma fúria, um expurgar de dores e um convite para experimentar os prazeres dissidentes, no Cine Joia, o que estava em evidência – e foi reforçado a todo instante – era a *apresentação* desse outro corpo, de um corpo remodelado. Proponho, então, pensarmos na ideia de *apresentação* e em seu sinônimo *exposição*. Enquanto o primeiro se concentra nas características gerais do espetáculo, o segundo se atenta na composição cênica da artista no palco. Esta proposta, vale ressaltar, não distingue essas impressões em blocos opositores, pois tratando-se de um *show* musical esses elementos mencionados estavam interligados.

As músicas de *Trava Línguas* foram compostas com sonoridades distintas em relação ao primeiro álbum, utilizando, inclusive, outros instrumentos. Resultando, assim, em uma apresentação com uma nova formação de integrantes, com baterista, *backing vocal*, DJ, guitarrista/baixista e três musicistas que revezavam entre instrumentos de sopro e *backing vocal*. Se, no passado, os *shows* se resumiam na presença de Linn da Quebrada, Jup do Bairro, BADISTA e um/a percussionista; desta vez uma banda se mostrava entrosada no palco, tanto entre eles/elas como com a cantora. Todas as músicas do álbum foram tocadas, e a plateia conhecia todas, sem exceção. No decorrer da *setlist*, o público que estava bem próximo do palco gritava por *hits* de *Pajubá*, o que em um primeiro momento foi ignorado pela cantora. O êxtase foi acentuado quando em um dos intervalos Linn perguntou: “Cadê o talento de vocês, meninas? Será que vocês ainda lembram?”. A pergunta ficou levemente sem sentido, solta, e eu ainda não tinha feito nenhuma relação, diferentemente da plateia que gritava e assobiava freneticamente. Logo depois Linn saiu do palco, começou a tocar em *playback* (+ Muito) *Talento*, música do primeiro álbum, e surgiu a dançarina Zaila, com movimentos da comunidade ballroom, permanecendo até o final da música.

A saída de Linn da Quebrada foi bem significativa e tentei compreender o ato por meio de duas hipóteses. A primeira, e a que me parece coerente, é a distinção dos momentos de sua carreira e, consequentemente, dos seus álbuns. Ou seja, *Pajubá* está registrado em um passado, um período que já não é mais vivenciado, e

por isso há uma recusa, uma pausa na presença do palco, como se deixasse explícito que a “era Pajubá” tivesse saído da mira dos holofotes, dando lugar a um novo movimento. As músicas de *Pajubá* continuam em circulação nas redes, nas plataformas de *streaming* e no *YouTube*, mas não foram cantadas ao vivo. Geralmente, quando assistimos a uma apresentação que se propõe a lançar um projeto musical, há um resgate de músicas anteriores ou de *hits* que ajudaram a alavancar a carreira da cantora ou do cantor. Com Linn da Quebrada, esse resgate foi feito, mas sem a presença física dela no palco, e utilizando uma gravação em *playback*. A segunda hipótese pode ser vista com relação ao tamanho do palco. O Cine Joia tem um formato físico diferenciado e o palco seria uma ponta do desenho de um diamante, como se fosse um triângulo. Para a dançarina Zaila circular com maior liberdade pelo palco e executar os seus movimentos, é possível que a cantora tenha se retirado naquele momento. Embora acredite fortemente na primeira opção, mantendo as duas hipóteses em aberto, já que a Noite Friccione foi o início da turnê de *Trava Línguas*, e as configurações das apresentações sempre podem se modificar ao longo das temporadas.



©Rafa Pinheiro (Cine Joia, São Paulo, 19/8/2022)

Além da performance da dançarina, outras duas aparições (uma programada e outra inesperada) foram marcadas como pontos de destaque. Das 11 faixas de *Trava Línguas*, uma foi escrita pela escritora e artista Castiel Vitorino Brasileiro (*amor amor*); um *feat.* com a artista visual e cantora Ventura Profana (*eu matei o Júnior*); e outro com a Luísa Nascim, vocalista da banda Luísa e os Alquimistas, chamado *dispara* e que teve uma roupagem especial com a presença da própria Luísa no palco, o que deixou os fãs em êxtase.

A apresentação transcorria animada e com um *setlist* dançante. Se aproximando do final, três músicas foram embaladas em uma junção de voz, violão, piano e trompete: *medrosa – ode à Stella do Patrocínio; tudo;* e *Oração*. Essa última foi lançada como *single* em novembro de 2019, com um videoclipe¹²⁴ especial gravado em uma igreja abandonada e com um elenco¹²⁵ formado apenas por mulheres trans e travestis, tendo a Liniker participando na voz e no piano. Enquanto algumas pessoas da plateia gritavam “Cadê a Liniker?”, “Chama a Liniker”, “Liniker, pode entrar!”, “Liniker, Liniker”, *Oração* teve outra participação. Na estrofe final “não queimem as bruxas / mas que amem as bixas / mas que amem / clamem / que amem / que amem as travas também”, uma travesti atravessou a pista, subiu no palco, desatou o nó que sustentava o seu *top*, exibindo os seus seios, abaixou as calças, tirou a calcinha e ficou nua no palco de frente para a plateia. E permaneceu ali, sem sofrer nenhuma censura da equipe de segurança do Cine Joia, nua e com os braços abertos fazendo alusão a uma cruz, até o “amém” que marcava o final da canção. Essa participação inesperada foi ovacionada pela plateia durante longos minutos. Um corpo travesti nu em sua máxima evidência. Uma imagem extremamente significativa para um país majoritariamente católico que repudia e demoniza publicamente corpos trans e travestis.

¹²⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y5rY2N1XuLI>>. Acesso em: 2/11/2019.

¹²⁵ Participaram do videoclipe: Liniker Barros, Verônica Valenttino, Ventura Profana, Urias, Danna Lisboa, Alice Guél, Ceci Dellacroix, Magô Tonhon, Rainha Favelada, Kiara Felippe, Ana Giza, Maria Clara Araújo e Neon Cunha. À época do lançamento de *Oração*, Linn da Quebrada contou em uma live que a equipe teve alguns obstáculos no dia da filmagem. Mesmo portando documentos jurídicos que liberavam a utilização da locação (uma igreja abandonada próximo a um terreno baldio no bairro da Brasilândia, periferia da região norte da capital), além de investimentos em limpeza do espaço e o transporte de equipamentos para o cenário, como o piano, a equipe foi interpelada com a chegada de dois camburões da polícia, suspendendo a gravação. Após o contato com um advogado especializado em direitos humanos, a equipe conseguiu a liberação e a permanência no local por apenas uma hora.



©Rafa Pinheiro (Cine Joia, São Paulo, 19/8/2022)

De uma maneira geral, todo o conjunto da *apresentação* foi envolvente. O desejo e a curiosidade em rever Linn da Quebrada no palco, e nesse novo caminho com uma banda entrosada utilizando outros instrumentos e arranjos musicais diferenciados, ascendeu algumas sensações que inevitavelmente recaem em comparações que carrego em minhas memórias. E utilizo esse plano comparativo não no sentido de reforçar que a artista se transformou nos últimos anos, uma vez que sabemos que os seus caminhos são trilhados por rotas que se propõem a serem movediças. A comparação é mobilizada aqui no intuito de explicitar *como* essa mudança se apresenta, e em *como* o retorno aos palcos serviu para *apresentar* exaustivamente este corpo remodelado e reconstruído, e que estava disposto a celebrar a sua existência.

Antes de avançarmos nessa chave de compreensão, resgato anotações e impressões de *shows* de anos anteriores para ampliarmos a reflexão aqui proposta. No período de divulgação do primeiro álbum, tanto nas letras das músicas gravadas como em seus arranjos ao vivo, havia um duplo efeito de fúria e de desejo; de marcação e de conquista daquele espaço de apresentação. Uma força visível escorria

como gotas de suor por todo o corpo de Linn da Quebrada. Suas expressões eram de ataques ao sis(cis)tema binário, heteronormativo, racista e classista. E embora as letras utilizassem de trocadilhos, sua mensagem era direta, e estava explícita em todas as canções. Com *Pajubá*, alguns elementos eram acionados em todas as apresentações – e com o passar da turnê já ficávamos na expectativa de algumas ações, tais como: as aparições do *dildo* em (*+ Muito*) *Talento*; a presença da travesti Natasha Princess batendo cabelo em *Coytada*; as sirenes e o megafone em *Bomba pra caralho*; o intenso entrosamento com a plateia; e o *backing vocal* potente e inconfundível de Jup do Bairro. Esses elementos citados compunham a apresentação ao lado da emissão enérgica e furiosa em algumas músicas que contrastavam com rebolados e movimentos sensuais em outras.

Em *Trava Línguas*, se fizermos um exercício comparativo, as letras das músicas são compostas por trocadilhos, em duplos semânticos e apontam para compreensões variadas. O álbum se lança, de fato, a um jogo complexo que é manipulado por meio de códigos e segredos. No primeiro contato é difícil identificar exatamente o que ela quer transmitir – e acredito que a exatidão não é o seu propósito, mas sim o de adentrar em um conjunto de possibilidades. Sem excluir, evidentemente, a sua composição subjetiva e poética. Embora, em algumas entrevistas, a artista tenha relatado que as músicas exprimem o seu desconforto com a lógica da indústria musical, outras formulações se mostram após um agudo desmembramento. Cito um exemplo: o DJ seguia a *setlist* e já tinha disparado o início da música *pense & dance*, que é embalada por um ritmo eletrônico, e Linn da Quebrada repetia a palavra “nada” várias vezes. E então ela diz: “Espera, DJ, espera, elas vão esperar. Eu quero perguntar pra vocês... quando a gente se vê, diante de um mar, diante de um mar de possibilidades, o que a gente faz? O que a gente faz diante de um mar? O que? Nada! Pode soltar DJ”. O primeiro trecho da música: “eu não sei o que eu faço / nada / eu não sei o que eu sinto / nada / nada nada nada nada” que também pode-se ouvir como “na danada na danada”. Em relação a apresentação geral, participações especiais (como o *duo* com a Luísa Nascim e a performance da Zaila), assim como a intensa relação com a plateia, permaneceram como elementos característicos dos *shows* de Linn da Quebrada, mas é preciso ressaltar um aspecto fundamental da fase atual: a artista, sob os holofotes, concentrava e captava toda a exibição cênica no palco ininterruptamente. Com isso, não descarto a configuração

da apresentação, mas destaco que a presença corporal assumiu o primeiro plano, a atração principal que segurava os nossos olhares fixos em sua direção.

Assim como a movimentação é primordial para os processos pessoal e criativo de Linn da Quebrada, o seu corpo – com as possibilidades e potencialidades – é o componente central para o qual ela sempre se volta. Esse corpo que constrói, destrói, monta, remonta e se transtorna em um campo de experimentações parece ter encontrado um lugar de destaque nesse ciclo de *Trava Línguas*. Depois de algumas intervenções cirúrgicas – que não pretendo me ater a elas, mas nos efeitos que ela produziu – vimos um corpo no palco que assumiu o primeiro plano de exibição. A artista potencializou a ideia de corpo em obras, utilizando não só o corpo como instrumento para a produção artística, mas o corpo em si como matéria para transformações. O corpo como obra de arte. Em algum momento, durante a Noite Friccione, fiz relações inconscientes e lembrei do primeiro *single Enviadescer* (2016), que nos *shows* ela cantava no final: “Enviadesci, enviadesci / Já quebrei o meu armário, agora eu vou te destruir / Porque antes era viado, agora eu sou travesti”. Linn da Quebrada enviadesceu, se reconheceu habitando um dos múltiplos territórios da mulheridade, e se transtornou em um corpo travesti. “É muito chique ser eu, gente, é muito chique ser travesti”, disse em um dos intervalos das músicas daquela noite. E sobre as intervenções cirúrgicas, à época da colocação de próteses de silicone ela disse nas redes sociais que “não são os peitos que fazem a travesti, mas é a travesti quem faz os seus peitos”. Nesse sentido, podemos compreender que os procedimentos estéticos, realizados tanto no corpo como mais recentemente no rosto, são feitos em um corpo que deseja uma transformação, que mira em “uma estética que não é estática”, como ela disse certa vez.

A ideia de *exposição*, mencionada anteriormente, alcança, ao menos nesse primeiro *show* da turnê nacional de *Trava Línguas*, uma das possíveis elaborações. Assim como as músicas do novo álbum foram apresentadas, uma outra configuração corporal também estava sendo exibida. As mãos que deslizavam constantemente pelos seios, os movimentos sensuais, a alusão a posições sexuais, os agachamentos inusitados, a cintura que mantinha o rebolado e as coreografias de um corpo explícito estavam presentes do início ao fim. Um corpo ávido por ser visto, aplaudido e desejado, celebrando a sua *transexistência*. Com exceção das participações

especiais, nenhum outro elemento externo compôs o *show*, tendo Linn da Quebrada o foco de atração central que transitava pelo palco e dançava a todo instante.

“Antes de começar a última música, quero agradecer ao Thiago Felix, meu produtor, amigo e companheiro, que esteve presente em muitos momentos da minha vida; a todas as pessoas da minha equipe; ao Exu por abrir os meus caminhos; e a todas vocês que me acompanham e permanecem comigo. Quem sou eu? Uma legião. Eu sou muitas, eu sou várias. Eu sou a multiplicação de todas, de todas que estão nesse palco, de todas vocês. Um sopro de vida, dividida, compartilhada e multiplicada entre nós”. Logo depois, pede ajuda ao seu segurança para descer até a pista, e canta *quem soul eu*, primeiro single divulgado de *Trava Línguas*. O segurança abria trechos entre a plateia para que Linn da Quebrada pudesse transitar e cantar, mantendo um mínimo de distância entre a artista e as pessoas, que ficaram agitadas com a aproximação, tentando a todo custo registrar uma *selfie* ou gravar um vídeo a poucos centímetros dela. Enquanto piscava no fundo do palco a frase “eu vou, mas eu volto”, ela retornou ao palco e estendeu a estrofe “Lenda, mal / Lenda, maldição / Feitiço, canção / Quem sou eu?” por alguns minutos até a sua saída para o *backstage*. As luzes se apagam. A euforia da plateia toma conta com palmas, assobios e gritos, com a esperança de uma última aparição dela. No fundo do palco a frase ainda piscava. E ouvimos o último agradecimento da artista: “Obrigada, Cine Joia”.



©Rafa Pinheiro (Cine Joia, São Paulo, 19/8/2022)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Linn(da) que brada é uma força criada a partir de vulnerabilidades, de dores e marcações assentadas em um corpo dissidente em constante transmutação. Ela brada, berra, burla, grita e clama por ser ouvida. O interesse pela linguagem desde nova e a formação assídua na oralidade através da religião levaram Linn a traçar experimentações corporais, estéticas, artísticas e prazerosas. Nessa trança e transa, a corporalidade em movimento alcança um ritmo avesso à fixidez, a uma única definição e a estabilidade, preferindo o desconforto de “arrancar terceiras pernas”, à luz de Clarice Lispector.

Linn da Quebrada se quebra em fraturas, se faz em fissuras, e se recompõe com muitas outras partes de um coletivo maior, plural, diverso e desobediente de gênero e sexualidade. Esse coletivo insurgente se alia a cada vez mais artistas dissidentes que registram os seus trabalhos nas redes sociais, nas plataformas de streaming, nos festivais e em festas variadas. “Eu sou uma legião. E nós, nós somos a revolução”, foi a sua última frase em uma apresentação em 2019. Seus fragmentos quebrados não estão isolados, mas se ajustam, modelam e remodelam de acordo com as suas mutações. A dança, a performance e o teatro bailam e circulam livremente entre a apresentadora e a atriz. E como acompanhamos no início de 2022, a Lina Pereira, com todos os seus medos e vulnerabilidades, também integra esse corpo em trânsitos e que se alimenta, especialmente, nos palcos sob os holofotes. Sua circulação nos lembra a potência da água, que se infiltra nas pequenas rachaduras das estruturas, e uma vez no interior, alarga o espaço, expande o horizonte e deseja ir além, ocupando territórios.

E nesses desenvolvimentos em trânsitos, assim como sua mirada em não se tornar “capturável”, me encontrei em alguns dilemas que ressoaram diretamente na dificuldade analítica em alguns pontos da pesquisa. Como mencionei em vários momentos, o movimento é a sua força motriz. A artista que me propus a analisar e a discorrer sobre as suas produções, já não existe, figurando um fragmento de seu passado. Um passado, evidentemente, que criou a ponte para o presente. Mas mesmo assim um passado. O recorte analítico desta pesquisa se debruçou sobre a

“era Pajubá”, isto é, entre os anos de 2017 e 2019, período de lançamento do disco, turnês nacionais e internacionais, e encerramento do ciclo de divulgação. Com isso, muitas coisas ocorreram, como a própria mudança da artista (corporais, identitárias e subjetivas), além do desenvolvimento paralelo em outras áreas, como audiovisual e televisão.

Nesse sentido, a dificuldade em me ater a uma artista que não se identifica e que não está mais localizado no período restrito de análise, convocava a me questionar sobre qual das Linns eu estava falando/escrevendo. Ou seja, muito do que Lina Pereira e/ou Linn da Quebrada comenta hoje, pode refutar o que foi dito anteriormente, contradizer ou anular. Nas suas próprias palavras: “suportem que eu não dê conta de ser fiel nem mesmo às minhas próprias representações” (QUEBRADA, 2020, s/p). Cito um exemplo que ocorreu recentemente. Tanto no documentário Bixa Travesty como no BBB ela falou sobre a tatuagem “ELA” na parte superior da sobrancelha, dizendo que a tinha feito para que a sua mãe não errasse mais o seu pronome feminino. Em agosto de 2022, o perfil *Quebrando o Tabu* no Twitter, comentando sobre a importância dos pronomes, escreveu: “A @linndaquebrada precisou tatuar ‘ela’ na testa pra mãe dela entender o pronome correto pra falar com ela”. E a artista respondeu: “não, eu não precisei, eu quis, eu fiz pq quis. (...) não fiz por nenhum outro ou outra que não por mim, por me sentir tão eu, tão chic, tão ela”. O público não entendeu a incoerência e rebateu mostrando o momento no BBB em que ela falava sobre o pronome. A artista finalizou: “Mudei de ideia, essa sou eu, contradição e movimento, pensando diferentemente do que já pensei e sinto”.

Assim, fica explícito, sob a perspectiva de análise proposta nesta dissertação, a dificuldade em escrever sobre um período ao qual ela já não pertence. Ou até mesmo “suspenso” a artista e as suas elaborações interessantes (e que se mantinham nas falas e entrevistas) à época de *Pajubá* e mirar nas contradições e movimentações da atualidade. Não havia fôlego nem tempo hábil para traçar um quadro comparativo entre o período de *Pajubá* e o lançamento de *Trava Línguas*, ou até mesmo uma comparação adensada com a saída do confinamento do BBB. Ainda que eu reconheça que alguns desses elementos perpassaram no epílogo.

A artista multimídia escreveu e produziu as suas músicas a partir de suas dores. Se olhou no espelho, questionou o que avistou e quebrou aquela imagem. Quebrada, ela recolheu os fragmentos e passou a desconstruir com o seu corpo – e a partir dele – tudo o que tinha sido construído. Destituiu a masculinidade, forjou e enalteceu a potência do feminino, alcançou visibilidade e continua em processo de investigação corporal de transmutação. Sua obra musical parte dela, mas não encerra em si mesma, ela se compõe com outros corpos e outras vozes dissidentes. Se compõe na multiplicidade de uma estética e de um pensamento que não são estáticos.

EPÍLOGO

O ESPELHO (QUE JÁ)

NÃO REFLETE

Há algum tempo o espelho se tornou um problema na minha rotina. Um bloqueio, uma incógnita, um questionamento inusitado. Não o espelho em si, o objeto que pode ser alocado em variados cômodos de uma casa, mas a sua função que deixava de existir para mim. O espelho já não refletia a minha imagem – ou melhor, eu não me reconhecia na imagem refletida. Por um longo período tentei ignorar o incômodo, imaginar que poderia ser alguma neurose causada pelo início do confinamento da pandemia de Covid-19 ou alguma oscilação na autoestima. Arrastei essa inquietação sozinha, dias, semanas, meses. Pensei, em uma fantasia ingênua, que se eu ocultasse o desconforto, ele simplesmente desapareceria. Afinal, segundo crenças da minha família, se pararmos de falar ou de pensar em aflições, elas simplesmente deixam de existir. Na prática, todo o recalque de anos a fio combinado à sustentação de um armário pesado que já apresentava rachaduras em sua estrutura, quanto maior a minha vontade de esquecer aquele incômodo, mais borrado o espelho ficava. Como se uma força brutal e inimaginável travasse qualquer tentativa de recalque. A sensação era, no mínimo, estranha. De longe, uma das sensações mais inusitadas que passei a experienciar. Em uma elaboração recente, a mudança da relação com a minha imagem era apenas o prenúncio do desdobramento que aquele desconforto alcançaria e se revelaria. Era algo desconhecido, até então inominável, mas curiosamente instigante.

O estranhamento com a autoimagem se espalhou para os perfis das redes sociais, para a assinatura de e-mail, para a recusa a *selfies* e fotos em grupo. A distinção entre as imagens registradas e o estranhamento que eu passara a ter com o meu corpo estava explícita. Estava instaurado ali a remoção de uma imagem social. “Você me bloqueou no WhatsApp? Por que a sua foto sumiu daqui?”, questionavam as pessoas mais próximas. E logo eu respondia: “Eu estou fazendo um experimento... então quando eu enviar uma mensagem você vai resgatar nas suas memórias a imagem que tem de mim. É tipo um experimento imaginativo”. Meu companheiro à época achou esse “experimento” inusitado, dizia que depois de tanto tempo ainda não tinha se acostumado a “namorar um geminiano que sempre

inventava coisas differentonas”. “Quando você vai colocar foto no seu perfil? É muito ruim isso... parece que eu estou falando com um desconhecido”, ele dizia. E, de certa forma, estava. Um desconhecido tanto para ele como para mim mesma. Um desconhecido, inclusive, que passara a habitar o meu corpo e a potencializar todas as indecisões e instabilidades de uma mente ansiosa. Retirada todas as imagens dos canais de comunicações sociais e digitais, o sentimento era ótimo. Um alívio, para dizer o mínimo. Um nome sem rosto. Com isso, decidi abraçar o desconforto em todas as suas instâncias, encarando o medo da incerteza e deixando emergir livremente qualquer elucubração que aquela não-imagem insistia em apontar. Um corpo em transmutação, desfigurado, fora do eixo. Desviante e destituído de referências imagéticas. Mais do que responder à máxima filosófica “quem sou eu?”, me interessava trilhar o que eu poderia me tornar – *transtornar* – a partir daquela ruptura de representação de si. Adentrei, então, um frenesi reflexivo. Se *refletir* tem, entre outros significados, espelhar e pensar, passei a utilizar esses dois sinônimos para mergulhar em reflexões com camadas mais densas; para desatar os nós que me embaracavam a essa força misteriosa. O meu corpo prestes a ser dissecado por mim.

Com isso, antecipo que não tenho a pretensão aqui de enveredar para a teoria psicanalítica do estádio do espelho trabalhado por Jacques Lacan, na tentativa de traçar algum paralelo do incômodo adulto com a infância do Rafael. Tampouco irei me empenhar em uma genealogia do corpo e as suas complexidades filosóficas e estéticas contemporâneas. Acredito que a temática genealógica possa ser interessante, mas ela não encontra consonância ou espaço no caminho que pretendo navegar. Pretendo me conectar com o que a atriz, diretora teatral e graduada em ciências sociais Renata Carvalho tem chamado de “Transpologia, uma antropologia trans”. Se considerarmos que a Antropologia pode ser definida, de modo geral, como o estudo do homem em um sentido lato, englobando dimensões amplas; Renata Carvalho defende, em seu *Manifesto Transpofágico* (2021, p. 59), que a Transpologia é um “estudo teórico, científico, epistemológico e etnográfico acerca da minha Trancestralidade – ancestralidade trans, mas também empírico. Este estudo chamo de Transpologia – uma antropologia trans, ou seja, uma travesti que estuda o corpo travesti/trans, uma Transpóloga”. Estendendo essa ideia da artista, que sofreu represálias e censuras quando interpretou Jesus de Nazaré no solo *O evangelho segundo Jesus, Rainha do céu* em 2017, a Transpologia pode auxiliar em

dois sentidos: tanto no de transbordar, transcender e atravessar um estudo, aqui desenhado em uma imersão reflexiva; como também fixar outras características, ou seja, uma travesti que coloca o seu corpo (e a sua trancestralidade) como foco de interesse para ser analisado por ela por meio de referências outras. Uma ruptura epistemológica interessantíssima.

Tendo a Transpologia em minha rota, passei a adotar literaturas biográficas de pessoas trans e travestis como leituras obrigatórias. Com exceção de dados geracionais e de contexto histórico, era possível localizar pontos de contato com essas biografias, ainda que reconheça a singularidade das experiências e trajetórias de vida. Mas mesmo com o contato literário, o mal-estar com a minha imagem e com um corpo desconhecido, evidentemente, permaneciam. Até que, no final de 2020, o VISURB – Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas da UNIFESP, grupo ao qual integro sob a coordenação da professora Andréa Barbosa, começou a desenvolver uma atividade com o intuito de produzirmos um exercício etnográfico chamado *FotoAfetos*. Um exercício de reflexão coletiva que buscava tencionar a ideia de imagem como representação procurando trazer essa discussão para o âmbito das relações entre arte e antropologia. Inspiradas por Jacques Rancière, buscávamos a potência política das imagens nas suas poéticas possíveis. A primeira atividade era a seguinte: cada integrante deveria escolher uma fotografia pessoal e, a partir dessa escolha, observar a imagem e conversar com ela, traduzindo o diálogo em texto. Esses textos e imagens circularam pelos/as pesquisadores/as do grupo e diálogos poéticos-imagéticos-textuais foram se construindo. O Rafael escolheu na época uma foto sua de criança, com aproximadamente quatro anos, sentado sorridente ao lado de sua avó materna que estava com um câncer no cérebro em estágio terminal. Foi angustiante olhar para a imagem e conversar com ela. Não tinha o que dizer diante de tanta dor explícita no olhar de quem já sofria há um bom tempo. Além da dor, o que chamava a atenção era a pose do Rafael criança: uma corporalidade afeminada, com a cabeça levemente inclinada, um conjunto de roupas de inverno que combinavam e um *all-star* vermelho que se destacava nos pés. Ali estava uma das possibilidades de reencontro imagético. Revisitar o passado como uma chave na tentativa de compreender os dilemas do presente.

A ação de desencaixotar as fotografias alocadas no fundo dos armários não foi fácil. E por muitas vezes a sensação de angústia se acentuava em observar fotos

de uma infância que eu já não recordava – e por vezes já não me pertencia. O Rafael foi filho único, nasceu em uma família de classe média baixa, e foi o último neto a nascer com a avó materna ainda viva. Ou seja, foi tratado como um príncipe, criado em uma bolha de proteção e de cuidados, como se a própria avó (e também as tias maternas) identificassem naquela criança uma fragilidade, um cristal em forma humana, na crença de que a ausência de um cuidado especial poderia estilhaçar a criança em mil cacos. O motivo dessa superproteção eu desconheço. Mesmo questionando diversas pessoas que participaram daquela infância, o tema do cuidado é sempre um assunto misterioso, quase espinhoso. “Eu lembro que a sua avó tinha todo um cuidado pra te dar banho. Ela fechava as janelas, as portas, tudo. Todo cuidado era necessário. Era um zelo quase irritante... às vezes ela não deixava nem a sua mãe te dar banho, acredita?”, confidenciou uma tia materna. As inúmeras fotos do bebê Rafael na hora do banho provam esse zelo. E assim ele permaneceu, até a adolescência, deixando os primos e as primas zangados/as, já que não receberam nenhuma atenção extraordinária. Pude relembrar que o Rafael foi muito fotografado. Álbuns gigantes com as marcas Fotoptica e Kodak reinavam com as descrições dos passeios, dos eventos na escola, comemorações de aniversário, Copas do Mundo (que geralmente ocorriam no mês de aniversário dele), imagens do cotidiano com as fases do crescimento, as viagens para a Praia Grande e dezenas de registros de “eventos especiais” – batizado, primeira comunhão, engatinhando, brincando com animais, e tantos outros que não cabe elencar aqui. O que saltou aos olhos, nessa viagem do tempo, foram as expressões, as poses e os gestos afeminados de uma criança desviante & desviada.

Os trejeitos femininos não esteve presente em uma “fase” da vida. Pelo contrário, eles foram se remodelando de acordo com a faixa etária. Minha curiosidade era tentar entender porque ele não podia usar roupa rosa ou lilás, já que a afetações da feminilidade não foram podadas. No aniversário dele de 10 anos, uma tia paterna que morava em uma cidade distante, trouxe de presente um conjunto de moletom roxo. Era o único presente que destoava da tonalidade em azul que reinava. Uma afronta para os pais. “Por que roxo? Ela acha que meu filho é mulherzinha? Por que não trouxe pelo menos um azul escuro ou um branco que é neutro?”, a mãe questionava ao pai distante das/os convidadas/os. Mas na revelação das fotos do mesmo aniversário, tínhamos registros de mão na cintura, dançando as coreografias

da banda *É o Tchan* (muito ouvida nas festas dos anos 1990), as poses bem articuladas e com sorriso à mostra, as pernas cruzadas e uma feminilidade explícita.

Tomei conhecimento da expressão “criança viada” em 2012, quando foi criado no *Tumblr* uma página com esse nome. Era um espaço para as pessoas enviarem fotografias da sua infância em poses “bem pintosas”. A página viralizou, tendo cerca de dois milhões de acessos em uma semana. Eu, inclusive, cheguei a enviar uma foto do Rafael da época em que ele fazia ginástica artística e sempre se deixava ser fotografado com as pernas cruzadas, imaginando, em sua fantasia, ser uma bailarina do Ballet Bolshoi. Com o aumento nos acessos, o projeto do *Tumblr* se tornou sazonal, entre 2013 e 2014. No início de 2013, a artista plástica Bia Leite entrou em contato com o Iran Giusti (fundador do *Tumblr* “criança viada” e atual diretor executivo da casa de acolhimento LGBT+ Casa 1, localizada em São Paulo) mostrando alguns trabalhos que estava desenvolvendo com as fotos e frases das postagens. Bia Leite foi uma das artistas que sofreu represálias e censura durante a exposição *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira* no Santander Cultural (2017), graças a uma articulação entre o MBL e os setores conservadores que atacaram veementemente a exposição. As obras de Bia foram acusadas de fazerem apologia à pedofilia. Após o encerramento precoce no Santander Cultural, a *Queermuseu* foi exposta durante um mês na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (2018). Sabemos que esse caso não foi isolado e que, cada vez mais, temas como o corpo, o gênero e a sexualidade são colocados como disparadores de pânicos morais e ameaças ao sis(cis)tema branco, heteronormativo, classista e capacitista.

Cabe salientar que as poses “bem pintosas” das crianças não entravam em uma coerência com a homossexualidade, ou seja, muitos homens que se identificavam como heterossexuais tinham fotos de infância consideradas afeminadas; assim como muitas mulheres heterossexuais tinham fotos masculinizadas quando crianças. Para além de trazer à tona a performatividade de gênero infantil deslocada de normas hegemônicas para corpos designados como masculino ou feminino, havia nas imagens um livre expressar das crianças, com seus trejeitos, poses e expressões.

Infância pintosa de Rafael (1992 e 1996)



Fonte: Álbum familiar

Essas imagens, e muitas outras, traçavam uma característica em comum naquela trajetória fotográfica: o desejo de alimentar a feminilidade no meu corpo há algum tempo. E ocupar o espaço do feminino, desde a infância até a fase adulta, não passou ileso diante das regulações sociais. Xingamentos, agressões, violências, risadas debochadas, comentários ofensivos e abusos sexuais na pré-adolescência marcaram, com ferimentos e cicatrizes, um corpo que insistia em ultrapassar algumas barreiras. E com o passar dos anos as limitações ficaram mais severas. “Não pode brincar de boneca! Você é menino, brinca de carrinho! Por que não brinca com os meninos? Cabelo comprido não pode. Cruzar a perna é coisa de mulher. Fala grosso, fala igual homem! Por que apanhou na escola? Tem que aprender a se defender! Por que não joga futebol? E aquela garota que sempre anda com você... é sua namorada?”. O *script* do personagem social masculino era pesado e aterrorizante demais para ser mantido, empurrando a feminilidade – e o desejo em incorporá-la por completo – para o fundo do armário de madeira. Permanecendo ali intacta. Pelo menos até os últimos anos.

A psicanalista Letícia Lanz, em biografia que relata de forma sensível a sua transição de gênero, chamada *A construção de mim mesma* (2021, p. 25), narra o permanente conflito entre o que ela desejava ser e o que a sociedade esperava que ela fosse. “A maioria das peças que a sociedade me deu como sendo partes de mim jamais se encaixou no modelo binário de gênero homem-mulher. Minha vida foi

uma sucessão contínua de me montar, me desmontar e me remontar, incontáveis vezes, peça por peça, como se eu fosse um quebra-cabeças, até eu poder me compreender". Meu corpo foi denominado como masculino ao nascer, assim, as peças dispostas a construir este corpo, chamado no batismo de ~~Rafael Pinheiro Souza~~, não me contemplavam. Me interessava sempre as peças dos outros – ou melhor, das outras, especialmente das amigas e das primas mais próximas – para poder modelar o corpo ao qual eu projetava. Esse desejo, obviamente, era podado e as minhas frustrações se alimentavam em pequenas ações diárias. Como canta a multiartista Jup do Bairro, no *single* que tem o mesmo título do EP, *Corpo sem juízo*, lançado em 2020, "não somos definidos pela natureza assim que nascemos, mas pela cultura que criamos e somos criados / sexualidade e gênero são campos abertos e preenchemos conforme absorvemos elementos do mundo ao redor".

O questionamento relutante era como me lançar nesses campos abertos. E por muitas vezes o medo da transição aliado a um conforto da cisgenerideade me estagnavam. Relutava, postergava, imaginava que o anseio em se transtornar não passava de uma "fase" ou de uma memória de infância em que eu colocava uma camiseta na cabeça para fingir que era cabelo comprido. Ou quando passava vários produtos no rosto para sentir a sensação de "estar maquiada". Os saltos que usava escondidos da minha mãe e seus vestidos que arrastavam no chão eram momentos de pura felicidade. E eu os tornava especiais, fazendo poses, encenando em um teatro particular a fantasia de que eu estava "me arrumando para jantar com o meu marido". Esses desejos não desapareceram por completo. Foram apenas recalados enquanto o medo e o conforto da "aparência" normativa, pelo menos em relação à cisgenerideade, abafasse o desconforto interno. A escritora anglo-australiana Sara Ahmed, que tem trabalhos interseccionados entre feminismo, gênero, raça, teoria queer e sexualidade, em recente livro traduzido para o português, *Viver uma vida feminista* (2022), traz um exemplo sobre "políticas de conforto" a partir do uso de mobílias. Ahmed (2022, p. 198) tem como foco, nessa elaboração, a tranquilidade de corpos que habitam as normas existentes. "Pense em como é sentir-se confortável: digamos, afundar-se em uma poltrona confortável. A heteronormatividade funciona como uma forma de conforto público, permitindo que os corpos se estendam em espaços que já tomaram sua forma. Tais espaços são vivenciados como confortáveis, pois permitem que corpos se encaixem". Com o

tempo, a poltrona da cisgêneridade e a alimentação compulsória de uma aparência masculina suprimiram a ilusão de conforto, tornando-se um peso insustentável. O questionamento ganhava mais força: como me lançar em campos abertos?

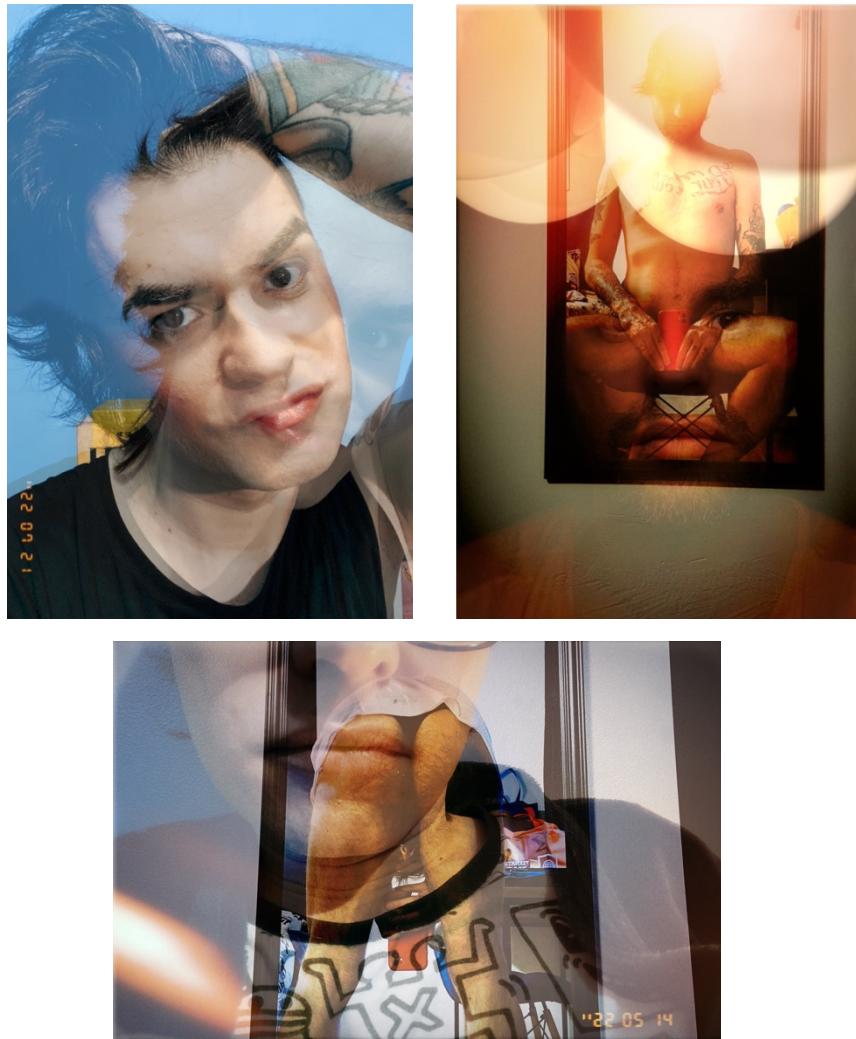
Voltemos ao espelho. Em 2016, como vocês viram na primeira parte desta pesquisa, foi o ano em que tive o primeiro contato com o trabalho de Linn da Quebrada, a artista multimídia foco desta dissertação. Desde então, passei a acompanhá-la tanto nas redes sociais como a consultar entrevistas que ela concedeu a variados veículos de imprensa. No final de 2016, ela foi entrevistada pela *Trip TV*, na qual diz, traçando as rotas de sua biografia: “O espelho foi um elemento fundamental na minha trajetória. Eu via no espelho a expectativa de outras pessoas. As pessoas esperavam que eu fosse um homem feito à imagem e semelhança de Deus. Até o momento em que eu como do fruto da árvore do conhecimento e decido eu mesma o que é bom e o que é mau pra mim. Então sou expulsa do Éden, da igreja, sou desassociada e passo a transitar para me conhecer”. Antes de avançarmos, cito uma outra passagem da artista. Em 2018 foi publicada uma coletânea de entrevistas com diversas/os artistas, que a historiadora e entrevistadora chamou de “vozes transcendentes”. Linn da Quebrada foi uma das entrevistadas e, contando que certa vez tinha voltado para a cidade de São José do Rio Preto e soube que um dos seus amigos estava se descobrindo travesti, ela narra: “Ela [a amiga travesti] falou ‘o que é se olhar no espelho e ter a certeza de que o que está sendo refletido não é você?’”. A partir daquele momento, passei a olhar para o espelho de outra forma. Olho o espelho e passo a duvidar de mim, passo a ter menos certezas, passo a não ter respostas” (QUEBRADA, 2018, p. 79).

Dúvidas, estranhamentos, questionamentos, anseios e expectativas. As citações acima alcançam a transcrição dos pensamentos que povoavam a minha cabeça logo após o banho, ainda nua e com o espelho embaçado do vapor quente. Paulatinamente começo um processo que chamei de *destituição* – ou o que fazer com o que fizeram de mim. Recuso a cisgêneridade tóxica, os aspectos da masculinidade introjetados, a barba espessa no rosto, o cabelo curto, as sobrancelhas grossas, as roupas largas, as cuecas, os pelos corporais. Essa destituição implicou uma alimentação pelo território do feminino. Transição, travessia, atravessamento. Atravecamento. As inscrições nos elementos e artifícios designados como pertencentes ao território do feminino e da feminilidade

alargaram as minhas percepções sobre o que é um corpo e o que podemos fazer com ele. Um campo múltiplo de possibilidades e, inclusive, de existência. A transição de gênero não é limitada, finita e isolada. Ela integra um ciclo de transmutações. A transição de gênero é, também, e sobretudo, uma *transexistência* que passa a (re)montar esta corpora. Maria Lucas (2020, p. 6), multiartista carioca e ganhadora do concurso de ensaios da revista *serrote* (Instituto Moreira Salles), sobre o processo de se entender como travesti, escreve: “Estando neste corpo, fui aprendendo a ampliar o olhar e, com isso, perder-me e encontrar-me em uma multidão de eus, com possibilidades que ampliaram o meu olhar, fazendo com que entendesse este (m)eu corpO como corpA”. E é preciso pensar, ela continua (2020, p. 7), “que o ato de renegar o lugar de corpO e reivindicar-me como corpA está mais ligado a expandir os limites corporais do que a perder algo intrínseco à natureza”.

A destituição abre caminho para a destruição. É preciso matar o que fizeram compulsoriamente com o meu corpo, deixá-lo queimar, quebrar o corpo-príncipe de cristal. Para depois recolher os cacos, os estilhaços pontiagudos e afiados, e remontar com outras peças sem a pretensão de finalizar uma obra, mas com o desejo de mantê-la sempre exposta (e disposta) a intervenções. Me assumo/autonomeio como Rafa – a Rafa – enquanto uma corpora, andando com os pés descalços no terreno da feminilidade, utilizando estratégicamente a autonomeação como uma ação política. Como escreve Vi Grunvald (2017, p. 23), em suas reflexões pessoais sobre a descolonização da *queer*, “costumo dizer que, quando tiramos do opressor o poder de nos nomear, estamos tirando dele uma de suas armas mais fortes, já que negamos sua capacidade de definir nosso lugar no mundo por meio de uma nomeação”.

Diários de Transmutação (2022)



©Rafa Pinheiro

O período de elaborações, resgate de recalques, autonomeações e a expansão da compreensão da minha corpa em transmutação se desdobrou, de maneira potente, entre 2021 e 2022. Uma época que exigia de mim uma canalização de energias para a redação final desta pesquisa. As mudanças existenciais que borbulhavam em todas as camadas da minha pele me levaram para uma relação outra com a artista Linn da Quebrada. Para além de ser *afetada* pelo campo, como enuncia a etnóloga francesa Jeanne Favret-Saada (2005), sou trans/de formada por ele – e com ele. As entrevistas em vídeo, os escritos, as citações biográficas e as elucubrações que acompanho da artista desde 2016 adquirem outros sentidos que passaram a me atravessar em intensidades incalculáveis. Qual, então, o afeto que me deixo ser afetada por esse campo de pesquisa? São vários – e muitos deles se

revelam na completa abertura aos devires desviantes, ao corpo como escultura a ser manipulada, bem como um olhar apurado e sensibilizado para as mudanças que me inscrevo. As inquietações de Linn da Quebrada passaram a ressoar em mim como em nós que trançam experiências próximas e particulares.

Esta pesquisa se tornou, no seu desenvolvimento, um corpo-texto. Estou implicada nela e indissociável de suas reverberações. A textualidade se concretizou não apenas através de escritos, observações, registros fotográficos de *shows* e levantamento de materiais audiovisuais e de imprensa. Mas também, e especialmente, com as minhas unhas pintadas de vermelho, os brincos compridos que tocam o meu pescoço nu quando balanço a cabeça, os fios dos cabelos que não cessam em crescer, os pelos corporais retirados, as calcinhas (ora mais largas ora mais apertadas para manejar a técnica do *tucking*), a maquiagem no rosto e os vestidos que ocupam cada vez mais o espaço no guarda-roupas. Esta corpa feminina com suas próteses acopladas estão emaranhadas com os meus pensamentos enquanto pesquisadora, assim como se fundem em relações (e ralações) com as análises e os atravessamentos da artista focalizada aqui. Afirmo, então, que esta dissertação transicionou junto comigo, dentro de mim. Apontando, se pudermos assim chamar, para uma transpologia, na qual dois corpos trans estão imbricados no seio de um dissecar epistemológico, empírico, corporal e existencial.

Escrevi esta miscelânea de reflexões que pairavam em minha mente ansiosa no dia 11 de junho de 2022, data em que o ~~Rafael Pinheiro Souza~~, destituído por mim, faria 34 anos de vida. Nesse momento, quem habita esta corpa dissidente é a Rafa Pinheiro, uma sujeita nova, engatinhando nas peripécias da vida, tateando com cautela os fragmentos cortantes do espelho espalhado pelo chão. Uma corpa em trânsitos. Como quem tateia as possibilidades e as abraça com uma afetividade ímpar. Tenho me aproximado do espelho, ainda com cautela. Compreendi que, se eu não me localizava nas imagens antigas tampouco me enxergava diante do espelho, é o momento de criar outros referenciais de imagens. *Atravécar pontes e se trans_for_mar*. Agora, é daqui pra frente. Ou, parafraseando o livro de poesias da Dodi Leal (2017), escritora, artista e pesquisadora das artes, é de *trans pra frente*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros, dissertações, teses e artigos consultados

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ABUD FILHO, Régis Mikail. “(des)mi(s)tificar falares: perspectivas para uma abordagem do pajubá”. In: AYERBE, Júlia. (Org.). *Cidade queer, uma leitora*. São Paulo: Edições Aurora, 2017, p. 44-51.
- ABU-LUGHOD, Lila. “A escrita contra a cultura”. *Equatorial*, Natal, v. 5, n. 8, p. 193-226, jan.-jun. 2018.
- AHMED, Sara. *Viver uma vida feminista*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- ALMEIDA, Heloisa Buarque de et al. “Numas, 10 anos: um exercício de memória coletiva”. In: SAGGESE, Gustavo Santa Roza et al. *Marcadores sociais da diferença: gênero, sexualidade, raça e classe em perspectiva antropológica*. São Paulo: Terceiro Nome; Editora Gramma, 2018, p. 9-30.
- ALMEIDA, Miguel Vale de. “O manifesto do corpo”. *Revista Manifesto*, n. 5, p. 17-35, 2004.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ALONSO, Nilton Tadeu de Queiroz. *Do Arouche aos Jardins: uma gíria da diversidade sexual*. 2005. 170 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- _____. *Entre segredos e risos: gírias da diversidade sexual paulistana*. 2010. 233 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- ARAUJO, Gabriela Costa. *(Re)encontrando o Diálogo de Bonecas: o bajubá em uma perspectiva antropológica*. 2018. 180 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.
- BABY, Jovanna. *Diálogo de Bonecas*. Rio de Janeiro: ISER/PIM, 1992.
- BAGAGLI, Beatriz Pagliarini. “*Cisgênero* nos discursos feministas: uma palavra “tão defendida; tão atacada; tão pouco entendida””. Campinas: UNICAMP, 2015.
- BAGNO, Marcos. *Nada na língua é por acaso: por uma pedagogia da variação linguística*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.
- BARROSO, Renato Régis. *Pajubá: o código linguístico da comunidade LGBT*. 2017. 153 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade Estadual de Amazonas, Amazonas.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAYM, Nancy K. *Playing to the crowd: musicians, audiences, and the intimate work of connection*. New York: New York University Press, 2018.
- BENEDETTI, Marcos. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2005.
- BENEVIDES, Bruna G. (Org.). *Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2021*. Brasília: ANTRA, 2022.

- BENTO, Berenice. *Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos*. Salvador: EDUFBA, 2017.
- BOURCIER, Sam. *Homo Incorporated*: o triângulo e o unicórnio que peida. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2020.
- BONASSI, Brune Camillo. *Cisnorma*: acordos societários sobre o sexo binário e cisgênero. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-graduação em Psicologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014 [1990].
- _____. “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado*: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a [1993], pp. 151-172.
- _____. *Quadros de guerra*: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015b.
- CARLSON, Marvin. *Performance*: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CARVALHO, Renata. *Manifesto transpofágico*. São Paulo: Casa 1; Editora Monstra, 2021.
- CAVALCANTI, Céu; BARBOSA, Roberta Brasilino; BICALHO, Pedro Paulo Gastalho. “Os tentáculos da tarântula: abjeção e necropolítica em operações policiais a travestis no Brasil pós-redemocratização”. *Psicologia: Ciência e Profissão*, v. 38, n. 2, p. 175-191, 2018. <https://doi.org/10.1590/1982-3703000212043>
- CHAIA, Miguel. “Artivismo: política e arte hoje”. *Aurora – Revista de Arte, Mídia e Política*, São Paulo, n. 1, p. 9-11, dez. 2007.
- CLIFFORD, James. “Sobre a autoridade etnográfica”. In: _____. *A experiência etnográfica*: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002, p. 17-62.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*: criação de um tempo-espacô de experimentação. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- COLLING, Leandro. (Org.). *Stonewall 40 + o que no Brasil?* Salvador: EDUFBA, 2011.
- _____. *Que os outros sejam o normal*: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer. Salvador: EDUFBA, 2015.
- _____. “A emergência do artivismo da dissidência sexual e de gênero no Brasil da atualidade”. In: GARCÍA, Paulo César; THÜRLER, Djalma. (Orgs.). *Erotização da política e a política do desejo: narrativas de gênero e sexualidades em tempos de cólera*. Salvador: EDUNEB, 2016, p. 74-86.
- _____. “A emergência e algumas características da cena artivista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade”. In: COLLING, Leandro. (Org.). *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 11-40.
- _____. “O que performances e seus estudos têm a ensinar para a teoria da performatividade de gênero?”. *Urdimento*, Florianópolis, v. 1, p. 1-19, n. 40, mar.-abr. 2021 <https://doi.org/10.5965/1414573101402021e0200>

- COLLING, Leandro; ARRUDA, Murilo Souza; NONATO, Murillo Nascimento. “Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero”. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 57, p. 1-34, 2019. <https://doi.org/10.1590/18094449201900570002>
- COSTA, Pêdra. “The Kuir Sauvage”. *Concinnitas – revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, ano 17, v. 1, n. 28, p. 355-359, setembro, 2016.
- CRENSHAW, Kimberlé. “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- _____. *Espinoza e o problema da expressão*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DESPENTES, Virginie. “Prefácio”. In: PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 11-17.
- DI GIOVANNI, Julia Ruiz. “Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo”. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n. 2, p. 13-27, 2015. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.911>
- DORLIN, Elsa. *Autodefesa – uma filosofia da violência*. São Paulo: Crocodilo; Ubu Editora, 2020.
- DUARTE, Luisa. (Org.). *Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- DUMARESQ, Leila. “O cisgênero existe”. *Fanzine*. Selo Monstruosas, 2014.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. Tradução de Paula Siqueira. *Cadernos de Campo (São Paulo – 1991)*, ano 14, v. 13, n. 13, p. 155-161, 2005. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p155-161>
- FELINTO, Erick. “Crowdfunding: entre as Multidões e as Corporações”. *Comunicação, mídia e consumo – Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo ESPM*, São Paulo, ano 9, v. 9, n. 26, p. 137-150, nov. 2012.
- FONSECA, Guido. *História da prostituição em São Paulo*. São Paulo: Resenha Universitária, 1982.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 10. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020 [1975].
- _____. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010 [1997].
- _____. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.
- FLORENTINO, Cristina de Oliveira. “*Bicha tu tens na barriga, eu sou mulher...*”: etnografia sobre travestis em Porto Alegre. 1998. 172 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GUIMARÃES, Rafael; BRAGA, Cleber. “Vidobras dissidentes na música pop brasileira”. *CULT*, São Paulo, n. 226, p. 28-31, ago. 2017.

_____. “Ruídos anti-hegemônicos na música brasileira contemporânea: dissidências sexuais e de gênero”. In: COLLING, Leandro. (Org.). *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 309-337.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GREEN, James N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GREEN, James; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa. (Orgs.). *História do movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.

GREGORI, Maria Filomena. *Prazeres perigosos: erotismo, gênero e limites da sexualidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GROSSI, Miriam Pillar; FERNANDES, Felipe Bruno Martins. (Orgs.). *A força da “situação” de campo: ensaios sobre antropologia e teoria queer*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

GRUNVALD, Vi. “Lâmpadas, corpos e cidades: reflexões acadêmico-ativistas sobre arte, dissidência e a ocupação do espaço público”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 25, n. 55, p. 263-290, set.-dez. 2019. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832019000300010>

_____. “Algumas reflexões pessoais sobre a descolonização da queer”. In: AYERBE, Júlia. (Org.). *Cidade queer, uma leitora*. São Paulo: Edições Aurora, 2017, p. 22-33.

HENNING, Carlos Eduardo. “Interseccionalidade e pensamento feminista: as contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença”. *Mediações*, Londrina, v. 20, n. 2, p. 97-128, jul.-dez. 2015. <http://dx.doi.org/10.5433/2176-6665.2015v20n2p97>

HIRANO, Luis Felipe Kojima. “Marcadores sociais das diferenças: rastreando a construção de um conceito em relação à abordagem interseccional e a associação de categorias”. In: HIRANO, L. F. K.; ACUÑA, M.; MACHADO, B. F. (Orgs.). *Marcadores sociais das diferenças: fluxos, trânsitos e intersecções*. Goiânia: Editora Imprensa Universitária, 2019, p. 27-54.

JESUS, Jaqueline Gomes de. *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos*. 2. ed. Brasília: Fundação Biblioteca Nacional, 2012.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

KULICK, Don. *Travesti: prostituição, gênero e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008.

LANZ, Letícia. *O corpo da roupa: a pessoa transgênera entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero. Uma introdução aos estudos transgêneros*. 2. ed. Curitiba: Movimento Transgente, 2017.

_____. *A construção de mim mesma: uma história de transição de gênero*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2021.

LAU, Héliton Diego. “A (des)informação do bajubá: fatores da linguagem da comunidade LGBT para a sociedade”. *Revista Temática*, Paraíba, v. 11, n. 2, p. 90-101, fev. 2015.

_____. “O uso da linguagem neutra como visibilidade e inclusão para pessoas trans não-binárias na língua portuguesa: a voz ‘del@s’ ou ‘delxs’? Não! A voz ‘delus’”. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL EM EDUCAÇÃO SEXUAL, V, 2017, Maringá. *Anais eletrônicos...* Maringá, 2017. Disponível em: <<http://www.sies.uem.br/trabalhos/2017/3112.pdf>>. Acesso em: 10/8/2020.

_____. “Pensando fora do sistema: uma reflexão sobre a linguagem não-binária”. *Uniletras*, v. 41, n. 2, p. 262-282, jul/dez. 2019. Disponível em: <<https://revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/14968>>. Acesso em: 10/8/2020.

LEAL, abigail Campos. *Ex/orbitâncias: os caminhos da deserção de gênero*. São Paulo: GLAC edições, 2021.

LEAL, Dodi. *De trans pra frente*. São Paulo: Patuá, 2017.

_____. *Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral*. 2018. 534 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LEOPOLDO, Rafael. *Cartografia do pensamento queer*. Salvador: Editora Devires, 2020.

LIMA, Carlos Henrique Lucas. *Linguagens pajubeyras: re(ex)sistência cultural e subversão da heteronormatividade*. Salvador: Editora Devires, 2017.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2020 [1964].

LOURO, Guacira Lopes. “Pedagogias da sexualidade”. In: _____. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 7-34.

_____. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

LORDE, Audre. “Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019 [1984], p. 239-249.

LUCAS, Maria. “Próteses de proteção”. *Serrote (IMS)*, São Paulo, n. 35-36, p. 4-15, novembro, 2020.

LUSTOSA, Tertuliana. “Manifesto traveco-terrorista”. *Concinnitas – revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, ano 17, v. 1, n. 28, p. 384-409, setembro, 2016.

MARILAC, Luísa; QUEIROZ, Nara. *Eu, travesti: memórias de Luísa Marilac*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MENDES, Estevam Dedalus Pereira de Aguiar. *Quebrando as regras: um estudo sobre Testemunhas de Jeová desassociadas*. 2012. 124 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

- MESQUITA, André Luiz. *Insurgências poéticas: arte artivista e ação coletiva (1990-2000)*. 2008. 428 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MISKOLCI, Richard. “A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização”. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, n. 21, p. 150-182, jan.-jun. 2009.
- _____. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica; UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2016.
- MOIRA, Amara. *E se eu fosse puta*. São Paulo: Hoo Editora, 2016.
- _____. *Neca + 20 poemotos travessos*. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2021.
- MOMBAÇA, Jota. “Rastros de uma submetodologia indisciplinada”. *Concinnitas – revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 28, p. 341-354, jan./jul. 2016a.
- _____. “Para desaprender o queer dos trópicos: desmontando a caravela queer”. *SSEXBOX*, São Paulo, 2016b. Disponível em: <<http://www.ssexbbox.com/2016/08/para-desaprender-o-queer-dos-tropicos-desmontando-a-caravela-queer/>>.
- _____. “Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência”. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André. (Orgs.). *Histórias da sexualidade*: antologia. São Paulo: MASP, 2017, p. 301-310.
- _____. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MOURA, Jonathan Ribeiro Farias de. *Da sombra às cores: análise discursiva do dicionário LGBTs Aurélia*. 2018. 148 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- MOURÃO, Rui. *Ensaio de Artivismo*: vídeo e performance. Lisboa: MNAC – Museu do Chiado, 2014.
- _____. “Performances artivistas: incorporação dumha estética de dissensão numa ética de resistência”. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n. 2, p. 53-69, 2015. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.938>
- NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021.
- NASCIMENTO, Silvana de Souza. “O corpo da antropóloga e os desafios da experiência próxima”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 459-484, 2019. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2019.161080>
- ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André. (Orgs.). *Histórias da sexualidade*: antologia. São Paulo: MASP, 2017.
- PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. (Orgs.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*: antologia. São Paulo: MASP, 2019.
- PEIRANO, Mariza. “Etnografia não é método”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul.-dez. 2014.
- PELÚCIO, Larissa. *Abjeção e desejo*: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

- _____. “Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos estudos queer”. *Contemporânea*, Salvador, v. 2, n. 2, p.395-418, 2012.
- _____. “Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?”. *Revista Periódicus – Revista de Estudos Indisciplinares em Gênero e Sexualidade*, Salvador, v. 1, n. 1, p. 68-91, mai.-out. 2014.
- _____. “Segredos *in box* ou de como aprender a amar corpos insubmissos”. In: UZIEL, Anna Paula; GUILHON, Flávio. (Orgs.). *Transdiversidades: práticas e diálogos em trânsitos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2017, p. 425-438.
- PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. “Queer nos trópicos”. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 371-394, jul.-dez. 2012.
- _____. “Queer decolonial: quando as teorias viajam”. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, São Carlos, v. 5, n. 2, p. 411-437, jul.-dez. 2015.
- PERES, William Siqueira. *Travestis brasileiras: dos estigmas à cidadania*. Curitiba: Juruá, 2015.
- PRECIADO, Paul B. “Multidões queer: notas para uma política dos ‘anormais’”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, jan.-abr. 2011. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000100002>
- _____. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- _____. “Lixo e Gênero, Mijar/Cagar, Masculino/Feminino”. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 7, n. 20, abr. 2019. ISSN: 2316-8102.
- _____. “Quem defende a criança queer?” In: PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 69-73.
- QUEBRADA, Linn da. “Bixa, Preta TRÁ TRÁ TRÁ e Transviada”. In: MOREIRA, Larissa Ibúmi. *Vozes transcendentais: os novos gêneros na música brasileira*. São Paulo: Hoo Editora, 2018, p. 74-88.
- _____. *Fissura*. São Paulo: n-1 edições, 2020. (Série Pandemia)
- _____. “corporATIVISMO”. *Albuquerque: revista de história*, v. 13, n. 26, p. 160-164, jul.-dez. 2021. <https://doi.org/10.46401/ardh.2021.v13.12359>
- QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder e classificação social”. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESSES, Maria Paula. (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009, p. -117.
- QUINALHA, Renan. *Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- RAMÍREZ, Boris. “Colonialidad e cis-normatividade. Entrevista con Viviane Vergueiro”. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales (III)*, p. 15-21, dez. 2014. Disponível em: <<http://iberoamericanasocial.com/colonialidade-e-cis-normatividade-conversando-com-viviane-vergueiro>>. Acesso em: 20/5/2021.
- RAPOSO, Paulo. “Artivismo’: articulando dissidências, criando insurgências”. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.909>

- RODOVALHO, Amara Moira. “O cis pelo trans”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 365-373, jan.-abr. 2017. <https://doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n1p365>
- ROSA, Eli Bruno do Prado Rocha. “Cisheteronormatividade como instituição total”. *Cadernos PET-Filosofia*, Paraná, v. 18, n. 2, p. 59-103, agosto, 2020.
- SANTOS, Eduardo Faria. “Corpo livre: corpo e arte como formas de ativismo em São Paulo”. *GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 4, n. 1, out. 2019. <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.152114>
- SANTOS JÚNIOR, Orocil. *Bichonário: um dicionário gay*. Salvador: Ed. do Autor, 1996.
- SILVA, Hélio R. S. *Travestis: entre o espelho e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- SIMÕES, Júlio Assis; FACCHINI, Regina. *Na trilha do arco-íris: Do movimento homossexual ao LGBT*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.
- SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. “Prefácio”. In: HIRANO, L. F. K; ACUÑA, M.; MACHADO, B. F. (Orgs.). *Marcadores sociais das diferenças: fluxos, trânsitos e intersecções*. Goiânia: Editora Imprensa Universitária, 2019, p. 8-19.
- SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009 [1675].
- STRATHERN, Marilyn. “O efeito etnográfico”. In: _____. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 311-376.
- TAYLOR, Diana. “Traduzindo performance [prefácio]”. In: DAWSEY, John et al. *Antropologia e performance: ensaios napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013, p. 9-16.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- TRÓI, Marcelo de. *Corpo dissidente e desaprendizagem: do Teat(r)o Oficina aos A(r)tivismos Queer*. 2018. 162 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- _____. “Obra das travas: entrevista com Linn da Quebrada”. *Periódicus – Revista de Estudos Indisciplinares em Gênero e Sexualidade*, Salvador, v. 1, n. 10, p. 446-457, nov.2018-abr. 2019.
- VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgenerideade como normatividade*. 2015. 244 f. Dissertação (Mestrado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- _____. “Pensando a cisgenerideade como crítica decolonial”. In: MESSEDER, Suely; CASTRO, Mary Garcia; MOUTINHO, Laura. (Orgs.). *Enlaçando sexualidades: uma tessitura interdisciplinar no reino das sexualidades e das relações de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 249-270.
- VIANA, Silvia. *Rituais de sofrimento*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- VIEIRA, Helena; FRACCAROLI, Yuri. “Violência e dissidências: um breve olhar às experiências de repressão e resistência das travestis durante a ditadura militar e os primeiros anos da democracia”. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan; CAETANO,

Marcio; FERNANDES, Marisa. (Orgs.). *História do movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018, p. 357-377.

VILAS BOAS, Alexandre Gomes. *A(r)tivismo: arte + política + ativismo – sistemas híbridos em ação*. 2015. 312 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo.

VIP, Ângelo; LIBI, Fred. *Aurélia: a dicionária da língua afiada*. São Paulo: Editora do Bispo, 2006.

YOUNG, Iris Marion. *Justice and the politics of difference*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

Revistas, sites e vídeos consultados

ALAM, Camila. “Batemos um papo reto com a MC Linn da Quebrada”. *Red Bull*, 29 de março de 2017. Disponível em: <<https://www.redbull.com/br-pt/batemos-um-papo-reto-com-a-mc-linn-da-quebrada?linkId=35083716>>. Acesso em: 15/5/2021.

ANDRÉ MEDEIROS MARTINS. *Portfólio Feminices – Linn da Quebrada*. Disponível em: <<https://andremedeirosmartins.com/portfolio/linn/>>. Acesso em: 10/12/2018.

ANTRA. Site. Disponível em: <<https://antrabrasil.org/assassinatos/>>. Acesso em: 20/10/2021.

BARBOSA, David. “‘Bixa travesty’, criticado por presidente da Petrobras, não teve patrocínio da estatal – e ainda levou calote em prêmio”. *O Globo*, 18 de setembro de 2020. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/bixa-travesty-criticado-por-presidente-da-petrobras-nao-teve-patrocino-da-estatal-e-ainda-levou-calote-em-premio-24647126>>. Acesso em: 15/5/2021.

BRITO, Gisele. “Festival Periferia Trans discute identidade de gênero ‘nas margens’ da cidade”. *Brasil de Fato*, 11 de abril de 2016. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2016/04/11/festival-periferia-trans-discute-identidade-de-genero-nas-margens-da-cidade>>. Acesso em: 15/5/2021.

CAÊ, Gioni. *Manual para o uso da linguagem neutra em Língua Portuguesa*. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/341736329_Manual_para_o_uso_da_lingua_gem_neutra_em_Lingua_Portuguesa>. Acesso em: 20/6/2020.

CASSIANO, Ophelia. “Guia para ‘Linguagem Neutra’ (PT-BR)”. *Medium*, 30 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://medium.com/guia-para-linguagem-neutra-pt-br/guia-para-linguagem-neutra-pt-br-f6d88311f92b>>. Acesso em: 10/6/2021.

COLETIVÍDEO. “Mc Linn da Quebrada: Representatividade na música”. *YouTube*, 8 de dezembro de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=owO2jQndWX8>>. Acesso em: 11/05/18.

COLETIVE FRICCIONAL. *Facebook*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/coletivefriccional>>. Acesso em: 10/11/2018.

CULTURA LIVRE. “Cultura Livre | Linn da Quebrada | 05/06/2018”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kf_idnHJLbs&t=2030s>. Acesso em: 15/5/2021.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. “Coquetel Molotov.EXE anuncia segunda edição e anuncia convocatória para artistas”. *Música*, 15 de fevereiro de 2021. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2021/02/coquetelmolotov-exe-anuncia-segunda-edicao-e-abre-convocatoria-para-ar.html>>. Acesso em: 20/9/2021.

DPÓSITO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KxfSJImdy58&t=4s>>. Acesso em: 10/12/2018.

EIROA, Camila. “Eu gosto mesmo é das bicha”. *Trip TV*, 10 de novembro de 2016. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip-tv/mc-linn-da-quebrada-em-entrevista-ao-trip-tv-genero-sexo-religiao-e-funk>>. Acesso em: 11/10/2018.

ENTREVISTA – LINN DA QUEBRADA | Onda 19. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SUWWNSo7uLk>>. Acesso em: 15/5/2021.

FERA, Marco Antonio. “Desconstrução de Gênero”. *YouTube*, 16 de junho de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ka13EI9EYow>>. Acesso em: 11/10/18.

FFW. “Bixa Travesty: após muitos prêmios, filme com Linn da Quebrada entra em cartaz”. *FFW*, 22 de novembro de 2019. Disponível em: <<https://ffw.uol.com.br/noticias/comportamento/bixa-travesty-apos-muitos-premios-filme-com-linn-da-quebrada-entra-em-cartaz/>>. Acesso em: 15/5/2021.

GASTALDI, Alexandre Bogas Fraga et al. *Observatório de Mortes Violentas de LGBTI+ no Brasil em 2020*: relatório da Acontece Arte e Política LGBTI+ e Grupo Gay da Bahia. Florianópolis: Editora Acontece Arte e Política LGBTI+, 2021. Disponível em: <<https://static.poder360.com.br/2021/05/Observatorio%20%90de%20%90Mortes%20%90Violentas%20%90de%20%90LGBTI-13mai2021.pdf>>. Acesso em: 20/10/2021.

KAAS, Hailey. “O que são pessoas cis e cissexismo?”. *Blog Diversidade*, 22 de março de 2017. Disponível em: <<http://diversidade.blogsdagazetaweb.com/tag/hailey-kaas/>>. Acesso em: 20/12/2019.

LINN DA QUEBRADA. Site. Disponível em: <<https://www.linndaquebrada.com/>>. Acesso em: 10/10/2021.

MISS TACACÁ. Site. Disponível em: <<https://misstacaca.wixsite.com/website>>. Acesso em: 20/9/2021.

PÁDUA, Ana Laura. “Tantas Coisas com Linn da Quebrada”. *Monkeybuzz*, 27 de maio de 2021. Disponível em: <<https://monkeybuzz.com.br/materias/tantas-coisas-com-linn-da-quebrada/>>. Acesso em: 10/3/2022.

PERIFERIA EM MOVIMENTO. “Periferia Trans 2016: a transgressão dos corpos sobe aos palcos”. *Anotáí*, São Paulo, 29 de março de 2016. Disponível em: <<http://periferiaemmovimento.com.br/periferiatrans2016>>. Acesso em: 15/5/2021.

QUEBRADA, Linn da. “MC Linn da Quebrada – Enviadescer – Clipe Oficial”. *YouTube*, 25 de maio de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sazYwhoFuEY>>. Acesso em: 27/8/2016.

_____. “MC Linn da Quebrada – Talento – Clipe Oficial”. *YouTube*, 23 de agosto de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hkAHuRPGgNk>>. Acesso em: 27/8/2016.

_____. “Contar os corpos e sorrir? – Coletive Friccional”. *YouTube*, 3 de outubro de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fKcHQQ4_Lho&t=66s>. Acesso em: 10/11/2018.

_____. “Linn da Quebrada – blasFêmea | Mulher”. *YouTube*, 14 de abril de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-5ohUUG1Ppo>>. Acesso em: 15/4/2018.

_____. “Linn da Quebrada lança novo álbum: ‘Produzir música é construir pontes’”. *AzMina*, 14 de setembro de 2017. Disponível em: <<https://azmina.com.br/colunas/linn-da-quebrada-lanca-novo-album-produzir-musica-e-construir-pontes/>>. Acesso em: 10/2/2022.

_____. “A Lenda”. *YouTube*, 6 de outubro de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k4DpkHftQJg>>. Acesso em: 20/11/2018.

_____. “Linn da Quebrada – Oração (Clipe Oficial)”. *YouTube*, 2 de novembro de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y5rY2N1XuLI>>. Acesso em: 2/11/2019.

_____. “quem soul eu”. *YouTube*, 23 de dezembro de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8yu1w5w8veY>>. Acesso em: 24/12/2020.

SARMENTO, Gabriela. “Linn da Quebrada avisa: ‘Não dou espaço para que tenham outras leituras da minha música’”. *G1*, 6 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/rock-in-rio/2019/noticia/2019/09/06/nao-dou-espaco-para-que-tenham-outras-leituras-da-minha-musica-diz-linn-da-quebrada.ghtml>>. Acesso em: 10/5/2022.

TENSU! *Dicionário Bajubá/Pajubá*. Publicado em 21 de junho de 2009. Disponível em: <<http://tensu.blogspot.com/2009/06/dicionario-bajuba-pajuba.html>>. Acesso em: 10/2/2022.

TERRA. “Presidente da Petrobras causa revolta após chamar filmes premiados de ‘mais que sofríveis’”. *Terra*, 18 de setembro de 2020. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/cinema/presidente-da-petrobras-causa-revolta-apos-chamar-filmes-premiados-de-mais-que-sofriveis.fc397c8050ff5d32737ad7aef1a20905itbh1ruw.html>>. Acesso em: 15/5/2021.

TUMBLR. Disponível em: <<https://freakscura.tumblr.com/>>. Acesso em: 10/12/2018.

TRÓI, Marcelo de. “Ficou insustentável fingir que nós não existimos”. *Revista CULT*, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-linn-da-quebrada>>. Acesso em: 11/7/18.

TWITTER. Postagem em 26 de abril de 2017 no perfil de Linn da Quebrada. Disponível em: <<https://twitter.com/linndaquebrada/status/857241493450391553>>. Acessado em: 15/5/2021.

UNA-SUS. “Organização Mundial de Saúde declara pandemia do novo Coronavírus”. Disponível em: <<https://www.unasus.gov.br/noticia/organizacao-mundial-de-saude-declara-pandemia-de-coronavirus>>. Acesso em: 15/5/2021.

VIEIRA, Fabinho. *GLOSSário* – Vencedor do Show do Gongo 2011 (19º Festival Mix Brasil). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SfpRkLMRI3c&t=10s>>. Acesso em: 10/2/2021.

Filmes

BIXA TRAVESTY. Direção: Claudia Priscilla e Kiko Goifman. Brasil, 2018. (75 min.)

L'ABÉCÉDAIRE DE GILLES DELEUZE. Direção: Pierre-André Boutang. França: Editions Montparnasse, 1996. 3 DVDs (453 min.)

MEU CORPO É POLÍTICO. Direção: Alice Riff. Brasil, 2017. (72 min.)

Discografia

BAIRRO, Jup do. *EP Corpo Sem Juízo*. São Paulo: independente, 2020.

QUEBRADA, Linn da. *Pajubá*. São Paulo: independente, 2017.

AGRADECIMENTOS

Há algum tempo ouvi de uma pessoa muito querida, durante um desses encontros agradáveis com amigas/os parceiras/os, que agradecimentos podem ser vistos como (re)conhecimentos de atravessamentos diversos e duradouros que compõem e nos decompõem ao longo de toda a nossa existência. A partir daquele momento, o sentido de agradecer, pra mim, tomou uma proporção inimaginável até então, já que passei a notar esses atravessamentos de forma mais cautelosa, reforçando, assim, uma relação mais estreita, sensível e afetiva nos intensos – e por vezes improváveis – cruzamentos com os outros. Se, na infância, aprendi que agradecimento era sinônimo de “boas maneiras” em variadas situações cotidianas; na fase adulta, comprehendo que o agradecimento é, também, reconhecer o presente da presença do outro, e as reverberações que essas presenças podem germinar ou transformar. Seguindo essa elaboração, as pessoas que estão citadas nesta seção transitaram por alguns (ou vários) momentos, sejam eles pessoais e/ou acadêmicos. Muitas pessoas mencionadas interferiram e colaboraram diretamente com esta pesquisa; já outras participaram de momentos cruciais, contribuindo com o que me tornei – além de alimentar um campo aberto do que ainda posso me tornar, ou *transtornar*. De modo geral, todas, todes e todos me atravessaram e potencializaram como sujeita e como pesquisadora em trans/deformação.

À minha mãe e parceira, Silvia Pinheiro, pelas conversas em silêncio, pelos abraços duradouros e afetos cotidianos.

Agradeço à professora Valéria Mendonça de Macedo, orientadora sensível, com uma escuta ativa, que me possibilitou estabelecer uma relação de segurança e cuidado que atravessou todas as nossas conversas informais, como as reuniões agendadas para discutir caminhos possíveis de rotas de pesquisa. O trajeto de desenvolvimento desta dissertação ao seu lado foi fluido e leve, ainda que em tempos pandêmicos. Ao professor Alexandre Barbosa Pereira, coorientador e parceiro de dia e mês de aniversário, o olhar atencioso, a recepção no Programa de Pós-graduação da UNIFESP, as sugestões sempre pertinentes e as partilhas preciosas. Com vocês dois me senti acolhida nessa empreitada acadêmica.

À professora Andréa Barbosa, com quem compartilhei risadas, inquietações e dilemas entre as aulas de Antropologia II e Antropologia Visual, disciplinas em que fui monitora pelo Programa de Aperfeiçoamento Didático (PAD) da UNIFESP. Andréa me proporcionou momentos ímpares que os carrego com muito afeto, além de aprender, com ela, sobre sensibilidade e construções de relações calcadas em respeito e reciprocidade.

A Vi Grunvald, professora do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); e Sil Nascimento, professore do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (USP), que participaram com apontamentos consideráveis na banca de qualificação desta pesquisa, e aceitaram integrar a banca de avaliação final da dissertação. É simbólico e significativo que Vi e Sil ocupem o lugar de avaliação de uma dissertação escrita por uma pesquisadora em transições de existência.

Ao Júlio Assis Simões, professor do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da USP, por aceitar a minha participação como aluna especial na disciplina “Sexualidade, Cultura e Política”, ministrada no primeiro semestre de 2021.

À professora Caroline Cotta de Mello Freitas, docente da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, pelas palavras acolhedoras e por ser, em um período pessoal muito turbulento, um porto de leveza e tranquilidade. Agradeço especialmente às aulas ministradas por Carol em minha primeira passagem pela FESPSP, pois foram através delas que germinaram em mim o interesse pela Antropologia.

Ao amigo querido Derick Casagrande por ser e estar presente em tantos momentos e movimentos nos últimos anos. Entre seriedades e descontrações, a força de nossa amizade ainda pulsa.

À amiga Renata Mourão, que a segunda passagem pela FESPSP e o interesse acadêmico me presentearam, pelas partilhas de vida, pela companhia agradável e por me apresentar, de maneira tão cuidadosa, os trilhos da academia.

A Michelle Claro, com quem aprendi sobre a potência da amizade e da importância de ser presente ainda que nos distanciamentos. Agradeço a Michelle por incontáveis vezes ter acreditado em mim, quando eu mesma titubeei.

À amiga, comadre e parceira de longa data, Letícia Cruz, que me nutre de esperança, confiança, afeto e abertura para as partilhas mais densas e sensíveis.

Ao querido Diego Carrera, com quem dividi preocupações, medos, anseios, viagens, cafés da manhã saborosos, e que me proporcionou uma das experiências mais inesquecíveis que tive até hoje. E serei eternamente grata por isso.

Ao Guilherme Celante Dias, pelo presente da amizade, pelas risadas e por sua ajuda na etapa final da pesquisa.

Às amigas Andrea D'Amato, Kennedy Valério e Tatiane Vesch que, assim como eu, integram o VISURB – Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas da UNIFESP. Pessoas queridas com quem tive a oportunidade não apenas de trocas sobre antropologia e imagens, mas sobretudo se mostraram dispostas em estabelecer relações pessoais sadias e gostosas, mesmo que, durante um longo período, virtualmente, em decorrência da pandemia de Covid-19.

Às amigas Beatriz Parisi e Elisa Cortez, ingressantes junto comigo no primeiro semestre de 2020 no mestrado na UNIFESP, com quem troquei os sabores e as angústias da vida e do fazer científico.

Às amigas e aos amigos Daniela Honorato, Jamison Silvino, Helena Bartholomeu, Marcel Couto, Rafaela Bueno, Rafael Bruno, Alex Santos e tantas outras pessoas que estiveram nessa travessia comigo nos últimos anos.

À CAPES, pela bolsa concedida que viabilizou financeiramente esta pesquisa.

Por fim, mas não menos relevante, agradeço a todas as pessoas dissidentes, desobedientes do sis(cis)tema sexo-gênero heterocentrado, dissonantes das normas regulatórias e habitantes das margens ou das fronteiras que insistem em permanecer incapturáveis, ainda que sob agressões e violências variadas cotidianamente; ainda que sob infinitas negociações. Agradeço a todas as pessoas transvestigêneres que vieram antes, que construíram pontes com seus corpos e seu sangue para que, hoje, atravessássemos caminhos e encruzilhadas menos doloridas e mais fortalecidas. TransViva. TransVivaS!



EFLCH

**Escola de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas**