

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL
FACULDADE DE LETRAS – FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA - PPGLL

JOÃO VICTOR DA SILVA

QUEM TEM MEDO DA BIXA TRAVESTY?

Invenções utópicas em Linn da Quebrada

Maceió

2022

JOÃO VICTOR DA SILVA

QUEM TEM MEDO DA BIXA TRAVESTY?

Invenções utópicas em Linn da Quebrada

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti

Maceió

2022

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária: Taciana Sousa dos Santos – CRB-4 – 2062

S586q Silva, João Victor da.
 Quem tem medo da bixa travesty? Invenções utópicas em Linn da
 Quebrada / João Victor da Silva. – 2022.
 125 f. : il. color.

 Orientadora: Ildney de Fátima Souza Cavalcanti.
 Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de
 Alagoas. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Maceió,
 2022.

 Bibliografia: f. 115-125.

 1. LGBTfobia. 2. Linn da Quebrada. 3. Gênero. 4. Utopias. I. Título.

CDU: 316.346.2-055.34



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA



TERMO DE APROVAÇÃO

JOÃO VICTOR DA SILVA

Título do trabalho: “QUEM TEM MEDO DA BIXA TRAVESTY? INVENÇÕES UTÓPICAS EM LINN DA QUEBRADA”

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em LITERATURA, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:



Profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (PPGLL/Ufal)

Examinadores/as:



Profa. Dra. Megg Rayara Gomes de Oliveira (UFPR)



Prof. Dr. Kall Lyws Barroso Sales (PPGLL/Ufal)

Maceió, 07 de outubro de 2022.

Para Marina Bonifácio
e para Rita Vênus.

AGRADECIMENTOS

À Madre, minha mãe, amiga e eterna queridona;

Ao Albert, meu pai;

Aos meus sobrinhos, João, Davi e Benjamin, que me fazem querer viver para sempre;

Às minhas irmãs, Nathália e Thaisa;

À Ildney Cavalcanti, orientadora-amiga-inspiração eterna;

Aos amigos e às amigas que são junto comigo;

Aos professores Pedro Kalil e Kall Sales e à professora Megg Rayara Gomes de Oliveira, pelas contribuições tão valiosas a esta dissertação;

À criança viada que fui e de quem me lembro sempre que preciso de motivos para continuar sonhando.

Sonhar é o único antídoto para os medos.

Neon Cunha

RESUMO

A opressão e as violências a que pessoas LGBTQIA+ têm sido submetidas ao longo dos anos, no Brasil, são evidências inquestionáveis do caráter fundante que o heterossexismo e a cis-heteronormatividade assumem na construção de nossa sociedade. O país tem figurado nas posições mais altas dos rankings de lgbtfobia, recebendo o título de país que mais mata travestis e transexuais no mundo, de acordo com dados da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA). Apesar disso, alguns impulsos têm sido tomados, com o objetivo de traçar rotas de fuga a esta realidade e de romper com a lógica lgbtfóbica em que estamos inseridas/os. Linn da Quebrada, artista multimídia brasileira, tem utilizado seu corpo – através de suas composições, performances, discursos etc. –, como palco para enfrentamento das ameaças que o cis-heterossexismo, as masculinidades e a branquitude impõem sobre corpos dissidentes. Diante disso, proponho, a partir de uma ética pajubariana (FAVERO, 2020), um transviadecimento (ou uma cuirização) bibliográfico(a) e rotas de aproximação entre os estudos de gênero e queer/cuir e os estudos críticos da utopia para analisar um recorte de canções da artista, com foco em seu álbum de estreia, *Pajubá*, refletindo sobre as formas como o seu corpo, a sua arte e o seu ativismo (SANT’ANA, 2017) nos permitem (ou nos intimam a) sonhar novas possibilidades de ser/estar no mundo.

Palavras-chave: Linn da Quebrada; travesti; teoria queer; teoria cuir; negritude; utopia.

ABSTRACT

The oppression and the violence to which the LGBTQIA+ people have been subjected over the years in Brazil are unquestionable evidence of the founding character that heterosexism and cis-heteronormativity assume in the construction of our society. The country has figured in the highest positions in the rankings of lgbtphobia, receiving the title of country that kills the most travestis and transsexuals in the world, according to data from the National Association of Travestis and Transsexuals (NATT). In spite of that, some impulses have been taken, aiming to trace escape routes from this reality and to escape from the lgbtphobic logic in which we are inserted. Linn da Quebrada, a Brazilian multimedia artist, has used her body – through her compositions, performances, speeches, etc. – as a stage for facing the threats that cis-heterosexism, masculinities and whiteness impose on dissident bodies. Therefore, I propose, from the perspective of a *pajubariana* ethics (FAVERO, 2020), a bibliographic cuirization and approximation routes between gender and queer/cuir studies and the critical studies of utopia to analyze a cut of songs by the artist, focusing on her debut album, *Pajubá*, reflecting on the ways in which her body, her art and her activism (SANT'ANA, 2017) allow us (or summon us to) dream new possibilities of being in the world.

Keywords: Linn da Quebrada; transvestite; queer theory; cuir theory; blackness; utopia.

SUMÁRIO

<u>PRELÚDIO: QUEM VAI QUEIMAR ou PARA QUE(M) ESCREVO</u>	9
<u>ISSO AQUI É BIXARIA! – RITOS INICIAIS</u>	11
1. <u>LADO A:</u>	
COMEÇANDO A TRAVECAR	19
1.1 Em meus pés o louboutin arde, reluzente; ou via(da)gens (auto)biográficas.....	19
1.2 Deixar o cu ir.....	22
1.3 Cutopias ou sonhando pelo cu.....	32
2. <u>LADO B:</u>	
EU SOU UMA LEGIÃO! NAVALHA NA BOCA E CALCINHA DE FIO DENTAL	36
2.1 Inventando a <i>Bixa Travesty</i> ou travestilizando Frankenstein.....	36
2.2 Transcrevo o ontem hoje para existir amanhã; ou como (re)escrever o futuro.....	49
3. <u>TROCANDO O DISCO</u>	
A NOVA EVA ESCREVE O NOVO MUNDO E NELE FALAMOS PAJUBÁ ..	54
3.1 Acuendar o baticum ou ouvir uma canção como se lê um livro.....	55
3.1.1 <i>Tomara que a bixa travesty tenha (muito +) talento: no banheiro com Linn da Quebrada</i>	58
3.1.2 <i>Vem fuder com os viado: a bicha enviadesce seus desejos</i>	64
3.1.3 <i>Bomba pra caralho: a bixa preta no campo de batalha</i>	77
3.1.4 Entre sereias, lendas, ciborgues e mulheridades.....	92
<u>NÓS SOMOS O EVANGELHO DO FIM! – RITOS FINAIS</u>	111

PRELÚDIO: QUEM VAI QUEIMAR OU PARA QUE(M) ESCREVO

Estou em trabalho de parto. Meu corpo – preto, bicha, pobre, nordestino, *matável* – sofre, agora, as dores de um nascimento difícil e perigoso: as palavras que surgem de meus dedos começam a desenhar, mais lentamente do que eu gostaria, o corpo-estranho que chamarei aqui de dissertação. Faz sentido a metáfora quando penso que, durante entrevista com a banca de seleção de mestrado, eu disse que este era “um projeto não só acadêmico, mas de vida” – uma vida que agora entendo não ser só minha; ou quando lembro de Clarice Lispector (1977) dizendo: “quando não escrevo, estou morta”, em entrevista a Júlio Lerner, da TV Cultura.

O processo de escrita (ou o parto) torna-se ainda mais doloroso dadas as condições em que acontece (e pontuá-las aqui, visto que impactam direta e substancialmente a minha produção acadêmica, é imprescindível): há um vírus devastador nos quatro cantos do mundo (este estudo foi feito em sua totalidade durante a pandemia do novo coronavírus); há, no Brasil, um governo devastador/genocida, que se beneficia (e se delicia) com as mais de 680 mil mortes por COVID-19 no país; o meu salário de professor da educação básica já não me permite acesso ao básico para viver de maneira confortável. Apesar disso – desse contexto de morte iminente, estou viva.

Como numa dança, vida e morte conduzem-me também na escrita deste texto e dar novo sentido a ele se configura como estratégia de sobrevivência ao fim do mundo. Por isso, decido escrever não *para* a academia, mas *através* dela, em uma tentativa de *hackear* sua autoridade para continuar a espalhar outras linguagens, outras vivências, outras epistemologias.

Não escrevo para a academia! Escrevo para Roberta Nascimento da Silva: 33 anos, em situação de rua, queimada viva no Recife, no dia 24 de junho de 2021. No hospital, com 40% do corpo comprometido pelas queimaduras de segundo e terceiro grau, Roberta teve sua identidade desrespeitada, foi encaminhada à ala masculina, teve os dois braços amputados e morreu. Alguns dias após o ataque brutal sofrido por Roberta, Piu Piu (como era conhecida Crismilly Pérola Bombom, de 37 anos) foi encontrada morta em via pública. Escrevo também para ela. E para Keron Ravach (13), Nicolly Xavier Azevedo (39), Hevelyn Montine (30), Madalena Leite (64) e para todas as mais de 80 pessoas trans assassinadas no Brasil apenas no primeiro semestre de 2021¹. Este texto é também para as travestis vivas! Para Marina, Rita,

¹ Cf. o Boletim-trans Nº 002/2021 da ANTRA, com dados sobre assassinatos de pessoas trans e travestis.

Lina, Nara, Megg, Natasha, Letícia, Isadora, Jup, Sara, Bruna, Amara, Helena, Alejandra...
Que, abençoadas por Xica Manicongo – que escapou das chamas –, sejamos nós a atear fogo
agora!

ISSO AQUI É BIXARIA!

RITOS INICIAIS

*Inevitável é o fogo que acontece em mim quando
eu danço.*

(Castiel Vitorino Brasileiro)

*Vou passar pelo fogo, não vou me queimar
Vou passar pelas águas, não vou me afogar
Contra mim, todo macho retrocederá
Nome de travesti tem poder.*

(Ventura Profana)

*has the fire read
the stories it burnt?*

*(Jota Mombaça, Denise Ferreira da Silva,
Anti Ribeiro)*

“Em nome da Bixa, da Sapa e da espírita Trava: queimem!”. Essas palavras vieram até mim enquanto eu lia a *Ética Bixa*, de Paco Vidarte (2019). Se essa ética propõe “criar um mal-estar, [...] tornar inaceitáveis certas pessoas, práticas, hipocrisias, condutas, dignidades falsas”, parece pertinente iniciar as minhas reflexões com elas. Tais palavras pareceram surgir como parte de um ritual-abre-caminhos que, se levado a sério e repetido como verdadeira oração, surtiria algum efeito, qualquer que fosse. Então, repito: “em nome da Bixa, da Sapa e da espírita Trava: queimem!”. O fogo aqui assume não só o sentido de reduzir a cinzas aquilo/aqueles que nos ameaçam, mas remete também às chamas divinas que, roubadas por Prometeu e entregues à humanidade, foram transformadas em conhecimento, inteligência e cultura². Nós também roubaremos o fogo e com ele construiremos outras formas de saber e outros caminhos para um novo mundo.

² Cf. Azambuja (2013) e suas reflexões acerca do mito de Prometeu.

Observando a potência criativa e subversiva do uso de mitopoéticas e práticas religiosas/espirituais por artistas como Castiel Vitorino Brasileiro³, percebo o fogo como imagem recorrente no que ela vai chamar de espiritualidade travesti (2020). “Eu quero morrer! Quero morrer incendiada”, afirma em sua vídeo-performance *A cambonagem e o incêndio inevitável* (2021). O que segue não é a morte (em seu sentido literal), mas um beijo carregado de desejo, que incendeia não só os corpos na tela, mas também os olhos de quem vê. O fogo a que a artista se refere, no entanto, não é apenas o do desejo como lava, como propõe Hilda Hilst (1992), mas está relacionado também a práticas da Umbanda, religião afro-brasileira da qual ela faz parte.

Refletindo sobre as diferentes simbologias do fogo na cultura, é possível fazer outras associações com a imagem proposta por Castiel, das quais cito: do *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001), o fogo sexual (obtido por meio de fricção) e a espiritualização do fogo (ligada à sua obtenção por meio da percussão); a construção do fogo como metáfora para a revolução do povo preto por liberdade⁴, conforme figurada, por exemplo, na canção “Freedom”, de Beyoncé (2016); e ainda a imagem da fênix, figura mitológica que renasce das próprias cinzas. Na canção “Eu matei o Júnior” (2021), de Linn da Quebrada em parceria com Ventura Profana, as artistas recorrem ao mito da fênix para retratar seus processos de travestilidade: “para renascer das cinzas/ antes teve que queimar, arder”. Há, nesse sentido, uma representação do corpo travesti como fruto de uma ressurreição a partir do fogo.

Em seu trabalho como pastora missionária e cantora evangelista, Ventura Profana “profetiza a multiplicação abundante da vida negra e travesti” (IMS, 2020). Suas composições têm forte ligação e semelhança com as pregações feitas em igrejas evangélicas, apontando para uma teologia queer e *cristrans* (MARANHÃO F^o, 2016). A subversão da religião cristã proposta pela artista pode ser observada em direta relação com o fogo nos versos da canção “Eu não vou morrer!” (2020): “quando fomos amarradas e lançadas na fornalha/ Em sua mais alta temperatura/ Por não nos dobrarmos diante do trono de nenhum senhor/ Foi que Deize⁵ se revelou a nós/ Nascemos em manjedouras/ E depois de crucificadas, ressuscitamos”.

³ Artista visual, macumbeira e psicóloga, mestranda no programa de Psicologia Clínica da PUC-SP. A performance mencionada foi financiada pelo Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA) e pelo Center for Curatorial Studies (CCS), Bard College, como parte do 5º *Simpósio Anual de Arte Latino-americana* e da exposição *Castiel Vitorino Brasileiro: Eclipse*, no Museu de Arte Hessel.

⁴ “*I’m telling these tears go and fall away, fall away / May the last one burn into flames*” (BEYONCÉ, 2016). Neste verso, o sofrimento da eu-lírica é transformado em chamas, num chamado à luta por liberdade.

⁵ Na mesma canção, Profana explica: “Deize são as yabás falando ao pé do meu ouvido”. Deize é a representação de uma divindade travesti.

Novamente, a imagem de corpos travestis sendo queimados está associada não à morte, mas à ressurreição e à vida.

Apesar de não integrarem o foco do estudo que proponho, essas via(da)gens teológicas (MUSSKOPF, 2008) são indispensáveis, uma vez que nos levam a refletir sobre formas de subversão de um dos principais dispositivos de controle dos corpos, que, desde sempre, ameaça compulsivamente a existência de corpos dissidentes sexuais e de gênero: a religião. Retomando a imagem do fogo e sua simbologia nesse contexto de religiosidade, afirmo que o fogo que tirou a vida de Roberta Nascimento é o mesmo fogo a que deus e sua gangue (ou seus seguidores fundamentalistas) nos condenam diariamente. Sobre isso, Caia Maria Coelho⁶ (2021) afirma:

Queimar travestis vivas é uma prática que remete ao texto jurídico do Brasil Colônia, quando o destino prescrito para nossas ancestrais [se tratava] da fogueira. O caso de Xica Manicongo se tornou, séculos depois, um símbolo decolonial. Ela precisou usar roupas masculinas até o fim da vida para escapar das chamas da Inquisição. A intenção com o uso do fogo declaradamente era transformar “o condenado em pó, para nunca de seu corpo e sepultura poder haver memória”.

Jaqueline Gomes de Jesus (2019), em estudo que busca reconstruir a trajetória da “primeira travesti da História do Brasil” (p. 251), apresenta Xica Manicongo: “uma africana do Congo, escravizada e vendida a um sapateiro”, que viveu na cidade de Salvador, nos idos de 1591, e foi denunciada à Igreja por um “cristão-velho” (p. 252), por vestir roupas “femininas”. Na época, “a pessoa considerada culpada deveria ser queimada viva, em um auto de fé em praça pública” (p. 253). Para se salvar, Xica precisou se dobrar às normas de gênero, reforçadas pela igreja. De acordo com Caia Coelho, “[a]s histórias de Xica e Roberta se conectam no fogo e no apagamento, com alguns séculos entre suas vidas” (2021). Se recorrermos às simbologias atribuídas por Castiel Vitorino Brasileiro, Ventura Profana e Linn da Quebrada, por exemplo, que propõem uma outra relação entre o fogo e os *nossos corpos*⁷, tomaremos posse das chamas e, a partir delas, num processo de alquimia ou transmutação, inventaremos novas formas de viver, de morrer e de viver de novo.

⁶ Militante transfeminista e membro da diretoria da Natrape – Nova Associação de Travestis e Transexuais de Pernambuco.

⁷ A partir destas proposições, inclusive, é possível conceber o fogo como parte constituinte de nossos corpos, uma vez que o “fogo no cu” é também uma imagem construída nos escritos das autoras. Uma discussão acerca do cu será apresentada no capítulo 1 desta dissertação. Seja o fogo no cu o nosso fogo de vida!

A opressão e as violências a que a comunidade LGBTQIA+ tem sido submetida ao longo dos anos, no Brasil, são evidências inquestionáveis do caráter fundante que o heterossexismo⁸ e a cis-heteronormatividade assumem na construção de nossa sociedade. O país tem figurado nas posições mais altas dos rankings de lgbtfobia, recebendo o título de país que mais mata travestis e transexuais no mundo⁹. Os requintes de crueldade com que essas pessoas são assassinadas configuram o que Sara Wagner York, Megg Rayara Gomes Oliveira e Bruna Benevides (2020) vão chamar de morte ritualizada, com contornos de espetacularização. Como pontua Berenice Bento (2014): “Não basta um tiro fatal, ou uma facada precisa ou um atropelamento definitivo. Os corpos são mutilados por dezenas de facadas, por inúmeros tiros. Os corpos são desmembrados pelo peso do carro que o atropela várias vezes”.

Tendo estas violências encontrado cada vez mais respaldo e legitimidade no território brasileiro, as incipientes discussões acerca de gênero e sexualidade têm sido rigorosamente atacadas pela crescente onda de conservadorismo que vem tomando conta do país (principalmente em sua esfera política institucionalizada¹⁰). Apesar disso, alguns impulsos têm sido tomados, com o objetivo de traçar rotas de fuga a esta realidade e de romper com a lógica lgbtfóbica em que estamos inseridas/os.

Na academia, com o avanço dos estudos feministas e, posteriormente, dos estudos *queer*, as questões referentes aos campos de gênero e sexualidade têm encontrado cada vez mais espaço nas teorizações das últimas décadas. As contribuições de pesquisadoras/es desses campos têm permitido que outras formas de expressão e entendimento de gênero e sexualidade sejam possíveis na contemporaneidade. Por ilustração, cito: Gloria Anzaldúa e suas fronteiras (1987), Judith Butler e seus problemas de gênero (1990), Guacira Lopes Louro e suas reflexões sobre o corpo estranho (2004), Paul B. Preciado, seu *Manifesto Contrassexual* (2000) e suas experimentações em *Testo Junkie* (2008), os estudos transviados de Berenice Bento (2014,

⁸ Para Herek, “[o] heterossexismo pode ser compreendido como um sistema ideológico que nega, [...] e estigmatiza qualquer forma não heterossexual de comportamento, identidade, relacionamento ou comunidade” (apud SOUZA; PEREIRA, 2013, p.84).

⁹ Dados da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA) – rede nacional que articula, em todo o Brasil, 127 instituições que desenvolvem ações para promoção da cidadania da população de Travestis e Transexuais, fundada no ano de 2000, na cidade de Porto Alegre.

¹⁰ Jair Bolsonaro, eleito em 2018 para a presidência do Brasil, já declarou ter orgulho de ser homofóbico e foi condenado em 2021 por crime de homofobia. Tem atacado de diversas formas as pautas propostas para a comunidade LGBTQIA+. É importante salientar, também, a renúncia do deputado – abertamente gay – Jean Wyllys ao seu mandato na Câmara e sua saída do país, assim como a da vereadora Brenny Briolly (PSOL), motivadas por ameaças de morte. Erika Hilton também sofreu ameaças. Marielle Franco foi assassinada. Quem mandou matar Marielle?

2017), a teoria suficientemente boa de Marlene Wayar (2018) e as incursões de Letícia Nascimento (2021) pelos territórios do *Transfeminismo*.

Nas artes, a literatura (assim como outras formas de expressão artística, como o cinema, a música, o teatro, a performance, etc.) funciona também como espaço de exploração dessas questões, servindo como instrumento para interferir e causar tensão no tecido social e em nossa maneira de entender o mundo, nossos corpos, nossas relações e nossas concepções acerca das normas que regulam nossa existência. De acordo com Jonathan Culler (1999), em sua *Teoria Literária: uma introdução*, a literatura funciona, dentre outras coisas, como uma prática social, como um instrumento ideológico que pode servir para legitimar ou para questionar arranjos históricos contingentes, como o sexismo, o racismo e a divisão de classes. Nesse sentido, o autor aponta para o motivo pelo qual a literatura tem sido vista historicamente como perigosa: por sua capacidade de promover “o questionamento da autoridade e dos arranjos sociais” (*ibidem*, p. 45) e de produzir “um senso agudo de injustiça que torna possíveis as lutas progressistas” (*ibidem*, p. 46)¹¹.

Também refletindo sobre *para que* serve a literatura, Walter Lúcio de Alencar Praxedes (2002) conclui: “Talvez a literatura sirva mesmo é para convencer os convencidos a permanecerem contra todas as formas de opressão do humano”. Esbarrando nestas reflexões e nas de Culler (1999), percebo que sou uma dessas/es convencidas/os. E não estou sozinho! O grupo Literatura e Utopia, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL/FALE/UFAL) e coordenado pela Prof^a. Dr^a. Ildney Cavalcanti, tem como foco os estudos literários e dos utopismos, estabelecendo, em diversas produções, diálogos com as dimensões de gênero e sexualidade. Recentemente, o grupo demonstrou interesse de pesquisa nas interfaces entre os Estudos *Queer* e os Estudos Críticos da Utopia. Para ilustrar, cito o artigo “Lugares Queertópicos: breve passeio pelas cartografias possíveis dos corpos no filme XXY (2007), de Lucía Puenzo”, de Fabiana Gomes de Assis & Ildney Cavalcanti, em que as autoras nos convidam a fazer um “breve passeio pelos pantanosos circuitos ficcionais do filme XXY (2007), [...] a fim de juntas/os refletirmos sobre os mecanismos narrativos que corroboram as realidades outras almejadas por uma visão queertópica” (ASSIS; CAVALCANTI, 2019). Em

¹¹ Culler (1999) cita *A Cabana do Pai Tomás* (1852), de Harriet Beecher Stowe, como uma obra que “ajudou a criar uma mudança repentina de sentimentos contra a escravidão” (p. 46). *Um teto todo seu* (1929), de Virginia Woolf; *Quarto de Despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus; *Uma mulher diferente* (1968), de Cassandra Rios; *As guerrilheiras* (1969), de Monique Wittig; *O Conto da Aia* (1985), de Margaret Atwood; e *Becos da Memória* (2006), de Conceição Evaristo, são exemplos de obras que ajudaram a criar uma mudança de paradigmas relacionados a gênero, sexualidade, raça e classe.

2021, o livro *Queertopias: corporalidades sonhadas em narrativas contemporâneas*, de Fabiana Gomes de Assis, foi lançado como volume da série “Movências da Utopia”. Cito, ainda, o meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), apresentado à Faculdade de Letras – UFAL em 2018, intitulado *Corpos Indesejáveis: Homossexualidade como o mau-lugar em The Wanting Seed, de Anthony Burgess*. Nele, analisei a obra de Burgess, observando as relações estabelecidas entre o lugar distópico construído pelo autor e as questões de gênero e sexualidade abordadas. Sob a perspectiva dos estudos *queer*, denunciei o discurso heterossexista, misógino e lgbtfóbico identificado na narrativa.

Objetivando dar continuidade aos estudos literários (e de outras expressões da cultura) através do estreitamento dos diálogos entre *cuir/queer*¹² e utopia, e contribuir para as teorizações sobre esta interface, proponho um estudo de canções da artista multimídia de Linn da Quebrada, refletindo sobre as formas como a construção de seu corpo (exposto e demarcado em suas canções e performances, e em seu ativismo musical e político) subverte o status quo e nos permite (ou nos intima a) sonhar novas possibilidades de ser/estar no mundo. O *corpus* da análise consiste de um recorte das canções do álbum *Pajubá* (2017) – “(Muito +) Talento”, “Bomba pra caralho”, “Bixa Travesty”, “Necomancia”, “Pare Querida”, “Dedo Nucuê”, “Enviadescer”, “Pirigoza”, “Tomara”, “Serei A” e “A Lenda” –, além dos *singles* independentes “Bixa Preta” e “Mulher”.

Nascida em 1990, na cidade de São Paulo (SP), Linn da Quebrada é, em suas próprias palavras, uma artista multimídia, “bixa travesty” e terrorista de gênero. Cantora, compositora, atriz, apresentadora, performer, “[...] usa música e performance para dar visibilidade a questões de gênero, corpo e sexualidade, remetendo-se, principalmente, à luta das transexuais, marginalizadas pela sociedade” (ENCICLOPÉDIA... 2019). Ao me reconhecer na obra (e também no corpo, nas inquietações, na raiva, na vontade de subverter) de Linn, decido tomá-la como fonte para este estudo que pretende, também, questionar o poder do macho-branco-cis-heteronormativo, lançando o “feminino” ao centro e as figuras da bicha e da travesti pretas-da-quebrada à condição de autoras das teorizações.

Nesse sentido, pensando em uma reconfiguração da noção de conhecimento (KILOMBA, 2019¹³), proponho também um transviadecimento acadêmico, uma cuirização

¹² O uso do termo “cuir”, com esta grafia, e da teoria cu (proposta por Larissa Pelúcio) caracteriza uma escolha estética e (geo)política, que será justificada no capítulo 1 desta dissertação.

¹³ “Quem sabe? Quem pode saber? Saber o quê? E o saber de quem?” (p. 13)

bibliográfica como tentativa de travestilizar os modos hegemônicos e cristalizados de saber. Recorrendo ao conceito de saberes localizados¹⁴ de Donna Haraway (1995), Sofia Favero (2020) propõe uma ética pajubariana. De acordo com a autora, travestilizar/pajubar/aquendar a ética são:

[...] processos metodológicos [que] convocam quem pesquisa para que fale sobre as margens, [...] que sejam admitidas as intelectualidades das pistas, dos sites e das pensões. São processos que demandam que as epistemologias da navalha, do picumã e do xuxu sejam constatadas, [...] que sejam reconhecidas as cosmologias da travestilidade como esquemas específicos de apreensão do mundo. (p. 18)

Favero conclui que “pajubar-se eticamente é rivalizar com as tecnologias acadêmicas” (*ibidem*, p. 19). Trata-se de subverter métodos, reapropriar termos, roubar criativamente as ideias para a construção de uma trans-epistemologia e de um pensamento travesti, como sugerem Sara Wagner York, Megg Rayara Gomes Oliveira e Bruna Benevides (2020). Para elas, é preciso exercer uma escuta atenta da “voz” travesti no combate ao trans-epistemicídio, consequência dos dispositivos de não-escuta/silenciamento destas vozes. Por esse motivo, priorizo neste estudo, sempre que possível, as vozes trans/travestis insurgentes, na tentativa de escrever não *sobre* elas, mas *com* elas – a formação de uma aliança. Se a academia é esse espaço de disputa, quero utilizar aqui os *nossos*¹⁵ corpos, as *nossas* vozes, os *nossos* cus como arma para implodi-la. “Se a vivência é uma sujeira acadêmica, decido deixar uma mancha em meus escritos” (FAVERO, 2020, p. 13). Se isso aqui é bixaria, ensaio uma praga: que nossos (des)saberes e (dis)sabores sejam disseminados abundantemente; que infeccionem e se apoderem de poderes há muito apodrecidos; que fecundem os imaginários com ideias inimagináveis, com ideias mutantes capazes de transtornar e transpassar o mundo.

A partir disso, apresento os caminhos que percorreremos nesta dissertação. O primeiro capítulo (ou o Lado A), intitulado “Começando a travecar”, é dividido em três partes: na primeira, exponho brevemente minha(s) trajetória(s), assim como os motivos que me levaram a esta pesquisa e à poesia de Linn da Quebrada; na segunda, intitulada “Deixar o cu ir”, desenho

¹⁴ Em *Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*, Donna Haraway argumenta a favor de uma “prática da objetividade que privilegie a contestação, a desconstrução, as conexões em rede e a esperança na transformação dos sistemas de conhecimento e nas maneiras de ver” (1995, p. 24).

¹⁵ Ao propor uma ética bixa, Paco Vidarte (2019, n.p.) nos direciona para a invenção desse *nós*: “Uma Ética para nós. Mas quem somos nós? Existe um “nós” [...]”? É disso que se trata: de inventarmos esse nós, de começar a construí-lo [...]”.

uma cartografia teórica acerca dos estudos cuir/*queer*, explorando sua trajetória de sentidos, desde sua origem no contexto acadêmico estadunidense até sua expansão para outros contextos, principalmente o das pesquisas realizadas no Brasil. Para tanto, recorro às contribuições de autoras/es como Eve Kosofsky Sedgwick (1994), Guacira Lopes Louro (2001), Pedro Paulo Gomes Pereira (2012), Richard Miskolci (2012), Jota Mombaça (2015), Larissa Pelúcio (2016), Berenice Bento (2017), etc. Em seguida, apresento as “cutopias”, aproximando as reflexões acerca da teoria cu/ir e dos estudos críticos da utopia. As teorizações de José Esteban Muñoz (2009), Angela Jones (2013) e Fabiana Gomes de Assis (2021) sobre utopias *queer* serão articuladas junto às subjetivações anais de Paul B. Preciado (2014), Javier Sáez e Sejo Carrascosa (2016) e João Gilberto Noll, para demonstrar as potencialidades das corporalidades e realidades sonhadas *pelo cu*.

O capítulo dois (lado B) tem como foco a artista Linn da Quebrada. Na primeira parte, “Inventando a Bixa Travesty ou travestilizando Frankenstein”, reflito sobre a construção de seu corpo e de sua(s) identidade(s), a partir de reflexões alinhadas aos pensamentos de pensadoras como Megg Rayara Gomes de Oliveira, Letícia Nascimento, Viviane Vergueiro, Isadora Ravena, Amara Moira, Judith Butler. Em seguida, traço um paralelo entre as experiências trans/travestis e a ideia de monstrosidade, recorrendo ao romance *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, às considerações de Susan Stryker e Paul B. Preciado, e ainda à poesia de Susy Shock e Claudia Wonder. Na seção dois, intitulada “Transcrevo o ontem hoje para existir amanhã; ou como (re)escrever o futuro”, reflito acerca dos processos de produção artística de corpos dissidentes, recorrendo às teorizações de Adrienne Rich (2017) sobre “re-visão”, às “escrevivências” de Conceição Evaristo (2020), e à ideia de “ativismo”, de Tiago Sant’ana (2017).

Por fim, no capítulo três, intitulado “Trocando o disco: A nova Eva escreve o novo mundo e nele falamos Pajubá”, analiso um recorte de canções da artista – “(Muito +) Talento”, “Tomara”, “Bixa Travesty”, “Pirigoza”, “Enviadescer”, “Pare Querida”, “Necomancia”, “Dedo Nucuê”, “Bixa Preta”, “Bomba pra caralho”, “Serei A”, “A Lenda” e “Mulher” – identificando as principais marcas de sua “transpoética” e suas invenções utópicas.

LADO A:
COMEÇANDO A TRAVECAR

*Mas não se esqueça
Levante a cabeça
Aconteça o que aconteça
Continue a navegar
Continue a atravessar
Continue a travecar.*

(Linn da Quebrada)

1.1 Em meus pés o louboutin arde, reluzente; ou via(da)gens (auto)biográficas

Eu fui uma criança viada. Carregando em meu corpo signos de uma feminilidade exacerbada (e indesejada), vivi o que João Paulo de Lorena Silva (2018) chama de “infância queer”: aquela que escapa “às normas de gênero e sexualidade, produzindo fissuras nos regimes de poder que naturalizam o lugar do masculino e do feminino”¹⁶ (p. 15). Era uma criança inconsciente desse adjetivo e de sua significação no mundo, até que esse mesmo mundo (principalmente através da escola) fez questão de me apontar: gritaram-me bicha¹⁷, boiola, biba, baitola, boneca, viado, dá-o-cu... Apesar de não entender completamente os sentidos que tais termos possuíam, eu podia *senti-los* no meu corpo. A violência, até então linguística¹⁸, tornou-se física e os espaços em que me era permitido viver livremente se tornaram cada vez mais limitados. O meu corpo – agora com marcas *da* língua, de mãos e de pés desconhecidos, de risos (nunca o meu!) – precisava ser educado (LOURO, 2000), afinal, eu não falava como homem, eu não andava como homem, eu não gesticulava como homem, eu não sentava como homem, eu não ria como homem, eu não agia como homem. Eu não era um homem?¹⁹

¹⁶ O autor aponta para a precariedade que marca a vida dessas crianças, desprovidas de inteligibilidade e sem o peso ontológico que confere a uma vida o status de humano.

¹⁷ Cf. o poema *Me gritaron negra*, de Victoria Santa Cruz.

¹⁸ De acordo com Silva e Alencar (2013), são violentos “os usos linguísticos que posicionam o outro – especialmente aquele que representa a raça, o gênero, a sexualidade e o território que não se quer habitar – num lugar vulnerável” (p. 129).

¹⁹ Judith Butler (2018) argumenta, a partir de discursos teatrais, antropológicos, filosóficos e fenomenológicos, que o gênero não é uma identidade estável ou permanente, mas uma realização performativa instituída “por meio

Refletindo sobre os “Trejeitos e trajetos de gayzinhos afeminados, viadinhos e bichinhas pretas na educação”, Megg Rayara Gomes de Oliveira (2018a) afirma que:

Ao ser nomeada como bicha, tentaram me eliminar ainda criança. Não apenas meus trejeitos afeminados precisavam ser controlados, mas também os papéis sexuais que supostamente eu viria a desempenhar. Ser bicha era um problema para quem estava próximo. Ser bicha e preta era um problema ainda maior. (p. 170)

Eu não era um homem, eu era um problema. As violências eram tentativas de me “resolver”. Mas eu, bicha irresoluta, nascida do discurso (OLIVEIRA, 2018a), permaneci.

A partir do encontro com outras bichas, durante o ensino médio, e com suas formas singulares de ser e de experimentar os próprios corpos, surge um processo de identificação (HALL, 2006) e de pertencimento a uma coletividade (VIDARTE, 2019), que me permitem entender, aceitar e afirmar a minha própria existência. Fortalecida por estas amizades queer²⁰ e em um movimento de apropriação do termo bicha, que “passa por um processo de empoderamento” (OLIVEIRA, 2018a), (re)encontro a minha própria voz e abro espaço para o confronto: *agora* era eu quem gritava que *sim, sou bicha, boiola, biba, baitola, boneca, viado, dá-o-cu... E daí?* Ainda que a construção da minha identidade se dê, de modo contínuo, em um processo interdiscursivo, é apenas quando *eu* assumo a posição de quem fala, da bicha que relata a si mesma, em um processo de oposição (ao outro) e de reinvenção (de si) (KILOMBA, 2019), que surge um outro sentido para o “eu”, uma “verdade sobre [mim mesma], em confronto direto com a narrativa autorizada” (CORACINI, 2007, p. 19).

As possibilidades de um contradiscurso não evitaram as violências, mas me permitiram meios de defesa e de imaginação de outras realidades para existências como a minha. Durante a graduação em Letras, percebi que também a academia é um espaço de supressão da bicha (e de outras existências não normativas). Somos, mais uma vez, as *outras*, colocadas “fora dos centros formais de poder social” e levadas a ocupar “uma posição estrutural às margens da sociedade” (FRY; MACRAE, 1985, p. 58). Jésio Zamboni (2018), ao empreender uma leitura

de uma repetição estilizada de atos” (p. 3). Segundo a autora, encenações de todos os tipos (como os gestos e movimentos que citei) “constituem a ilusão de um ‘eu’ generificado permanente” (p. 3).

²⁰ De acordo com João Paulo de Lorena Silva (2018), amizades queer são “um lugar de *sobrevivência*, criação e disseminação de *possíveis*” (p. 22, grifos do autor) para aquelas/es que resistem às normas de gênero e criam modos de vida transviados.

crítica da obra de Peter Fry e traçar as diferenças entre o homossexual, o gay e a bicha, pontua que “a cultura gay corresponde ao extermínio da bicha no plano do saber” (p. 2) e que “a bicha não chega a ocupar um local discursivo próprio no campo acadêmico e científico” (p. 4). Ainda segundo Zamboni (2018), “[a] bicha de Fry [...] é um sujeito incapaz de construir e transformar o próprio lugar social que habita” (p. 7). Mas eu, “bicha-estranha-louca-preta-da-favela” (LINN DA QUEBRADA, 2017), dotada de uma potência questionadora (ZAMBONI, 2018), não sou a bicha de Fry.

É nesse sentido que, em 2015, construo junto a outras bichas, sapatões e corpos em trânsito, o Coletivo Tamanca, com a proposta de fomentar, principalmente, discussões acerca das masculinidades e sexualidades não hegemônicas, das travestilidades, da negritude e das desigualdades sociais, em uma perspectiva interseccional (CRENSHAW, 2020 [1991]) e em uma tentativa de transformação das *nossas* realidades. Concomitantemente, minha trajetória como bicha-acadêmica tomaria rumos semelhantes aos da bicha-ativista: essas mesmas questões estariam no centro dos meus empreendimentos de pesquisa, tanto na linguística aplicada quanto na literatura. Para Ângela Figueiredo (2008 apud OLIVEIRA, 2017, p. 3), “há nos estudos de gênero e raça uma identificação entre o sujeito e o objeto da investigação”.

Durante a escrita do meu TCC, já citado nos ritos iniciais desta dissertação, cruzo os caminhos artísticos de Linn da Quebrada e de seu primeiro álbum, *Pajubá* (2017). Há, imediatamente, um processo de identificação como aquele de minha adolescência, que me leva a uma (nova) reinvenção de identidade – me reconheço em seus discursos, em suas composições poético-musicais, em suas experimentações estéticas e em seu corpo, marcado pelas mesmas diferenças. Suas canções revelam forte ligação com o ativismo acadêmico com o qual eu estava e estou comprometido e com a minha trajetória de vida, de modo que falar sobre ela e sua obra no atual estudo é, de certa forma, falar sobre mim também.

Assim, como quem levanta a cabeça e continua a navegar e a atravessar depois das violências, dos gritos, dos encontros, das (des)construções e (re)invenções identitárias, das tentativas de transformar realidades, eu começo a travecar, como forma não só de produzir outras ficções do/no meu corpo, mas como uma *nova* forma de enfrentamento e de posicionamento político. Eu traveco, tu travecas, elas travecam, nós travecamos e travecaremos até que nossas existências sejam só poder e glória²¹.

²¹ Cf. Ventura Profana & Podserdesligado * Bixa Travesty – Poder & Glória (Remix) (2019).

1.2 Deixar o cu ir

*Everyone of us, every body,
[cada buceta], [cada coração e cu e pau]
is a world of pleasure waiting to be explored.
Everyone of us is [um mundo de infinitas
possibilidades].*

(Queer Nation)²²

Pode um cu mestiço falar?

(Jota Mombaça)

Quando reivindico bicha e viado como formas positivas de identificação, num contrabando discursivo²³, uma transformação semântica entra em curso e o poder depreciativo que tais insultos possuíam anteriormente diminui. O mesmo acontece com as sapatonas, com pretas e pretos, com as vadias, com faveladas/os e com diversos grupos que ressignificam xingamentos e passam a utilizá-los como meios de autoafirmação, inclusive por meio de movimentos civis organizados²⁴. Esse movimento de reapropriação de termos ofensivos por grupos sociais marginalizados tem funcionado como estratégia de enfraquecimento da opressão a que são submetidos. Na década de 1990, por exemplo, o grupo ativista *Queer Nation*, fundado em Nova Iorque para combater a violência lgbtfóbica, enfrentar a crise de HIV/AIDS e promover visibilidade para corpos e vivências dissidentes/abjetas, reivindicou o uso do termo *queer* como “uma arma astuta e irônica que [poderia ser roubada] das mãos dos homofóbicos e usada contra eles”²⁵ (QUEER NATION, 1990). Inspirado pelas ações do ACT UP (AIDS

²² Nesta seção, reflito sobre os intercâmbios possíveis dos estudos/práticas *queer/cuir*, desde inversões de sentidos a (im)possibilidades de tradução. Por esse motivo, decido mesclar inglês e português como forma de evidenciar a característica transicional que *queer/cuir* carrega.

²³ “[T]odo texto, todo discurso, toda teoria é contrabando” (BOURCIER, 2014, p. 12-13). Um conceito semelhante é proposto por Alicia Suskin Ostriker (1986) no livro *Stealing the language: the emergence of women’s poetry in America*. Com foco na poesia da década de 1960 de autoras como Sylvia Plath, Marge Piercy e Adrienne Rich, Ostriker argumenta a existência do gênero [*women’s poetry*], que apontava para novas perspectivas de pensar a linguagem literária.

²⁴ O próprio movimento negro brasileiro, o grupo Nuvem Sapatão e a Marcha das Vadias são exemplos dessas organizações.

²⁵ No original: “a sly and ironic weapon we can steal from the homophobe’s hands and use against him”. Trecho do panfleto “*Queers read this*” distribuído por ativistas do *Queer Nation* durante a marcha do orgulho de Nova Iorque, em junho de 1990. Todas as traduções para o português são de minha autoria, excetuando-se os casos em que as/os tradutoras/es encontram-se listadas/os nas referências ao final.

Coalition to Unleash Power – um grupo político radical, formado em 1987 e comprometido com a luta pelo fim da crise do HIV/AIDS) e pela revolta de Stonewall, o coletivo realizou marchas e patrulhas de rua contra grupos lgbtfóbicos (como a polícia, por exemplo), gritando as famosas frases “*We’re here! We’re Queer! Get used to it!*” e “*Queers bash/fight back!*”²⁶, conforme registrado na imagem 1, abaixo, que reproduz a fotografia documental de Ellen Neipris.



Imagem 1 Ativistas da Queer Nation marcham em Nova Iorque. 1990. (Ellen Neipris)

Para Richard Miskolci (2012), *queer* surge a partir desses movimentos sociais, como reação e resistência às novas realidades impostas pela epidemia de HIV/AIDS – as mortes pela infecção, a inação do governo em adotar políticas de saúde pública e a construção social da AIDS como “câncer gay”, utilizado como aparato para dizimar os/as desviantes da norma sexual²⁷. Segundo o autor, “a ideia por trás do *Queer Nation* era a de que parte da nação foi rejeitada, foi humilhada, considerada abjeta, motivo de desprezo e nojo, medo de contaminação” (MISKOLCI, 2012, p. 24). Por essa razão, a ação combativa e agressiva do grupo visava à construção de espaços em que pudessem existir livremente, em segurança e em

²⁶ “Estamos aqui! Somos *queer*! Acostumem-se!” e “*Queers* revidam/batem de volta!”, em tradução livre.

²⁷ Cf. o artigo “A prevenção do desvio: o dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes”, de Richard Miskolci e Larissa Pelúcio (2009).

aliança, sem a necessidade de autopolicamento ou de censura dos próprios desejos, trejeitos, da própria existência.

A força política da “nação *queer*” estadunidense de 1990 e de outros movimentos sociais de minorias sexuais e de gênero ao redor do mundo produziria a transformação de identificações negativas em possíveis lugares de resistência à normalização, à universalização, “à história branca, colonial e *straight* do ‘humano’” (PRECIADO, 2011²⁸, p. 15). De acordo com o autor, há “uma transformação na produção, na circulação dos discursos nas instituições modernas [...] e uma mutação dos corpos” (p. 17) a partir da tomada da palavra pelas minorias *queer*. Nesse sentido, há uma reviravolta epistemológica (PRECIADO, 2011) e uma ruptura teórica com os movimentos identitários feministas e homossexuais, que iniciam um movimento pós-feminista ou *queer* com as contribuições de teóricas como Gloria Anzaldúa, Teresa de Lauretis, Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick, Audre Lorde e Donna Haraway. Mas, afinal, o que é *queer*? Para melhor entendimento do termo, faz-se necessário percorrer sua trajetória histórica, desde sua origem etimológica e seu uso como insulto lgbtfóbico, até sua consolidação como teoria no contexto acadêmico estadunidense e sua posterior expansão para outros espaços (não apenas teóricos) ao redor do mundo.

Diferentes definições foram e têm sido atribuídas ao termo *queer* através da história, o que tem ampliado suas possibilidades de sentido e lhe caracterizado como um conceito fluido, inacabado, que segue flutuando e aberto a novas possíveis significações. A origem do termo é desconhecida, mas alguns/mas teóricos/as afirmam que ele pode ter sido derivado do adjetivo alemão *quer*, que significa “transversal”, “diagonal”, “oblíquo” ou “perverso”; do latim *torquere/torqueo*, que significa “torcer”, “dobrar” ou “atormentar”; e do radical indo-europeu *twerkw*, que significa “através” (SEDGWICK, 1994; SOMMERVILLE, 2020; BERNINI, 2021). De acordo com Sommerville (2020), entre o século XVII e meados do século XX, *queer* assumiu diferentes significados negativos, como por exemplo: estranho, peculiar, mau, sem valor, falso e anormal. Ainda segundo a autora, nas primeiras décadas do século XX, o termo passa a ser associado a identidades e práticas sexuais e, duas décadas depois, a partir de 1940, utilizado para se referir a “perversos sexuais ou homossexuais”, estabelecendo-se como insulto utilizado para ridicularizar, inferiorizar e violentar *gays* e lésbicas.

²⁸ Ano de publicação da tradução para o português do artigo “Multidões *queer*: notas para uma política dos ‘anormais’”, de [Paul] Beatriz Preciado, originalmente publicado em 2003.

No final da década de 1980, *queer* (o termo, aqui, reapropriado e politicamente ressignificado) surge no contexto acadêmico estadunidense através do texto *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, de Gloria Anzaldúa (1987), autora chicana e sapatão²⁹. Em suas reflexões autobiográficas, a autora narra suas experiências nas fronteiras sexuais, culturais, linguísticas, de gênero, de raça e de classe. Para ela, “*queer* é o espelho refletindo o medo da tribo homossexual: de ser diferente, de ser o outro e, portanto, inferior, sub-humano, inumano, não-humano”³⁰ (ANZALDÚA, 1987, p. 18). O caráter de *outridade* e de abjeção com que *queer* é apreendido pela lógica cis-homossexual (branca, colonial, cristã e burguesa) revela a desumanização produzida pela norma em todo e qualquer corpo que exista fora de seu enquadramento. É por esse motivo, pelo desvio ao “normal”, que essas *outras* existências são rejeitadas, desprezadas, assassinadas, relegadas e deportadas para as fronteiras, das quais a própria norma se retroalimenta. O papel fundacional de Gloria Anzaldúa para a teoria *queer* pode ser observado também em textos anteriores, como é o caso de “La Prieta”, presente na antologia *This Bridge Called My Back*, de 1981³¹. No ensaio, também de caráter autobiográfico, a autora narra experiências como a de ver-se refletida nos olhos de sua mãe e de outros/as como “estranha, anormal, QUEER” (ANZALDÚA, 2009, p. 40, grifo no original), de ser xingada de *queer*, além de outras violências. Ao final, Anzaldúa aponta *queer* como uma coletividade ou comunidade, o que Paul B. Preciado viria a chamar de “multidões *queer*”. Ela escreve: “Nós somos os grupos *queer*, as pessoas que não pertencem a lugar nenhum, nem ao mundo dominante nem completamente às nossas próprias culturas. [...] Apenas *juntos/as* podemos ser uma força”³² (p. 50, grifo no original). Em “La Prieta”, Anzaldúa aciona o termo *queer* nos diversos sentidos especificados aqui: como algo estranho e anormal; como insulto homofóbico; e finalmente como forma de se referir a grupos de pessoas que não correspondem às normas de inteligibilidade de gênero e sexual.

²⁹ No ensaio “To(o) queer the writer – Loca, escritora y chicana”, Gloria Anzaldúa (2009) afirma que, se tivesse que escolher um rótulo (identitário) em inglês, escolheria *dyke*, comumente traduzido para o português como sapatão, ou *queer*. Este ensaio encontra-se traduzido para o português e publicado na antologia *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*, organizada por Izabel Brandão et al. (2017).

³⁰ No original: “The queer are the mirror reflecting the heterosexual tribe’s fear: being different, being the other and therefore lesser, therefore sub-human, in-human, non-human”.

³¹ “La Prieta” começa a ser escrito, na verdade, em 1979, o que revela que o pensamento e o uso disruptivo do termo *queer* por Anzaldúa foi mesmo pioneiro. Para o presente estudo, utilizo a edição de 2009, listada nas referências.

³² No original: “We are the queer groups, the people that don’t belong anywhere, not in the dominant world nor completely within our own respective cultures. [...] Only *together* can we be a force”.

Seguindo a trajetória do *queer*, agora no universo acadêmico, é em 1990 que duas das obras consideradas fundadoras dos estudos *queer* são lançadas: *A epistemologia do armário*, de Eve Kosofsky Sedgwick, e *Problemas de gênero*, de Judith Butler. Críticas às políticas identitárias, aos efeitos da heteronormatividade, à construção sócio-histórica das sexualidades e reflexões acerca de natureza, cultura e do sistema sexo/gênero são alguns dos caminhos percorridos pelas autoras. O uso sistemático do termo *queer* como uma vertente teórica é, enfim, inaugurado por Teresa de Lauretis, a partir da publicação de *Queer Theory: lesbian and gay sexualities*, em 1991. A partir daí, estariam circunscritas sob a égide de uma “teoria *queer*” as produções disruptivas de conhecimento comprometidas com a desidentificação e com práticas e pensamentos antinormativos, empreendidos contra os dispositivos reguladores de poder.

Até aqui, muito foi produzido, contestado, reavaliado, desessencializado, desnortativizado, desnortativizado, descolonizado e *sonhado* no que diz respeito aos estudos, à teoria e à prática *queer*. Como aponta Siobhan B. Somerville (2020), há, atualmente, dois significados divergentes mais fortemente difundidos: tanto popular quanto academicamente, *queer* tem servido como um termo guarda-chuva que se refere a identidades sexuais não-heterossexuais, assumindo, assim, um caráter mesmo de identidade; por outro lado, o termo continua sendo utilizado para questionar a estabilidade dessas categorias identitárias, como forma de desnortativizá-las e de desontologizar o sujeito da política das identidades³³. Lorenzo Bernini (2021) pontua que a indeterminação e a versatilidade de sentidos de *queer* é uma característica que permanece até os dias de hoje. No entanto, há uma série de questões-chave e de princípios políticos fundamentais que permeiam o termo em seus usos teóricos e ativistas, que envolvem não só a luta contra o sexismo, a homofobia, a transfobia e a bifobia, mas também as críticas ao sistema binário sexo/gênero e à heteronormatividade.

Os trânsitos da teoria *queer* entre fronteiras geográficas e disciplinares possibilitou uma nova gama de metodologias e de pensamentos que não mais centram-se no norte global. A teoria disseminada inicialmente, produzida majoritariamente nos contextos norte-americano e europeu, é acertadamente definida como uma teoria *queer* branca (BACCHETTA; FALQUET; ALARCÓN, 2011), focada em “um sujeito dominante no plano da raça, da colonialidade, da classe, ou seja, um sujeito branco de classe média” (*ibidem*, p. 9). As experiências desse sujeito não são universais ou homogêneas (apesar de serem afirmadas como tal) e, portanto, não podem

³³ Nesse sentido, *queer* é “menos uma identidade do que uma crítica da identidade”, como bem observa Annamarie Jagose (1996, p. 131).

ser aplicadas às vivências de todo o mundo. É por esse motivo que Caterina Rea (2017, 2018) propõe a introdução da perspectiva da crítica *Queer of Color* como forma de facilitar os diálogos entre teoria *queer* e as problemáticas produzidas nos contextos do Sul global e de evitar “a reprodução de formas de dominação discursiva ou de colonialismo epistêmico” (REA, 2017, p. 2). Privilegiando narrativas não hegemônicas, a partir de uma *queerness* descolonial (BAKSHI, 2016), teóricos/as da crítica *Queer of Color* vão pensar questões de gênero e sexualidade de maneira diretamente interligada aos elementos da história pós/neocolonial, da escravidão, do racismo, da imigração, da exploração de classe, do imperialismo, do neoliberalismo, etc.

No Brasil, de acordo com Fernando José Benetti (2013a), esse trânsito acontece ainda na década de 1990. No artigo “Abjeções ao Sul: uma reflexão sobre os estudos *queer* no Brasil (1990 – 2000)”, o autor apresenta uma revisão historiográfica da teoria no território brasileiro, marcando o texto “*Gender Trouble*: outra perspectiva de compreensão do gênero” (1995), de Karla Adriana Martins Bessa, como a primeira publicação brasileira que dialoga com a teoria *queer*, através das proposições de Judith Butler. Em seguida, Benetti (2013a) cita a importância dos *Cadernos Pagu* para a difusão do pensamento *queer*, com publicação de artigo de Judith Butler³⁴, em 1998, e de contribuições de Tânia Navarro Swain³⁵ e de Jeffrey Tobin³⁶, em 1999, em que os conceitos de heterossexualidade compulsória, heterossexismo, desnaturalização do sexo, binarismo e performatividade de gênero são articulados. Outros nomes que aparecem como pioneiros na genealogia descrita por Benetti (2013a) são: Denilson Lopes e o “Manifesto *Camp*”, publicado em 1997; Mário César Lugarinho (1999, 2000) e suas reflexões sobre homoerotismo na literatura; Guacira Lopes Louro (1999) e Tomaz Tadeu da Silva (1999), que propõem uma pedagogia e um currículo *queer*³⁷. Nesse sentido, pode-se afirmar que, diferente do que acontece nos EUA, *queer* entra no Brasil através das universidades, sendo inicialmente um discurso acadêmico, não associado aos movimentos sociais e ativistas, mas que se configura como espaço de luta política que ajuda no enfrentamento às opressões.

³⁴ “Fundamentos Contingentes: o feminismo e a questão do ‘pós-modernismo’” (1998), com tradução de Pedro Maia Soares.

³⁵ “Feminismo e Lesbianismo: Identidade em questão” (1999).

³⁶ “A performatividade da masculinidade portenha no churrasco” (1999).

³⁷ Em 1999, Guacira Lopes Louro publica o livro *O Corpo Educado: Pedagogias da sexualidade*, com textos de Jeffrey Weeks, Deborah Britzman, bell hooks, Richard Parker e Judith Butler. No mesmo ano, Tomaz Tadeu da Silva publica o artigo “Uma coisa estranha no currículo: a teoria *queer*”, em seu livro *Documentos de identidade, uma introdução às teorias do currículo*.

Em 2001, Louro publica o artigo “Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação”, em que reconhece a forma transgressora com que a teoria *queer* ultrapassa o terreno da sexualidade e “sugere novas formas de pensar a cultura, o conhecimento, o poder e a educação” (LOURO, 2001, p. 550). Nesse sentido, a própria teoria *queer* é passível de questionamento, problematização e contestação. Semelhante às/aos pensadoras/es da crítica *Queer of Color*, pesquisadoras/es brasileiras/os vão demonstrar suas inquietações em relação à importação e à tradução (linguística e intelectual) da teoria *queer* para o contexto das pesquisas e das reflexões no Brasil. Mário César Lugarinho (2001), no artigo “Como traduzir a teoria *queer* para a língua portuguesa”, aponta que *queer* é intraduzível para o português, sendo necessária, assim, uma experiência de tradução como propõe Jacques Derrida: através da reinterpretação, da reelaboração e da desconstrução. Lugarinho (2001) recorre às teorizações de Gayatri Spivak (1984) sobre margem e centro³⁸ para argumentar que, para a construção de uma teoria *queer* no Brasil, é necessário que sejam levadas em consideração as especificidades de nossa cultura e de nossa história, pois pensar as manifestações *queer* no Brasil a partir da cultura/história de um outro lugar (neste caso, do centro) seria construir uma identidade fictícia. O autor retoma também reflexões de Oswald de Andrade (1931) sobre a cultura brasileira ao pontuar que “[s]omos mediados pela antropofagia: isto é, devoramos a cultura do outro, diluindo a nossa identidade cultural num intenso multiculturalismo” (LUGARINHO, 2001, p. 42). Nesse ritual antropofágico, devoramos Butler et al. Desfrutamos, deglutimos, mastigamos e lambemos a língua. Carnavalizamos a teoria *queer* e a tornamos “nossa”. Nesse processo, não só a “cultura do outro” é devorada, mas também aquela que Arkley Marques Bandeira (2019) vai chamar de protoprática *queer* brasileira: as contribuições de José Fábio Barbosa da Silva, de Michel Misse, de Nestor Perlongher, de Luiz Mott, de João Silvério Trevisan, de Carmem Dora Guimarães, de Edward McRae, de Peter Fry, etc. Benetti (2013b) aponta ainda para a importância do jornal *Lampião da Esquina*, do grupo *Somos* e da produção artística de grupos e artistas como Dzi Croquetes e Ney Matogrosso para o desenvolvimento de um pensamento disruptivo sobre as sexualidades que hoje chamamos *queer*. Incluo também os grupos GATHO (Grupo de Atuação Homossexual), de Pernambuco, e Dialogay de Sergipe (GDS), fundados em 1980 e 1981, respectivamente.

³⁸ O autor pontua: “Para Spivak, opor, inicialmente, *margem* e *centro*, indica que a ação de se colocar um objeto no centro, usualmente, encobre uma repressão. Repressão que desloca sentidos para a margem e que, por isso, não são observados e analisados [...]. Para que isso não seja mais um procedimento característico, deve-se observar o lugar de onde o discurso é gerado e, portanto, que outros sentidos não previstos pelo centro sejam apontados, na medida em que são gerados à margem” (LUGARINHO, 2001, p. 40).

Nos anos seguintes, as produções brasileiras baseadas na teoria *queer* aconteceram de forma mais frequentes. Preocupando-se em não permitir que o *queer* nos trópicos se tornasse uma eterna repetição periférica de teorias centrais (PEREIRA, 2012), alguns/mas pesquisadores/as propuseram formas criativas de (re)nomear a vertente teórica, levando em consideração as histórias e experiências locais. Em seus textos, Berenice Bento³⁹ (2017 [2015]) propõe uma “tradução cultural (idiossincrática)” para teoria *queer*: estudos/ativismos transviados. Para justificar essa escolha, a autora argumenta, em entrevista a Felipe Padilha e Lara Facioli, da *Revista Áskesis*:

Quando minha tese foi publicada, eu fui carimbada com o selo de teórica *queer*. Isso, para mim, foi uma surpresa, porque eu não me reivindicava assim; foi de fora para dentro. Nunca foi um lugar que me deixou muito confortável, tampouco tranquila. Primeiro, eu não gosto da palavra *queer*. O que é *queer*? [...] [N]o Brasil, se você fala que é *queer*, a grande maioria nem sabe do que se trata. ‘*Queer*’, teórica *queer*, não me provoca conforto. Não tem nenhum sentido para nós. No contexto norte-americano, o objetivo foi dar um truque na injúria, transformando a palavra ‘queer’ (bicha) em algo positivo, em um lugar de identificações. Qual a potência do *queer* na sociedade brasileira? Nenhuma. Se eu falo transviado, viado, sapatão, traveco⁴⁰, bicha, boiola, eu consigo fazer que meu discurso tenha algum nível de inteligibilidade local. O próprio nome do campo já introduz algo de um pensamento colonizado que não me agrada de jeito nenhum. (BENTO, 2017, p. 131)

A autora demonstra preocupação em decolonizar a teoria e torná-la inteligível a partir da resignificação de insultos que fazem parte da nossa cultura. O termo transviado, que nas décadas de 1950 e 1960 foi disseminado no Brasil como referência a jovens delinquentes, é utilizado por Bento como referência àqueles/as de identidades de gênero e sexualidades dissidentes ou desviantes e, se pensado como mera junção de “trans” e “viado”, pode ser criticado e questionado, visto que não abarca outras existências, como as de lésbicas e bissexuais⁴¹. Ainda assim, os estudos transviados apontam para uma nova forma, criativa e localizada, que evoca muito mais sentidos para nós do que um termo estrangeiro vazio de significações em língua portuguesa.

³⁹ Importante pesquisadora dos estudos de gênero, sexualidades e *queer* (transviados) no Brasil. Sua tese de doutorado, intitulada *A (re)invenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual* (2003), foi pioneira na discussão acerca da despatologização das identidades trans.

⁴⁰ Discordo de Bento quanto ao uso de “traveco” nesse contexto de virada semântica, visto que o uso do termo é rejeitado por travestis.

⁴¹ A autora afirma que ser transviado, no Brasil, pode ser “uma bicha louca, um viado, [uma] travesti, [uma] sapatão” (2017, p. 248), mas a palavra em si não possui tal expansão semântica, como *queer* possui em inglês.

Alinhada a este pensamento de produção de uma teoria a partir de nossa experiência periférica, Larissa Pelúcio (2016) apresenta estratégias *cucarachas* para não higienizar o *queer* no Brasil. Entendendo que o uso do termo estrangeiro confere um aspecto de sofisticação às produções brasileiras, que dificilmente ultrapassam os limites da academia e que perdem seu poder de disrupção, a autora propõe a elaboração de uma “teoria cu”, que não seja produzida a partir das fórmulas cis-heteronormativas da ciência canônica e que mantenha sua capacidade de perturbar e transtornar, desde o nome, as lógicas de produção do saber. A teoria cu de que fala a autora não diz respeito apenas a uma inquietação linguística ou à tentativa de traduzir a expressão para a língua portuguesa, mas também a uma posição política que localiza as epistemologias do Sul e lhes atribui valor. Pelúcio (2016) argumenta:

Na geografia anatomizada do mundo, nós nos referimos muitas vezes ao nosso lugar de origem como sendo “cu do mundo”, ou fomos sendo sistematicamente localizados nesses confins periféricos e, de certa forma, acabamos reconhecendo essa geografia como legítima. E se o mundo tem cu é porque tem também uma cabeça. Uma cabeça pensante, que fica acima, ao norte, como convém às cabeças. Essa metáfora anatômica desenha uma ordem política que assinala onde se produz conhecimento e onde se produzem os espaços de experimentação daquelas teorias. Esta mesma geopolítica do conhecimento nos informa também em quais línguas se pode produzir ciência e, em silêncio potente, marca aquelas que são exclusivamente “produtoras de folclore ou cultura, mas não de conhecimento/teoria”. (PELÚCIO, 2016, p. 132)

O reconhecimento da potência epistêmica do cu do mundo é o que informa a teoria proposta pela autora. As “verdades” produzidas pela dicotomia norte-sul/cabeça-cu são questionadas e, finalmente, esquecidas: aqueles/as que vivem as/às margens (geográficas, sexuais, de gênero, de raça, de classe, etc.) são também dotados/as da capacidade de produzir conhecimentos e subjetividades.

As reflexões de Pelúcio (2016) acerca da teoria cu estão alinhadas, de certa forma, ao pensamento de Jota Mombaça. No ensaio “Pode um cu mestiço falar?” (2015), outros questionamentos são feitos pela autora, como: que ocorre quando uma/um subalterna/o fala? Transferindo a limitação para o sujeito que se produz dominante (utilizando, para isso, o silenciamento do “outro”), Mombaça reformula a pergunta: pode um saber dominante escutar uma fala subalterna quando ela se manifesta? Articulando os pensamentos de Gayatri Spivak (1988) sobre subalternidade e de Grada Kilomba (2013 [2008]) sobre o silenciamento de negros/as escravizados/as, Mombaça pontua que o silêncio subalterno é mais um efeito da não-

escuta colonial do que de uma não-fala subalterna. De maneira criativa, passeando pelas teorias do som, ela traça um paralelo metafórico entre a fala subalterna e os infra e ultrasons, inaudíveis para a escuta humana. De acordo com Mombaça (2015), para a escuta dominante, as falas subalternas (ou melhor, subalternizadas) estão fora do campo de audibilidade, mas “isso não significa, de modo algum, que elas não existam, que não se manifestem e não componham a paisagem sonora do mundo”. Os saberes que produzimos quando ousamos falar (e não meramente reproduzir) funcionam, nesse sentido, como “ruídos subversivos”, que perturbam a ordem e a escuta canônica. A autora cita a vídeo-palestra *Verarschung*, de Pêdra Costa, exibida em 2013 durante evento⁴² na UFRN, em que a artista profere um discurso em diversos idiomas enquanto movimenta seu próprio cu como se falasse a partir dele. Mombaça argumenta que Pêdra, ao escolher falar pelo cu, produz um conhecimento implicado em rupturas políticas e “se posiciona num espaço político de enunciação contra-hegemônico, fora do eixo dominante de produção científica, [...] de maneira que, ao falar, necessariamente redefine, local e molecularmente, as gramáticas sobre como e o que falar” (MOMBAÇA, 2015). A partir disso, a autora conclui que sim, um cu mestiço pode falar e, ao fazê-lo, perturbar a matriz cis-heterossexual de inteligibilidade e os princípios canônicos da academia.

Outra transformação geopoliticamente situada ao sul do equador ou, como vimos, ao cu do mundo, parte de autoras/es latino-americanas/os de língua espanhola, que propõem *cuir* como possibilidade de reconfiguração linguística e epistêmica do termo *queer*. Conforme pontua Sayak Valencia (2015), *cuir* é um projeto não só estético, mas também (geo)político e ético, que representa uma contraofensiva à epistemologia colonial e à historiografia anglo-americana. Linn da Quebrada e Jup do Bairro (2021), durante entrevista com Judith Butler⁴³, refletem sobre a sonoridade da palavra que, segundo elas, pode significar “cu ir”, em português. “Deixamos o cu ir?”, indagam as artistas. Tal pergunta sugere movimento e, assim como *queer* tem se movimentado nas margens da história, como exposto ao longo desta seção, também *se* movem e *nos* movem os nossos saberes marginais, os nossos desejos desviantes, os nossos cus antropofágicos. Parafraseando Angela Davis (2018): quando nossos cus se movimentam, toda a estrutura da sociedade se movimenta com eles. À pergunta de Linn e de Jup, ensaio uma resposta (que funciona também como convite): vamos deixar o cu ir e, através dele, falar, questionar, imaginar, transformar e produzir outros mundos.

⁴² O evento, intitulado “Que pode o corpo?”, foi organizado por Jota Mombaça.

⁴³ Entrevista veiculada pelo Canal Brasil, no programa *Transmissão*. Disponível para assistir no Youtube. Link nas referências.

1.3 Cutopias ou sonhando pelo cu

A única coisa que nos salva

A única coisa que nos une

A única utopia possível

É a utopia do cu

(DJ Dolores/Hilton Lacerda)

*Aqui está o meu cu, aberto, poroso, atento,
anunciando o tempo da colheita.*

(Isadora Ravena)

Os movimentos possíveis do cu indicam, mais do que qualquer outra coisa, liberdade: quando deixamos o cu ir, estamos (por vezes sem perceber) causando verdadeiras fissuras no *cistema*⁴⁴ heterocentrado que governa os nossos corpos. As interdições compulsórias do cu são, na verdade, tentativas terroristas de retirar dele a potência criativa e de produção de subjetividades e de identidades. Reduzido à função de órgão excretor, por não atender à necessidade básica da heterossexualidade – a reprodução –, o cu é retirado das lógicas do desejo e passa a ocupar os becos proibidos da injúria, da imundície, da difamação, da obscenidade. Como pontua Jota Mombaça (2015): “[s]e, na perspectiva [de Grada Kilomba], o regime escravocrata produziu uma territorialização da boca como lugar de tortura e não-fala, a norma da heterossexualidade compulsória produziu o cu como lugar de excreção e não-prazer”. Interdito e privatizado⁴⁵, o cu perde, de certa forma, sua ligação com a humanidade e, nesse sentido, as existências que fazem das práticas anais experiências de prazer, de afeto e de desejo são também abjetificadas, reconhecidas como não-humanas e produzidas como vidas matáveis. É por isso que, como afirma Guy Hocquenghem, o buraco do nosso cu é revolucionário: porque resiste aos processos de extermínio reiteradamente empreendidos pela cis-heteronorma.

⁴⁴ De acordo com Viviane Vergueiro (2015, p. 225), *cistema* é “uma corruptela de ‘sistema’, com a intenção de denunciar a existência de cissexismo e transfobia no sistema social e institucional dominante”. Assim, utilizo o termo para evidenciar o sistema cisgênero que regula as nossas subjetividades.

⁴⁵ Conforme escrevem Deleuze e Guattari (2010), “[o] primeiro órgão a ser privatizado, colocado fora do campo social, foi o ânus” (p. 189).

Observando esta “revolução anal” na obra de João Gilberto Noll, Mayana Rocha Soares (2015) pontua:

Dar o cu é uma revolução. E não só na prática homossexual, visto que a prática sexual pelo cu instaura uma ruptura na base ideológica da heterossexualidade, que é a reprodução humana. Dar o cu institui uma contradição epistemológica na forma de se conceber a sexualidade humana hegemonicamente heterossexual. Dar o cu, portanto, amplia as possibilidades de prazer, concebe e visibiliza práticas sexuais historicamente subalternizadas, permite repensar os projetos de criação de sujeitos e possibilita recriar novas humanidades. (p. 20, grifos da autora)

Assim, dar o cu, mas também, e talvez principalmente, pensá-lo, experimentá-lo, libertá-lo – anatômica, discursiva, artística e geopoliticamente – significa romper com o pensamento *straight* (WITTIG, 2017), superar a tradição do silêncio (ANZALDÚA, 1987) e, finalmente, arregaçar as pregas bem alinhadas da norma. Ao acessar o proibido, *pelo cu*, escapamos dos limites anais da norma e, tão logo engolidos por ela novamente⁴⁶, somos sentenciados: ao fogo⁴⁷, às violências, à morte. Nesse sentido, *nós* – as anormais-em-perigo⁴⁸ – fodemos a norma enquanto gritamos (e lutamos por) *liberdade*.

É no exercício dessa liberdade – alcançada por vias anais – que escrevo esta dissertação e apresento, agora, algumas utopias sonhadas *pelo cu*, o que decidi chamar de cutopias. Se, como afirma Michel Foucault (2013, p. 11), “para que eu seja utopia, basta que eu seja um *corpo*”, todas/es/os que têm/tiveram um corpo – e, conseqüentemente, têm/tiveram um cu – podem sonhar. Mas nem todo mundo pode sonhar *pelo cu*. Recorro a Javier Sáez e Sejo Carrascosa (2016), em suas “políticas anais”, para explicar: “O cu parece muito democrático, todo o mundo tem um. Mas veremos que nem todo mundo pode fazer o que quer com o seu cu” (p. 22). Sonha pelo cu quem, a despeito de poder ou não, faz o que quer com o seu cu; quem desprivatiza o cu; quem toma no cu; quem entende que o cu é um espaço político; quem conhece as graças e as desgraças do olho do cu (QUEVEDO, 2014)... Sonha pelo cu quem reconhece as injustiças do *cistema* e se compromete a enfrentá-las.

Apesar de controversa e polêmica, a imagem do cu tem sido utilizada em diversas produções (principalmente nas expressões culturais e artísticas) que representam marcos cruciais de resistência na história. Além das enrabadas filosóficas de Gilles Deleuze e de suas

⁴⁶ Fugir da norma não encerra seu poder de regular/afetar/controlar os nossos corpos.

⁴⁷ Ver a seção introdutória: “Isso aqui é bixaria! Ritos inciais”.

⁴⁸ Aqui, há uma relação ambígua: estamos em perigo constante ao passo que colocamos em perigo a hegemonia da cis-heteronorma.

reflexões junto a Félix Guattari no clássico *O Anti-Édipo* (2010), o cu figurou nas teorizações de Paul B. Preciado em seu *Manifesto Contrassexual* (2014) e no epílogo de *El deseo homosexual* (2000), de Guy Hocquenghem, intitulado “Terror anal: notas sobre os primeiros dias da revolução sexual”. No livro *Pelo cu: políticas anais* (2016), Javier Sáez e Sejo Carrascosa afirmam, logo na introdução: “[e]ste é um livro sobre o cu, um livro ao redor do cu, um livro escrito de dentro do cu” (p. 21). Segundo os autores, o livro não se trata de um manual sobre prazer anal, nem de uma suposta liberação sexual pelo cu, nem de confissões sobre seus próprios cus; mas sim de implicações teóricas e sócio-políticas que envolvem (ou são envolvidas) pelo cu. Sáez e Carrascosa penetram profundamente os anais da história, traçando uma importante e densa trajetória do cu, desde gregos e romanos, indo de Tebas à Índia, dos judeus à inquisição, passando pelo extermínio gay no Iraque, pela genealogia do dildo e refletindo, ainda, sobre a psicanálise e uma ética da passividade ou analética, como propõe Paco Vidarte. De acordo com os autores:

Paco [Vidarte] desenvolve uma inovadora proposta política e ética do anal. Mas não de uma analidade passiva nem envergonhada, mas uma ativa, vinculada a uma relação de negação frente ao poder. Não lhe dar nada, e absorver tudo. Paco abre a possibilidade de uma nova política bicha, sapata ou trans onde não existe intercâmbio, nem diálogo, nem negociação. Na verdade, o que está propondo é um giro histórico, a possibilidade de uma analidade ativa, de um cu ativo, de um cu que seleciona, escolhe, decide, capaz de criar sua própria ética, não uma ética universal e que, além disso, não facilita ao poder nenhum saber. (2016, p. 77)

Nesse sentido, a analética não está necessariamente relacionada à passividade ou ao que é penetrável ou vulnerável, mas a uma nova forma de relação com o sistema e a uma postura que recusa as práticas e as relações de poder de nossa sociedade. Esta nova postura do cu em relação ao mundo acaba por desestruturar a divisão sexual, pois, como afirma Preciado: “o ânus, como centro de produção de prazer [...] não tem gênero, não é nem masculino nem feminino” (apud SÁEZ et al; 2016, p. 82).

O cu também se faz presente e causa um curto-circuito na literatura, em obras como *O Ânus Solar* (1985) e *História do Olho* (2003), de George Bataille; na escritura *queer* de João Gilberto Noll (*A fúria do corpo*, 1989); na *Sinfonia para o fim do mundo* (2020), de Isadora Ravena etc. Aqui, incluo também as canções (ou produções *poéticu*-musicais) de artistas e grupos como o Culto das Malditas, Solange, tô aberta!, Ventura Profana e Linn da Quebrada, que propõem, de forma criativa e instigante, outros caminhos para os corpos (e cus) das *anormais-em-perigo*.

Em suas obras, Linn da Quebrada arregaça, *fista*⁴⁹, transfigura, torna público, (des)territorializa e fabrica o seu cu. Ao fazê-lo, anuncia outras possibilidades (de prazer, de existência, de vida) e possibilita para *nós* a imaginação de novas (c)utopias. É importante destacar que, como Lyman Tower Sargent (1994), entendo o “fenômeno amplo e geral do utopismo como um sonhar social”⁵⁰ (p. 3). Nesse sentido, as cutopias (ou as invencões utópicas) de Linn partem de seu corpo, mas o ultrapassam. Seu sonhar social (ou seu impulso utópico) surge do pesadelo que é ser uma bixa travesty, preta e periférica dentro das estruturas reguladoras no país que mais assassina pessoas trans e travestis. Ela afirma: “Produzo novos pensamentos, novos comportamentos, utopias que não nos mantenham estagnadas no mesmo lugar”. É na produção desses novos caminhos que Linn busca materializar sua imaginação utópica de uma nova realidade para corpos como o seu. Em *Cruising Utopia: the then and there of queer futurity*, José Esteban Muñoz (2009) nos apresenta a ideia de *queerness* como potencialidade, algo que ainda não está aqui. Para ele, os corpos *queer*/cuir não podem existir no tempo *straight* (o “aqui e agora”), mas apenas no tempo *queer* (o “lá e depois”): são, nesse sentido, corpos possíveis no/para o futuro.

Em sua tese de doutoramento, Fabiana Gomes de Assis (2019) apresenta o conceito de queertopias. Para a autora, tal conceito abrange “as narrativas, fílmicas e literárias, que operam alguma reconfiguração do conhecimento, à medida que abalam as ideias cristalizadas sobre os corpos, os espaços-tempos e, mais amplamente, as linguagens” (p. 35). Neste estudo, proponho o mesmo, mas empreendo novamente um contrabando discursivo e decido fazer do cu território fértil para utopias possíveis. Cutopias são as possibilidades infinitas de trans-formação da realidade sonhada por e para aquelas/es que, pela norma, são abjetificadas e consideradas o cu da humanidade. Nas páginas seguintes, ofereço as utopias cultivadas por Linn da Quebrada desde seu cu (que, de alguma forma, esbarra no meu), e convido-as/os a colhê-las junto comigo. Se adentrarmos juntas esse espaço, esse cu-monstruoso-cheio-de-sonhos (para além de outros excessos), certamente vislumbraremos um outro mundo.

⁴⁹ Refere-se à prática sexual de inserção da mão/braço no ânus.

⁵⁰ Sargent continua: “os sonhos e pesadelos que dizem respeito à maneira pela qual grupos de pessoas organizam suas vidas e que normalmente vislumbram uma sociedade radicalmente diferente daquela na qual vivem esses/as sonhadores/as.” (1994, p. 3).

LADO B:
EU SOU UMA LEGIÃO!
NAVALHA NA BOCA E CALCINHA DE FIO DENTAL⁵¹

*Às malditas
 que com suas giletes
 abriram os caminhos.
 Às malditas
 que permanecem vivas.
 Às malditas
 que virão.
 A travesti é o caminho,
 a verdade
 e a vida.*

(Isadora Ravana)

Adentramos, finalmente, o cu da bicha: restos de chuca, marcas de prazer, algumas dores e muitos sonhos. Sonhos que, como já observado anteriormente, são continuamente atacados e arrancados de nós. Neste capítulo, percorrerei alguns dos caminhos trilhados por Linn da Quebrada em sua trajetória de vida. Navegaremos, primeiramente, as águas misteriosas das identidades, observando os modos pelos quais a artista constrói seu corpo e inventa novas formas de ser. Usando a língua como navalha, Linn abre novos caminhos, oferecendo suas vivências como mote para que *nós* também vivamos aquilo que sonhamos, fazendo ecoar as palavras de Belchior, eternizadas por Elis Regina: “Viver é melhor que sonhar”. E viveremos!

2.1 Inventando a Bixa Travesty ou travestilizando Frankenstein

*Meu olho de Diana
 Meu peito de Afrodite
 Minha verdade de Atena*

⁵¹ Trecho da canção *Mulher* (2017), de Linn da Quebrada, a ser analisada no capítulo seguinte.

Quem quiser que acredite!

(Diva da Dúvida, Claudia Wonder)

Os mistérios que ainda cercam as identidades parecem nos levar sempre a uma mesma questão: quem somos? Quando não nos conformamos com os limites da norma, que produzem identidades fixas, estáticas e inabaláveis (apenas aparentemente), expandimos os questionamentos e passamos a nos perguntar: *por que* somos? *O que/quem* podemos ser? *Quantas* podemos ser? Somos *mesmo* humanas/os? Diante de tantas dúvidas e incertezas produzidas pela fragmentação do sujeito – e estando eu também num processo de não-saber a(s) minha(s) identidade(s) –, recorro à Fabiana Gomes de Assis que, em diálogo com Stuart Hall (2006), afirma: “Ser é [...] contradizer-se” (2021, p. 39). No primeiro capítulo do livro *Queertopias: corporalidades sonhadas em narrativas contemporâneas*, a autora percorre os caminhos possíveis de um pensamento utópico *queer*, articulando as teorizações de Stuart Hall, Diana Fuss, Paul Preciado, Donna Haraway, Judith Butler, Monique Wittig, etc., para refletir sobre identidade, essencialismo, (pós-)humanidade, gênero e monstrosidade.

Pensando na hierarquização das vidas humanas (visto que há “corpos que importam” – para ecoar Judith Butler⁵² – em oposição a corpos indesejáveis⁵³), Assis aponta raça e classe como dois dos principais elementos que constituem nossas identidades, mas direciona seu foco à categoria de gênero. A exigência da coerência entre sexo/gênero/desejo/prática sexual é o que produz os sentidos de uma inteligibilidade social e cultural cis-heteronormativa, que legitima a existência de determinados sujeitos e, funcionando como matriz excludente, produz também aqueles que, ao desviar dos ideais regulatórios, não alcançam o estatuto de sujeito, ou seja, não são considerados humanos. Estes, os corpos abjetos, “formam o exterior constitutivo do domínio do sujeito” (BUTLER, 2019, p. 18), são os “Outros” que habitam as margens, as zonas fronteiriças, os espaços inabitáveis, o campo da ininteligibilidade. Para Julia Kristeva (1982), em seu fundamental *Powers of Horror*, abjeto é aquilo que “perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita limites, posições, regras. O entrelugar, o ambíguo [...]” (p. 4, tradução minha). Nesse sentido, o abjeto, povoando os limites de uma inteligibilidade possível apenas aos sujeitos que correspondem à cis-heteronorma, representa uma ameaça.

⁵² Cf. Butler (2019).

⁵³ Cf. Silva (2018).

Buscando encontrar uma possibilidade política no conceito de abjeto, Carla Rodrigues e Paula Gruman (2021) questionam:

Se o abjeto é ameaçador para a norma e seus sujeitos, que desdobramentos podemos depreender disso? É possível pensar o aspecto de resto, rechaçado, como um ponto, inesperadamente, potente para um repensar dos parâmetros normativos e, mesmo, da própria norma? (p. 71)

É a partir disso que refletirei sobre os efeitos do corpo abjeto de Linn da Quebrada nas engrenagens da cis-heteronorma. Reconhecendo-se como ameaça e identificando a potência disruptiva de seu próprio corpo, a artista afirma: “Eu sou o transtorno de identidade, eu sou o transtorno para as suas teses, eu sou o transtorno aos termos que vocês inventaram. Eu não nasci no corpo errado, eu sou o corpo errado” (OS FEITIÇOS..., 2019). Para tentar expressar alguns dos transtornos causados por este corpo errado, recorrerei a entrevistas que a artista concedeu a revistas, jornais, canais no YouTube, etc., levando em consideração suas próprias afirmações e contradições.

É importante ressaltar que, se estamos refletindo sobre a fragmentação do sujeito e, assim, sobre uma multiplicidade de identidades, não é objetivo deste estudo enquadrar a artista em quaisquer definições fixas, uma vez que ela própria se posiciona em um lugar de contínuo efeito de “*transtornar-se*”⁵⁴, isto é, de transformar-se, deixando, nas palavras de Gilles Deleuze, “de pensar-se como um eu para viver-se como um fluxo, um conjunto de fluxos, em relação com outros fluxos, fora de si e dentro de si próprio[a]” (1997, p. 62). “Ser” se configura, então, como terreno movediço, que se desloca conforme as movimentações do próprio corpo e de seus fluxos.

Se ser é contradizer-se, arrisco dizer que a contradição que marca a nossa existência (a que se referem Assis e Hall) é necessária para manter os nossos corpos em movimento constante, seja em busca de respostas sobre nossa identidade – *quem somos?* – ou em direção a outras possibilidades de ser. Aqui, nos interessa muito mais a ideia de identidade como espaço de metamorfose, uma zona do porvir, que nos mantém livres num eterno “vir-a-ser”. Como será observado nas reflexões a seguir, Linn da Quebrada parece comprometer-se a “manter a noção de ‘humano’ aberta a novas tessituras” (ASSIS, 2021, p. 66), recusando a ideia de uma

⁵⁴ O uso do verbo transtornar pela artista parece assumir diferentes significações, das quais destaco: 1. “tornar(-se) trans”, travestilizar; 2. causar desordem, perturbar; 3. transformar, modificar.

identidade fechada e permanente, e reconhecendo o corpo como espaço de *invenção* de si mesma. Em entrevista, a artista afirmou: “Eu gosto de pensar em todas as minhas identidades como a minha própria invenção. [...] É de todos esses eus, de todos esses fragmentos que eu já fui, que eu constituo a minha própria divindade, a minha própria identidade e a minha própria força” (2018, *on-line*). As facetas dessa invenção, e suas implicações para um utopismo cuir, são o foco norteador das análises, conforme veremos.

Lina Pereira, popularmente conhecida como Linn da Quebrada, nasceu em 1990, na capital de São Paulo. Criada pela tia até os 12 anos de idade, cresceu e viveu nas cidades de Votuporanga e São José do Rio Preto (SP), onde foi testemunha de jeová, trabalhou em um salão de cabeleireiro, fez cursos de dança e de teatro, até que, aos 17 anos, ao se montar pela primeira vez como *drag queen*, começou, em suas próprias palavras, a viver sua viadagem. Tal transgressão resultou em sua expulsão da igreja e, conseqüentemente, em experimentações mais livres e constantes com seu corpo. Em 2016, inicia sua carreira musical com o lançamento da canção *Enviadescer* e, a partir daí, expande o seu fazer artístico: atualmente, tem dois discos lançados (*Pajubá* [2017] e *Trava Línguas* [2021]); no cinema e na televisão, participou de filmes e documentários de projeção nacional e internacional⁵⁵, além de séries como *Segunda Chamada* (Rede Globo, 2019) e *Manhãs de Setembro* (Amazon Prime, 2021); apresenta, ao lado de Jup do Bairro, o programa *TransMissão* (Canal Brasil), em que já entrevistou personalidades como Judith Butler e Erika Hilton. Em 2022, participou da 22ª edição do *reality show Big Brother Brasil*, sendo a 12ª eliminada. Sua trajetória de vida e sua atuação como artista multimídia até aqui revelam as diferentes posições de sujeito (HALL, 2006, p. 17) que já assumiu.

Em 2020, durante uma palestra proferida como parte da programação do festival *Coquetel Molotov*, Linn afirmou:

Eu entro na música *enviadescendo*; [...] me autodetermino *Bixa Preta*; encontro mulheridade em mim e me faço *Mulher*. Eu me digo e me reinvento, me transtorno *bixa travesty*, e, aos meus 30 anos, eu me pergunto: quem sou eu? (MASTERCLASS..., 2020)

⁵⁵ Alguns dos filmes/documentários de que fez parte são: *Abrindo o Armário* (2016), *Corpo Elétrico* (2017), *Meu Corpo é Político* (2017), *Sequestro Relâmpago* (2018) e *Bixa Travesty* (2018), que venceu prêmios em festivais internacionais, como o Teddy Awards, em Berlim.

Ao evidenciar o trânsito de seu corpo entre as personagens inventadas em suas canções, ela revela um processo de ficcionalização de si (ou seja, a ação de escrever a respeito/a partir do próprio corpo e das próprias experiências), que parece funcionar não só como ferramenta de produção artística, mas também como estratégia de produção do “eu” na realidade. É apenas na costura entre realidade e ficção que a artista alcança suas identidades abundantes, pois, como afirma Diana Klinger, “o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração” (2007, p. 51; grifos no original). Em suas obras, diz-se, reinventa-se, determina-se, transtorna-se, até que, finalmente, como se tomada pela mesma inquietação de Clarice Lispector perguntando-se “se eu fosse eu”, na entrada do desconhecimento, esbarra na pergunta-mistério com a qual iniciei esta seção: *quem sou eu?* Tentarei, agora, entender quem são os “eus” de Linn da Quebrada. Para isso, é preciso primeiro lançar os olhos para o seu (re)nascimento.

Aos 23 anos, a artista enfrentou um câncer nos testículos. Hospitalizada e fisicamente fragilizada pelo processo de quimioterapia, apoiou-se na escrita e nas palavras como forma de manter-se forte para atravessar a situação. Segundo ela, foi nesse momento de fragilidade que Linn da Quebrada nasceu. Nascer através das palavras, como “uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido” (DELEUZE, 1997, p. 11). Lembro, então, do que Vita da Silva (2021) propõe na exposição *Travestis (não) são gestadas em nove meses – Gênese*, em que reflete sobre origem, vida, morte e renascimento, através de suas memórias e vivências. Na obra “A materialidade é o limite do caminho”, ouvimos:

Quem gesta uma vida travesti, gesta por nove meses ou será que eu fui gestada durante 23 anos? O Victor não tinha útero, então eu só posso pensar que, se ele me gestou, gestou na cabeça. E que me pariu pela boca. Falando, ele entrou em trabalho de parto. Falando. (A MATERIALIDADE..., 2021)

Em sintonia, as artistas reiteram o caráter discursivo de nossa existência e revelam a autonomia e a criatividade que envolvem a “autogestação”⁵⁶ de pessoas travestis. Escrevem-se como corpos-texto que desestabilizam as linguagens de um sistema dominante. Fabricam para si suas línguas como navalha e cortam o mundo com delicadeza, como propõem Isadora Ravena e

⁵⁶ Isadora Ravena (2020) escreve que “nós, as travestis do mundo [...] somos nossas próprias mães, nós mesmas, nossas filhas” (p. 32).

Lucas Dilacerda (2020)⁵⁷, à medida em que costuram suas existências à poesia da vida. Em entrevista à revista *Continente*, Linn expande essas reflexões acerca de linguagem e corpo:

[...] eu sinto que eu dei um mergulho muito grande no corpo e teve um momento na vida que eu entendi que eu escrevia o meu próprio corpo. Que o meu corpo era não só a matéria com a qual eu escrevia, mas a matéria também na qual eu escrevia. É no meu corpo, entendendo meu corpo como um texto e entendendo como eu poderia borrar esse texto. Como eu posso criar outras histórias com esse corpo e ser a dona dessa própria história? (2021, p. 8)

Como autora de si mesma, Linn da Quebrada resolve “fazer de [seu] corpo [sua] obra [...] de *f(r)icção*: fricção entre realidade e invenção; fricção entre tudo o que poderia imaginar” (2020, *on-line*; grifos meus). Aproxima-se, assim, do que nos aponta Isadora Ravena, em sua *Sinfonia para o fim do mundo* (2020). Escrevendo sobre um “trans-projeto imaginativo de futuro”, ela pontua:

Acredito que as existências trans/travestis só se tornam possíveis se guiadas por um esforço de imaginação. [...] É preciso mais que nunca que nos dediquemos ao exercício da imaginação de novos futuros, não mais contornados pelos limites de um mundo instaurado pela normalidade. Estamos, pessoas trans/travestis, a desenhar novos mundos, não mais guiadas pelas binariedades sufocantes: o eu e o outro, o corpo e a mente, o homem e a mulher. [...] Descobrimos que a arte pode e deve ser uma plataforma de criação de novos modos de existir. Estamos, a partir da arte, tornando coletivo o empenho em imaginar. (2020, p. 5)

É com seu corpo friccional – inventado, imaginado, inacabado – que Linn da Quebrada cria sobre sua própria existência, nos convidando a este exercício de imaginação de novas formas de existir no mundo. Segundo ela, foi duvidando de si mesma (de sua identidade), diante do espelho, que passou a ver seu corpo como um mar de possibilidades.

Para Foucault (2013), o espelho é um dos elementos que nos ensina, quando crianças, que temos um corpo. É nele, neste espaço inalcançável, que descobrimos que nosso corpo ocupa um lugar e é também graças a ele que “nosso corpo não é pura e simples utopia” (p. 15). Na ilusão do espelho, conhecemos os contornos e limites de nosso corpo e, a partir disso, reconhecemos ou reivindicamos uma identidade. Linn da Quebrada, ao questionar a imagem

⁵⁷ “Questionar como cortar o mundo com delicadeza é questionar como descolonizar falando a língua que nos coloniza. A língua que nos mutila e nos mata, nos domestica e nos aprisiona. Como cortar a língua do colonizador com a navalha de nossas existências?”.

no espelho, parece implodi-lo e, assim, borrar os contornos de seu corpo, expandindo-o para o “mar de possibilidades” de que falei anteriormente. Em entrevista, ela afirma:

Acho que Linn da Quebrada é formada por muitos cacos [...] quebrados de um espelho e a partir desses cacos eu tenho montado e remontado a minha imagem, feito um grande mosaico, a partir de todas as pessoas que já passaram pela minha vida, por todas as quebradas que eu já passei. [...] (LINN..., 2019)

Ao pensar a (re)construção de sua imagem a partir dos cacos de um espelho e recusar a ideia de “se dar fim”, a artista reforça o entendimento de seu corpo e de suas identidades como resultado da ruptura de um “eu” fixo. Unindo aos pedaços quebrados de si mesma partes de outras pessoas e ainda das quebradas por que passou, ela evidencia o papel fundamental de nossas relações e do lugar de onde viemos/a que pertencemos em nossa construção como sujeitos.

A partir disso, é possível associar, de certa forma, a criação de Linn da Quebrada à da hedionda criatura de Mary Shelley, descrita no romance *Frankenstein* (1818). A artista, inclusive, já afirmou enxergar-se como “a médica e a monstra” de si mesma, deixando ainda mais evidentes as suas aproximações com a obra fundamental de Shelley⁵⁸. Se, assim como Victor Frankenstein, a artista dá vida à Linn da Quebrada a partir de retalhos/cacos humanos, num contexto entre vida e morte, ela acaba por travestilizar tal experiência.

A escritora, cineasta, teórica e professora estadunidense Susan Stryker também traça um paralelo entre sua experiência como mulher transexual e o monstro de *Frankenstein*. Em artigo publicado em 1994, escreve:

Como o monstro, demasiadas vezes sou percebida como menos do que totalmente humana devido aos meios de minha encarnação; como o monstro também, minha exclusão da comunidade humana alimenta uma fúria profunda e duradoura em mim, que eu, como o monstro, dirijo contra as condições nas quais preciso lutar para existir. (2021, p. 44)

Ao demarcar o lugar que pessoas trans e travestis têm ocupado, ao longo da história, no imaginário social – de criaturas exóticas, distanciadas de qualquer resquício de humanidade, Stryker dialoga com as teorizações de Letícia Nascimento em seu livro *Transfeminismo* (2021), em que afirma que, historicamente, essas pessoas têm suas experiências como seres humanos

⁵⁸ Cito também o clássico *O médico e o monstro: o estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), de Robert Stevenson, como possível inspiração para esta afirmação de Linn.

negadas e passam por um processo de “bestialização” (NASCIMENTO, 2021, p. 48), tornando-se, assim, forasteiras da humanidade (*ibidem*, p. 49). *Outsiders* do sistema sexo-gênero-desejo, as existências trans/travestis representam uma falha à inteligibilidade social. Assim, o caráter monstruoso que lhes é atribuído faz ainda mais sentido.

Constituindo uma violação das leis da sociedade e da natureza⁵⁹, pessoas trans/travestis são retiradas agressiva e compulsoriamente da condição de humanas. Almejando alcançar um corpo inteligível e, com isso, o *status* de humanidade, ou mesmo como forma de experimentação do corpo, pessoas trans/travestis passam a recorrer às tecnologias científico-corporais da era farmacopornográfica (PRECIADO, 2018): o uso de hormônios, a aplicação de silicone (industrial, na maioria das vezes) e as intervenções cirúrgicas, por exemplo, se tornam mais frequentes, mas acabam reforçando a suposta artificialidade de seus corpos em oposição aos corpos de homens e mulheres “de verdade”. Utilizo aspas para falar sobre homens e mulheres “de verdade” pois esta verdade existe apenas nos limites da fantasia da cisgeneridade⁶⁰. Retomarei essa discussão acerca das modificações biomoleculares e cirúrgicas do corpo na análise da canção “Mulher”, mais adiante.

Humanas ou não, essas criaturas são materializadas em corpos. Seus corpos, dentre muitas outras coisas, são equipados com alguns órgãos, alguns litros de sangue, alguns centímetros de pele, um sistema digestivo – que engole línguas, ossos, desejos e normas – e alguma capacidade de sentir. Surge, então, a necessidade de abraçar a monstruosidade. Para Stryker (2021), é preciso resgatar ou, para retomar a discussão do capítulo 1 desta dissertação, contrabandear discursivamente palavras como “criatura” e “monstro”, pois, como vimos, é na inversão de sentido desses termos que encerramos sua capacidade de nos ferir. Na esteira desse pensamento, Susy Shock (2021), no poema “Eu, monstro meu”, reivindica o seu direito vital de ser um monstro: não lhe interessam os moldes da normalidade nem as categorias estáticas de homem e mulher, mas sim o seu “direito de explorar-[se], de reinventar-[se]; fazer de [sua] mutação [seu] nobre exercício”. Paul B. Preciado também reivindica sua condição de monstro, reconhecendo nela a possibilidade de escapar aos limites do binarismo de gênero. Em seu

⁵⁹ Para uma discussão mais profunda da noção jurídica de monstro, cf. *Os Anormais* (2001), de Michel Foucault.

⁶⁰ Associando as teorizações de Emi Koyama (2003), Viviane Vergueiro Simakawa (2015) e Amara Moira Rodovalho (2017), Letícia Nascimento assevera que a cisgeneridade não é uma marca identitária, mas uma “categoria analítica usada [...] para questionar os privilégios dos corpos que se entendem dentro de uma perspectiva [naturalizada] e essencialista de gênero” (2021, p. 100). Em outras palavras, a cisgeneridade funciona como dispositivo que contraria e desestabiliza o entendimento de que pessoas cis gozam de uma condição natural de gênero.

discurso *Eu sou o monstro que vos fala* (2020), direcionado a um público de psicanalistas e centrado em suas experiências como homem trans, a criatura de Frankenstein surge com o nome de seu criador: “Eu sou Frankenstein tentando encontrar alguém que o ame, andando com uma flor na mão, enquanto todos que passam fogem dele”.

Assim, pensando neste refazer-se monstruoso, entendo que Susan Stryker, Susy Shock, Paul Preciado, Linn da Quebrada e muitas outras pessoas trans/travestis são médicas/os e monstras/os, criadores/as e criaturas. O contraponto entre elas e as personagens de Mary Shelley é que, ao recusar a humanidade e abraçar a monstruosidade de sua existência, não abandonam suas criaturas. Por isso sua fúria não recai sobre si mesmas, mas sobre o *cistema* que lhes impede a dignidade e a vida. Se pensarmos que uma das violências enfrentadas pela criatura de Frankenstein é a ausência de um nome, podemos, mais uma vez, associá-la à experiência de pessoas trans/travestis. Refletirei agora sobre o processo de nomeação de Linn da Quebrada.

Quando nascemos (ou mesmo antes disso), somos nomeadas/os/es de acordo com o gênero que nos é atribuído. Nosso nome, apontam Jacques Lacan e Slavoj Žižek, conforme articulados por Butler (2020), tem como função social a garantia e a durabilidade de nossa identidade: é por intermédio dele que seremos reconhecidas/es/os como sujeitos, que seremos interpeladas/es/os, que representaremos um eu estável e significativo. Mas o que há num nome e quais são os efeitos de renomear-se? Para Amara Moira (2018), refletindo sobre a potência de autobiografias trans, “o poder de renomear-se é o poder de romper com a norma, em especial quando esse re-nome desdiz o gênero” (p. 5). Nesse sentido, o ato de nomeação, ao partir do próprio sujeito (neste caso, de pessoas trans/travestis), revela a instabilidade das identidades e representa uma ameaça à cis-heteronorma. Como pondera Assis (2021, p. 79): “se a linguagem tem o poder de criar o socialmente real, emoldurado numa heteronormatividade reiterada, [...] ela também é o instrumento primeiro para excedê-lo”.

Lina Pereira é o “re-nome” da artista sobre a qual este estudo se debruça. Criativamente, ela adota o pseudônimo/nome artístico Linn da Quebrada, que, ao ser pronunciado, parece assumir diferentes significações: 1. o termo “quebrada” (usado, informalmente, para descrever bairros de periferia) indica o lugar de onde a artista vem e sua classe social; 2. o nome “Linn” e o termo “da” podem significar, também, o adjetivo “linda” e, assim, atribuir uma característica positiva à “quebrada”; 3. “linda” e “quebrada” podem funcionar como dois adjetivos que caracterizam, de maneira opositiva, a artista; 4. “linda que brada”, referindo-se à artista como alguém que tem algo importante a expressar e que recusa o silenciamento. Essas possibilidades

semânticas revelam o jogo de palavras que a artista utiliza em seu trabalho e a complexidade de sua existência monstruosa. O nome Linn da Quebrada parece ser, dessa forma, o mais apropriado para a artista que propõe também em suas obras tais contradições, fazendo-nos enxergar beleza no que é “quebrado”, monstruoso, da quebrada.

Ao inventar um novo nome, Linn confronta, mais uma vez, a epistemologia da diferença sexual e as lógicas de gênero. Recusando o enclausuramento de seu corpo em qualquer das categorias binárias reconhecidas pelo *cistema*, inventa o conceito de bixa travesty. Ao unir a “bixa” (o gay afeminado que não alcança o que se entende por “ser homem”) e a “travesty” (aquela que, a partir de uma perspectiva bioessencialista, não alcança o que se entende por “ser mulher”), ela se afasta de ambas as categorias: não é homem nem mulher. Essa definição mantém, mais uma vez, seu corpo suspenso, num entre-lugar das identidades sexuais e de gênero, posicionando-a, assim, num constante e criativo processo de transição.

Nesse mesmo sentido, retomo os versos da cantora, atriz, performer, escritora e ativista travesti Claudia Wonder, na epígrafe desta seção. Neles, observo que a fusão de elementos de deusas da mitologia (olho de Diana/ peito de Afrodite/ verdade de Atena) na construção de sua corporalidade serve para provocar a dúvida e estabelecer que não há uma verdade sobre ela. No documentário *Dores de Amor* (1988), dirigido por Pierre-Alain Meier e Matthias Kalin, ouvimos Wonder afirmar que não nasceu como mulher “porque não *tinha* que ter nascido como mulher” (grifo meu), fazendo reverberar a célebre frase de Simone de Beauvoir, no clássico *O segundo sexo*: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”. Mas afinal, *quem* pode se tornar mulher?

Críticas ao caráter universal atribuído à categoria “mulher” têm movimentado os feminismos já há algum tempo. O questionamento de Sojourner Truth na Convenção dos Direitos das Mulheres pelo sufrágio universal, que aconteceu em Ohio (EUA), em 1851 – “E não sou eu uma mulher?” – já anunciava que determinadas existências (como a de negras escravizadas) não correspondiam ao entendimento de mulher vigente. Durante as décadas de 1970 e 1980, a ideia de um sujeito mulher estável e permanente passa a ser contestada mais fortemente a partir das provocações de feministas negras, feministas lésbicas, feministas periféricas e outras que, por não serem alcançadas pela unidade e homogeneização pretendidas na época, passam a articular em suas proposições outros marcadores de opressão. As inquietações e as diferentes perspectivas lançadas por feministas como Audre Lorde (que

integrou o importante Coletivo *Combahee River*⁶¹), Gloria Anzaldúa, Angela Davis, bell hooks, Patricia Hill Collins, Monique Wittig, Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez, Judith Butler e diversas outras acerca dos limites do essencialismo e da universalização da “mulher” acabam por guiar as discussões e as práticas dos movimentos feministas ao que Kimberlé Crenshaw ([1991] 2020) chama de interseccionalidade. Esse conceito, que parte das movimentações do feminismo negro⁶², diz respeito à interrelação entre as diversas formas de dominação – o racismo, o heterossexismo, o classismo e outras opressões sociais. Assim, entende-se que gênero, raça, classe, sexualidade, nacionalidade etc. são categorias entrelaçadas e, portanto, devem assumir igual importância analítica.

Tendo em vista que dentre as categorias que se interseccionam no corpo de Linn da Quebrada está a de “travesti”, faz-se necessário expandir as reflexões acerca desta identidade. Desde já, é preciso afirmar que, assim como não há o homem ou a mulher universal, também não há a travesti universal. Quando ouvimos/analizamos/pensamos/sentimos Linn da Quebrada, estamos diante da possibilidade de ser travesti que a artista carrega em seu corpo, e é sobre esta possibilidade que este estudo se debruça. De acordo com York, Oliveira e Benevides (2020), “ser travesti é o reconhecimento de um *outro corpo possível, legítimo, além daquele normatizado*. É a constituição de uma identidade real [...], social [...] e política [...] [que] *rompe com os signos binários estáticos*” (p. 2; grifos meus). Nesse sentido, estamos diante de uma multiplicidade de corpos e existências possíveis. Corpos que integram uma multidão *cuir* (PRECIADO, 2011) que se posiciona contra os regimes de (a)normalidade.

A partir de uma transancestralidade (YORK; OLIVEIRA; BENEVIDES, 2020), é necessário reconhecer a multidão travesti que existiu antes de nós, a fim de resgatar e manter vivas as memórias e histórias que construíram. Retomo, para isso, a figura de Xica Manicongo, a “primeira travesti da História do Brasil” (JESUS, 2019, p. 251), como ponto de partida e apresento algumas outras que, de diferentes maneiras, usaram suas existências como giletes para abrir os caminhos. Estou falando de Jovanna Baby Cardoso da Silva, Elza Lobão, Beatriz Senegal, Josy Silva, Monique Du Bavieure, Claudia Pierre France, Diana Valente, Lisa Minelly, Lorem Grouber, Vanessa Siebra, Adriana Tulipa, Keila Simpson, Indianarae Siqueira, Kátia

⁶¹ Organização de feministas negras e lésbicas, atuante em Boston (EUA), entre 1974 e 1980.

⁶² Uma análise aprofundada acerca das interseccionalidades e do papel fundamental do feminismo negro em seu surgimento é feita por Megg Rayara Gomes de Oliveira (2018), no artigo “O que não tem nome não existe! Feminismo negro e o percurso histórico do conceito de Interseccionalidade”; e por Ana Maria Veiga (2020), no artigo “Uma virada epistêmica feminista (negra): conceitos e debates”.

Tapety e Pocina D'Alessandro, que se organizaram política e institucionalmente em todo o Brasil, durante a década de 1990⁶³; refiro-me também às Divinas Divas⁶⁴: Rogéria, Jane di Castro, Valéria, Eloína dos Leopardos, Brigitte de Búzios, Camille K., Fujica de Holliday e Marquesa; e ainda a Andréa de Mayo, Brenda Lee, Condessa Mônica, Kassandra Terra, Thelma Lipp, Roberta Close e Thina Rodrigues⁶⁵. Organizadas política e artisticamente (ou mesmo (des)organizadas nas ruas, nos guetos, nas esquinas, nas periferias⁶⁶), essas e outras *ancestravas*, como canta Ayô Tupinambá, se movimentaram e formaram alianças para que, hoje, essas existências ocupem um outro lugar.

Em *Transfeminismo*, Letícia Nascimento (2021) resgata e reelabora a desafiadora pergunta de Sojourner Truth (1851) para desenvolver suas teorizações acerca do lugar das mulheres trans e travestis no feminismo: “E não *posso ser* eu uma mulher?”. Neste livro, a autora apresenta o transfeminismo como “uma possibilidade de repensar as relações entre sexo-gênero-desejo e de pluralizar as sujeitas do feminismo, de modo a superar universalidades e essencialismos limitantes” (NASCIMENTO, 2021, p. 22). Articulando os diversos pensamentos feministas, nos quais o transfeminismo se baseia, Nascimento recorre aos termos “mulheridades” e “travestilidades” (que serão aprofundados mais adiante) como formas de manter abertas e em movimento as identidades e aponta o transfeminismo como lugar de luta política e de produção intelectual ocupado por pessoas que se autodefinem como: mulheres, *queers*, mulheres travestis, mulheres transgêneras, mulheres transexuais, pessoas não binárias, travestis e, ainda, transviadas ou bixas travestis (onde Linn da Quebrada se reconhece). O processo de autodeterminação, para a autora, é importante para estas pessoas por colocá-las como protagonistas de suas experiências subjetivas e por romper com a rigidez das estruturas da cisgeneridade, em que só se é possível ser homem ou mulher. Pensando também nesta pluralidade de gêneros (e de corpos) e demonstrando um alinhamento entre seu discurso e as teorizações transfeministas, Linn afirma:

Eu acho que existem tantos gêneros e tantos sexos⁶⁷ quanto os corpos existem. Só que a gente está habituada a reproduzir apenas dois. Por isso que a

⁶³ Cf. o livro *Bajubá Odara: Resumo histórico do nascimento do movimento de travestis do Brasil*, de Jovanna Baby Cardoso da Silva (2021).

⁶⁴ Cf. o documentário *Divinas Divas* (2016), de Leandra Leal.

⁶⁵ Cf. o documentário *Dores de Amor* (1988) e o livro *Travestis: carne, tinta e papel* (2019), de Elias Ferreira Veras.

⁶⁶ Cf. *E se eu fosse puta?* (2018), autoficção de Amara Moira sobre prostituição.

⁶⁷ Com esta afirmação, Linn dialoga também com Anne Fausto-Sterling (1993), em seu artigo “The five sexes: Why male and female are not enough”.

sociedade e a maioria das pessoas nos confronta[m] e oprime[m], porque elas só sabem tratar dois tipos de pessoas: homens e mulheres. (LINN..., 2016)

As reflexões de Letícia Nascimento ilustradas acima servem para reforçar ainda mais a característica que venho atribuindo ao corpo de Linn da Quebrada desde o início desta seção: sua fluidez. A artista mantém seu corpo e suas identidades inacabadas, em trânsito, sem uma definição fixa. Para ela, “se definir, de uma certa forma, poderia ser se dar fim e eu acho que não preciso me dar fim agora, eu preciso apenas me dar espaço e continuação” (LINN..., 2019). Assim, mantém-se aberta e receptiva a novas e diferentes formas de ser. Desse modo, não seria possível retratar todos os “eus” de Linn da Quebrada em tão poucas páginas. Principalmente porque esses “eus” parecem inesgotáveis: ela é, ao mesmo tempo, a médica, a monstra, a criatura de Frankenstein, forasteira da humanidade; o corpo errado, abjeto, o transtorno, a ameaça; bixa, preta, travesty, mulher, não-mulher; cantora, atriz, artista, ativista, autora; quebrada, território, não-lugar... Quantas mais ela pode ser?

Linn da Quebrada é uma legião! Seu corpo inventado, transfigurado em um monstro de muitas cabeças, anuncia o fim deste mundo como o conhecemos. *Este* mundo – o mundo da branquitude, da cisheteronormatividade, da masculinidade, das categorias hegemônicas – está em ruínas. O que está em jogo, então, é um novo mundo, um novo tempo – o *then and there* de uma futuridade *cuir*, como propõe Muñoz (2009). A partir das provocações de Ravena (2020, pp. 9-10): “[o] amanhã pertence a quem? Contempla quais corpos? Como arrancar do amanhã novos modos de existência? Como inventar no tempo um novo mundo?”, entendo o futuro como espaço de disputa. Como fera contra-apocalíptica, Linn joga com o tempo como uma operação fabular travesti sobre o fim (LEAL, 2020): estrategicamente e movida pela esperança como “um olhar para trás que encena uma visão futura” (MUÑOZ, 2009 apud ASSIS, 2021, p. 59), inspira-se no passado (nas que abriram os caminhos), investe no presente – através da arte – (junto às que permanecem vivas) e inventa um futuro possível e mais justo para as que virão.

Para finalizar esta seção e dar início à próxima, convido-as a colocarem-se diante da imagem que Ravena e Dilacerda (2020) constroem em “Perigosa boneca e seus golpes sujos”:

Eu vi a arca da aliança. Eu vi a face maquiada de Deus e seu peito azeitado de silicone industrial. Eu vi os anjos ao seu redor e eles carregavam consigo trombetas e giletes. E as giletes eram a chave dos sete portões. E quando abriram os sete portões eu vi sair deles sete travestis iradas. As sete travestis iradas correram entre as margens do Rio Eufrates. E suas cabeças eram como cabeças de leões. As sete travestis vestiam couraças de fogo, de jacinto e

plumas. E carregavam em suas mãos grandes seringas. E fizeram soar sobre toda a terra um grito estridente. E o dia virou noite. O juízo final. Foi então que eu vi do mar sair uma grande serpente e a serpente trazia em sua boca um lindo fruto, o fruto do bem e do mal. E me ofereceu o fruto. E dele comi. O mundo começa a se constituir mundo. (p. 31)

2.2 Transcrevo o ontem hoje para existir amanhã; ou como (re)escrever o futuro

No princípio, inventou Deize o céu e as *travas*.
No princípio era a Palavra,
e a *Palavra* se fez carne,
e a carne se fez *verbo*
e *transtornou* o mundo.

Escrever é reescrever. (Re)escrevo as palavras acima porque o mundo acabou e estou diante de um abismo. Escrever é o primeiro passo – o *princípio*: um espaço no tempo, um espaço-tempo, um espaço *fora* do tempo entre o princípio e o precipício, o fim. Diante do abismo – o início-fim, a gênese-apocalipse, a palavra-silêncio, o passado-futuro –, o que me resta é cair. Na queda, um novo mundo. Na queda, a vida.

A ideia de *princípio* (MUNDINHO..., 2021) como uma imbricação entre início e fim dialoga diretamente com as reflexões empreendidas na seção anterior acerca do fim do mundo: imaginar o fim deste mundo convoca, sistematicamente, à imaginação de um novo. A história deste novo mundo, então, precisa ser escrita, ou melhor, reescrita. Aqui, cabe retomar a ideia de escrita como “re-visão”, como apresentada por Adrienne Rich ([1972] 2017). Para a autora, “re-visão” é lançar um novo olhar para o passado, isto é, enxergá-lo criticamente através de uma nova ótica. Se a “História”⁶⁸ do mundo como a conhecemos foi escrita por Homens-brancos-cis-heterossexuais (além de outros marcadores de dominação), é preciso que as pessoas que constituem as *outridades* a re-visem, em vias de reescrevê-la. Para Rich, re-visar “é um ato de sobrevivência” (2017, p. 66).

O processo de escrita, quando marcado profundamente pelas experiências de quem escreve, é chamado por Conceição Evaristo de *escrevivência* (2020, *on-line*). Refletindo sobre

⁶⁸ Escrevo “História”, entre aspas e com letra maiúscula, para denunciar sua fantasia de dominação autonaturalizada e evidenciar que essa história é produzida a partir de uma perspectiva masculina e patriarcal, ou seja, é a “História do Homem”.

uma literatura de autoria negra, inspirada pelas culturas e experiências desses povos, Evaristo (*ibidem*) pontua que, por não ter compromisso com a verdade, o discurso ficcional serve para cobrir uma lacuna da História. Ela pontua: “o que a História não nos oferece, a literatura pode oferecer. Esse vazio histórico é preenchido pela ficção”. Nesse sentido, quando pessoas negras produzem escrituras, estamos diante de uma multiplicidade de histórias de mundos (agora no plural), que dão conta de outras perspectivas e modos de existir. Assim, contranarrativas se estabelecem e se inscrevem em uma historiografia mais ampla da humanidade.

Quando Linn da Quebrada – uma bixa travesti, preta e periférica – manifesta suas escrituras, a cisgeneridade branca, heterossexual e patriarcal é re-visada e, como veremos, bombardeada com seus ataques traveco-terroristas (LUSTOSA, 2016). Na esteira do pensamento de Conceição Evaristo acerca do discurso ficcional como estratégia de produção de nossa história, ouvimos Linn da Quebrada afirmar, na canção “Transudo” (2017): “não sou de contar mentira/ mas invento minhas verdades”. As verdades ficcionalizadas pela artista, que decido chamar nesta dissertação de invenções (c)utópicas, servem não apenas para “cobrir uma lacuna” do passado, mas também para criar, no presente, as rachaduras/fendas/orifícios que se abrem e servem de caminho para o(s) futuro(s) desejado(s).

No 53º *Café Acadêmico*⁶⁹, após ouvir as reflexões da artista sobre seus processos criativos, suas identidades, a indústria fonográfica e fracasso, decidi questioná-la sobre suas utopias. “Eu não penso [nas minhas utopias]”, ela respondeu. “Eu penso muito no presente, em investir sobre o presente, tensionar, construir relações saudáveis que nos levem a lugares melhores”. Se pensarmos na utopia como um sonhar social (SARGENT, 1994), “um olhar para trás que encena uma visão futura” (MUÑOZ, 2009 apud ASSIS, 2021, p. 59), ou ainda como um dispositivo analítico com o qual se interpreta as relações entre passado, presente e futuro (GORDIN et al., 2010), a ação de Linn de presentificar-se a fim de alcançar um lugar melhor é, definitivamente, uma manifestação utópica. Utilizo o termo “manifestação” para aproximá-la das *Manifestações textuais (insubmissas) travesti* propostas pelas pensadoras brasileiras Sara Wagner York, Megg Rayara Gomes Oliveira e Bruna Benevides (2020), já abordadas nesta dissertação. Sugiro esta aproximação pois, como as autoras apontam, a produção do manifesto é marcada por uma posição política que lhe confere um caráter de urgência e evoca ações no presente. Nesse sentido, elas concluem: “o manifesto é uma escrita que intensifica o *agora*. Ele é feito para que haja possibilidade de mudanças e tensionamentos futuros” (YORK;

⁶⁹ Evento *on-line* realizado pela Agência Comunicações ECA Jr. (USP), no dia 08 de maio de 2021.

OLIVEIRA; BENEVIDES, 2020, p. 2; grifos meus). Como ilustração, elas citam as obras *O manifesto ciborgue*, de Donna Haraway (1994), o *Manifesto contrassexual*, de Paul. B Preciado (2017) e o *Manifesto Gaga*, de Jack Halberstam (2012) como a “trilogia *queer* dos manifestos”, à qual adiciono o *Manifesto traveco-terrorista*, de Tertuliana Lustosa (2016).

A ideia de marginalidade como um estímulo à criatividade, como propõe Letícia Nascimento (2021, p. 54), com ecos de Patricia Hill Collins, aponta para a potencialidade imaginativa de corpos precarizados/marginalizados. Nesse sentido, o corpo de Linn da Quebrada – com seus diversos marcadores sociais subalternizados – torna-se fonte abundante para suas criações. Sobre isso, ela afirma:

[F]oi no corpo e pelo corpo que pude encontrar, no que era apontado como fragilidade, as minhas maiores potências. Como por exemplo, o feminino. E passo a falar a partir desse lugar. Bixa travesti, preta, da quebrada, filha de empregada doméstica. Aqui encontro minha potência. Encontro na minha pele preta, o meu manto de coragem. Encontro no espelho, a força de resistir. Encontro na música, voz. Encontro no funk, poesia. Movimento. Me encontro comigo mesma. E encontro com outras solidões. E passo a perceber que não estava sozinha, que haviam muitas que também compartilhavam das mesmas sensações. E encontro e produzo força a partir do nosso encontro. (LINN..., 2017)

É através de seu corpo, da potência de suas “fragilidades”, que Linn, finalmente, invade o campo das artes. Para ela, a arte “não só reproduz o mundo, mas também *produz* o mundo” (OS FEITIÇOS..., 2019), afinal, as diversas expressões da “Cultura”⁷⁰ servem também como ferramenta de manipulação dos nossos corpos. Nossos desejos e sentidos de mundo também se moldam profundamente a partir das artes que consumimos. Afirmar que há, na “História” do mundo, uma “Cultura” dominante revela, também, a existência de uma cultura subalternizada: uma contracultura, produzida pelos corpos marginalizados e criativamente potentes. De acordo com Tiago Sant’Ana (2017):

[...] quando uma pessoa que socialmente foi silenciada produz trabalhos artísticos e mostra as suas vivências, ela age num âmbito de mudança das subjetividades e dos modos de narrativa. Ou seja, a arte, quando é apropriada como uma forma de atuação social por grupos dissidentes, age no terreno da micropolítica. (SANT’ANA, 2017, p. 9)

⁷⁰ Mais uma vez, a utilização de maiúscula e aspas serve para evidenciar a característica ilusória, singular e específica que, neste caso, refere-se à “Cultura da Cisgeneridade” como dominante.

As produções artísticas empreendidas a partir da dissidência são denominadas pelo autor como *ativismo* (arte + ativismo) e têm como mote principal a “tentativa de desconstrução, resistência ou de enfrentamento às normas sociais” (*ibidem*). A atuação e visibilidade de *ativistas* tem crescido cada vez mais no Brasil, nos últimos anos, o que parece indicar que as micropolíticas empreendidas têm surtido algum efeito. Uma multidão cuir de ativistas pretas têm feito da música a plataforma de transformação e produção do(s) mundo(s). Por ilustração, cito Linn da Quebrada, Ventura Profana, Liniker, Jup do Bairro, Monna Brutal, Irmãs de Pau, Alice Guél, Danna Lisboa, Bixarte, dentre muitas outras. Sobre os propósitos e efeitos da presença destes corpos no âmbito da arte, Ventura Profana declara:

Estamos reunidas, conjurando nossa vida eterna. Hoje, a gente tem disputado a nossa presença na eternidade, eu disputo a eternidade. É por isso que a gente está dentro da arte contemporânea, a gente está disputando as narrativas do futuro, [...] outras possibilidades, outras semióticas, outras imagens, outras narrativas de vitória. A gente está disputando a ocupação dessas terras futuras. (VENTURA..., s/d)

Mais uma vez, fica evidente que a atuação política na arte (o *ativismo*) e a ficcionalização das próprias experiências (as *escrevivências*), quando empreendidas pelas existências marginalizadas, funcionam como estratégias de reescrita do passado e de tensionamento do presente, em vias de abrir portais para futuros possíveis. São invenções utópicas, manifestações furtivas, disputas terroristas para existir amanhã⁷¹.

Linn da Quebrada também utiliza o seu fazer artístico como espaço para travar suas disputas: *disputas de trava*. Nascida das palavras, parece natural que as utilize como fundamento de seu trabalho, afinal, “o que seria da monstra/ se não fosse poeta?” (HILST, 2021). Para Linn, a língua portuguesa carrega a violência do colonialismo e também por isso deve ser tensionada, explorada, transtornada. Durante evento realizado pelo Museu da Língua Portuguesa no *Youtube*, em 2021, a artista refletiu sobre os efeitos da língua em seu corpo e concluiu que:

quando [a língua] se move, se comove e se desloca através do meu corpo, tendo o meu corpo como canal, ela faz um giro de 360 e se transforma em outra coisa. E daí a língua se materializa no poder da *linguada*. [...] O que nós fazemos com a língua portuguesa, com as nossas músicas [...] abre novos caminhos, novas possibilidades. (ABERTURA..., 2021)

⁷¹ Cf. Ravena (2020), *Existo Amanhã*.

Nesse sentido, Linn inventa na língua uma nova língua, uma língua estrangeira (DELEUZE, 1997), que não é outra senão ela mesma *outrificada*. Reescreve a língua, agora linguada – um corte no mundo com delicadeza. Retomo os questionamentos apresentados por Ravena e Dilacerda (2020): “[...] como descolonizar falando a língua que nos coloniza? A língua que nos mutila e nos mata, nos domestica e nos aprisiona. Como cortar a língua do colonizador com a navalha de nossas existências?”.

As linguadas da monstra-poeta Linn da Quebrada são suas estratégias de bagunçar e subverter o sentido das coisas – as metáforas, os neologismos, o jogo constante com as palavras, a invenção de verdades –, até aqui observadas em seu nome, em suas identidades, no *princípio*, na invenção da bixa travesty. São as estratégias de dobrar o tempo e transcrever o passado no presente para possibilitar o amanhã. Quero finalizar este capítulo com algumas palavras de Linn que, sinto, dialogam com tudo o que foi refletido aqui: identidade, disputa, revisão, o futuro como *nosso* lugar:

O que eu venho propor, o que eu faço é disputa. Eu estou disputando territórios. [...] Eu disputo ocupar o espaço de ser travesti e de reinventar o imaginário social, pra que quando eu diga “travesti”, o que surja na sua cabeça sejam outras imagens. Se antes as imagens que vinham acompanhadas do termo travesti estavam ligadas à prostituição, à violência e à morte, eu proponho que, para além disso, quando eu diga a palavra travesti, vocês consigam pensar em ter filhas travestis. Eu quero que vocês pensem, quando alguém nascer: “ai, já pensou se for uma travesti? Que coisa linda!”. Quando estiver na barriga de vocês ainda, vocês pensarem na possibilidade de ser uma vida travesti... (OS FEITIÇOS..., 2019)

Nas páginas seguintes, busco ilustrar como essa disputa é travada e de que formas Linn enfrenta as distopias gendradas e racializadas do tempo presente, e inventa a utopia de um futuro – ainda em gestação – mais justo, mais afetuoso e mais feliz para corpos que não se enquadram nas normas deste mundo.

TROCANDO O DISCO

A NOVA EVA ESCREVE O NOVO MUNDO E NELE FALAMOS PAJUBÁ

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

(quem soul eu, Linn da Quebrada)

Nos versos que compõem a epígrafe deste capítulo, Linn da Quebrada (re)apresenta-se: fragmentada em diversas identidades e construções de si mesma, como vimos no capítulo anterior, a artista reivindica mais uma: a nova Eva. Com ecos da literatura do escritor francês Villiers de L'Isle-Adam, autor de *A Eva Futura* (1886), e também da escritora e poeta inglesa Angela Carter, autora de *A Paixão da Nova Eva* (1977)⁷², Linn retoma a figura da “primeira mulher” da mitologia cristã e a subverte em seu corpo. Ao fazer isso, aponta para um conceito tão caro à sua poesia e ao transfeminismo: o de mulheridades. Quando se faz Eva, evidencia que “ser mulher” não é uma categoria fixa e unidimensional (como já apontaram as feministas das interseccionalidades) – existem milhares de possibilidades de mulheres, mulheridades. Descrita como “filha das travas, obra das trevas”, a nova Eva aprofunda-se na subversão do mito: não há um deus (masculino, patriarcal) que cria todas as coisas. Assim, as mulheridades existem em si mesmas, não em função do “Homem”. Tal ideia é reforçada no último verso, em que a costela de Adão (o primeiro homem), em vez de servir para a criação de Eva – como se fosse a sua origem –, é quebrada por ela. Ao quebrar a costela de Adão e apagar deus da narrativa, Linn re-visa o passado (RICH, 2017) e destitui o poder que estas figuras possuíam.

⁷² Ambas as obras reconstróem de forma imaginativa a figura de Eva. No romance de Villiers, temos a criação de uma “mulher artificial” pelo cientista Thomas Edison, com a finalidade de melhorar e de substituir uma “mulher real”. O que difere a Eva futura de Villiers da nova Eva de Linn da Quebrada é o fato de esta última construir a si mesma, não como produto do olhar ou da intervenção masculinas, nem como substituição ou imitação de uma “natureza” real, mas como uma possibilidade legítima de existência. Na obra de Carter, por outro lado, temos a transgeneridade como um dos elementos centrais na figuração da protagonista, o que suscita uma discussão (muito cara à obra de Linn) acerca das diferentes formas de “ser mulher”.

Em entrevista, a artista afirmou que ser a nova Eva é “ressignificar todo o contexto histórico, há tanto tempo escrito por homens. [...] [A]o invés de ser objeto de estudo, sobre o [qual] os homens escreveram, [a nova Eva toma] essa caneta e escreve a própria [história]. Seria a nova versão do Evangelho⁷³, segundo Eva, dessa vez”. (LINN..., 2018a)

Quebrar a costela de Adão, nesse sentido, significa romper com a tradição, contradizer o cânone, reescrever a história – agora, talvez, de maneira mais justa. Com isso, Linn – a nova Eva – escreve um novo mundo. Nele, falamos pajubá.

3.1 Acuendar o baticum ou ouvir uma canção como se lê um livro

A breve análise feita acima é mais um exemplo de que a proposta de Linn da Quebrada em seu trabalho é a subversão e a contestação das normas e das lógicas de poder que tem sustentado por tanto tempo o nosso mundo. A reescritura do texto bíblico que faz nos versos analisados é mais uma forma de confrontar a realidade que oprime e ameaça sua existência. É como *trocar um disco* arranhado que há tanto tempo repete a mesma história, a mesma voz, o mesmo som. Falo em disco porque é na música, mais especificamente na canção, que Linn encontra uma plataforma de compartilhamento para suas narrativas e é através dela que inventa novas sonoridades do mundo. Encontra na música a possibilidade de existência, de resistência, de ocupação e de invasão.

Foi em 2016 que Linn da Quebrada surgiu na cena musical brasileira e o funk, denominado por ela como a “poesia da quebrada”, embala suas poesias desde o início. Em entrevista, ela afirma:

Sempre [estive] próxima da margem, da marginalidade, da sarjeta e de tudo que é de certa forma rejeitado. O funk movimenta, me movimenta, mexe comigo literalmente. Eu vejo no funk uma potência de um discurso direto de intervenção e de construção da sexualidade. Todos os gêneros musicais [têm] isso, as músicas de amor que cantamos cotidianamente constroem afetos e fazem a gente sentir que é natural amar de uma certa forma. Mas eu posso inventar outras formas de me apaixonar e de sentir. (LINN DA QUEBRADA, 2017a)

⁷³ Importante citar a peça *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, escrita pela dramaturga trans britânica Jo Clifford. No Brasil, a peça foi readaptada e encenada pela atriz, dramaturga e diretora travesti Renata Carvalho, e foi alvo de censura e ataques em 2018.

Como expressão cultural profundamente ligada às favelas brasileiras⁷⁴, o funk está próximo do corpo periférico da artista: faz parte do seu contexto, da sua história e funciona como uma “ferramenta” para falar de sua realidade e também para inventar outros tipos de desejo. A discussão acerca da produção de desejos nas obras de Linn será retomada mais adiante.

Até o momento, a artista tem dois álbuns lançados: *Pajubá* (2017) e *Trava Línguas* (2021). O seu interesse pela língua/gem, como já apontado no capítulo anterior, fica evidenciado também na escolha do título de ambos os álbuns, tendo em vista que “pajubá” é, de maneira simplificada, uma linguagem de resistência criada e utilizada principalmente pelas travestis para escapar de violências (SILVA, 2021); e que *Trava Línguas* é usado não só no sentido de uma “trava na língua”, como na/o popular brincadeira/desafio linguística/o, mas também como uma “língua de trava (travesti)” e ainda “uma língua em que se trava uma batalha”.



Imagem 2 Capa do álbum *Pajubá*.



Imagem 3 Capa do álbum *Trava Línguas*

Fonte: Perfil da artista no site bandcamp.com

Para os fins de análise vislumbrados neste estudo, o recorte de canções será feito a partir do álbum *Pajubá*. Produzido e lançado em 2017, por meio de financiamento coletivo, o álbum possui 14 faixas, que misturam influências do funk, da música eletrônica, do rap, do vogue, etc. Na campanha de financiamento no site *Kickante*, intitulada “A bixa pode fazer um pedido?”, Linn definiu o álbum da seguinte forma:

⁷⁴ Cf. *Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*, de Adriana Carvalho Lopes (2011) e *Batidão: uma história do funk*, de Silvio Essinger (2005).

Pajubá é linguagem de resistência, construída a partir da inserção de palavras e expressões de origem africanas ocidentais [iorubá-nagô]. É usada principalmente por travestis e grande parte da comunidade TLGB. 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 resistência. (LINN..., 2017)

Se o pretoguês (GONZALEZ, 1988, p. 70) é a africanização da língua falada no Brasil, o pajubá é a travestilização dela. Um desvio na língua que, usado inicialmente pelas travestis como linguagem-código para escapar de situações de violência durante a ditadura militar, configura-se como uma estratégia utópica de sobrevivência. O resgate do pajubá por Linn da Quebrada representa um importante movimento de resistência no que diz respeito também às escritas de si por pessoas trans/travestis, pois, como aponta Letícia Nascimento (2021, p. 78), elas devem se “apropriar da fala, da escrita, da linguagem; rachar o mundo com [suas] palavras”. Utilizando o pajubá como subterfúgio para suas composições poético-musicais, Linn conta e inventa sua história numa língua que é *sua*, como será possível observar nas análises a seguir.

As temáticas que compõem a paisagem estética e sonora de *Pajubá* se entrelaçam diretamente às questões já abordadas nesta dissertação, como os corpos, as identidades, os desejos, as margens e suas relações. Dessa forma, o sexo – componente da matriz que confere inteligibilidade aos sujeitos – é também um elemento central e fundamental no álbum, pois, como aponta Paul B. Preciado (2014), as práticas sexuais ou “o conjunto dos modos de fazer sexo”, como chamaria Foucault, são também os “modos pelos quais o corpo é construído e se constrói como identidade” (p. 95). As diversas práticas sexuais de Linn da Quebrada são descritas à medida em que as nuances de sua existência vão sendo metaforizadas nas letras das canções. Nas subseções abaixo, analisarei um recorte das canções que compõem seu álbum de estreia: “(Muito +) Talento” (faixa 1, 2’58”), “Bomba pra Caralho” (faixa 3, 2’11”), “Bixa Travesty” (faixa 4, 2’38”), “Necomancia” (faixa 6, 4’06”), “Pare Querida” (faixa 8, 2’56”), “Dedo Nucué” (faixa 9, 4’02”), “Enviadescer” (faixa 10, 4’06”), “Pirigoza” (faixa 11, 2’52”), “Tomara” (faixa 12, 3’07”), “Serei A” (faixa 12, 4’19”) e “A Lenda” (faixa 13, 3’21”), além dos *singles* independentes “Bixa Preta” (3’34”) e “Mulher” (6’20”), também lançados em 2017.

Neste estudo, o foco analítico recai sobre as letras das canções e seu potencial utópico, identificado, por exemplo, no ataque violento aos sistemas da cisgeneridade, da branquidade e da heteronormatividade, representados na figura do “macho”; na exaltação de corpos abjetificados, mais especificamente de bichas afeminadas e travestis pretas; no “roubo da

linguagem” (OSTRIKER, 1986) e do riso; na subversão das normas binárias de gênero e sexualidade; na forte crítica ao falocentrismo e à masculinidade hegemônica; na idealização do cu como eixo universal de produção de prazer; na descrição de práticas contrassexuais (PRECIADO, 2014); no “enviadescimento” como alternativa de subversão das lógicas de afeto/desejo; na figuração do “corpo ciborgue” e do “corpo sereia” como possibilidades de sujeito; na imagem do “cuirlombismo” (NASCIMENTO, 2018) como práxis de resistência. Nas páginas seguintes, mergulharei na poética cuir (ou “transpoética”⁷⁵) de Linn da Quebrada, explorando estas e outras características que, como veremos, contribuem para a *trans-formação* do mundo.

3.1.1 *Tomara que a bixa travesty tenha (Muito +) Talento: no banheiro com Linn da Quebrada*

“(Muito +) Talento” é a faixa de abertura do álbum *Pajubá*. A canção é iniciada em tom de mistério, quase cinematográfico (no tocante à sonoplastia): os sons parecem indicar que estamos adentrando um espaço perigoso, desconhecido. Ouvimos, então, a voz da eu lírica: “Não adianta pedir/ Que eu não vou te chupar escondida no banheiro”. Revela-se o espaço: um banheiro público. Estamos diante da prática conhecida como “banheirão”, em que pessoas (geralmente homens) – de todos os tipos – deixam aflorar seus desejos sexuais em encontros e interações com desconhecidos. A voz suave (que irá contrastar com a sonoridade mais incisiva do instrumental, marcado por batidas fortes e pelo uso de sintetizadores) parece bem próxima, como se sussurrada ao pé do ouvido. Em tom debochado e entre risinhos (que ouviremos durante toda a canção), temos uma eu lírica que se impõe e recusa a prática de sexo oral.

Ela continua: “Você sabe/ Eu sou muito gulosa”. Aqui, o uso do adjetivo “gulosa” parece indicar dois sentidos: no pajubá, a palavra é usada como referência a sexo oral, o que me leva à compreensão de que a recusa da eu lírica não parte de uma falta de desejo (afinal, ela é “gulosa” também pelo sexo), mas sim do interesse pelo que é revelado nos próximos versos: “Eu não quero só pica/ Quero corpo inteiro”. A personagem enuncia as palavras “corpo inteiro”

⁷⁵ De acordo com Joy Ladin, “podemos entender a transpoética como uma poética que não se encaixa no mundo binário da cisnormatividade. Não é só uma poética das pessoas transgêneras, mas fala através de vozes não conformativas que compreendem diferentes performances do ser” (LADIN apud POUBEL; PEREIRA, 2021, p. 727).

pausadamente, como se as degustasse e como se, neste ato, sentisse na língua também o corpo a que se refere. Quando afirma não querer só o sexo (a pica), retira-se do estigma da promiscuidade, pois, de acordo com Oliveira (2018a, p.173), entende-se que “a bicha está sempre atrelada, querendo ou não, ao ato sexual. Ela não é outra coisa senão uma trepada”. Nesse sentido, recusar o sexo e desejar o corpo inteiro significa reivindicar o campo da afetividade, do qual estes corpos têm sido distanciados. Estes mesmos versos parecem funcionar como crítica a uma espécie de sexo “roteirizado”, em que apenas os órgãos genitais são utilizados. Essa temática reaparece na canção 12, “Tomara”, e será retomada mais adiante.

Em tom categórico, uma interrupção: “Nem vem com esse papo/ Feminina tu não come?”. A voz do outro é suprimida e surge no discurso da eu lírica como pergunta, em tom sarcástico. Acerca da pergunta, cabe argumentar que a rejeição ao que se entende como feminilidade, baseada na misoginia e no machismo, é estendida aos corpos de pessoas que, lidas como homens, não performam a masculinidade hegemônica. Preterida em sua feminilidade, a eu lírica age, então, no campo da subversão: “Quem disse que linda assim/ Eu vou querer dar 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”. Aqui, descobre-se o tipo de homem que divide o banheiro com a eu lírica: a “raça específica”, a “força de deus” e a “glória da pica” identificam-no como homem branco, cristão e masculinista, afinal, quem acha que pode tudo senão *este*? O uso do verbo “achar” funciona para denunciar que seu “poder” é um delírio autonaturalizado como verdade. Por isso, nos versos seguintes, a voz lírica ameaça (ou roga uma praga a) seu interlocutor: “Já tava na cara/ Que tava pra ser extinto/ Que não adiantava nada/ Bancar o machão/ Se valendo de pinto”. A ruptura dos pilares da masculinidade hegemônica (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013), representada aqui pelo macho branco, cisheterossexual e cristão, e do falocentrismo é, assim, anunciada.

“Ser bicha não é só dar o cu”, afirma a eu lírica assumindo uma identidade, “É também poder resistir”. Mais uma vez, o verso da canção rompe com o senso comum, que reduz a bicha a uma existência depravada, e lhe atribui um outro signo: a resistência. De fato, a existência das bichas é profundamente marcada pela resistência, tendo em vista a necessidade de enfrentarmos, desde cedo, as ameaças e ofensivas da cisheteronormatividade como forma de sobrevivência. Nessa direção, Linn afirmou, em entrevista:

Acho que é resistência que diz respeito a sobreviver, aos modos e às estratégias de sobrevivência que nós articulamos dia a dia, [...] entre nós, que

não dizem respeito apenas a práticas sexuais. Não diz respeito apenas ao seu direito de dar o cu, mas diz respeito principalmente ao nosso direito de existir como gostaríamos de ser. (LINN... 2018a)

Por fim, uma confissão: “E eu vou te confessar/ Que às vezes/ Nem eu me aguento/ Pra ser tão viado assim/ Precisa ter muito/ Muito/ Muito, muito, muito/ Muito, muito, muito/ Muito, muito, muito/ Mas muito talento!”. Os versos que encerram a canção carregam significações positivas acerca do “ser bicha/viado”: a repetição da palavra “muito”, que aparece doze vezes, funciona como estratégia de glorificação dessas identidades, afinal, nossos talentos são verdadeiros motivos de orgulho. Isso é evidenciado também na performance da voz: ainda em tom de deboche e de forma lenta, a eu lírica repete a palavra como se fossem gemidos – ser bicha é, também, fonte de seu prazer.

Nesta canção, a primeira do álbum, já é possível observar a articulação de diversos elementos que contribuem para as invenções utópicas de Linn da Quebrada: a negação do/ao macho e a exaltação da bicha afeminada; a reivindicação de afeto; a retomada de controle do próprio corpo; a subversão da norma; o autoprazer. Esses e outros elementos serão acionados também nas canções seguintes. Na definição de um *eu* – a bicha que fala – e de um *tu* – o macho para quem se fala –, a bicha rompe a tradição do silêncio, ocupa o lugar de sujeita do discurso e subverte a lógica de dominação entre “masculino” e “feminino”. É importante frisar que a voz poética da canção reivindica uma identidade bicha, que representa existências ainda mais precarizadas, tendo em vista sua expressão do feminino. Há uma crescente tendência, perceptível nas reflexões acadêmicas acerca do que se tem chamado de afeminofobia (MOURA; NASCIMENTO, 2020) ou antiafeminação (RAMOS; CERQUEIRA-SANTOS; 2019), que diz respeito a aversão a homens gays afeminados. Rejeitadas em (quase) todos os espaços⁷⁶, inclusive dentro da própria “comunidade gay”, as bichinhas, os viadinhos e os gayzinhos afeminados têm seus desejos inviabilizados. Mesmo que reivindiquem uma experiência livre/pública de sua sexualidade, estes corpos são, mais uma vez, relegados aos espaços de abjeção e passam a experimentar as relações afetivo-sexuais “às escondidas”, em espaços como os banheiros públicos, que são tecnologias de (re)produção e vigilância de gênero e de sexualidade (PRECIADO, 2019). Na canção de Linn da Quebrada não há uma crítica a

⁷⁶ Aqui, refiro-me também às redes geossociais, como o *Grindr*, que tencionam encontros sexuais principalmente entre homens gays e bissexuais. Neste *apps*, a “afeminofobia” é recorrente e identificada através de frases como “Não curto afeminado”, por exemplo. (REZENDE; COTTA, 2015)

esta prática, mas ao tipo de organização social das interações sexuais – de ódio às feminilidades e ao homoerotismo – que faz com que ela aconteça.

As práticas sexuais, como já discutido, integram a matriz social que confere inteligibilidade aos sujeitos. Dessa forma, entende-se que as existências/experiências que escapam à coerência entre sexo-gênero-desejo são violentadas, marginalizadas e desumanizadas. Nesse sentido, interessa a esta análise o olhar para os espaços habitados pelos corpos abjetos, para entender de que formas esses territórios de abjeção se materializam também na obra analisada. Não esqueça: estamos juntas, eu, você e Linn da Quebrada, nas perigosas margens do banheiro público.

No contexto da canção observada acima, temos a bicha como personagem principal. Por isso, refletirei sobre os espaços que este corpo específico da dissidência sexual tem ocupado. Para tanto, penso junto ao pesquisador Vinícius Santos Almeida (2018) sobre as espacialidades homossexuais masculinas. Recorrendo aos termos de Marianne Blidon (2008), o autor divide essas espacialidades em: 1) “espaços da sexualidade” – os locais de encontro e sociabilidade gays, como bares e boates, “nos quais são construídos os códigos e as representações de si”; e 2) “espaços do sexo” – os locais de ‘pegação’/sexo anônimo, como as saunas, os cinemas pornô, os banheiros e os becos, onde o objetivo é o sexo propriamente dito. Estes dois espaços diferem também quanto a seus frequentadores, tendo em vista que nos “espaços do sexo” localiza-se a presença de homens que se identificam como hetero ou bissexuais (alguns casados com mulheres cis-heterossexuais). A partir disso, evidencia-se que a presença do macho (branco, cristão e provavelmente cis-heterossexual) no banheirão em “(Muito +) Talento” não é incomum.

As reflexões de Almeida acerca dessas espacialidades servem também para a análise da canção “Tomara” (faixa 12, 3:07), que início agora. O próprio título da canção exprime uma característica de futuridade, visto que a interjeição “tomara” é utilizada para expressar desejo por mudança da realidade presente. Nesta canção, ao afirmar que “Aprend[eu] a amar nos cantos/ Rapidinho pela rua”, a eu lírica revela que foi apenas nos “espaços do sexo” que suas experiências sexuais aconteceram. Almeida (2018) classifica estes espaços ainda como espaços do anonimato, da discrição e dos fluxos rápidos de pessoas, o que a eu lírica parece evidenciar nos versos seguintes: “Nem tirava toda a roupa/ Quase nem ficava nua”. Assim, entendemos que é no silêncio, na impessoalidade, às pressas e às escondidas que a bicha exerce sua sexualidade. Não é devastador que seja isso o que ela entenda como amor?

Ainda nesta canção, a bicha demonstra frustração com suas experiências sexuais, como é observado nos versos: “Já tô mais que acostumada/ É sempre a mesma coisa/ Farinha do mesmo saco/ Não fazem nada com nada/ Chupa aqui/ Chupa cu lá (acolá)/ São três posições/ Tão prontos pra gozar/Soubesse eu que era só isso/ Nem tinha pra quê começar”. Ela expõe a repetição de códigos, práticas e posições, que levam seus parceiros a gozar, mas que não lhe satisfazem. Essa repetição parece ser fruto de um roteiro, que determina os caminhos a serem seguidos no exercício da sexualidade. Para refletir sobre isso, recorro a John H. Gagnon (2006) que apresenta o conceito de “roteirização sexual”. Para o autor, a roteirização se refere a um esquema de orientação da conduta sexual, previamente organizado a partir de aspectos culturais, interpessoais e intrapsíquicos (2006, p. 222). Em outras palavras, diz respeito ao fato de que:

A sequência do que deve ser feito num ato sexual depende da existência prévia de um roteiro que defina o que deve ser feito com tal ou qual pessoa, em tal ou qual circunstância, em tal ou qual ocasião, e quais são os sentimentos e motivações apropriados a esse evento (horror ou deleite, raiva ou incentivo). (GAGNON, 2006, p. 2020)

Nesse sentido, se há um “roteiro” a ser seguido, entende-se que o ato sexual envolve também uma encenação, que evoca atores, atrizes, *performers*. Pensando a pornografia, Paul B. Preciado (2018) encontra no pensamento da atriz pornô Annie Sprinkle um deslocamento performativo que define a sexualidade, assim como o gênero (BUTLER, 2020b), como performance. De acordo com o autor, “[a] pornografia diz a verdade *performativa* sobre a sexualidade [...] porque revela que sexualidade é *sempre performance*, prática pública de uma repetição regulada, uma encenação” (2018, p. 286; grifos do autor). Assim, ao performar o sexo através de uma roteirização, nossos corpos se aproximam de uma lógica pornográfica.

Cansada dos roteiros que orientam suas próprias práticas sexuais, a eu lírica da canção “Tomara” lamenta-se: “De que me adianta/ A neca ser mati ou odara/ Se na hora do “vamo ver”...”. Em pajubá, os termos “neca”, “mati” e “odara” significam “pênis”, “pequeno” e “grande”, respectivamente. Nesses versos, não importam as características do corpo, mas sim o que se sabe fazer com ele. Em seguida, evidencia seu desejo: “Tomara que no rala e rola tenha muito mais que só entra e sai vara”. À bicha interessa inventar novas coreografias, novas cenas, novas sexualidades-performáticas, a fim de ultrapassar o *script* estático que limita seu prazer.

Por meio de paródia, a voz lírica atribui novos sentidos a duas expressões populares brasileiras: 1) “trocar/meter os pés pelas mãos”, que significa “atrapalhar-se”; e 2) “o buraco é

mais embaixo”, usada para indicar que algo não é exatamente o que/como parece. Na canção, ouvimos “Troquei os paus pelas mãos/ Aqui o buraco não é pra macho”, do que podemos depreender que o prazer da bicha – simbolizado pelo “buraco mais embaixo” de seu corpo – não está mais condicionado ao macho. A hierarquia social, baseada em binarismos – homem/mulher, masculino/feminino, ativo/passivo, pau/buceta, pau/cu etc. – que mantém estáticos os roteiros sexuais, é finalmente bagunçada e a bicha passa a ocupar outra posição, como é possível observar nos últimos versos da canção: “Se eu quiser, eu desço do salto/ Se não, te enfrento de cima”. O salto alto, elemento de afeminação do corpo da bicha, funciona aqui como metáfora para sua nova posição de poder: é como se o “ser bicha” fosse mesmo o seu suporte para enfrentar o macho e sua opressão.

Este enfrentamento à figura do macho e o empoderamento da bicha observados nas canções acima estão presentes também nas canções “Bixa Travesty” (faixa 4, 2:38) e “Pirigoza” (faixa 11, 2:52). De maneira mais agressiva, mas ainda irônica, a eu lírica continua posicionando-se como ameaça ao lugar privilegiado do macho, decretando o fim de seu “império”. Nestas canções, há a representação de uma castração simbólica nos versos “Deixei seu pau em cima da mesa” e “Tu arranca a pica no dente”, imagens que funcionam como um ataque ao falocentrismo. Grosso modo, o falocentrismo diz respeito a uma suposta superioridade cis-masculina, comumente associada ao pênis⁷⁷. De acordo com Felipe Adaid (2016, p. 75), “o falo está sempre relacionado com poder e pênis, seja qual for a interpretação atribuída”. Essa relação (entre pênis e poder) é ilustrada na canção “Pirigoza”, no verso: “Tu só tá se achando macho/ Porque tá com a pica dura”. Assim, quando a eu lírica “arranca” o órgão de seu interlocutor, acaba por ameaçar o seu poder. Para Paul B. Preciado (2014), a metáfora da castração é forte na ideologia psicanalítica justamente “pelo potencial do corte como estratégia de subversão” (p. 86).

Em “Bixa Travesty”, observamos também um processo de transição da personagem que acompanhamos também em “(Muito +) Talento” e “Tomara”. Como já discutido no capítulo 2 desta dissertação, as categorias de identidade “bixa” e “travesty” representam corpos que não alcançam a ilusão de homem ou de mulher “de verdade”, dentro de um sistema binário cis-heteronormativo. Em “Pirigoza”, Linn tece de maneira sarcástica uma crítica a esse sistema, como observa-se nos versos abaixo:

⁷⁷ É importante ressaltar que esta “superioridade” está atrelada à cisgeneridade, visto que são os homens cisgêneros que gozam dos privilégios e do “poder” fálico associados a sua genitália.

1 Eu quero saber quem é que foi o grande otário
 2 Que saiu aí falando que o mundo é binário
 3 Se metade me quer
 4 E a outra também
 5 Dizem que não sou homem
 6 Mas tampouco mulher

 7 Então olha só doutor
 8 Saca só que genial
 9 Sabe a minha identidade?
 10 Nada a ver com xota e pau, viu?
 (LINN DA QUEBRADA, 2017)

Nesses versos, Linn ataca as ideias tradicionais/conservadoras que constroem identidades fixas e permanentes, já discutidas anteriormente. Nem homem nem mulher: bixa travesty. Assim, a artista demarca em sua obra um espaço mais criativo e livre para a construção de identidades e corporalidades diversas, que não sejam guiadas pelos códigos limitantes do gênero. Refletindo sobre os processos de fazer (e desfazer) os corpos e as identidades nas *queertopias*, Fabiana Gomes de Assis (2021) apresenta a ideia de corpos sonhados. Para ela, estes corpos “questionam as amarras institucionais, as fronteiras que ditam os que são livres e os que não são e operam fissuras e descontinuidades com o sistema em sua expressão cisheteronormativa” (p. 71). Nesse sentido, o corpo construído por Linn nas canções “Bixa Travesty” e “Pirigoza” pode ser entendido como um corpo sonhado, uma vez que desafia e ultrapassa os limites binários da cisheteronormatividade.

A partir da análise dessas canções, percebe-se na obra de Linn uma primeira rachadura nos pilares da cisheteronorma. A construção de um corpo sonhado e de uma eu lírica – tão feminina, tão linda, tão talentosa, tão debochada, tão segura e tão humana – que recusa o lugar da abjeção e enfrenta/nega/ameaça a dominação (d)o macho, inventando para si um lugar de poder, representa uma forma de subversão da norma e de transfiguração da realidade. Vislumbramos, aqui, na imaginação de bichas afeminadas poderosas, donas de seus próprios desejos, uma primeira invenção utópica em *Pajubá*.

3.1.2 *Vem fuder com os viado: a bicha enviadesce seus desejos*

Reconhecer talento em sua identidade bicha, recusar os roteiros estáticos da sexualidade e subverter a ordem de suas relações a partir da recusa ao macho foram algumas das coisas que a personagem de *Pajubá* realizou nas canções analisadas na subseção anterior. A *bixa travesty*

castrou o poder fálico do macho, bagunçou as identidades, reivindicou afeto e outros desejos. Nesta seção, analisarei as canções em que Linn da Quebrada apresenta novas formas de desejo, de afetividade e de prazer.

“Enviadescer” foi a primeira canção lançada por Linn em sua carreira musical. Lançada em 2016, a composição foi incluída no álbum *Pajubá* com nova sonoridade. O título da canção refere-se a um neologismo criado pela artista que, em sentido literal, significa “tornar-se viado” e funciona ainda como um convite para dançar e “descer até o chão”. Além disso, é possível ler o termo como a expressão “em via de ser”⁷⁸, que aponta para o processo/caminho de tornar-se alguém/alguma coisa. Em entrevista, Linn afirmou que enviadescer diz respeito a:

dar vazão à feminilidade e [...] quebrar o macho que existe em você. Permitir que outras masculinidades, outras feminilidades, outras corporalidades possam aflorar e vir à tona e se transformar em corpo. Diz respeito à sua corporalidade: ao viado que existe em você, à viada que existe em cada uma de nós, [...] à uma transgressão corporal e a uma integridade também... outras possibilidades de “ser-se”. (LINN..., 2018a)

Nesse sentido, Linn nos convida a sonhar os nossos corpos, construí-los criativamente fora das determinações fixas da cisheteronorma. Nesse sentido, enviadescer não se relaciona apenas com nossas sexualidades, mas com uma postura de enfrentamento às normas que regulam os nossos corpos. Aproxima-se, assim, do que Monique Wittig sugere no livro *As Guerrilheiras*, em que utiliza os pronomes femininos como universais (em vez do usual masculino). Segundo ela, “[o] objetivo dessa abordagem não é feminizar o mundo, mas tornar as categorias do sexo obsoletas na linguagem” (WITTIG apud BUTLER, 2020, p. 208). Nesse sentido, o que Linn da Quebrada propõe não é o estabelecimento da homossexualidade como norma, mas uma forma de ataque à heterossexualidade compulsória, para usar a expressão de Adrienne Rich (1980). Como também argumenta Wittig: “somente tomando o ponto de vista universal e absoluto, *lesbianizando* efetivamente o mundo inteiro, a heterossexualidade compulsória poderá ser destruída” (apud BUTLER, 2020, p. 208; grifos meus). Na esteira desse pensamento, *enviadescer* é também uma rota de fuga à cisheteronorma. Abaixo, apresento uma análise da referida canção.

⁷⁸ A canção foi relançada com esta grafia, “em Via de Ser”, no álbum *Pajubá Remix I* (2019), em parceria com o DJ e produtor JLZ.

1 Ei, psiu, você aí, macho discreto
 2 Chega mais, cola aqui
 3 Vamo bater um papo reto
 4 Que eu não tô interessada no seu grande pau ereto
 5 Eu gosto mesmo é das bicha
 6 Das que são afeminada
 7 Das que mostram muita pele, rebolam, saem maquiada
 (LINN DA QUEBRADA, 2017)

A canção é iniciada com uma interpelação em que, novamente, temos o “macho discreto” (v. 1) como interlocutor da eu lírica. Ela o convida para “bater um papo reto”, isto é, ter uma conversa séria. Mais uma vez, demonstra não ter mais interesse em seu “grande pau ereto” (v. 4), mas agora direciona o seu desejo para corpos como o seu: afeminado, com roupas curtas, rebolado e maquiagem (v. 5, 6 e 7). Essa atitude configura uma ruptura com a realidade, visto que a afeminofobia que opera sobre as relações entre homens gays revela que é para os corpos que apresentam uma “masculinidade viril” que os desejos e afetos são direcionados. Sobre isso, Linn da Quebrada afirmou:

Eu queria desviar os meus afetos. Eu tava cansada de gostar de um tipo de homem, de homens, de masculinidade. [...] Eu queria sentir outros desejos e, pra isso, eu falei: eu vou cantar, vou inventar que eu gosto mesmo é das bichas. Porque eu quero que gostem de mim e quero gostar desses outros corpos. Comecei a cantar porque eu queria fazer aquilo se tornar realidade. (OS FEITIÇOS..., 2019)

Assim, a artista encontra na mudança do discurso uma possibilidade de transformar seus próprios desejos. De acordo com Butler (2020, p. 202), “o poder da linguagem de atuar sobre os corpos é tanto a causa da opressão sexual como caminho para ir além dela”.

Aqui, é interessante pensarmos também, junto a Ruth Levitas (2013), na utopia como expressão do desejo. Em *Utopia as Method*, a autora recorre às teorizações de Miguel Abensour para apontar a “educação do desejo” como elemento fundamental do processo transformador da utopia, que perturba a “natureza” estabelecida do presente, bagunça o senso comum e cria um espaço em que é possível desejar de maneiras diferentes. Nesse sentido, quando canta sobre afeto e desejo direcionados a corpos de bichas afeminadas, Linn rompe a estrutura afeminofóbica que orienta os nossos corpos e as nossas relações e evoca a função utópica da educação do desejo. A partir disso, a eu lírica da canção instaura uma nova condição para se relacionar com o outro, como observamos nos versos abaixo:

8 Eu vou falar mais devagar
 9 Pra ver se consegue entender
 10 Se tu quiser ficar comigo, boy
 11 Vai ter que enviadescer

(LINN DA QUEBRADA, 2017)

O enviadescimento, não só como “afeminação” do corpo, mas também como postura contrária às normas da heterossexualidade compulsória, é o que a eu lírica passa a buscar em seus/suas parceiros/as. Dessa forma, constrói entre bichas afeminadas uma aliança, uma forma de combater a opressão e a rejeição que sofrem no campo da afetividade.

12 Ai, meu deus
 13 Que é que é isso que essas bichas tão fazendo?
 14 Pra todo lado que eu olho
 15 Tão todes enviadescendo

16 Mas não tem nada a ver
 17 Com gostar de rola ou não
 18 Pode vir, cola junto as transviada, sapatão
 19 Bora enviadescer até arrastar a bunda no chão

(LINN DA QUEBRADA, 2017)

Nestes versos, o convite de Linn da Quebrada é atendido e as bichas passam a enviadescer. O termo “todes” (v. 15) aponta para o uso de uma linguagem não-binária, que, de acordo com Ismar Inácio dos Santos Filho, configura-se como “um ato de desvio das normalidades [...] e também de alianças entre corpos/sujeitos marginalizados” (2021, p. 1259). Esta aliança, expandida nos versos seguintes com o convite às “transviada, sapatão” (v. 18), é utilizada, então, como arma de combate, como é possível constatar nos versos abaixo:

20 Enviadesci, enviadesci
 21 E agora, macho alfa, não tem mais pra onde fugir
 22 Enviadesci, enviadesci
 23 Já quebrei o meu armário, agora eu vou te destruir
 24 Porque antes era viado
 25 Agora eu sou travesti

(LINN DA QUEBRADA, 2017)

O corpo da eu lírica, que passa novamente por uma transição entre “viado” e “travesti”, é descrito como se mais forte e agora capaz de destruir o “macho alfa”, que representa aqui a fonte de sua opressão. Observamos, então, uma multidão (para utilizar o termo de Preciado)

enviadescida que ameaça diretamente as bases do “cistema heteronormativo”. Dessa forma, pensando o enviadescimento como proposta de educação do desejo (LEVITAS, 2013) e de formação de alianças, Linn da Quebrada constrói um novo olhar às corporalidades que fogem às normas de masculinidade/feminilidade hegemônicas e confere a elas um lugar de afetividade, celebração e enfrentamento. Em *Pajubá*, as diretrizes falocêntricas e de “culto” às performances normativas da masculinidade são contrariadas: a partir da valorização de outras corporalidades, com o protagonismo recaindo sobre as bichas afeminadas, e da proposição de outras formas de exercício da sexualidade, o “macho” corre perigo e não há interesse algum em salvá-lo.

O convite ao enviadescimento e a contraposição entre a “bicha” e o “macho” continuam na canção “Pare querida” (faixa 8, 2’56”). Nesta canção, a eu lírica denuncia a lógica heteronormativa que permeia o “meio gay”, que faz com que a performance da masculinidade seja valorizada e garante às bichas afeminadas, mais uma vez, o lugar de abjeção, como pode ser observado nos versos abaixo:

1 Tu vem me dizer
 2 Que só trepa com homem bombado
 3 Apenas pare, querida
 4 Vem fuder com os viado

 5 Cê sabe, eu não sou sarada
 6 E não faço academia
 7 Mas arraso numa cama
 8 Inventando pornografia

 9 E se tu me desse bola
 10 Eu dava, eu dava, dava
 11 Eu dava, mas te comia

(LINN DA QUEBRADA, 2017)

Numa tentativa de subversão, Linn faz um convite para que gays “enviadesçam” suas práticas sexuais e direcionem seus desejos para as bichas afeminadas, sugerindo outras formas de exercer a sexualidade. A eu lírica afirma que, apesar de seu corpo não ser “sarado”, ou seja, não se assemelhar ao corpo do “homem bombado”, suas habilidades sexuais são satisfatórias, pois “arras[a] na cama inventando pornografia” (v. 7 e 8). Em seguida, observamos novamente um ataque às roteirizações sexuais e às relações de poder estabelecidas entre masculinidades e feminilidades. Como aponta Peter Fry (1982), às categorias “homem” e “bicha” (utilizadas na elaboração de um sistema de representação da homossexualidade, em que “homem” é aquele que apresenta comportamentos associados ao papel de gênero masculino e “bicha”,

comportamentos associados ao papel de gênero feminino) são atribuídos os conceitos de “atividade” e “passividade”, respectivamente. Nesse sentido, o “homem” assume no sexo a posição de penetrar, e a bicha, a posição de ser penetrada. Refletindo sobre a bicha e os papéis sexuais, Megg Rayara Gomes Oliveira (2018a) assevera: “O passivo dá, abre as pernas, é subjugado. O ativo come, fica por cima, domina. Assim, nessa lógica, [...] a bicha só pode ser feminina. O feminino é sempre menor” (p. 169). Os sentidos de dominação e submissão atrelados a tais posições (ativo/passivo) revelam que “a relação entre ‘homens’ e ‘bichas’ é análoga à que se estabelece entre ‘homens’ e ‘mulheres’ [...], onde os papéis de gênero masculino e feminino são altamente segregados e hierarquizados” (FRY, 1982, p. 90). Nesse sentido, quando escreve uma bicha que “dá, mas também come”, como observamos no verso 11 da canção, ou seja, uma bicha que assume os papéis de “atividade” e “passividade”, Linn da Quebrada rompe com a ideia de que corpos que performam feminilidade só podem assumir a posição de submissão. Assumindo outras posições, a bicha passa a apontar as limitações do “macho alfa”:

12 Mas eu sei que tu só gosta
 13 De boy viril, glamuroso
 14 Vem aqui, me dá uma chance
 15 E vamo fuder gostoso

 16 Esses oco só quer fuder
 17 Quando não tem ninguém mais vendo
 18 Comigo é diferente
 19 Vem aqui, bora fazendo

 20 Eles só quer socar com força
 21 Sem carinho e sem cuidado
 22 Comigo vai ser com jeito
 23 Vem fuder com os viado
 (LINN DA QUEBRADA, 2017)

Os adjetivos “bombado”, “viril” e “glamuroso” (v. 2 e 13), utilizados para indicar a reprodução da masculinidade hegemônica por parte desta personagem, servem para indicar que estas características não são suficientes para uma boa experiência sexual: “Esses oco⁷⁹ só quer fuder/ quando não tem ninguém mais vendo/ [...] Eles só quer socar com força/ Sem carinho e sem cuidado”. Há uma crítica aos “machos discretos” que, guiados pela afeminofobia, recusam relações com bichas afeminadas ou as mantêm às escondidas, sem se importar com seu prazer

⁷⁹ “Homem” em pajubá.

ou bem-estar. A eu lírica propõe algo diferente (v. 18 e 22), sugerindo ainda outras formas de fazer sexo que não aquela guiada pela penetração, como observamos nos versos a seguir:

24 E não tem problema
25 Se não endurecer tua vara
26 Mana, relaxa, vem
27 Senta aqui na minha cara

28 Não para, relaxa, vem
29 Senta aqui na minha cara
30 Não para, não para
31 Não para, não para

32 E lambe a minha orelha
33 Morde a minha nuca
34 Aperta a minha cintura
35 Devagar, abre a braguilha
36 Se lambuze na virilha

37 Que eu lambo tua orelha
38 Mordo tua nuca
39 Aperto tua cintura
40 Devagar, abro a braguilha
41 Me lambuzo na virilha

42 Não para, relaxa, vem
43 Senta aqui na minha cara

(LINN DA QUEBRADA, 2017)

Estamos diante de uma prática sexual em que o “pau ereto” já não é mais condição para o alcance do prazer. O que está sendo proposto é, de certa forma, o oposto do que observamos na canção “Tomara”, em que a eu lírica descreve um sexo rápido, roteirizado, em que apenas três posições são executadas. Aqui, observa-se que o “pau ereto” é substituído pela língua, visto que o prazer é alcançado através de lambidas, mordidas, do “lambuzar-se” na virilha. O convite insistente ao beijo grego, observado na repetição dos versos: “Não para, relaxa, vem/ Senta aqui na minha cara”, indica a prioridade que outras partes do corpo assumem em detrimento do “pau ereto”, configurando mais uma desconstrução do pênis como centro das relações sexuais. Ao recusar a posição de submissão representada pela “passividade”, a bicha constrói nesta canção a imagem de uma relação sexual “verdadeiramente desviante”, como propõe Fry (1982). Para o autor, “[e]ssas relações [entre uma bicha e outra] são consideradas desviantes porque quebram a regra fundamental do sistema que exige que as relações sexuais-afetivas ‘corretas’ sejam entre diferentes papéis de gênero ordenados hierarquicamente” (p. 90).

Ao envidescer seus desejos e propor outras formas de se relacionar e de sentir prazer, que não envolvem mais a submissão do “feminino” ao “masculino”, nem a redução das práticas sexuais a determinados órgãos sexuais, Linn posiciona sua obra no campo do que Paul B. Preciado irá chamar de contrassexualidade. Em seu *Manifesto contrassexual* (2014), o autor afirma que as práticas contrassexuais devem ser compreendidas como “tecnologias de resistência” ou formas de “contradisciplina sexual” que visam à desnaturalização e à desmitificação das noções tradicionais de sexo e de gênero (p. 22-25). Para o autor, o sexo é uma tecnologia biopolítica “de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros (feminino/masculino)” (PRECIADO, 2014, p. 25), que privilegia o pênis como “único centro mecânico de produção de impulso sexual” (p. 26). Assim, os ataques à figura de dominação do “macho”, através da retirada de seu pênis do centro das práticas sexuais e ainda da proposição de relação entre bichas afeminadas, que observamos nas canções até aqui, configuram-se como práticas contrassexuais de resistência às normas heterocentradas.

As práticas contrassexuais da eu lírica podem ser observadas também em outras canções. Em “Necomancia” (faixa 6, 4’06”), canção em parceria com Glória Groove (cantora e *drag queen* brasileira), Linn constrói a imagem de uma bicha assustadora e que continua ameaçando diretamente a posição privilegiada do macho. No início da canção, no verso: “Tá funcionando a ilusão/ Me fiz feminina”, a ideia de “masculino” e “feminino” como categorias fixas é novamente atacada, apontada como uma ilusão. Na primeira “regra” da sociedade contrassexual, como propõe Preciado (2014), temos que “os códigos da masculinidade e da feminilidade se transformam em registros abertos à disposição dos corpos” (p. 35).

Descrita como “bela”, “perigosa”, “raivosa”, “sedenta”, “afeminada” e “folgada”, a bicha assume novamente a posição de sujeita do discurso e protagonista de sua própria história, como observamos nos versos: “Lugar de fala/ Ela que fala/ Pegou verdade e jogou na sua cara”. A castração simbólica do poder do macho, já apontadas em “Bixa Travesty” e “Pirigoza”, é retomada nesta canção: “Então deixa sua piroca bem guardada na cueca/ Se você encostar em mim/ Faço picadinho de neca”. É importante destacar que o neologismo “necomancia” faz alusão à “necromancia”, que diz respeito à prática de adivinhação do futuro através do contato com os mortos. Ao utilizar o termo “neco”, do pajubá “neca”, que significa “pênis”, Linn constrói uma imagem cômica que aponta para a prática de magia com o “picadinho de neca”, caracterizando o pênis não como órgão sexual relacionado ao poder e ao prazer, mas como mero objeto utilizado pela bicha para imaginar outros futuros.

Em “Necomancia”, a eu lírica lança ainda um questionamento: “Pra que eu quero sua pica/ Se eu tenho todos esses dedos?”. É importante observar que nas composições de Linn da Quebrada, o pênis do “macho” perde completamente a sua função sexual e de produção de prazer. Para Preciado (2014), “a centralidade do pênis, como eixo de significação de poder no âmbito do sistema heterocentrado, requer um imenso trabalho de resignificação e de desconstrução” (p. 37). Na sociedade contrassexual imaginada pelo autor, é imprescindível que o pênis seja, então, substituído pelo dildo e por suas “variações sintáticas”, em que estão incluídos dedos, língua, braços, pernas, etc. Assim, Linn também contrassexualiza suas práticas ao “trocar os paus pelas mãos” e pelos dedos, como vimos em “Tomara” e em “Necomancia”, e ao priorizar o beijo grego e as práticas da língua, observadas em “Pare querida”.

Como já discutido anteriormente, em uma sociedade afeminofóbica, homens gays que reproduzem os códigos da masculinidade hegemônica são privilegiados, enquanto as bichas afeminadas e as travestis sofrem um processo de rejeição reiterada e são constantemente retiradas do campo da afetividade. Isso é ilustrado por Linn da Quebrada na canção “Bixa Travesty”, em que ouvimos a eu lírica repetir os versos: “Bixa travesty/ De um peito só/ O cabelo arrastando no chão/ E na mão, sangrando/ Um coração”. Aqui, o “peito só” e o coração sangrando são referências ao sofrimento de uma vida profundamente marcada pela solidão. Por isso, a construção de uma personagem que, em vez de ser rejeitada, rejeita a figura do macho e que, além disso, propõe outras formas de afeto e de prazer (através do enviadescimento), como observamos nas análises feitas até aqui, parece ser também a forma que a artista encontra de imaginar uma rota de fuga à solidão.

Enviadescida, Linn da Quebrada encontra também no autoprazer uma forma de burlar as normas que oprimem seu corpo. Em entrevista à plataforma *Universa*, a artista afirmou que, ao ganhar um dildo de cristal, passou a perceber de maneira diferente o seu prazer e os seus desejos:

[...] Quando eu converso com outras mulheres e com outras travestis, parece que o nosso prazer continua limitado a dar prazer para alguém. [...] Eu percebi o quanto eu não tenho autonomia do meu desejo. [...] E com esse dildo eu pude praticar o meu desejo em função de mim mesma, [praticar] o que me dá prazer. [...] E uma das minhas conclusões é que isso é extremamente perigoso, porque quando nós percebemos que nós não precisamos do macho e não precisamos de um outro para obter e para produzir desejo, isso passa a ser extremamente perigoso pros homens. (LINN..., 2018b)

É a partir dessa consciência e (re)tomada de controle de seus próprios desejos que Linn constrói as canções de *Pajubá*. Na canção “Pirigoza”, por exemplo, temos o resgate da autonomia da eu lírica sobre seus desejos e sobre o seu corpo nos versos: “Sou *pirigoza*/ Eu que vou gozar”. O termo “pirigoza” é um neologismo que, além de uma alusão à palavra “perigosa”, remete a uma “piriguete” que “goza”, ou seja, que tem autonomia sobre o próprio prazer. “Piriguete” é um termo pejorativo usado para definir mulheres que exercem sua sexualidade livremente, ou seja, que não seguem os padrões de “conduta feminina” tradicionais. A eu lírica questiona: “Então mana/ Abre o olho/ Isso é uma arapuca/ Só porque tu é mulher, esperta e livre/ Tu é puta?”. Mais uma vez, Linn da Quebrada promove um “roubo da linguagem” (OSTRIKER, 1986) e ressignifica/se apropria de um termo pejorativo, atribuindo a ele um sentido subversivo: a *piriguete* é *perigosa* por não se submeter à dominação masculina e por praticar seus desejos em função de si mesma.

O prazer da eu lírica é retratado também na canção “Dedo Nucuê” (faixa 9, 4’02”), que conta com a participação da cantora e ativista travesti Pepita e que tem o cu como tema central. Como já discutido no capítulo 1 desta dissertação, o cu tem ocupado, historicamente, o lugar da abjeção, da sujeira, da impureza, do não-prazer. Livre das marcas de gênero (visto que todo mundo tem um) e sem função reprodutora, o cu é excluído das práticas heterocentradas e seu uso sexual (geralmente associado a homens gays⁸⁰) é entendido como perversão. Sáez e Carrascosa (2016) levantam questões interessantes acerca do cu como órgão (não) sexual:

Se o cu provoca emoções eróticas, sexuais e de prazer sem ser reconhecido como órgão sexual, então, o que é a sexualidade? Até onde chega, como defini-la, como capturá-la, como recortá-la, conceituá-la? O que é exatamente o genital? O sexo anal dismantela essas perguntas. Inclusive, se chamamos sexo anal... onde está aqui o sexo? Em que parte exatamente? (SÁEZ; CARRASCOSA, 2016, p. 68)

Nesse sentido, o cu bagunça e questiona a lógica do binarismo sexual e de uma economia heterocentrada. Como pontua Preciado (2014, p. 32), “[p]elo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai à merda”.

⁸⁰ Cf. Sáez e Carrascosa (2016), p. 92.

Em “Dedo Nucué”, observamos a ressexualização do cu e sua caracterização como centro de produção de prazer à medida em que as eu líricas alcançam o orgasmo através da masturbação anal. Abaixo, apresento uma análise dos versos da referida canção.

1 Que cu, que cu é esse?
2 Quem quer cai dentro dele.
3 Que cu, que cu é esse?
4 Quem quer cai dentro dele.

5 Primeiro põe um pé, põe outro
6 Depois cai dentro
7 Mas que cu aconchegante
8 Parece um acampamento

9 Primeiro põe um pé, põe outro
10 Depois cai dentro
11 Mas aqui tem tanto espaço
12 Tá mais pra um apartamento.

(LINN DA QUEBRADA, 2017)

A canção é iniciada de forma cômica, com uma paródia da canção infantil “Que som é esse?”, do programa *Castelo Rá-Tim-Bum*, que indica que uma explicação está por vir. Em seguida, há uma territorialização do cu, que é descrito como um espaço em que é possível “cair” ou “entrar facilmente”, e que assume ainda a forma de um lugar “aconchegante” e espaçoso (v. 7 e 11), de um acampamento (v. 8) e de um apartamento (v. 12). Essa descrição do cu como território lhe confere a qualidade de um espaço de acolhimento, em que é possível estar com o corpo inteiro. Aqui, cabe resgatar as ponderações de Paco Vidarte (2019) acerca de como o cu da bicha é encarado pelo “poder”: “Para o poder somos paus no cu, cus sem eu, sem possibilidade, necessidade ou atitude para ter qualquer iniciativa política. Cus para dar, cus para tomar. [...] Cus despolitizados” (VIDARTE, 2019, n.p.). Em seguida, o autor contraria essas noções e afirma ter um cu coletivizado, solidário, entregue, engajado. O cu, como apontam Sáez e Carrascosa (2016), é um espaço político. Na canção, a subversão da imagem do cu, comumente associado ao sujo, ao imundo e ao impuro, funciona como convite para uma aproximação de quem ouve ao que é abjeto: é como se Linn oferecesse seu cu para estabelecer um diálogo, para contrariar o “poder”, assim como o faz Pedro Lemebel no poema “Manifesto (Falo pela minha diferença)”: “Não ofereço a outra face/ Ofereço o cu companheiro/ E esta é minha vingança”. Linn se aproxima das teorizações destes autores quando transforma seu cu em espaço de acolhimento, retirando-o do terreno do oculto e do privado (SÁEZ & CARRASCOSA, 2016, p. 90), e reconhecendo nele a possibilidade de *fazer* política.

Para continuar a análise desta canção, volto a pensar junto a Preciado acerca da sociedade contrassexual, em que o dildo figura como elemento central para a desnaturalização e subversão da cis-heteronormatividade. Para o autor,

“o dildo não é um objeto que substitui uma falta. Trata-se de uma operação que acontece no interior da heterossexualidade. [...] o dildo não é só um objeto. [...] [C]omo símbolo de potência e excitação sexual, trai o órgão anatômico deslocando-se para outros espaços de significação (orgânicos ou não, masculinos ou femininos) que vão ser ressexualizados [...] A partir desse momento, qualquer coisa pode se tornar um dildo. Tudo é dildo. Inclusive o pênis” (PRECIADO, 2014, p. 80-81).

A partir dessa noção, Preciado propõe algumas práticas de inversão contrassexual, como a dildotopia, que, *grosso modo*, diz respeito à utilização de outras partes do corpo como dildos, ou seja, a um processo de ressexualização do corpo que ultrapasse os órgãos genitais como possibilidades únicas para o exercício da sexualidade. Nos versos 5 e 9, transcritos acima, os pés são “dildotizados” e utilizados para a penetração anal da eu lírica. Os dedos, as mãos e a língua também passam por esse processo de dildotopia, como observamos nos versos abaixo:

13 Dedo nucuê tão bom
14 Dedo nucuê tão gostoso
15 Eu vou bater uma curirica
16 E vou lamber meu próprio gozo

17 Dedo nucuê tão bom
18 É tão gostoso
19 Eu comecei só com um dedinho
20 Agora eu tô com o braço todo

21 Dedo nucuê tão bom
22 É tão gostoso
24 Dedo nucuê tão bom
25 Mas com a língua é mais gostoso

(LINN DA QUEBRADA, 2017)

A prática de *fist-fucking* ou *fisting*, chamada na canção de “curirica” (v. 15), em referência a “siririca” (masturbação vaginal), diz respeito à penetração anal com a mão/punho e é valorizada como forma de alcançar o prazer. É importante perceber que, muito mais que a descrição de uma prática sexual, o que se constrói na canção é a subversão do sistema sexo/gênero, pois a mão e o cu, diferente dos órgãos genitais, estão livres das marcas de gênero, da diferença sexual, da fixação dos papéis de gênero. Isso é evidenciado por Javier Sáez e Sejo Carrascosa (2016), que afirmam que:

nem o ânus nem o punho estão marcados pelo gênero ou pelo sexo, todo mundo tem ânus e todo mundo tem braço, independente se é mulher, homem ou intersexual. E esse “independente” é importante porque, para os sistemas dominantes, a diferença sexual e a fixação de naturezas masculinas e femininas são cruciais. Aqui, mostra-se que essa diferença não é tão evidente e que talvez *nem sequer seja relevante*. Trata-se de uma forma muito soFISTicada de sexualidade. O *fist* desafia o sistema de produção de gênero e desterritorializa o corpo sexuado (desloca o interesse dos genitais para qualquer parte do corpo). Ademais, o *fist* é reversível, aquele que coloca o punho logo pode receber e vice-versa (o código ativo/passivo também se dissolve). (SÁEZ; CARRASCOSA, 2016, pp. 119-120).

Além disso, para os autores, o *fisting* indica também uma subversão dos códigos tradicionais da masculinidade heterocentrada, em que o punho fechado representa um gesto de violência e agressividade. Quando introduzido no cu – que é também ressignificado como espaço de prazer –, o punho é transformado em “instrumento de afeto”, “objeto de prazer”, “elemento amoroso” (*ibidem*, p. 114; 119). Na canção, a ressignificação da mão e dos dedos em instrumentos de produção de prazer faz com que a figura do macho seja, mais uma vez, entendida como desnecessária, afinal, a eu lírica pode “lamber o próprio gozo” (v. 16), que pode alcançar sozinha através da “curirica”. No fim da canção, ouvimos Mulher Pepita gritar: “Dedo no cu do mundo”, que, além de um convite às/aos ouvintes à prática de *fisting*, é uma subversão de seu próprio bordão “pau no cu do mundo”, indicando, mais uma vez, a troca dos “paus pelas mãos”, tão presente na obra de Linn. O prazer que as eu líricas alcançam com o dedo no cu é indicado também nos gemidos que ouvimos durante toda a canção. Dedo nucuê tão bom que, por fim, a eu lírica afirma: “Eu quero mais/ Tô viciada/ Só mais um pouco, vai/ Não para não”. Nesta canção, acompanhamos as vozes poéticas de Linn e Pepita que, enviadescidas, subvertem as lógicas heterocentradas do sexo e sugerem a possibilidade de um mundo em que o *nosso* prazer (e também o *nosso* afeto) dependa apenas de nós.

A concepção contrassexual do cu como principal centro de prazer e de exercício da sexualidade é ilustrada também na arte que acompanha as versões físicas (CD e vinil) do álbum *Pajubá*, como é possível observar nas imagens abaixo:



Imagens 4 e 5 Versões físicas de *Pajubá* (CD e vinil)

Fonte: Google Images

Ao expor o cu desta forma, Linn acaba por retirá-lo do campo da privatização e da abjeção e o transforma no canal por onde será possível ouvi-la, visto que o *cd* e o vinil são as plataformas de reprodução de mídia em questão. Nesse sentido, aproxima-se do que fez Pêdra Costa em sua vídeo-palestra *Verarschung*, já discutida no capítulo 1 desta dissertação. Ao falar/cantar *pelo cu*, Linn, assim como Pêdra, rompe com o sistema hegemônico de enunciação e subverte as lógicas de poder do regime cis-heterocentrado. Além disso, é interessante observar nestas imagens que a prática de “dedo no cu” é estampada de forma que o orifício do cd/vinil parece representar o orifício anal. Dessa maneira, entendo que além de ilustrar sua prática, Linn faz com que seus/suas ouvintes também introduzam, simbolicamente, seus dedos em seu cu, transformando, assim, a ação de ouvir o álbum numa prática contrassexual.

Na seção seguinte, observaremos a busca da eu lírica pelo prazer ser interrompida. Questões de raça e de classe social serão centralizadas a medida em que outras violências atravessam o caminho da bixa travesty, que agora precisa elaborar estratégias de sobrevivência e encontrar meios de enfrentar os risos, os tiros, as bombas, o anúncio escancarado de *nossas* mortes. Em busca de imagens/caminhos de resistência às violências enfrentadas em uma sociedade racista e cis-heterossexista, analiso, a seguir, as canções “Bixa Preta” e “Bomba pra caralho” (faixa 3, 2’11”).

3.1.3 “Bomba pra Caralho”: a “bixa preta” no campo de batalha

Retomando as reflexões já apresentadas em minhas via(da)gens (auto)biográficas, no capítulo 1 desta dissertação, recorro novamente ao pensamento de Megg Rayara Gomes

Oliveira (2018a): em nossa sociedade, ser bicha é um problema; ser bicha e preta, um problema ainda maior. Como afirma a autora, “[a]o contrário da bicha branca burguesa, a bicha preta sai às ruas e desafia não apenas as normas de gênero, mas a sociedade como um todo” (*ibidem*, p. 171). Dentro de um regime cis-heterocentrado, que tem o racismo como um de seus pilares, uma dupla guerra se estabelece sobre os corpos de bichas pretas: nossas existências são profundamente marcadas pelas violências (materiais e simbólicas) da homofobia e do racismo. Lucas Veiga (2018) reitera este pensamento ao afirmar que:

Desde muito cedo, as bixas pretas precisam enfrentar o próprio corpo e o próprio desejo como inimigos em potencial, porque podem vir a deixá-las ainda mais desamparadas. Como se viver num país onde a cada 23 minutos se mata um jovem negro não fosse terrível o suficiente, soma-se a isso o fato de o Brasil ser um dos países que mais matam LGBTs no mundo. [...] Esses dados, ao se cruzarem sobre o corpo da bixa preta, fazem dela um alvo permanente da violência do racismo e da homofobia. (VEIGA, 2018, p. 82)

Para Oliveira (2018a), homofobia e racismo constituem-se de maneira interseccional e são acionados como elementos fundamentais na construção da negritude e de uma homossexualidade padrão. Segundo a autora, a negritude, no Brasil, “se constitui a partir da cis heterossexualidade” (2018b, p. 168), não admitindo outras possibilidades de expressão para corpos negros. Assim, os desvios de gênero/sexualidade são considerados uma “traição da raça” (*ibidem*) e aqueles que escapam aos estereótipos do negro heterossexual, viril, forte e ativo são abjetificados, inferiorizados, transformados em alvos de destruição. Traidoras de gênero (assim como as/os homossexuais em *The Handmaid’s Tale* (1985), de Margaret Atwood) e de raça, as bichas pretas passam a ocupar as margens das margens, o espaço de abjeção da abjeção, em que um duplo projeto de extermínio⁸¹ recai sobre seus corpos.

Na canção “Bixa Preta”, lançada em 2017 como *single* independente, Linn retoma temáticas já exploradas nas composições analisadas até aqui, tais como o enfrentamento e a ameaça ao poder do macho; a valorização da bicha; e a subversão e reivindicação de termos pejorativos. Além disso, nesta canção, a artista centraliza a negritude como característica de sua poética de resistência. Já no título, “Bixa Preta”, há a intersecção entre duas categorias que, ocupando as margens da abjeção, parecem depender da resistência para existir. Oliveira (2018a, p. 188) destaca que estas categorias – “bixa” e “preta” – funcionam como possibilidades de

⁸¹ Cf. Veiga (2018, p. 80) e Oliveira (2018a, p. 170).

enfrentamento e questionamento ao processo higienizador da categoria homossexual e à cis-heteronormatividade presente na categoria negro/a. “Ser bicha não é só dar o cu, é também poder resistir”, ouvimos Linn cantar em “(Muito +) Talento”. Na famosa canção “A Carne”, lançada em 2002, Elza Soares denuncia o racismo vivenciado no Brasil e canta sobre o direito do povo preto de “brigar por justiça e por respeito”. Ser “bixa preta”, assim, demanda força e coragem para o enfrentamento das violências de uma sociedade racista e lgbtfóbica.

No início da canção, é possível ouvir um estampido e um som que remete a um golpe com arma afiada (como uma faca ou navalha): um corte é feito, uma ferida é aberta. Estes recursos sonoros, que indicam o contexto violento em que a eu lírica se encontra, são representações do que Amanda Alves dos Santos (2018) conceitua como “sonutopia da violência”. Para a pesquisadora, a sonutopia da violência é “o fenômeno estético ideal para a exacerbação, valorização e expressão precisas da linguagem da violência, sendo esta o veículo para manifestar uma situação idealizada como melhor, desejada e um princípio de esperança” (SANTOS, 2018, p. 22). Nesse sentido, as sonutopias que compõem as canções analisadas nesta seção não são apenas representações dos espaços de violência, mas funcionam como mecanismos de denúncia e de transformação da realidade.

Nos primeiros versos de “Bixa Preta”, o discurso sobre a bicha é feito em terceira pessoa, como observamos nos versos a seguir:

1 Bixa estranha, louca, preta, da favela
 2 Quando ela tá passando, todos riem da cara dela
 3 Mas se liga, macho
 4 Presta muita atenção
 5 Senta e observa a tua destruição
 (LINN DA QUEBRADA, 2017b)

Dessa forma, pode-se inferir que a eu lírica – a “bixa” – está reproduzindo um discurso recorrente sobre seu corpo. Os termos utilizados para descrevê-la – “estranha”, “louca”, “preta”, e “da favela” (v. 1) – servem para marcar sua diferença, sua afeminação, sua raça e sua classe social. Essas características, acionadas em tentativas de humilhação e de desqualificação da “bixa” enquanto sujeita, despertam o riso daqueles/as que a veem passar (v. 2). É importante ressaltar que o riso – por meio da zombaria, do escárnio e do deboche – são violências que acompanham estas pessoas desde suas infâncias (OLIVEIRA, 2018a): ridicularizadas pela forma de falar/andar/dançar/existir, temos “cicatrizes de risos nas costas” (LEMEBEL, 2013).

As representações midiáticas da bicha contribuem para a manutenção destas violências, como argumentam Enny Santos, Suely Santos, Jailton Melo e João Ricard Silva (2020):

A ‘bicha’ é constantemente motivo de chacota no cotidiano: basta observar personagens homossexuais em programas de humor na TV – a piada geralmente não está na fala, mas na representação de um homem com trejeitos ‘femininos’. A piada é a própria existência da ‘bicha’. Não somente em programas de humor, mas em qualquer tipo de conteúdo produzido e transmitido na mídia, o que identifica que o homem gay é, sem dúvida, uma figura caricata da ‘bicha’. E como toda figura caricata, a intenção é causar riso. (SANTOS et al., 2020, p. 82)

Nesse sentido, fica evidente a relação entre humor, discriminação e naturalização da homofobia, como propõem Hélio Irigaray; Luiz Saraiva & Alexandre Carrieri (2010). Segundo os autores, “o humor é, em sua essência, fonte de sofrimento para [homossexuais], à medida que reifica a rejeição e exclusão a que estes indivíduos são submetidos (p. 902)”.

Em seguida, o “macho” (v. 3) é acionado novamente como receptor do discurso da eu lírica que, cansada das violências do riso, adverte: “Mas se liga, macho/ Presta muita atenção/ Senta e observa a tua destruição” (v. 3, 4 e 5). Observa-se, assim, que a bicha assume uma postura de oposição, que resulta numa inversão de posições: ela, que até então era o alvo, agora ameaça destruí-lo. Identifica-se, aqui, uma primeira imagem de resistência, relacionada à retomada de poder por parte da eu lírica. Isso é evidenciado nos versos seguintes, que são narrados em primeira pessoa:

6 Que eu sou uma bixa louca, preta, favelada
 7 Quicando, eu vou passar
 8 E ninguém mais vai dar risada
 9 Se tu for esperto, pode logo perceber
 10 Que eu já não tô pra brincadeira
 11 Eu vou botar é pra fuder

 12 Ques bixa estranha, ensandecida
 13 Arrombada, pervertida
 14 Elas tomba, fecha, causa
 15 Elas é muita lacração
 16 Mas daqui eu não tô te ouvindo, boy
 17 Eu vou descer até o chão
 18 O chão, o chão
 19 O chão, chão, chão, chão

 20 Bixa pre trá, trá, trá, trá!
 21 Bixa pre trá, trá, trá, trá, trá!

22 Bixa pre trá, trá, trá, trá!
 23 Bixa pre trá, trá, trá, trá, trá!
 (LINN DA QUEBRADA, 2017b)

Reassumindo a posição de sujeita do discurso, a bicha reivindica os termos ofensivos, num contrabando discursivo, atribuindo a eles novos sentidos (positivos) e reinventando a si mesma. Além de “louca”, “preta” e “favelada” (v. 6), a eu lírica utiliza os adjetivos “estranha”, “ensandecida”, “arrombada” e “pervertida” (v. 12 e 13) para caracterizar as bichas. O sentido negativo que esses termos carregam é subvertido: se antes eram utilizados para insultar, desqualificar e abjetificar as bichas, servem agora para exaltá-las, visto que, na canção, estão associados aos atos de “tombar”, “fechar”, “causar” e “lacrar” (v. 14 e 15). Utilizados principalmente por pessoas LGBTQIA+ e negras, esses verbos têm uma significação positiva (são sinônimos de “arrasar”) e indicam um processo de empoderamento e autoaceitação. Através desse processo, a bicha reconhece suas potências e interrompe o ciclo de violência: “Quicando, eu vou passar/ E ninguém mais vai dar risada” (v. 7 e 8). Nos versos 16 e 17, a eu lírica reforça sua posição de superioridade em relação ao macho: se é preciso “descer até o chão” para ouvi-lo, significa que ele foi destituído de sua posição privilegiada de dominação e ocupa agora a base da estrutura social. A repetição da palavra “chão” (v. 18 e 19) acontece em uma velocidade crescente e parece representar uma “descida”, imagem sobre a qual refletirei agora.

Além de sugerir uma nova hierarquia – em que o “feminino”, na figura da bicha, é dominante –, a eu lírica retoma, nestes versos, a imagem do “enviadescimento”, analisada na seção anterior. O processo de “*enviadescer*”, além de indicativo de um enfrentamento à cis-heteronorma e de uma proposta de afeto entre bichas afeminadas, remete também ao movimento dos corpos: “descer até o chão” – como se faz ao dançar *funk* – é, assim, um elemento constitutivo da bicha “*enviadescida*”. Nesse sentido, o uso do verbo “quicando” (v. 7) serve para reforçar o “enviadescimento” da eu lírica. Há, assim, a construção de um paradoxo: é “descendo até o chão” e “*enviadescendo*” que a bicha ascende – uma queda para o alto⁸². É exatamente no “tornar-se bicha” que a eu lírica encontra a possibilidade de superar e se sobrepor a/o poder do macho.

⁸² A queda para o alto (1982), de Anderson Herzer, é a primeira autobiografia trans publicada no Brasil.

O jogo com a imagem construída a partir do verbo “descer” continua nos versos seguintes. No verso 28, transcrito abaixo, a eu lírica parece fazer um pedido para que nós, ouvintes, dancemos, descendo até o chão. No verso seguinte, em tom categórico, ela grita: “Desce a viadagem!”, como se num convite para a incorporação⁸³, isto é, para a manifestação da viadagem em nosso corpo. Os recursos de *assonância* e **aliteração** acionados nos versos 27, 28 e 29 servem para reforçar o sentido de continuidade entre estas ações de “descer até o chão” e “enviadescer”.

24 A minha pele preta
25 É meu manto de coragem
26 Impulsiona o movimento
27 **Envaidece** a **viadagem**
28 **Vai, desce, desce, desce**
29 **Desce** a **viadagem!**

(LINN DA QUEBRADA, 2017b)

É quando enviadesce e desce até o chão (v. 17) que a bicha, diante do macho, exerce o seu poder. Nos versos 20-23, ouvimos a repetição do título da canção (“Bixa preta”) junto à onomatopeia “trá”, que representa o som de tiros. No fundo, é possível ouvir elementos sonotópicos da violência (SANTOS, 2018): uma arma é engatilhada e, em seguida, ouvem-se os disparos, que acompanham as palavras da eu lírica. É importante destacar que a onomatopeia “trá” (v. 20-23) integra a estrutura do adjetivo “preta”, como se o próprio corpo da eu lírica representasse a arma com que ela ataca seu adversário. Já nos versos seguintes, a pele preta é descrita como um “manto de coragem” (v. 25). Nesse sentido, o corpo e a negritude da eu lírica funcionam, ao mesmo tempo, como arma e como escudo: ser “bixa preta” é o que lhe possibilita força e proteção para enfrentar as violências direcionadas ao seu corpo. Atirando para matar, a bicha dispara dezoito vezes (trinta e seis, no total da canção), direcionando os projéteis ao seu adversário – o macho –, que funciona, na verdade, como alegoria para a estrutura dominante da cisgeneridade, da homossexualidade compulsória, do racismo, da misoginia, do falocentrismo, enfim, de todas as opressões que ameaçam o seu corpo e a sua existência.

30 Sempre borralheira
31 Com um quê de ‘Chinerela’
32 Eu saio de salto alto, maquiada na favela
33 Mas que pena
34 Só agora viu que bela aberração?
35 É muito tarde, macho alfa

⁸³ Popularmente, a expressão “baixar/descer um santo” é utilizada para falar sobre o ato de incorporação em algumas religiões afro-brasileiras. Cf. a dissertação de mestrado de Bruna David de Carvalho (2018), intitulada “*Baixou o santo*” no reino dos céus: a relação dialética entre a Umbanda e a Igreja Universal do Reino de Deus.

36 Eu não sou pro teu bico, não.
(LINN DA QUEBRADA, 2017)

Nos versos finais da canção, transcritos acima, a eu lírica faz referência ao famoso conto de fadas de Charles Perrault, Cinderela (1697), comparando-se à “gata borralheira” (v. 30 e 31). Essa comparação é interessante pois parece indicar que a “bixa preta”, assim como a protagonista do conto de fadas, passa por um processo de transformação. Em seguida, “de salto alto e maquiada na favela” (v. 32) – como se pronta para o baile –, a eu lírica lamenta, em tom irônico: “Mas que pena/ Só agora viu que bela aberração?/ É muito tarde, macho alfa/ Eu não sou pro teu bico, não” (v. 33-36). Nestes versos, a eu lírica rompe com o imaginário depreciativo acerca das bichas ao construir a antítese “bela aberração” (v. 34), e rompe ainda com a tradição literária dos contos de fada, em que o “príncipe” salva a princesa ao final: no “conto da bixa preta”, a protagonista recusa e inferioriza o “macho alfa” (v. 35). O desprezo – marca recorrente da poética de Linn – parece funcionar também como arma: retirar o macho do foco de seu desejo é também uma forma de “destruí-lo”.

Na capa do *single*, registrada abaixo, na imagem 6, é possível observar os principais elementos descritos na canção: Linn da Quebrada aparece envolta em seu “manto de coragem” (v. 25) – sua pele preta; a maquiagem forte e os cabelos trançados em tom de vermelho, e as unhas longas como garras indicam que ela “é muita lacração” (v. 15); em seu colar, há um pingente de metralhadora, que aparece duplicado na sombra em sua pele, o que reforça a ideia do seu corpo como arma.



Imagem 6 Capa do *single* “Bixa Preta”
Fonte: Youtube

Em “Bixa Preta”, Linn evidencia o seu “terrorismo de gênero”. Em entrevista a Marcelo de Tróí (2018), ela afirmou:

[...] eu lancei essa ideia de terrorista de gênero porque eu acho que a violência da sociedade para com alguns corpos – e 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. (TRÓI, 2018, p. 448)

Nesse sentido, a violência traveco-terrorista – para ecoar a voz de Tertuliana Lustosa (2016) – com que Linn se posiciona artística e discursivamente é uma resposta às ofensivas que sofre em nossa sociedade. No campo de batalha de um *cistema* hetero/brancocentrado, o corpo da bixa preta é como um corpo-bomba prestes a explodir: do/pelo cis heteroterrorismo (BENTO, 2017) racista, somos “exterminadoras e exterminadas” (MOMBAÇA, 2021, p. 26). Mas dos destroços, ressurgiremos como sobreviventes de guerra; assim como do fogo, ressurgiremos como fênix, e das águas, como sereias⁸⁴: nós não vamos morrer! No texto “O mundo é meu trauma”, Jota Mombaça (2021) dialoga com este pensamento:

Àquelas de nós cuja existência social é matizada pelo terror; àquelas de nós para quem a paz nunca foi uma opção; àquelas de nós que fomos feitas entre apocalipses, filhas do fim do mundo, herdeiras malditas de uma guerra forjada contra e à revelia de nós; àquelas de nós cujas dores confluem como rios a esconder-se na terra; àquelas de nós que olhamos de perto a rachadura do mundo, e nos recusamos a existir como se ele não tivesse quebrado: eles virão para nos matar, porque não sabem que somos imorríveis. Não sabem que nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras. Sim, eles nos despedaçarão, porque não sabem que, uma vez aos pedaços, nós nos espalharemos. Não como povo, mas como peste: no cerne mesmo do mundo, e contra ele. (MOMBAÇA, 2021, p. 21-22)

Linn continua abordando a violência que recai sobre *nossos* corpos em “Bomba pra caralho” (faixa 3, 2’11”), que integra o álbum *Pajubá*. Inicialmente, a canção tem uma sonoridade calma e a voz de Linn soa como se estivesse sendo transmitida através de um megafone policial. Estes elementos ajudam a construir a ambientação em que se passa a canção,

⁸⁴ Uma reflexão acerca desta figura mítica será realizada na próxima subseção.

remetendo a uma espécie de noticiário de crimes. Esta sonoridade acompanhará todos os versos transcritos a seguir (v. 1-12):

1 Baseado em carne viva e fatos reais
2 É o sangue dos meus que escorre pelas marginais
(LINN DA QUEBRADA, 2017)

Nos primeiros versos, a eu lírica assevera que seu relato baseia-se na realidade: a imagem da “carne viva” (v. 1) e do “sangue que escorre pelas marginais” (v. 2) não são meras ficções, ilustram os efeitos de uma violência que resulta em mortes reais. A ideia de necropolítica, proposta por Achille Mbembe (2016), é importante para esta análise pois diz respeito às “formas contemporâneas que subjagam a vida ao poder da morte” (MBEMBE, 2016, p. 146). Articulando as formulações de Michel Foucault, Mbembe (2016) aponta para a centralidade do racismo no exercício do necropoder, ou seja, na divisão entre quem pode viver e quem deve morrer. O autor afirma que: “Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição de morte e tornar possível as funções assassinas do Estado” (*ibidem*, p. 128). De acordo com Vinícius da Silva (2022, p. 76), em análise do *Atlas da Violência de 2018*, estima-se que 71,5% das pessoas mortas intencionalmente no Brasil, nos últimos dez anos, eram pessoas negras. Ele afirma: “Em 2017, a cada 100 pessoas assassinadas, 71 eram negras [...]. Enquanto a taxa de homicídio de pessoas brancas diminui, a taxa de homicídio de pessoas negras aumenta exponencialmente” (*ibidem*).

Para Suely Aires (2018, *on-line*), o exercício do necropoder é justificado, no Brasil, através do discurso corrente da guerra às drogas. Sob essa justificativa, ela afirma que:

uma autorização para eliminar o inimigo é dada de maneira tácita pelo Estado, que identifica o traficante de drogas, localiza-o nas favelas, comunidades e quebradas e expõe um corpo negro, submetido e algemado, nas diversas imagens da mídia. [...] Como consequência, jovens negros são diariamente assassinados em uma exposição à morte – direta ou indireta [...]. (AIRES, 2018, *on-line*)

Ocorre, assim, a ficcionalização do inimigo – aquele que deve ser exterminado para que a segurança e a vida sejam garantidas – e a legitimação do extermínio de pessoas que circulam pelas favelas, periferias e quebradas. No segundo verso de “Bomba pra caralho”, a eu lírica caracteriza e territorializa as mortes que serão narradas. Quando aponta que “é o sangue dos [seus] que escorre pelas marginais” (v. 2), deixa claro que está retratando a morte de pessoas que, assim como ela, são negras e de periferia. Essa territorialização (e racialização) da morte,

ainda de acordo com Aires (2018), revela que esses espaços – as favelas, as “marginais” e as quebradas – são o lugar da segregação e da violação de direitos, em que o exercício do necropoder é naturalizado.

O genocídio da população negra e periférica, no Brasil, serve como exemplo da distribuição diferencial da dignidade de luto (BUTLER, 2017). Conforme o pensamento da autora, “se uma vida não é tratada como se sua perda fosse terrível, então sua perda já está incorporada na noção de vida. É por isso que uma vida tem de ser considerada primeiramente como digna de luto para ser tratada plenamente como vida” (*ibidem*, p. 44). Assim, as vidas narradas em “Bomba pra caralho” são consideradas vidas matáveis, já perdidas ou socialmente mortas – sua destruição não representa uma perda, um problema ou um crime.

Em seguida, observamos a eu lírica direcionar o seu discurso para aqueles/as que, de certa forma, se beneficiam do exercício do necropoder. Aqueles/as que não têm seus corpos marcados para morrer parecem agir para a manutenção do regime de soberania que, como afirma Mbembe (2016, p. 135), diz respeito à “capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é”. Essa manutenção acontece a partir da reprodução dos padrões e das práticas de violência racista pela sociedade, como evidenciado nos versos abaixo:

3 E vocês fazem tão pouco, mas falam demais
 4 Fazem filhos iguais, assim como seus pais
 5 Tão normais e banais
 6 Em processos mentais
 7 Sem sistema digestivo

 8 Lutam para manter vivo
 9 Morto, vivo
 10 Morto, vivo
 11 Morto, morto, morto
 12 Viva

(LINN DA QUEBRADA, 2017)

Nestes versos, as rimas (“demais”, “iguais”, “pais”, “normais”, “banais”, “mentais”) parecem funcionar para reiterar a ideia de repetição que a autora quer metaforizar: o racismo, que é “a condição para a aceitabilidade do fazer morrer” (FOUCAULT, 1997 apud MBEMBE, 2016, p. 128), é (r)estabelecido em nossa sociedade através de processos “normalizados” e “banalizados” de desumanização e dominação de corpos não-brancos, como a ficcionalização do inimigo a que se referiu Suely Aires, por exemplo. Em seguida, os pais e filhos “iguais,

normais e banais” são descritos ainda como “sem sistema digestivo” (v. 7). Levando em consideração que o verbo “digerir” remete também à “compreensão” de informações, podemos inferir que a eu lírica está se referindo à incapacidade destas pessoas de refletir/pensar criticamente acerca do racismo que reproduzem.

Nos versos seguintes, a eu lírica descreve o exercício do necropoder: ao brincar com a palavras “morto” e “vivo” (v. 9, 10 e 11), como na brincadeira infantil, evidencia a existência de uma política que determina quem vive e quem morre. Como argumenta Suely Aires (2018),

A necropolítica pode ser pensada como uma relação entre política e morte em sistemas sociais que não podem funcionar senão em estado de urgência e que discriminam as vidas que serão cuidadas, protegidas, multiplicadas, das vidas que serão expostas à morte, seja por serem identificadas com o inimigo que ameaça a coesão da sociedade, seja por fazerem parte do grupo que é eliminado em uma guerra que escolhe seus inimigos. (AIRES, 2018, *on-line*)

Nesse sentido, se há aqueles/as que “lutam” (v. 8) pela manutenção da necropolítica, há também aqueles/as que lutam para permanecerem vivos/as. Uma “contagem de corpos” – mortos e vivos – parece ser realizada entre os versos 8 e 11. Após a repetição da palavra “morto” no verso 11, que, acompanhada por um instrumental sutil, desenha a imagem de corpos sucumbindo, há uma quebra: o instrumental é interrompido e a palavra “viva” (v. 12) é enunciada de forma incisiva, ecoando. Como se encerrasse a sequência de mortes com sua própria vida, a eu lírica assume, a partir daqui, uma postura combativa, uma recusa ao poder de morte que ameaça sua existência. Ecoam, aqui, as palavras de Jota Mombaça (2021, p. 8): “Não vão nos matar agora, apesar de que já nos matam. [...] Não vão nos matar agora porque ainda estamos aqui”. A mudança de postura da eu lírica é percebida em todo o decorrer da canção. Com um tom muito mais ameaçador, passa a denunciar a violência estatal que vivencia, como observamos nos versos a seguir:

13 Bomba pra caralho
14 Bala de borracha
15 Censura, fratura exposta
16 Fatura da viatura
17 Que não atura pobre, preta, revoltada
18 Sem vergonha, sem justiça
19 Tem medo de nós?

(LINN DA QUEBRADA, 2017)

Nestes versos, a eu lírica cita diversos elementos repressivos do Estado que remetem, principalmente, à atuação das polícias no Brasil. Em sua dissertação de mestrado, Marielle Franco (2014) aponta para o processo de militarização das favelas e argumenta que estas são ainda “o principal espaço de expressão de uma atuação violenta e repressiva” (FRANCO, 2014, pp. 92-93) por parte do Estado. Como afirma Joana D’arc Fernandes Ferraz (2004):

A concentração da violência policial sobre as populações pobres e sobre os seus locais de moradia não é um ato isolado de significados. Desde que as favelas surgiram, o Estado incumbiu aos agentes da lei – os policiais – a tarefa de reprimir as populações, seja derrubando os barracos, nas remoções; seja na busca de criminosos, e, mais tarde, já na década de 1980, na caça aos traficantes e às drogas. Portanto, a função da polícia para essa parcela pobre e habitante “ilegal” da cidade, não é de garantidora dos direitos da população, mas de repressora, em nome do Estado. (FERRAZ, 2004 apud FRANCO, 2014, p. 93)

Nesse sentido, as favelas/periferias/quebradas são espaços em “estado de sítio”. Para Mbembe (2016), nestes espaços – cercados e isolados do mundo – há a militarização do cotidiano; a privação da população de seus meios de renda; a liberdade (conferida aos comandantes militares) para decidir sobre quando e em quem atirar. Conclui o autor: “Às execuções a céu aberto somam-se matanças invisíveis” (MBEMBE, 2016, p. 138). Assim, fica evidenciada a “dupla face” do Estado nas periferias, como sugere Aires (2018):

[D]e um lado, ausente e anônimo, [o Estado] não ofert[a] condições mínimas – sociais, políticas, de saúde, educação e cidadania – para afirmar e possibilitar que vidas humanas sejam ali reconhecidas, preservadas e protegidas; de outro lado, o Estado dá a ver sua face mais violenta – escrutina e divide o espaço da comunidade em compartimentos, os quais são regulados pela força, pela presença constante e imediata de seu braço armado. (AIRES, 2018, *on-line*)

“Pobre”, “preta” e “revoltada” (v. 17), a eu lírica denuncia as violências arbitrárias e as violações de direitos de um Estado “sem vergonha” e “sem justiça” (v. 18). A pergunta “Tem medo de nós?”, no verso 19, reitera a “noção ficcional do inimigo” (MBEMBE, 2016) que, como já discutido, é construída sob a justificativa da guerra às drogas. Com este questionamento, a eu lírica revela um impasse: se o Estado que constrói as condições para que a população das periferias seja encarada como “inimiga” é o mesmo Estado que promove a repressão e o genocídio desta população, aqueles/as que vivem nestes espaços é que deveriam sentir (e sentem!) medo. Nos versos seguintes, a eu lírica reflete sobre os possíveis motivos

para que corpos como o seu sejam concebidos como uma ameaça à segurança e ao bem-estar da sociedade:

20 Não suportam a ameaça dessa raça
 21 Que pra sua desgraça
 22 A gente acende, aponta
 23 Mata a cobra, arranca o pau
 24 Tem fogo no rabo
 25 Passa, faz fumaça
 26 Faça chuva ou faça sol

(LINN DA QUEBRADA, 2017)

O uso dos termos “ameaça” e “raça” (v. 20) reitera a centralidade do racismo no exercício do necropoder. Como salienta Mbembe (2016, p. 128), “a raça foi a sombra sempre presente sobre o pensamento e a prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros – ou dominá-los”. Nesse sentido, a noção ficcional de determinadas raças como ameaça é (e sempre foi) uma estratégia de usurpação do poder utilizada para justificar e legitimar sua dominação e destruição. Como argumenta Butler (2017, p. 40), “quando outras vidas são consideradas apenas como ameaças à vida, [...] então a destruição dessas populações é racionalizada como uma defesa da vida contra a morte. Estes são assassinatos que salvam os vivos, e, por isso, não são totalmente considerados assassinatos”.

Nos versos seguintes, o uso dos verbos “acender”, “apontar”, “matar” e “arrancar” (v. 22 e 23) são indicativos de um comportamento combativo e violento, simbolizando, assim, um contra-ataque. No verso 22, a eu lírica parece sugerir, além de imagens de “guerra” – podemos pensar em “acender” tochas ou coquetéis molotov e “apontar” armas de fogo –, imagens de recreação, visto que “acende, aponta” soa também como “acende a ponta” que, em linguagem informal, faz alusão ao uso de maconha – o que justificaria a violência ao seu corpo dentro de uma “guerra às drogas”. No verso 23, a eu lírica retoma o ataque ao falocentrismo (já observado em outras canções), modificando o ditado popular “mata a cobra e mostra o pau”. “Arrancar o pau” parece funcionar, neste caso, como uma forma de interromper a violência do militarismo, que, como sugere Virginia Woolf (1938) em *Três Guinéus*, tem forte conexão com o patriarcado. Butler (2017, p. 40) também faz esta relação ao citar territórios “onde os estados-nação são investidos em afirmar o poder masculino, em mostrar força militar, na construção de uma ideia de nação como força masculina”. Em seguida, a eu lírica faz referência a sua liberdade sexual, fazendo referência aos seus desejos como “fogo no rabo” (v. 24). Este fogo parece representar um “fogo de vida”, pois nos versos 25 e 26, temos que, apesar de tudo –

“faça chuca ou faça sol” – “essa raça” (v. 20) continua resistindo e vivendo – “passando” e “fazendo fumaça” (v. 25). Assim, a verdadeira “ameaça dessa raça” (v. 20) parece residir em suas resistência e liberdade, pois são estas que colocam em perigo o poder soberano da branquidade. Nestes versos, há a inclusão de uma batida intensa, como se numa representação da força dos “golpes” de contra-ataque descritos pela eu lírica. O exercício do necropoder continua a ser descrito na canção, como observamos nos versos abaixo:

27 É uó, o ócio do comício
 28 Em ofício que policia o comércio de lucros
 29 E loucos
 30 Que aos poucos arranca o couro dos outros
 31 Mais pretos que louros, os mouros
 32 Morenos, mulatos
 33 Pardos de papel passado
 34 Presente, futuro-mais-que-perfeito

(LINN DA QUEBRADA, 2017)

Nos versos 27 e 28, a eu lírica parece referir-se ao não cumprimento de políticas prometidas à população. No “ócio do comício”, isto é, na “suspensão das promessas”, revela-se o real interesse daqueles/as que fazem política no Brasil: o “comércio de lucros”. O uso dos recursos de aliteração e assonância nestes versos (*uó – o ócio – comício – ofício – policia – comércio*) serve como signo também da recorrência deste modo de fazer política no país. Em um sistema capitalista neoliberal, em que os interesses econômicos se sobrepõem às necessidades da população, existem grupos que sofrem mais diretamente as consequências destas políticas. “A pobreza tem cor”, afirmou Maria Aparecida Silva Bento, em artigo publicado em 2002⁸⁵. Vinte anos depois, esta afirmação continua verdadeira, basta uma simples pesquisa para encontrar artigos, pesquisas e reportagens acerca do tema. Na canção, isso é evidenciado pela eu lírica: os “mouros”, “mais pretos que louros” (v. 31), têm seu couro arrancado (v. 30), numa referência às violências que recaem sobre negros/as, discutidas ao longo de toda esta seção. O uso dos termos “morenos”, “mulatos” e “pardos” (v. 32 e 33) serve para denunciar o mito da democracia racial e o processo de branqueamento (BENTO; CARONE, 2016) no Brasil e para reiterar que, para o necropoder, estes – os “morenos”, “mulatos” e “pardos” – estão juntos aos “pretos” e aos “mouros”. Entendendo que esses termos são tentativas de afastar pessoas negras de sua própria negritude, Linn utiliza ainda a expressão irônica “pardos de papel passado” (v. 33), que

⁸⁵ Para o presente estudo, utilizo a edição de 2016, listada nas referências.

remete a uma discussão recorrente nos movimentos negros e nos estudos sobre identidade racial⁸⁶. O artista plástico Maxwell Alexandre, por exemplo, inaugurou em 2019 a exposição “Pardo é papel”, sobre a qual relatou:

O desígnio pardo, encontrado nas certidões de nascimento, em currículos e carteiras de identidades de negros do passado, foi necessário para o processo de redenção, em outras palavras, de clareamento da nossa raça. Porém, nos dias de hoje, com a internet, os debates e tomada de consciência e reivindicações das minorias, os negros passaram a exercer sua voz, a se entender e se orgulhar como negro, assumindo seu nariz, seu cabelo, e construindo sua autoestima por enaltecimento do que é, de si mesmo. Este fenômeno é tão forte e relevante, que o conceito de pardo hoje ganhou uma sonoridade pejorativa dentro dos coletivos negros. Dizer a um negro que ele é moreno ou pardo pode ser um grande problema, afinal, Pardo é Papel. (INSTITUTO... 2021, *on-line*)

Em seguida, a eu lírica faz um jogo temporal: ao citar “passado”, “presente” e um “futuro mais-que-perfeito” (v. 33 e 34), remete à concepção de esperança como pensada por José Esteban Muñoz (2009) – “um olhar para trás que encena uma visão futura” (apud ASSIS, 2021, p. 59). Nesse sentido, abre-se no tempo uma fenda utópica em direção a um futuro mais justo (afinal, “mais-que-perfeito”) para aqueles/as que, no passado e no presente, foram e são alvos das violências do necropoder. Neste futuro, a realidade é transformada a partir da resistência, como observamos nos últimos versos:

35 Em cima do muro
36 Embaixo de murro
37 No morro, na marra
38 Quem morre sou eu?
39 Ou sou eu quem mata?
40 Quem mata, quem multa, quem mata sou eu?
41 Ou sou eu quem mata?

(LINN DA QUEBRADA, 2017)

A eu lírica parece tomar para si o poder, ou melhor, suspender o poder soberano que determina quem pode matar e quem deve morrer. A substituição do verbo “morrer”, que aparece uma única vez, no verso 38, pelos verbos “matar” e “multar” nos versos seguintes, simboliza uma mudança na posição da eu lírica: morrer (ou melhor, ser morta pela ação do Estado) já não é

⁸⁶ Apesar disso, é importante lembrar que “pardo” é ainda uma das categorias de identificação étnico-raciais utilizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

mais uma possibilidade. Aqui, ecoa a fala-desejo de Dorvi, personagem do conto de Conceição Evaristo (2014): “A gente combinamos de não morrer”. Ao final, reiterando o emprego de elementos sonutópicos da violência, ouvimos gritos que, dentre outras coisas, parecem representar as dores e também a raiva de quem tem seu corpo marcado para morrer. Digo isso porque eu, ouvindo, grito também.

Além destes sentimentos – de dor e raiva – presentes nos *nossos* gritos, toda a violência descrita nas duas canções parece despertar também um certo medo. Mas o medo aqui funciona como “uma coragem ao contrário”, como escreve Conceição Evaristo no conto mencionado acima: “Medo, coragem, medo, coragemedo, coragemedo de dor e pânico” (2014, p. 62). Coragemedo como arma para enfrentar as violências a que estamos historicamente submetidas. Não sentimos, desde sempre, medo de nossos/as pais/mães, de professores/as, das autoridades governamentais, de deus, do diabo, dos nossos próprios desejos? Os poderes reguladores e seus assombros nos perseguem a vida inteira e nos mantêm (ou tentam nos manter) na linha rígida da normalidade. Ultrapassar esta linha sugere enfrentar e ultrapassar os medos. Mas ultrapassar os medos não significa estar livre daquilo que nos ameaça. Quando nós – as “dissidentes”, as pretas, as travestis, as transgêneras, as bichas, as sapatonas, as não-binárias, as bissexuais (e as outras e outras e outras...), esfrelamos as normas e insistimos em nossa existência (apesar de), nos tornamos, então, assustadoras. Representamos não uma ameaça às *suas* vidas, mas à *sua* permanência (até então naturalizada) no poder. Por isso inventaram as fobias, as leis divinas, a família tradicional, a mamadeira de piroca, as violências, os insultos, a necropolítica (MBEMBE, 2016). Inventaram a nossa morte e uma justificativa para ela. A cisgeneridade heterossexual branca, compulsória e patriarcal, nos apontou como *bichas-papão* e nos relegou ao armário (ou ao inferno!), mas não há feitiço, reza ou fogo que nos prenda aqui.

Nas páginas seguintes, analisarei três canções – “Serei A”, “A Lenda” e “Mulher” – em que, apesar das violências, três figuras “assustadoras” – a “sereia do asfalto”, a “bixa esquisita” e a “mulher de pau” – carregam (e nos oferecem) liberdade e esperança como possibilidades para nossas vidas. Com “coragemedo”, sentindo “dorraiva”, mergulharemos nas águas turbulentas destas criaturas, em busca da “liberdadesperança” a que temos direito.

3.1.4 Entre sereias, lendas, ciborgues e mulheridades

No capítulo 2 desta dissertação, aponte para o processo de desumanização a que pessoas trans e travestis são sistematicamente submetidas em uma sociedade profundamente guiada pelas normas do cis-heterossexismo. Como vimos, a figura do monstro de *Frankenstein* surge, nos discursos de Linn da Quebrada e de Susan Stryker, como símbolo para estes corpos que, ininteligíveis ao sistema sexo-gênero, sofrem o afastamento de uma “substância” humana: são considerados como criaturas antinaturais, mitológicas, de outro mundo. Nesta seção, observaremos como Linn recorre à imagem de outro monstro – a sereia – e à construção da “bixa” como uma lenda para reescrever o imaginário social acerca destes corpos.

Início a análise da canção “Serei A” refletindo sobre este título e suas significações. A escolha por esta grafia remete a duas possibilidades de sentido: 1) à ideia de “ser” no futuro; e 2) à imagem mítica já mencionada da sereia. Quanto à primeira, é interessante observar que, ao nomear a canção desta maneira (com o verbo “ser” conjugado no futuro, em primeira pessoa, seguido do artigo definido “a”), Linn atribui ao próprio corpo um elemento de futuridade, possibilitando a si mesma a vida além das estatísticas⁸⁷, o “existir amanhã” de que fala Isadora Ravena (2020). Ao não indicar o *que* será, Linn mantém seu corpo e suas identidades nas águas correntes da instabilidade, da impermanência, da mutabilidade. Nestas águas, encontraremos também as sereias, de que falarei a seguir.

Bastante popular desde a antiguidade, o mito das sereias tem sido amplamente explorado em diversos meios de expressão da cultura, ocupando lugar especial no imaginário de nossa sociedade. De acordo com Marisa Martins Gama-Khail (2021), “na literatura, as sereias encontram seu espaço de existência plena, na medida em que a ficção dá impulso ao imaginário e ao exercício pleno do insólito” (p. 83). A autora percorre diversas representações literárias do mito, desde as apresentadas por Annie Lermant-Parès (2005) – como a *Odisseia*, de Homero (sua referência canônica); *Os Argonautas*, de Apolônio de Rodes; *Uma história verídica*, de Luciano; e *Metamorfoses*, de Ovídio –, passando por *Os lusíadas*, de Camões; *Ondina*, de Friedrich de La Motte-Fouqué; e *A pequena sereia*, de Hans Christian Andersen; até chegar a obras de Franz Kafka, *O silêncio das sereias*; de Jorge Luis Borges, *Sereias*; e de Alfonso Reyes, *Reseña sobre las sirenas*. A autora cita ainda Iara (lenda indígena brasileira), Kianda (lenda africana) e Iemanjá (cultuada nos rituais afro-brasileiros) como figurações que se cruzam com o mito das sereias. Mais recentemente, as sereias figuraram em obras como, por exemplo,

⁸⁷ Cf. *Dossiê assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2021*, organizado por Bruna G. Benevides e publicado pela ANTRA.

O livro por vir, de Maurice Blanchot (1959) e *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector (1969). É importante destacar esta “viagem” pelas obras em que figuram as sereias para reforçar a importância e as transformações do mito através do tempo. Acerca das transformações, recorro ao texto de Borges (1982), já citado acima:

Ao longo do tempo, as sereias mudam de forma. Seu primeiro historiador, o rapsodo do décimo segundo livro da *Odisseia*, não nos diz como eram; para Ovídio, são aves de plumagem avermelhada e rosto de virgem; para Apolônio de Rodes, da metade do corpo para cima são mulheres e, para baixo, aves marinhas; para o mestre Tirso de Molina (e para a heráldica), “metade mulheres, metade peixe”. Não menos discutível é sua categoria; o dicionário clássico de Lemprière entende que são ninfas, o de Quicherat que são monstros e o de Grimal que são demônios. (BORGES; GUERRERO, 1982, 145)

Para este estudo, interessa a imagem das sereias como seres mutáveis e em constante transformação, pois se aproxima da imagem que Linn da Quebrada constrói de si mesma, como já discutimos até aqui. Além disso, é importante ressaltar que, nas teorizações recentes acerca das travestilidades, há uma crescente tendência na associação entre travestis e sereias, como é possível observar nas produções de Sampaio (2013); Casteleira (2014); Silveira (2018); Ercoles (2020); e Soares (2020). Nestes estudos, as/os pesquisadoras/es exploram questões acerca de saúde, literatura, educação, deficiência e envelhecimento em suas interfaces com as travestilidades.

O canto fascinante e fatal das sereias é também importante para este estudo, visto que o *corpus* aqui analisado é composto por canções. Na música popular brasileira, as sereias têm figurado de maneira recorrente na obra (já considerada canônica) de Maria Bethânia. Em entrevista à *Revista Bravo!*, Bethânia (2009, *online*) afirmou: “Sereias são as donas da voz... Senhoras da emissão, que cantam por minha boca. Só sei cantar graças às sereias. Elas me ensinaram. Minha voz apenas mora em mim. Não é minha. É das sereias”. Aprofundando esta relação entre a obra da artista e o mito das criaturas míticas das águas, Renato Forin Junior e Sonia Pascolati (2017) analisam o “*logos* feminino na canção popular” através da alegoria das “sereias brasileiras”. A seguir, transcrevo a letra de “Serei A” e analiso o canto de outras duas “sereias brasileiras” – Linn e Liniker – em seus encantos e desencantos.

- 1 Serei a do asfalto
- 2 Rainha do luar
- 3 Entrega o seu corpo somente a quem possa carregar

4 E onde h(á mar)
 5 Transbordar
 6 Em água salgada lavar
 7 E me levar
 8 Livre, me love, me luta
 9 Mas não se esqueça
 10 Levante a cabeça
 11 Aconteça o que aconteça
 12 Aconteça
 13 Continue a navegar
 14 Continue a travecar
 15 Continue a atravessar

(LINN DA QUEBRADA, 2017)

A canção é iniciada com os três primeiros versos sendo entoados lentamente por Liniker. Não há nenhum som além de sua voz. Como ondas do mar que avançam sobre a areia, o eco de suas palavras chega-nos aos ouvidos. Os versos são repetidos como feitiço – um encantamento –, revelando sua verdadeira forma: estamos diante do canto de uma sereia. Durante toda a canção, é possível ouvir a voz da artista ecoando em vocalizações e cantos sutis, que reforçam sua imagem de criatura mítica das águas. Há, nestes versos, uma primeira transformação: o canto da eu lírica, transfigurada em mulher-peixe, é direcionado não aos navegadores (como observamos nas versões populares do mito), mas a outro tipo de sereias – as do asfalto. Dessa forma, altera-se também o *locus* da criatura: além de pertencer “ao mundo subterrâneo dos infernos, ao mundo celeste da música e ao universo marinho dos navegadores” (LERMANT-PARÈS, 2005, 829), a sereia passa a pertencer também à “selva urbana”, como a sereia “sem rabo de peixe” que Angélica Freitas (2020) escreve em suas *Canções de atormentar*. Há, assim, uma re-visão (RICH, 2017) do mito e, mais uma vez, a negação do macho surge como marca da transpoética de Linn.

No verso seguinte, a “sereia do asfalto” é descrita ainda como “rainha do luar” – uma criatura noturna que vaga pela cidade. Com o uso destes termos, Linn parece aludir para outro prolífico mito: o das travestis como “damas da noite”⁸⁸. Assim como o mito das sereias, o estereótipo que associa travestis à prostituição tem sido intensamente difundido através dos tempos, servindo para a perpetuação do estigma que ameaça suas vidas. Sobre este “estigma travesti”, marcado, principalmente, pela associação à prostituição e à criminalidade, Elias

⁸⁸ Utilizo o termo em referência ao conto de Caio F. Abreu (1988) e também à “Associação Damas da Noite”, fundada em 1979 por e para a defesa de prostitutas (trans e cisgêneras), como narra Jovanna Baby Cardoso da Silva (2021).

Ferreira Veras e Oscar Guasch (2015) pontuam: “À abjeção por não habitar a inteligibilidade dos gêneros, acrescenta-se a abjeção por habitar e partilhar com outros não-sujeitos as “zonas inóspitas” da cidade, cuja metáfora da noite, como lugar de vivência travesti, mas também do desconhecido e do perigo, parece revelar” (VERAS; GUASCH, 2015, p. 50).

Também refletindo sobre esta “experiência noturna”, a pesquisadora Hailey Kaas (2019, p. 97) sinaliza: “Dá meia noite, o relógio bate as doze badaladas e saem as travestis do “buraco do centro da terra”. Trabalham. Depois, dá seis horas e elas voltam para o buraco... Pois onde vocês veem essas pessoas circulando socialmente? Em lugar nenhum”. A pesquisadora reconhece os avanços conquistados através da luta política de pessoas trans, mas evidencia que estamos ainda distantes de uma realidade justa e digna para esta população. Mistificar a “sereia do asfalto”, isto é, transferir para o campo da irreabilidade o estereótipo da “travesti prostituta”, funciona não só como estratégia para denunciar os mecanismos sociais que ainda mantêm parte desta população dependente da prostituição para sobreviver, mas também como forma de atacar e negar o caráter definitivo da estigmatização.

Nesta canção, após a introdução com o canto isolado de Liniker (a “sereia do mar”), observa-se uma transformação na sonoridade explorada no álbum até aqui: ao invés das fortes batidas de funk e do uso de sintetizadores, predomina o som de atabaques e agogôs. O uso destes instrumentos, bastante comum em rituais de religiões afro-brasileiras (como a celebração a Iemanjá, no Candomblé, por exemplo), indica que, na canção, um rito também se inicia. Ouvimos, então, o canto de Linn: assumindo também a forma de “sereia do mar”, ela repete os versos já cantados por Liniker. O terceiro verso, “Entrega o seu corpo somente a quem possa carregar”, parece funcionar como alerta ou conselho para que a “entrega do corpo” aconteça apenas diante da certeza da sustentação e do cuidado. Em outras palavras: que o corpo da sereia do asfalto seja tocado apenas por quem irá “carregá-lo” sem deixá-lo cair, sem machucá-lo. Além disso, o verso parece ser um convite, um encanto para que a sereia do asfalto adentre as águas. Essas ideias (tanto de cuidado – que podemos chamar de afeto – quanto de convite às águas) são evidenciadas na brincadeira da eu lírica com as palavras “amar” e “há mar”, observada no verso 4. Nas águas do amor e nas águas do mar, “transbordar” (v. 5), orienta a sereia-eu-lírica. A água segue o seu fluxo como elemento essencial na canção: transborda, inunda, flui. É imprescindível, então, explorarmos suas profundezas, onde encontraremos mais além de sereias.

Gaston Bachelard (2013) realizou estudos fundamentais acerca dos “elementos materiais” – fogo, ar, água e terra – e suas figurações/representações como imagens poéticas no reino da imaginação. Em *A água e os sonhos*, publicado originalmente em 1942, o filósofo explora as imagens associadas a este elemento, apontando para sua ambivalência: a água simboliza, por exemplo, vida, purificação, calma e clareza, mas também morte, violência e escuridão. Bachelard (2013) escreve que

a água é também um *tipo de destino*, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. [...] A água é realmente o elemento transitório. (BACHELARD, 2013, p. 6-7, grifo no original).

É este “devir hídrico”, este “mobilismo heraclítico”⁸⁹, este elemento de transformação, que observamos nas águas que transbordam em “Serei A”. Na canção de Linn, a água salgada (v. 6) do mar é concebida como elemento de liberdade, de amor e de luta, além de estar associada a um processo (ou ritual) de purificação e de travessia. Nos versos 6-8, estas imagens são interligadas pela eu lírica, numa repetição “líquida”, através do recurso de aliteração, como observado no uso das palavras “lavar”, “levar”, “livre”, “love” e “luta”. Em seguida, ouvimos a sereia cantar: “Mas não se esqueça/ Levante a cabeça/ Aconteça o que aconteça/ Aconteça”, num ato de estímulo e impulso a sua interlocutora, para que siga em frente, de cabeça erguida, e que “seja” – serei a –, que “aconteça” (v. 12), ela mesma, apesar de qualquer coisa. Temos, nos últimos versos, a imagem da travessia ainda mais cristalina: enquanto o canto de sereia de Liniker se intensifica, a voz de sereia de Linn entoia: “Continue a navegar/ Continue a travecar/ Continue a atravessar” (v. 13-16). A associação feita entre estes verbos – navegar, travecar e atravessar – remete à transitoriedade das águas, das identidades “líquidas”⁹⁰, do devir travesti: é às águas da travestilidade que a sereia do asfalto deve entregar o seu corpo; nestas águas, mergulhar, purificar, atravessar, libertar, amar, lutar... Para estas sereias, navegar nestas águas é o que pode levá-las, finalmente, à sua própria Ilha da Utopia.

⁸⁹ Sobre isso, Bachelard escreve: “Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre” (2013, p. 6-7). Gilbert Durand (2012) reforça o esquema heraclítico da água na obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, em que escreve: “A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente. A água que corre é figura do irrevogável” (p. 96).

⁹⁰ Cf. Zygmunt Bauman (2005).

É interessante destacar que no áudio-vídeo oficial da canção, disponível no canal de Linn no *YouTube*, a “água salgada” (v. 6) é representada pelas lágrimas da artista, que aparece chorando durante mais da metade da produção audiovisual (imagem 7, abaixo). De acordo com Gilbert Durand (2012), “[a] água estaria ligada às lágrimas por um caráter íntimo, seriam uma e outras ‘a matéria do desespero’” (p. 98). Nesse sentido, constrói-se também na canção a metáfora da água como sofrimento e do impulso de atravessá-lo. No fim do vídeo, Linn recebe um copo cheio d’água (ou de lágrimas) e sorri, indicando que as “águas do desespero” foram atravessadas. Ela é abraçada e carregada por Jup do Bairro, concluindo a história que é narrada na canção.

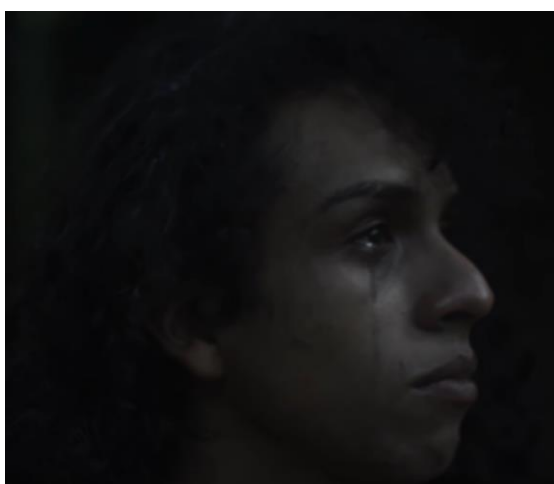


Imagem 7 Linn chora no áudio-vídeo de “Serei A”.



Imagem 8 Linn é carregada pela sereia.

Fonte: *YouTube*

Ressalto que a água e o mito das sereias têm figurado nas produções líricas e audiovisuais de outras artistas travestis brasileiras, das quais cito Ventura Profana, Alice Guél e Castiel Vitorino Brasileiro. Na canção “Dilúvio”, Ventura e Alice (2019) constroem uma arca e esperam pelo dilúvio de vida travesti, como observamos nos versos: “Chuva de vida trava/ Lava, invade, refaz, restaura/ Rio de vida trava/ Nutre, inunda, conduz, nos sara/ Chuva de vida trava/ Toma toda terra seca, torna fértil toda alma/ Rio de vida trava/ Mata a sede das sedentas que com fé destrava”. No vídeo da canção “Resplandescente”, Ventura (2019) aparece dentro da água em diversos momentos, como ilustrado na imagem 9. Na obra “Me faça um pedido” (2021), é possível ouvir um “canto de sereia”, enquanto Castiel Vitorino Brasileiro nada em mar aberto, com uma cauda vermelha (imagem 10).



Imagem 9 Ventura Profana surge nas águas.
Fonte: YouTube



Imagem 10 Castiel Vitorino Brasileiro como sereia.
Fonte: Site oficial da artista

Além de re-visar o mito das sereias, Linn da Quebrada (re)constrói, na canção seguinte, uma lenda. De acordo com Jean-Pierre Bayard (2002, p. 10), “a lenda, transformada pela tradição, é o produto inconsciente da imaginação popular”. No Brasil, a imaginação popular acerca da homossexualidade tem produzido noções e estereótipos que conferem à bicha um lugar negativo, distanciando-a da realidade humana, transformando-a numa espécie de personagem jocoso: a “bicha louca” ou o “viado folclórico”. Comumente representada desta maneira, através da mídia (SANTOS et al, 2020) e também no discurso popular, a bicha pode ser considerada como personagem de uma lenda que habita o folclore brasileiro, em que a moral é sempre a sua eliminação: ninguém quer ser alvo da violência do riso, afinal. Sobre isso, Linn afirmou, em entrevista:

Eu acho que é muito importante tomar [os] espaços de poder e de fala pra que outras pessoas nos percebam de forma humana. Porque, na maioria das vezes, somos retratadas nas representações midiáticas não só em situações marginalizadas, [...] mas de forma jocosa. Nós somos colocadas em posições de riso mesmo, onde não riem com a gente, mas riem da gente. E onde o riso tem a função de punição, o riso é chicote, ele pune e afasta. E agora, estando nesses espaços, eu tenho a possibilidade de ocupar outra posição, de inventar novas posições e de mostrar que estamos produzindo pensamento e saberes. (LINN..., 2017b)

Na última canção de *Pajubá*, Linn inventa “a lenda da bixa esquisita” e narra, acompanhada por uma sonoridade leve e descontraída, que remete ao samba, episódios de sua

própria vida (já discutidos no capítulo 2 desta dissertação), como o pertencimento a uma família desestruturada; o abandono pelo pai; os esforços da mãe para conseguir seu sustento; a criação pela tia; a expulsão da igreja, motivada por sua expressão/identidade de gênero e sexualidade. Nesta canção, o impulso utópico pode ser identificado no desejo por uma “vida promissora”, na busca pela liberdade e pela felicidade, no sonho de alcançar um futuro melhor. Comuns, estas situações e desejos parecem servir para devolver à “bixa esquisita” uma condição humana e causar em quem ouve (principalmente em outras “bixas esquisitas”) algum sentimento de reconhecimento. Além disso, a “bixa esquisita” é retratada de maneira positiva: é “esperta”, “sabichona”, determinada; é uma “bixa molotov”, que luta por seus sonhos, junto ao “bonde das rejeitadas”.

Na lenda da “bixa esquisita” – que “não é feia nem bonita” –, a eu lírica recorre ao humor para denunciar a violência do riso que atinge seu corpo, como observamos nos versos: “Eu tô bonita?/ Tá engraçada!/ Eu não tô bonita?/ Tá engraçada!/ Me arrumei tanto pra ser aplaudida/ Mas até agora só deram risada”. É interessante ressaltar que a resposta “Tá engraçada” vem do “bonde das rejeitadas” – ouvimos as vozes de Jup do Bairro e de Liniker, por exemplo –, que riem junto à eu lírica. Na canção, como se utilizassem as “cicatrizes de risos nas costas” (LEMEBEL, 2014) como força, as “bixas esquisitas” subvertem a posição que ocupavam no imaginário social: não são apenas alvos da punição do riso, mas riem também. Assim como a Medusa de Hélene Cixous, tomam para si, de forma subversiva e cínica, a linguagem e o riso.

Entre risos recém-conquistados, a eu lírica finaliza a canção exaltando a si mesma: “Confessa, vai/ Eu sei que eu tô linda/ Só você não admite/ Vou sair num monte de revista/ O Brasil me ama/ Muito mais que bonita, admite/ Eu tô maravilhosa”. Aqui, a eu lírica sonha – e, de certa forma, torna possível sonhar – com um futuro em que a bixa esquisita é amada, aclamada e bem sucedida. Se levamos em consideração que o trabalho de Linn (na música, no palco, no cinema, na TV) tem movimentado a cena artística brasileira, é possível afirmar que a invenção utópica que ouvimos em “A Lenda” é um processo já em andamento (ainda que distante do que desejamos). Em entrevista, Linn afirmou:

“É preciso ocupar esses espaços. [...] Pra que saibam que nós existimos [...] e que estamos bem. Pra que outras pessoas saibam que é possível ser travesti e ser feliz, [...] e ser amada, [...] e amar outras travestis, [...] e criar outros amores e inventar outras formas de relação.” (LINN..., 2018b)

Nesse sentido, sua participação no *Big Brother Brasil* (o maior *reality show* da TV brasileira), por exemplo, serviu para aproximá-la do público geral e mostrá-la – uma travesti preta da quebrada – como humana, possibilitando também que as discussões acerca das travestilidades, das identidades de gênero, do racismo, etc. invadissem as casas em todo o Brasil. Sua participação gerou também uma campanha (imagem 11) que se aproxima do desejo expresso no verso “O Brasil me ama”, de “A Lenda”:



Imagem 11 Campanha em apoio à Linn, mobilizada nas redes sociais.
Fonte: Perfil de Linn no Twitter.

Nas canções analisadas nesta seção, Linn inventa possibilidades de amor, de liberdade e de felicidade para seu corpo bixa travesty, ora representado de forma fantástica, na figura do ser mítico das águas, como ouvimos em “Serei A”; ora representado de forma comum, na descrição de sua humanidade, como na canção “A Lenda”. É de Linn o poder de desconstruir e reconstruir o seu corpo, e de inventar infinitas maneiras de existir neste mundo: “Hoje, meu corpo/ Minhas regras/ Meus roteiros/ Minhas pregas/ Sou eu mesma quem fabrico”, ela canta no fim de “A Lenda”. Seus versos ecoam nas palavras de Sara Wagner York, Megg Rayara Gomes de Oliveira e Bruna Benevides (2020):

Profanas que somos, somos reais e também seres mitológicos. Centauros ou sereias, quase sempre urbanas/os. Exotificadas, demonizadas, hiperssexualizadas, patologizadas, abusadas, banalizadas [...] Mas sempre donas de si. Donas de nossas não cisgeneridades, donas de nossos corpos a ponto de fazermos o que quisermos com eles. (p. 6)

Nossos corpos pertencem a nós. Sobre eles inventaremos tudo o que quisermos e com eles continuaremos a navegar, a travecar e a atravessar o mundo! Na canção que analisarei a seguir, mergulharemos nas águas profundas das mulheridades e encontraremos no ciborgue outra possibilidade de representação do corpo na transpoética de Linn.

A canção “Mulher”, lançada em 2017 como *single* independente, faz parte do projeto audiovisual intitulado “blasFêmea”, escrito e dirigido por Linn da Quebrada. Para a artista, “o vídeo materializa e repensa [o] imaginário social do que a gente entende enquanto mulher, feminino, profano” (LINN DA QUEBRADA, 2017, *online*). Nesse sentido, retomo a discussão já iniciada no capítulo 2 acerca do conceito de mulheridades (uma outra forma de pensar o que é “ser mulher”), refletindo ainda sobre a construção dos corpos e das identidades, a partir das imagens construídas na letra da canção, que transcrevo e analiso abaixo:

- 1 De noite, pelas calçadas
 - 2 Andando de esquina em esquina
 - 3 Não é homem, nem mulher
 - 4 É uma trava feminina
 - 5 Parou entre uns edifícios
 - 6 Mostrou todos os seus orifícios
 - 7 Ela é diva da sarjeta, o seu corpo é uma ocupação
 - 8 É favela, garagem, esgoto e pro seu desgosto
 - 9 Tá sempre em desconstrução

 - 10 Nas ruas, pela surdina, é onde faz o seu salário
 - 11 Aluga o corpo a pobre, rico, endividado, milionário
 - 12 Não tem deus, nem pátria amada
 - 13 Nem marido, nem patrão
 - 14 O medo aqui não faz parte do seu vil vocabulário
 - 15 Ela é tão singular
 - 16 Só se contenta com plurais
 - 17 Ela não quer pau
 - 18 Ela quer paz
- (LINN DA QUEBRADA, 2017)

Nesta canção, a metáfora da “sereia do asfalto”, presente em “Serei A”, é retomada e explorada de forma mais explícita: há, novamente, a imagem de uma travesti que recorre à prostituição para sobreviver. As marcas da abjeção são evidenciadas quando a eu lírica descreve um espaço-tempo que, como vimos, tem sido reservado para/associado à existência das travestis em nossa sociedade: “de noite, pelas calçadas” (v. 1), “de esquina em esquina” (v. 2) e “nas ruas, pela surdina” (v. 10) é onde ela anda e faz o seu salário. Como manifestam York, Oliveira e Benevides (2020): “numa sociedade justa, não podemos suportar que qualquer pessoa esteja nesta profissão enquanto destino compulsório, inicial e final de sua existência” (p. 9). Não há,

assim, uma condenação da prostituição, mas sim dos mecanismos que mantêm certos corpos – neste caso, de travestis – reféns dela.

Nos versos 3 e 4, Linn rompe com a lógica binária de gênero e mantém sua identidade e seu corpo suspensos numa “zona em devir” (ASSIS, 2021), nas “regiões híbridas” (BUTLER, 2004 apud ASSIS, 2021, p. 60) em que “ser” torna-se um mar de possibilidades. Essa ideia de “entre-lugar” é reforçada ainda no verso 5: a “trava feminina” para *entre* “uns edifícios”, que parecem servir como metáfora para as construções fixas de “homem” e “mulher”. O ato de mostrar “todos os seus orifícios” (v. 6), que atribui ao seu corpo uma característica de porosidade, é indicativo da liberdade e da subversão das normas, que são marcas recorrentes na poética de Linn. Em vez de construir-se como um “edifício” fixo, a voz poética constrói um corpo poroso, “sempre em desconstrução” (v. 9), reforçando, através deste paradoxo, a imagem de uma “zona em devir”, já mencionada acima.

Na canção, o corpo é descrito ainda como “ocupação” (v. 7), “favela”, “garagem” e “esgoto” (v. 8). Nesse sentido, ele funciona como uma extensão do espaço periférico, evidenciando a perspectiva relacional com que Linn trabalha o próprio corpo e a “quebrada” em suas obras, como vimos na discussão acerca de seu nome artístico no capítulo 2. Como propõe Henri Lefebvre (1986), “[...] cada corpo vivo é um espaço e tem seu espaço: ele se produz no espaço e produz o espaço” (apud HAESBAERT, 2020, p. 77). Com seu corpo-território (HAESBAERT, 2020) – corpo-quebrada – a “diva da sarjeta” (v. 7) ressalta, mais uma vez, as marcas de abjeção que definem sua existência.

As ideias de liberdade e das travestis como “donas de si”, como vimos no fim da análise da canção anterior, são retomadas nos versos seguintes, com o uso do verbo “alugar” em vez de “vender” [o corpo], no verso 11, e com a recusa à religião, ao Estado, ao matrimônio e, de certa forma, ao capitalismo, observada nos versos 12 e 13: “Não tem deus, nem pátria amada/ Nem marido, nem patrão”. Livre destas amarras, a eu lírica supera o medo (v. 14) de existir e de enfrentar n/uma sociedade cis-heteronormativa e patriarcal. Em seguida, a eu lírica estabelece uma antítese entre as palavras “pau” (v. 17) e “paz” (v. 18) como forma de retirar de si o estigma de “ser exclusivamente sexual”.

Em seguida, a eu lírica descreve sua travestilidade/transgeneridade como um “segredo”, como é possível observar nos versos 19 e 21, abaixo:

19 Seu segredo ignorado por todos

20 E até pelo espelho
 21 Seu segredo ignorado por todos
 22 E até pelo espelho
 23 Mulher

(LINN DA QUEBRADA, 2017)

Ao apontar que este segredo é ignorado “por todos” (v. 19) e “até pelo espelho” (v. 20), a eu lírica parece referir-se a um momento pré-transição de gênero, em que as marcas e os elementos socialmente entendidos e construídos como femininos não estavam presentes. Como aponta Berenice Bento (2017 apud NASCIMENTO, 2021, p. 173), “[o] gênero [...] não existe sem o reconhecimento social. Não basta eu dizer ‘eu sou mulher’, é necessário que o outro reconheça esse meu desejo como legítimo”. Ainda assim, mesmo sem este reconhecimento social baseado nos contornos do corpo, há, no verso 23, uma definição: “mulher”, que será questionada e explorada pela eu lírica nos versos seguintes, conforme analiso abaixo:

24 Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher
 25 Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher
 26 Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher
 27 Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher

 28 Nem sempre há um homem para uma mulher
 29 Mas há dez mulheres para cada um
 30 E uma mulher é sempre uma mulher
 31 Nem sempre há um homem para uma mulher
 32 Mas há dez mulheres para cada um
 33 E uma e mais uma e mais uma e mais uma e mais outra mulher
 34 E outra mulher
 35 E outra mulher
 36 E outra mulher
 37 E outra mulher

(LINN DA QUEBRADA, 2017)

A repetição excessiva da palavra “mulher”, nos versos 24-27, sugere não apenas uma autodefinição por parte da eu lírica, mas também o apontamento de uma gama extensa de possibilidades de “ser mulher”, que, em intertexto com a canção “Da maior importância”, de Caetano Veloso (1975), a eu lírica expande ainda mais nos versos seguintes: “há dez mulheres” (v. 29), “e mais uma e mais uma e mais uma e mais outra mulher” (v. 33), “e outra mulher” (v. 34-37). Nesse sentido, estamos diante não de uma categoria fixa, universal e essencialista, como já discutido no capítulo 2, mas de uma multiplicidade de expressões de “mulheridades”, que, como define Letícia Nascimento (2021, p. 55), é “um termo que pluraliza a noção de mulher e

de feminilidades, no intuito de reconhecer que existem performances de gênero femininas experimentadas por corpos que não necessariamente se entendem como mulheres”. Refletindo mais especificamente acerca de pessoas travestis e transgênero, a pesquisadora pontua:

Entendo que as mulheres podem performar feminilidades, mas nem todas as performances femininas se reivindicam dentro das mulheridades. Muitas travestis e transexuais se sentem mulheres e podem e devem reivindicar-se como tal; inúmeras outras, entretanto, entendem a si mesmas como uma expressão de gênero originária e, portanto, não se sentem homens nem mulheres. A sentença “eu sou travesti” é suficiente para marcar seus locais dentro de uma identificação de gênero. A compreensão de mulheridades, feminilidades e transvestigeneridades perpassa por uma estratégia política, e não condição ontológica, uma vez que se reivindicar dentro de uma performance de gênero relaciona-se diretamente à possibilidade de tornar-se alguém dentro das sociedades ocidentais. (NASCIMENTO, 2021, p. 56)

Na canção de Linn, há a compreensão da travestilidade/transgeneridade como expressão de mulheridade, mas também como “expressão de gênero originária”, como é possível observar nos versos 3 e 4: “Não é homem, nem mulher/ É uma trava feminina”. A ideia de “tornar-se alguém”, levantada ao fim desta citação, reposiciona os corpos num processo contínuo de vir a ser: “não se nasce mulher: *torna-se* mulher” (BEAUVOIR, 1980, grifo meu); “não se nasce mulher: *torna-se* traveca” (LUSTOSA, 2016, grifo meu). Como estratégia política, este “tornar-se” pode configurar-se como uma rota mais livre e mais criativa para a construção de subjetividades/corporalidades/humanidades menos “ossificadas” (MUÑOZ, 2009 apud ASSIS, 2021, p. 60), visto o seu potencial de desestabilizar as normas cis-heterossexistas estabelecidas numa estrutura patriarcal.

Nos versos seguintes, a eu lírica questiona: “É sempre uma mulher?”. Ela repete esta pergunta três vezes, em tom categórico, levantando suspeita acerca do caráter essencialista e universal que se costuma atribuir às categorias binárias de gênero como forma de legitimá-las. Se pensarmos junto a Monique Wittig (2017, p. 274), entenderemos que “‘mulher’ só tem sentido nos sistemas heterossexuais de pensamento”. Tal categoria surge como oposto binário à categoria “homem”, à qual estará sempre submetida. É nesse sentido que Wittig afirma, então, que “as lésbicas não são mulheres” (*ibidem*). Para Preciado (2014), esta afirmação:

trata-se não somente de apontar o caráter construído do gênero, como também, mais ainda, de reclamar a possibilidade de intervir nessa construção até o ponto de abrir linhas de deriva com relação a um futuro que se impõe, se não

como natural, pelo menos como socialmente normativo ou inclusive como simbolicamente preferencial. (p. 94-95)

É justamente essa possibilidade de intervenção que interessa a este estudo. A abertura de “linhas de deriva” no *cistema* sexo-gênero é uma possibilidade utópica de ir além das estruturas binárias que limitam nossos corpos e existências.

É importante ampliar esta discussão para pensarmos que o gênero e o próprio corpo são constituídos a partir da repetição estilizada de atos no tempo: se nós não *somos* nosso corpo/gênero, nós os *fazemos* (BUTLER, 2018; PRECIADO, 2018). Assim, o corpo é “uma *materialização* contínua e incessante de possibilidades” (BUTLER, 2018, p. 5) e é justamente aí, nesta “corporificação de possibilidades”, que é possível identificar que *todos* os corpos são fabricados. Chamo atenção para isso, pois, como sabemos, dentro do *cistema* sexo/gênero, há corpos reconhecidos como naturais e corpos considerados artificiais. Sobre isso, Letícia Nascimento (2021) argumenta:

[A]pesar de todos os gêneros passarem por um processo de materialização a partir de práticas discursivas sobre o sexo, os corpos cis gozam de um privilégio capaz de colocá-los em uma condição natural, como sexo/gênero real, verdadeiro, na medida em que as transgeneridades são caracterizadas como uma produção artificial e falseada da realidade cisnormativa. (NASCIMENTO, 2021, p. 97)

A pesquisadora reflete ainda sobre a urgência de um processo de desnaturalização de nossos corpos, que possibilite que a existência de *outras* alternativas de incorporificação e de performance de gênero – isto é, aquelas que ultrapassam os limites binários de “masculino” e “feminino” – seja também legitimada. Ela conclui: “É preciso bagunçar as fronteiras entre a suposta naturalidade e a artificialidade, uma vez que os corpos trans* são tão artificiais quanto os corpos cis” (NASCIMENTO, 2021, p. 129).

É nesse sentido que, na canção de Linn da Quebrada, uma outra “mulheridade” é construída. De maneira irônica, a eu lírica elenca algumas características essencialistas, como observamos nos versos: “Ela tem cara de mulher/ Ela tem corpo de mulher/ Ela tem jeito, tem bunda, tem peito e o pau de mulher”. Este elemento final – o “pau de mulher” – surge para desestabilizar as características citadas anteriormente: não existe uma “cara”, “corpo”, “jeito”, “bunda” ou “peito” “de mulher” porque todos esses atributos se apresentam de maneiras diferentes nas diversas configurações de mulheridade que existem, pois, como assevera Judith

Butler (2018), “[...] faz-se o próprio corpo e, é claro, cada um faz seu corpo de modo diferente” (p. 5). Quando a eu lírica fabrica discursivamente uma corporalidade com “pau de mulher”, há uma subversão na ordem do *cistema* sexo/gênero, que nos direciona a um entendimento mais abrangente e menos essencialista de nossas existências.

A ideia de gênero e de sexo como tecnologias⁹¹ sujeitas a transformações e mudanças constantes remetem ao que Paul B. Preciado (2014) vai chamar de “incorporação prostética”⁹². Para o autor, nós “já somos ciborgues que incorporam próteses cibernéticas” (p. 167): nossos corpos, sob um regime farmacopornográfico (PRECIADO, 2018), são tecnologicamente modificados através de processos biomoleculares e semiótico-técnicos que governam a subjetividade sexual, como os hormônios, as cirurgias plásticas, o silicone, o Viagra, o *botox*, os anabolizantes, os sites pornô, etc. Assim, o corpo se torna “uma entidade tecnoviva multiconectada que incorpora tecnologia” (PRECIADO, 2018, p. 46): somos todas/os criaturas pós-humanas, pós-gênero, farmacopornograficamente suplementadas/os – ciborgues da realidade social.

Em seu fundamental “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX”, Donna J. Haraway (2009⁹³) utiliza a figura do ciborgue como metáfora para nossa realidade social e corporal, evidenciando a confusão de fronteiras que ocupamos enquanto seres híbridos, tecnologicamente fabricados. Interessa a este estudo as contribuições da autora para a imaginação de “um mundo sem gênero, que será talvez um mundo sem gênese, mas, talvez, também, um mundo sem fim” (p. 38). Como organismo cibernético, a figura do ciborgue, como propõe Haraway, implode irreversivelmente os binarismos modernos: organismo/máquina, natureza/cultura, animal/humano, natural/artificial, feminino/masculino. Por esse motivo, a política ciborguiana tem servido ao pensamento transfeminista para questionar (e implodir) o *status* de naturalidade que a cisgeneridade heterossexual fabrica para si. Além de Preciado (2014, 2018), outras pensadoras do transfeminismo tem recorrido à metáfora do ciborgue para pensar as transgeneridades, como é o caso de Beatriz Pagliarini Bagagli (2013); Sara Wagner York, Megg Rayara Gomes de Oliveira e Bruna Benevides

⁹¹ Cf. Teresa de Lauretis (1987) e Paul B. Preciado (2014).

⁹² A respeito das corporalidades trans, Preciado (2014) refere-se a “tecnologias de transincorporação”, isto é, as transformações físicas, sexuais, sociais e políticas pelas quais pessoas trans/travestis podem passar. Com isso, o autor não está sugerindo que apenas corpos trans passam por transformações, mas que, operando nos corpos cis-heterossexuais, estas tecnologias de incorporação serão compreendidas como “técnicas de *estabilização* do gênero e do sexo” (p. 93, grifo meu).

⁹³ Publicado, originalmente, em 1985.

(2020); e Letícia Nascimento (2021). Nas teorizações destas autoras, os corpos e as identidades trans/travestis emergem, assim como a imagem do ciborgue no manifesto de Haraway, como formas de escapar do labirinto binário e totalizante que tem orientado nossas existências.

Retomando a análise de “Mulher”, veremos a materialização metafórica de um corpo-ciborgue-travesti, como observamos nos versos: “É amapô de carne e osso/ Silicone industrial/ Navalha na boca/ Calcinha de fio dental”. A “amapô” (“mulher”, em pajubá) descrita na canção é constituída de carne, osso, silicone industrial, navalha e calcinha de fio dental, evidenciando o seu processo de “transincorporação” por meio de elementos técnicos e orgânicos. O uso de silicone industrial pela eu lírica aproxima irremediavelmente sua corporalidade da figura do ciborgue, uma vez que este tipo de substância é comercializado para uso em máquinas de indústria e não para modelar o corpo. Além disso, aponta para o pertencimento da eu lírica a uma classe social mais baixa, visto que o silicone industrial se torna uma opção mais acessível (ainda que não recomendada) para travestis que não têm acesso aos procedimentos cirúrgicos nos hospitais⁹⁴. É importante destacar também que, na canção, a “navalha na boca” evoca muito mais uma práxis de resistência do que o próprio objeto, visto que o que leva a “navalha” a constituir o corpo das travestis é a necessidade de defesa face às violências direcionadas aos seus corpos. Este caráter de resistência integral, na canção, as corporalidades travestis através de uma metaforização prostética, e é reiterado e exaltado pela eu lírica nos versos abaixo:

38 Então eu, eu
 39 Bato palmas para as travestis, que lutam para existir
 40 E, a cada dia, conquistar o seu direito de viver e brilhar
 41 Batam palmas para as travestis, que lutam para existir
 42 E, a cada dia, batalhando, conquistar o seu direito de
 43 Viver e brilhar e arrasar
 44 Viver e brilhar e arrasar
 45 Viver e brilhar e arrasar
 46 Viver e brilhar e arrasar

(LINN DA QUEBRADA, 2017)

Resistentes, as maquinarias ciborgue-travestis, transincorporadas farmacopornograficamente nas fronteiras do (pós-)humano, precisam lutar por sua própria existência. Nestes versos, a necessidade de “lutar/batalhar” para “conquistar o direito de viver” evoca o lugar sub-humano

⁹⁴ Para uma discussão mais aprofundada acerca do uso de silicone industrial pelas travestis, cf. *Travestis: carne, tinta e papel*, de Elias Ferreira Veras (2019), e a reportagem “Casa da Bartô”, de Goulart de Andrade (1987), disponível no *YouTube*, sobre a travesti bombadeira – aplicadora clandestina de silicone industrial – Bartô.

e violento a que elas são relegadas, mas aponta também, paradoxalmente, para a própria conquista: vivem e brilham e arrasam (também por meio das (re)construções dos próprios corpos) como forma de *permanecerem* vivas.

No fim da canção, outra estratégia de vida pode ser observada nos versos: “Eu tô correndo de homem/ Homem que consome/ Só come e some/ Homem que consome/ Só come, fudeu e some”. É interessante perceber que a forma com que a palavra “homem” é pronunciada nestes versos, sem o “m” final, acaba por associar, não só sonoramente – “home”, “consome”, “come”, “some” –, mas de maneira intrínseca, este tipo de homem ao comportamento de usar e descartar o seu corpo. Entendo a ação de “correr” da eu lírica não como uma fuga ocasionada pelo medo, mas como uma recusa. Nos últimos versos, ouvimos a voz poética repetir apenas o verbo “some”, de forma mais incisiva, como se fosse uma ordem. Ao mesmo tempo, seu tom diminui a cada repetição, transformando-se em sussurro, como se, à medida em que sua voz fosse sumindo, o “macho” sumisse também. Observada em outras canções, esta recusa ao macho pode ser considerada uma invenção utópica na poética cuir de Linn, visto que funciona como uma educação do desejo (ABENSOUR apud LEVITAS, 2013).

Outro aspecto importante que constitui a transpoética de Linn pode ser identificado no vídeo “blasFêmea”, para o qual a canção “Mulher” serve como complemento sonoro. O conceito de “multidão” cuir, como propõe Preciado, é imagetivamente metaforizado quando, nas cenas em que a personagem interpretada por Linn é violentada por três homens, um “exército” de mulheridades se forma em sua defesa, conforme ilustrado nas imagens 12 e 13, abaixo:



Imagem 12 Exército de mulheridades se forma no vídeo “blasFêmea”.

Fonte: YouTube



Imagem 13 O exército corre em defesa de Linn.

Fonte: *YouTube*

No fim do vídeo, há uma espécie de epílogo com imagens desta multidão não mais num contexto de violência, mas num espaço de cuidado e de afeto. São recortes de cenas do vídeo *Vivencia blasFêmea* (2017), em que Linn propõe que, entre elas, seja construída uma rede de apoio físico, psicológico, financeiro e sexual. “Esse é o espaço onde a gente se mantém viva. É o *nosso* espaço sagrado”, ela afirma. Neste espaço, tocam-se, abraçam-se, beijam-se, banham-se em folhas, cantam, riem e choram juntas, apoiam-se, vivem-se... Através destas imagens, observamos a construção de um “cuírlombo” – para utilizar o termo de tatiana nascimento (2018) – que, na literatura e na realidade, diz respeito a um espaço de resistência, de pertencimento, de sobrevivência, de liberdade, de comunhão e de união. Na transpoética de Linn da Quebrada, as utopias são inventadas coletivamente, entre sereias, lendas, ciborgues, mulheridades e as tantas (e tantas!) outras possibilidades do que quisermos/pudermos ser. Juntas/os/es, permaneceremos vivas/os/es! E viveremos!



Imagem 14 Cena de “Vivencia blasFêmea” (2017).

Fonte: *YouTube*

NÓS SOMOS O EVANGELHO DO FIM!

RITOS FINAIS

Imagine a future and be in it.

(Björk)

Não queimem as bruxas

Mas que amem as bixas

Clamem que amem

Que amem as travas também!

(Linn da Quebrada)

Iniciei esta dissertação afirmando estar em trabalho de parto e, durante todo o processo, acreditei, por diversas vezes, que nada nasceria ou que estas páginas, natimortas, seriam esquecidas sem nunca terem sido lidas. Viver sob a constante ameaça do “fim do mundo”, num contexto pandêmico, transformou a escrita desta dissertação num processo lento, doloroso, desgastante e desafiador. Apesar disso – de todas as dificuldades e limitações que afetaram a realização deste estudo, como o acúmulo de trabalho, o desgaste físico e psicológico, o presidente da república, etc. –, preparo-me agora para iniciar seus “ritos finais”. Por mais que a ideia de “iniciar o fim” pareça contraditória, é preciso lembrar que estamos constantemente diante de *principícios*; que passado, presente e futuro são fronteiras que se confundem na imaginação; que de nossas mortes diárias, podemos renascer.

A trajetória desta dissertação reforça, antes de qualquer coisa, que “este é um trabalho de ativismo”, como afirmou Izabel Brandão em minha banca de qualificação. Pessoal e politicamente, acredito que minha atuação na academia só faz sentido dessa maneira: se estiver comprometida com as lutas sociais em que acredito e com a transformação do mundo (que envolve, é claro, a transformação da própria academia). Por esse motivo, as fontes – artísticas e teóricas – que guiaram os pensamentos elaborados aqui são também, em sua maioria, provenientes dos a(r)tivismos. Após (re)visitar minhas via(da)gens autobiográficas, embarquei nas via(da)gens teóricas queer/cuir, por vislumbrar nelas o caráter transgressor e combativo necessário para minhas proposições. A estas teorias, aproximei os estudos críticos da utopia, o que resultou no conceito de “cutopias” – uma corruptela das “queertopias” de Fabiana Gomes

de Assis (2021). Este conceito, *grosso modo*, diz respeito às utopias sonhadas por/para quem vive nas margens da abjeção, aqueles/as que, dentro de uma estrutura dominante, são considerados/as o cu da humanidade. Vale salientar que o cu, aqui, não representa mais o *fim* de um sistema digestivo (e geográfico), mas o seu *início*: assim, falo *pelo cu* (do mundo) também como prática decolonial do saber.

As utopias sonhadas *pelo cu* são compreendidas neste estudo a partir de cinco perspectivas: 1) como um sonhar social (SARGENT, 1994); 2) como “um olhar para trás que encena uma visão futura” (MUÑOZ, 2009); como um dispositivo analítico de interpretação das relações entre passado, presente e futuro (GORDIN et al, 2010); 4) como a “educação do desejo” (ABENSOUR apud LEVITAS, 2013); e 5) como enclave utópico, metáfora da comunidade “cuirlombola” (NASCIMENTO, 2018), que serve de espaço para revigorar forças e reacender ações de resistência em coletividade. A partir dessas possibilidades de sentido, direcionei o foco do estudo para as invenções (c)utópicas de Linn da Quebrada, tanto numa dimensão real (invenção do corpo e das identidades), quanto ficcional (invenção das canções). É importante pontuar que estas dimensões são fronteiriças e se confundem, resultando num “corpo friccional”, num processo contínuo de ficcionalização de si. Nesse sentido, refleti sobre as metamorfoses a que Linn submete o próprio corpo e sobre os contornos livres, abertos e criativos de suas identidades mutantes, que apontam para uma subversão das normas binárias do sistema sexo/gênero e para a construção de corporalidades (c)utópicas.

No reino da poesia, o *corpus* estudado foi constituído por treze canções, escritas e interpretadas por Linn da Quebrada (com a colaboração de Liniker, Glória Groove e Mulher Pepita em três delas). As composições foram divididas e analisadas em quatro seções, em que é possível observar, de maneira geral: 1) a invenção do poder – “(Muito +) Talento”, “Tomara”, “Bixa Travesty”, “Pirigoza”; 2) a invenção do desejo – “Enviadescer”, “Pare Querida”, “Necomancia”, “Dedo Nucuê”; 3) a invenção da resistência preta da quebrada – “Bixa Preta”, “Bomba pra caralho”; e 4) a invenção mítica do corpo-sereia-ciborgue-travesti – “Serei A”, “A Lenda”, “Mulher”. Nestas canções, Linn inventa a realidade poética através de mecanismos estratégicos como a ironia, a re-visão (RICH, 2017) do passado, o roubo da linguagem (OSTRIKER, 1986), a criação de neologismos, a comicidade, o uso de elementos sonotópicos que complementam os sentidos. As análises revelaram a recorrência de algumas imagens/metáforas que corroboram o aspecto utópico das composições de acordo com as quatro

perspectivas citadas acima. Os principais *ecusutópicus*⁹⁵ foram identificados no ataque à figura do “macho” como representação da cisgeneridade branca, compulsória, patriarcal, binária e heterocentrada; na desconstrução do falocentrismo e da masculinidade hegemônica como centros de organização do desejo; na glorificação e na atribuição de poder d’às identidades dissidentes, principalmente às bichas afeminadas e travestis; abertura às possibilidades de educação do desejo através do envidescimento; no exercício da contrassexualidade; na construção da negritude como potência e marca de resistência; na formação de multidões cuir...

Com estes ecos/aspectos/manifestos, o utopismo cuir de Linn da Quebrada inspira em nós o desejo de viver e de ser melhor (LEVITAS, 2013), e pode ser explorado também a partir da análise de seu segundo álbum, *Trava Línguas* (2021), e do documentário *Bixa Travesty* (2018), que evoca também os estudos da performance. A interface entre os estudos críticos da utopia e os estudos cuir pode ser investigado ainda nas obras de artistas fecundas e insurgentes citadas nesta dissertação, como Ventura Profana e Monna Brutal, por exemplo, que sonham e disputam um lugar no futuro.

Retomo a ideia de “início do fim” para refletir brevemente sobre o título que escolhi para estas considerações. Na canção “Restituição”, Ventura Profana (2020) evoca, através da subversão do sagrado cristão, o fim *deste* mundo. Como feras (contra)apocalípticas, iniciamos o fim e conjuramos um novo começo: mais justo, mais afetuoso e mais feliz para nós. Nós somos o evangelho do fim porque o mundo como o conhecemos está em ruínas. Nós somos o evangelho do fim porque estamos nos reunindo em multidões, construindo cuirlombos; porque estamos escrevendo manifestos, poemas, teses contra acadêmicas, cartas de amor; porque estamos cantando funk, bossa, samba, vitória... Nós somos o evangelho do fim porque estamos imaginando o futuro e porque estamos nele. Porque estamos vivas.

E porque somos o evangelho do fim e porque existimos amanhã, os ventos das transformações já podem ser sentidos. No horizonte, brilha uma estrela; no futuro, constelações inteiras.

Por *fim*, quero retornar ao *início*:

⁹⁵ “Ecos utópicos”. Decidi modificar a grafia pela possibilidade de retomar a imagem do cu, tão importante para este estudo.

Outubro de 2019. Era noite, mas já não lembro a hora. Na tv, sob luzes vermelhas, dois corpos pretos performam e entoam gritos de vida. Ajoelhada, com um manto branco respingado de tinta-sangue sobre a cabeça, Linn da Quebrada repete sua “Oração”, como beata: “Não queimem as bruxas/ Mas que amem as bixas/ Mas que amem/ Não queimem as bruxas/ Mas que amem as bixas/ Mas que amem/ Que amem/ Que amem as travas também/ Amem as travas também”. Senti, chorei e, diante da inspiração, escrevi um projeto de mestrado. Encerro com minha própria oração (ou praga, não sei), que escrevi nas primeiras páginas desta dissertação: “Em nome da Bixa, da Sapa e da Espírita Trava: [amem!]”. Amem!

REFERÊNCIAS

- ABERTURA da programação do dia internacional da Língua Portuguesa. [S.l.: s.n.], 2021. 1 vídeo (136 min). Publicado pelo canal Museu da Língua Portuguesa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q2bnoG9rehc&ab_channel=MuseudaL%C3%ADnguaPortuguesa. Acesso em: 19 jul. 2021.
- ABREU, Caio Fernando. Dama da noite. In: _____. *Os Dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 91-98.
- ADAID, Felipe. Uma discussão sobre o falocentrismo e a homofobia. *RBSH*, n. 27, pp. 73-80, 2016.
- AIRES, Suely. Corpos marcados para morrer. *Revista Cult*, 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/corpos-marcados-para-morrer/>. Acesso em: 20 abr. 2022.
- ALMEIDA, Vinícius Santos. As espacialidades homossexuais masculinas como constituidoras da urbanidade: análise histórico-comparativa entre São Paulo e Paris em 1995 e 2016. *Confins*, n. 36, 2018.
- A MATERIALIDADE é o limite do caminho. [S.l.: s.n.], 2021. 1 vídeo (2min). Publicado por Vita da Silva. Disponível em: <https://expotnsngenm.wixsite.com/travestisnaosaogest/exposi%C3%A7%C3%A3o?pgid=koja0fny-278f57a3-79ad-4eca-ba4b-89790e992a63>. Acesso em: 22 mar. 2022.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute, 1987.
- _____. La Prieta. In: KEATING, AnaLouise. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham: Duke University Press, 2009.
- ASSIS, Fabiana Gomes de; CAVALCANTI, Ildney. Lugares queertópicos: breve passeio pelas cartografias possíveis dos corpos no filme XXY (2007), de Lucía Puenzo. *Morus: Utopia e Renascimento*, Campinas, v. 13, p.85-112, 2018. Disponível em: <http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/339/313>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- ASSIS, Fabiana Gomes de. *Queertopias: corporalidades sonhadas em narrativas contemporâneas*. Maceió: Edufal; Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2021.
- AZAMBUJA, C. C. Prometeu: a sabedoria pelo trabalho e pela dor. *Archai*, n. 10, jan-jul, p. 19-28, 2013.
- BACCHETTA, Paola; FALQUET, Jules; ALARCÓN, Norma. Introduction au “Théories féministes et queers décoloniales: interventions chicanas e latinas états-uniennes”. *Les Cahiers du CEDREF*, Paris, n. 18, 2011.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BAGAGLI, Beatriz Pagliarini. Máquinas discursivas, ciborgues e transfeminismo. *Gênero*, v. 14, n. 1, 2013.

BAKSHI, Sandeep; JIVRAJ, Suhraiya; POSOCCO, Silvia. Decolonizing sexualities. Transnational perspectives, critical interventions. Oxford, Counterpress, 2016.

BANDEIRA, Arkley Marques. A teoria queer em uma perspectiva brasileira: escritos para tempos de incertezas. *Revista Arqueologia Pública*. Campinas, v. 13, n. 1, 2019.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BENETTI, Fernando José. Abjeções ao Sul: uma reflexão sobre os estudos queer no Brasil (1990-2000). 2013a.

BENETTI, Fernando José. *A bicha louca está fervendo: uma reflexão sobre a emergência da teoria queer no Brasil (1980-2013)*. 2013b.

BENEVIDES, Bruna G. *Dossiê assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2021*. Brasília: Distrito Drag, ANTRA, 2022.

BENTO, Berenice. *A (re)invenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond/Clam, 2006.

_____. *O que é transexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 2008. (Primeiros Passos).

_____. Brasil: o país do transfeminicídio. *Revista Fórum*, 2014. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/noticias/brasil-o-pais-transfeminicidio/>. Acesso em: 12 set. 2021.

_____. *Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos*. Salvador: EDUFBA, 2017.

BERNINI, Lorenzo. *Queer Theories: an introduction*. From Mario Mieli to the Antisocial Turn. Tradução de Michela Baldo e Elena Basile. Oxon: Routledge, 2021.

BEYONCÉ. “Freedom”. Los Angeles: Parkwood, Columbia, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7FWF9375hUA&ab_channel=Beyonc%C3%A9-Topic.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Globo, 1982.

BRANDÃO, Izabel et al (org.) *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *A cambonagem e o incêndio inevitável*. Vitória, Nova York, 2021. Disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/vid_acambonagem. Acesso em: 13 de set. de 2021.

BUTLER, Judith. Alianças queer e política anti-guerra. Tradução Kaciano Barbosa Gadelha. *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, [S. l.], v. 11, n. 16, 2017.

_____. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução Jamille Pinheiro Dias. *Chão da Feira*, Caderno de Leituras n. 78, p. 1-16, 2018.

_____. *Corpos que importam*: Os limites discursivos do “sexo”. Tradução Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo edições, 2019.

_____. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. 20 ed. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva. (org.) *Psicologia social do racismo*: estudos sobre branquitude e branquidade. Petrópolis: Vozes, 2016.

CASTELEIRA, Rodrigo Pedro. *As sereias também envelhecem*: memória, corpo e travestilidade. 104 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COELHO, Caia Maria. Travesti Roberta Nascimento, queimada viva: Uma homenagem. *Jornalistas Livres*. 11 de jul. de 2021. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/travesti-roberta-nascimento-queimada-viva-uma-homenagem/>. Acesso em: 13 de set. 2021.

CONCEIÇÃO Evaristo | Escrivência, 2020. 1 vídeo (23min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY&ab_channel=LeiturasBrasileiras. Acesso em: 5 jun. 2021.

CONNEL, Robert W; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. Tradução Felipe Bruno Martins Fernandes. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.21, n.1, pp. 241-282, 2013.

CORACINI, Maria José. *A celebração do outro*: arquivo, memória e identidade. Campinas: Mercado de Letras, 2007.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas identitárias e violência contra mulheres de cor. Tradução Paula Granato e Gregório Benevides. In: MARTINS, Ana Cláudia Aymoré; VERAS, Elias (org.). *Corpos em aliança*: diálogos interdisciplinares sobre gênero, raça e sexualidade. Curitiba: Appris, 2020.

DA SILVA, Vinícius. *Fragmentos do porvir*. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2022.

DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*: introdução à arquetipologia geral. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019b. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa640169/linn-da-quebrada>. Acesso em: 12 de dez. 2019.

ERCOLES, Clara Hanke. *Sereias do asfalto e suas trajetórias educacionais*. 141 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2020.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FAVERO, Sofia. Por uma ética pajubariana: a potência epistemológica das travestis intelectuais. *Revista Equatorial*, v. 7, p. 1-21, 2020.

FORIN JUNIOR, Renato; PASCOLATI, Sonia. Sereias brasileiras: o logos feminino na canção popular. *Contexto*, Vitória, n. 31, 2017.

FOUCAULT, Michel. *O Corpo Utópico, As Heterotopias*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FRANCO, Marielle. *UPP – A redução da favela a três letras: Uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro*. 136 f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. *O que é homossexualidade*. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985.

GAGNON, John H. *Uma interpretação do desejo: ensaios sobre o estudo da sexualidade*. Tradução Lucia Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

GAMA-KHAIL, Marisa Martins. O ocaso ou o esplendor das sereias? Espacialidade insólitas dos mitos das águas. *Revista Científica de Letras*, v. 17, n.2, p. 71-96, 2021.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, 1988.

HAESBAERT, Rogério. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. *GEOgraphia*, v. 22, n. 48, 2020.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. In: TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: vestígios do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HILST, Hilda. *Do desejo*. Campinas: Pontes, 1992. 112 p.

INSTITUTO Tomie Ohtake. *Maxwell Alexandre – Pardo é papel*. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/pardo-e-papel>. Acesso em 22 de jun. 2022.

IRIGARAY, H. A. R.; SARAIVA, L. A. S; CARRIERI, A. P. Humor e Discriminação por Orientação Sexual no Ambiente Organizacional. *RAC*, Curitiba, v. 14, n. 5, oo. 890-906, 2010.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Xica Manicongo: A transgeneridade toma a palavra. *Redoc*, Rio de Janeiro, v. 3 n. 1, p. 250-260, 2019.

KAAS, Hailey. Os mecanismos da patologização das vidas trans. In: SOUSA et al (orgs.). *Psicologia, travestilidades e transexualidades: compromissos ético-políticos da despatologização*. Florianópolis: Tribo da Ilha, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KRISTEVA, Julia. *Porwors of Horror: An essay on abjection*. Tradução Leon S. Roudiez. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

LEAL, Dodi T. B. Fabulações travestis sobre o fim. *Conceição|Conception*. Campinas, v. 9, p. 1-22, 2020.

LEMEBEL, Pedro. Manifesto (Falo pela minha diferença). Tradução Alejandra Rojas C. *Revista Rosa*, [S.l.], 2014. Disponível em: <https://medium.com/revista-rosa-3/manifesto-falo-pela-minha-diferenca-dfb3f8d4f9a#.rnuodowjy>. Acesso em: 12 fev. 2022.

LERMANT-PARÈS, Annie. As Sereias na Antiguidade. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução Carlos Sussekund et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 829-832.

LEVITAS, Ruth. *Utopia as Method: the imaginary reconstitution of Society*. Palgrave Macmillan, 2013.

LINN da Quebrada – Eu não quero me finalizar. [S.l.: s.n.], 2016. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal melissachannel. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k5xckO1WtVc&ab_channel=melissachannel. Acesso em: 9 set. 2020.

LINN da Quebrada: A bixa pode fazer um pedido? 2017. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20220225234212/https://www.kickante.com.br/campanhas/linn-da-quebrada-bixa-pode-fazer-um-pedido-0>. Acesso em: 25 fev. 2022.

LINN da Quebrada sobre gênero, pessoas trans e ativismo. [S.l.: s.n.], 2018a. 1 vídeo (37 min). Publicado pelo canal Fumaça. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Gx1GCyamUrM&ab_channel=Fuma%C3%A7a. Acesso em: 15 nov. 2021.

LINN da Quebrada questiona deus, o sistema e quer ser dona do próprio corpo. [S.l.: s.n.], 2018b. 1 vídeo (13 min). Publicado pelo canal Universa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uH402Jn43-0&ab_channel=Universa. Acesso em: 15 nov. 2021.

LINN da Quebrada em Travessia. [S.l.: s.n.], 2019. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal Plataforma Gente. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eb1_inJu2U8&ab_channel=PlataformaGente. Acesso em: 2 out. 2021.

LINN DA QUEBRADA. Batemos um papo reto com a MC Linn da Quebrada. Entrevista cedida a Camila Alam. *Redbull*, mar. 2017a. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/batemos-um-papo-reto-com-a-mc-linn-da-quebrada>. Acesso em: 08 jun. 2022.

_____. A demolição do sagrado e a nova construção do feminino por Linn da Quebrada em “blasFêmea”. Entrevista cedida a Carolina Cottens. *Noize*, abr. 2017b. Disponível em: <https://noize.com.br/exclusivo-demolicao-sagrado-e-nova-construcao-de-feminino-por-linn-da-quebrada-em-blasfemea/#1>. Acesso em: 12 jun. 2022.

_____. Utilizo muito a palavra como feitiço. *Continente*. Recife: Cepe, 2021.

LOURO, Guacira Lopes (org.). *O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação. *Estudos Feministas*, Florianópolis. Vol. 9, n. 2, 2001, p. 541-553.

LUGARINHO, Mário César. Como traduzir a teoria queer para a língua portuguesa. *Gênero*, v. 1, n. 2, 2001.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. Tradução Juliana Watson e Tatiana Nascimento. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.

LUSTOSA, Tertuliana. Manifesto Traveco-terrorista. *Concinnitas*, v. 1, n. 28, pp. 384-409, 2016.

MACUMBAS DE TRAVESTI: Umbanda e La Santa Muerte: sobrevivência travesti. Locução de: Castiel Vitorino Brasileiro e Lia Garcia. [S.l]: Independente, 4 de abril de 2020. Podcast. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/01W6AC0L8k8KAt54js8Skx?si=DK_3TaNDRIq-cV0_zvR3Ng&utm_source=copy-link&dl_branch=1. Acesso em: 5 de jul. de 2021.

MARANHÃO Fº, Eduardo Meinberg de Albuquerque. Teologia queer e cristrans: *transições teológicas* na Igreja da Comunidade Metropolitana (ICM). *Mandrágora*, São Bernardo do Campo, v.22. n. 2, p. 149-193, 2016.

MASTERCLASS – Linn da Quebrada | Coquetel Molotov. [S.l.: s.n.], 2020. 1 vídeo (103 min). Publicado pelo canal Mídia NINJA. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tU3aX_kpzAg&ab_channel=M%C3%ADdiaNINJA. Acesso em: 16 jul. 2020.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 32, pp. 123-151, 2016.

MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

MOIRA, Amara. De quando elas e eles contam suas histórias: uma breve genealogia das autobiografias *trans* mostra a potência dessas obras. *Suplemento Pernambuco*. Recife, n. 145, p. 4-5, 2018. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2053-o-que-nos-dizem-asautobiografias-trans.html>. Acesso em: 27 de jun. 2022.

MOMBAÇA, Jota. Pode um cu mestiço falar? *Monstrx Erratik*. Natal, 06 jan. 2015. Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>. Acesso em: 20 out. 2021.

_____. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOURA, Renan Gomes de.; NASCIMENTO, Rejane Prevot. “Eu não virei, eu nasci”: discutindo a Afeminofobia a partir da figura do gay e do menino afeminado. *Simbiótica*, Vitória, v. 7, n. 2, 2020.

MUNDINHO trava línguas: 01. princípio. Locução de: Linn da Quebrada. [S.l.]: Independente, abr. 2021. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/3W8BrrrR3NXz0bxfHECnHK>. Acesso em: 28 mai. 2022.

MUÑOZ, José. *Cruising Utopia: The then and there of queer futurity*. New York: New York UP, 2009.

MUSSKOPF, André Sidnei. *Via(da)gens teológicas: itinerários para uma teologia queer no Brasil*. Orientação de Rudolf von Sinner. São Leopoldo: EST/PPG, 2008.

NASCIMENTO, Tatiana. *da palavra queerlombo ao cuíerlombo da palavra*. 2018. Disponível em: <https://palavrapreta.wordpress.com/2018/03/12/cuierlombismo/> Acesso em: 20 de agosto de 2022.

NASCIMENTO, Letícia. *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021.

NATIVIDADE, Marcelo. Sexualidades ameaçadoras: religião e homofobia(s) em discursos evangélicos conservadores. *Revista Latinoamericana*, n.2, pp. 121-161, 2009.

OLIVEIRA, João Manuel Calhau de. “Performatividade Pajubá”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 2, e59952, 2019.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. Nem o centro, nem a margem: O lugar da bicha preta na história e na sociedade brasileira. In: V SEMINÁRIO INTERNACIONAL ENLAÇANDO SEXUALIDADES, 2017, Salvador. *Anais*. Campina Grande: Realize Eventos Científicos e Editora, 2017.

_____. Trejeitos e trajetos de gayzinhos afeminados, viadinhos e bichinhas pretas na educação!. *Revista Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 9, 2018a.

_____. Por que você não me abraça? Reflexões a respeito da invisibilização de travestis e mulheres transexuais no movimento social de negras e negros. *SUR*, v. 15, n. 28, pp. 167-179, 2018b.

OSTRIKER, Alicia Suskin. *Stealing the Language: the Emergence of Women’s Poetry in America*. Boston: Beacon Press, 1986.

OS FEITIÇOS e os desejos de Linn da Quebrada. [S.l.: s.n.], 2019. 1 vídeo (11 min). Publicado pelo canal UOL TAB. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ExIrwC_HVtw&ab_channel=UOLTAB. Acesso em: 12 ago. 2020.

PAJUBÁ. Compositora e intérprete: Linn da Quebrada. São Paulo: Independente, 2017. 1 CD. (47 min.)

PEREIRA, Pedro Paulo. Queer nos trópicos. *Contemporânea* – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 2, n. 2, jul-dez 2012, pp. 371-394.

PELÚCIO, Larissa. O cu (de) Preciado – estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil. *Iberic@l: Revue D'études Ibériques et Ibéro-américaines*, Paris, n. 9, p. 123-136, printemps 2016.

POUBEL, Natália Salomé; PEREIRA, Vinícius Carvalho. "Language, Body and Trans Poetics: An Interview with Joy Ladin". *Ilha do Desterro*, v. 74, n. 1, Florianópolis, p. 727-739, 2021.

PRAXEDES, Walter Lúcia de Alencar. Para que serve a literatura? *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, v. 2, n. 15, 2002.

PRECIADO, [Paul] Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". Tradução Cleiton Zóia Munchow e Viviane Teixeira Silveira. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, 2011.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto Contrassexual*. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

_____. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

_____. "Lixo e Gênero, Mijar/Cagar, Masculino/Feminino". Tradução Dav Giordano e Helder Thiago Maia. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 7, n. 20, 2019.

_____. Eu sou o monstro que vos fala. Tradução Sara Wagner York/Sara Wagner Pimenta Gonçalves Junior. *A palavra solta*, 2020. Disponível em: <https://www.revistaapalavrasolta.com/post/eu-sou-o-monstro-que-vos-fala>. Acesso em: 03 de jul. 2022.

QUEERS read this. *Queer Resources Directory*. Disponível em: <http://www.qrd.org/qrd/misc/text/queers.read.this>. Acesso em: 01. out. 2021.

QUEVEDO, Francisco de. Graças e desgraças do olho do cu. Tradução Celso Cruz. *A Palo Seco* – Escritos de Filosofia e Literatura, Aracaju, n. 6, p. 98-104, 2014.

RAMOS, Mozer M.; CERQUEIRA-SANTOS, Elder. Afeminação, hipermasculinidade e hierarquia. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*; Rio de Janeiro, n. 72, pp. 159-172, 2019.

RAVENA, Isadora. *Sinfonia para o fim do mundo*. Fortaleza: LAC, 2020.

REA, Caterina Alessandra. *Crítica Queer of Colour e deslocamentos para o sul global*. Florianópolis, 2017.

REA, Caterina Alessandra; AMANCIO, Izzie Madalena Santos. Descolonizar a sexualidade: Teoria Queer of Colour e trânsitos para o Sul. *Cadernos Pagu*, n. 53. 2018.

REVISTA BRAVO. *A voz não é minha, é das sereias*. São Paulo: Abril, 2009. Disponível em: http://www.nordesteweb.com/not10_1209/ne_not_20091014c.htm. Acesso em: 14 ago. 2022.

REZENDE, Renata; COTTA, Diego. “Não curto afeminado”: homofobia e misoginia em redes geossociais homoafetivas e os novos usos da cidade. *Contemporanea*, v. 13, n. 2, pp. 348-365, 2015.

RICH, Adrienne. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Signs*, v. 5, n. 4, pp. 631-660, 1980.

_____. “Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão”. Tradução Susana Bornéo Funck. pp. 64-84. In: *Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)*. Izabel Brandão, Ildney Cavalcanti, Claudia de Lima Costa, Ana Cecília Acioli Lima (Organizadoras). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

RODRIGUES, Carla; GRUMAN, Paula. Do abjeto ao não-enlutável: o problema da inteligibilidade na filosofia de Butler. *Anuário Antropológico*, v. 46, n. 3, pp. 67-84, 2021.

SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. *Pelo cu – políticas anais*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

SAMPAIO, Juliana Vieira. *Viajando entre sereias: saúde de transexuais e travestis na cidade de Fortaleza*. 130 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

SANT’ANA, Tiago. Sobre arte, conhecimentos e linhas de fuga. *Periódicus*, Salvador, n. 6, v. 1, p. 7-10, 2017.

SANTOS, Enny Ewerton Ferreira. “Contra a maré”: um olhar para os modos de ser homem gay. *Periódicus*, Salvador, n. 14, v. 2, 2021.

SARGENT, Lyman Tower. The three faces of utopianism revisited. *Utopian Studies*, Missouri, v. 5, n. 1, p. 1-37, 1994.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Tendencies*. London: Routledge, 1994.

SHOCK, Susy. Eu, monstro meu. Tradução Gabriel Varizi e Helder Thiago Maia. *Periódicus*, Salvador, n. 15, v.1, 2021

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade, uma introdução às teorias do currículo*. 1999.

SILVA, D. N.; ALENCAR, C. N. de. A propósito da violência na linguagem. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, v. 55, n. 2, p. 129–146, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8637294>. Acesso em: 20 set. 2021.

SILVA, João Victor da. *Corpos Indesejáveis: Homossexualidade como o mau lugar em The Wanting Seed*, de Anthony Burgess. 2018. 26 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2018.

SILVA, João Paulo de Lorena. *Infâncias queer nos entre-lugares de um currículo: a invenção de modos de vida transviados*. 2018. 144 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

SILVA, Jovanna Cardoso da. *Bajubá Odara: resumo histórico do nascimento do movimento social de travestis e transexuais do Brasil*. Picos, 2021.

SILVEIRA, Drielly T. L. *Sob o signo da sereia: a feminilidade na experiência de mulheres trans deficientes*. 199 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação Sexual) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2018.

SOARES, Luiz Henrique Moreira. *Sereia do asfalto, rainha do luar: configurações da personagem travesti no romance contemporâneo brasileiro*. 150 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2020.

SOARES, Mayana Rocha. ‘Um cu muito bonito, o da bicha’: notas de uma escritura queer em João Gilberto Noll. In: *Revista Periódicus*, v.1, n.4, pp. 4-21, 2015. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/15419>>.

SOMERVILLE, Siobhan B. Queer. In: BURGETT, Bruce; HENDLER, Glenn. *Keywords for American Cultural Studies*. New York: New York UP, 2014. Disponível em: <<http://keywords.nyupress.org/american-cultural-studies/essay/queer/>>. Acesso em: 27 set. 2021.

SOUZA, André Ricardo. O pluralismo cristão brasileiro. *Caminhos*. Goiânia, v.10, n.1, p. 129-141, 2012.

SOUZA, Eloisio Moulin de; PEREIRA, Severino Joaquim Nunes. (Re)produção do Heterossexismo e da Heteronormatividade nas Relações de Trabalho: a Discriminação de Homossexuais por Homossexuais. *RAM: Revista de Administração Mackenzie*, São Paulo, v. 4, n. 14, p.76-105, 2013.

STRYKER, S. Minhas palavras para Victor Frankenstein acima da aldeia de Chamonix: Performar a fúria transgênera. *Revista Eco-Pós*, [S. l.], v. 24, n. 1, p. 42–64, 2021. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27775. Acesso em: 3 jul. 2022.

VALENCIA, Sayak. Del queer al cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur glocal. In: LANUZA, Fernando R.; CARRASCO, Raúl M. (Orgs.). *Queer & Cuir: políticas de lo irreal*. Querétaro: Fontamara, 2015. p. 19-37.

VEIGA, Lucas. As diásporas da bixa preta: sobre ser negro e gay no Brasil. *Revista Tabuleiro de Letras*, v. 12, n. 1, pp. 77-88, 2018.

VENTURA Profana: Eu não vou morrer. *Subtile*, [S.d]. Disponível em: <https://subtile.co/perform/ventura-profana>. Acesso em: 7 mar. 2022.

VERAS, Elias Ferreira; GUASCH, Oscar. A invenção do estigma travesti no Brasil (1970-1980). *história, histórias*. Brasília, v. 1, n. 5, 2015.

VERAS, Elias Ferreira. *Travestis: carne, tinta e papel*. Curitiba: Appris, 2019.

VIDARTE, Paco. *Ética Bixa: Proclamações libertárias para uma militância LGBT*. São Paulo: n-1 edições, 2019. *E-book*.

WITTIG, Monique. O pensamento *straight*. Tradução Ana Cecília Acioli Lima. pp. 262-274. In: *Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)*. Izabel Brandão, Ildney Cavalcanti, Claudia de Lima Costa, Ana Cecília Acioli Lima (Organizadoras). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

YORK, Sara Wagner/GONÇALVES JUNIOR, Sara Wagner Pimenta; OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes; BENEVIDES, Bruna. Manifestações textuais (insubmissas) travesti. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 28, n. 3, e75614, 2020.

ZAMBONI, Jésio. A bicha na emergência da homossexualidade cultural: Peter Fry e o que o inglês não viu. *Psicologia & Sociedade*, Recife, v. 20, e178463, 2018.