



Universidade de Brasília

Instituto de Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em Metafísica (PPGμ/UnB)

A Corpoética Interartística de Linn da Quebrada: uma filosofia visceral

Ana Cristina Silva de Oliveira

Brasília – DF
2025

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Metafísica (PPGμ/UnB)

A Corpoética Interartística de Linn da Quebrada: uma filosofia visceral

Ana Cristina Silva de Oliveira

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Metafísica, linha de pesquisa Ontologias Contemporâneas do Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Mota

Linha de pesquisa: Ontologias Contemporâneas

Brasília – DF
2025

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Metafísica (PPGμ/UnB)

Tese apresentada em 28/11/2025 para Banca Examinadora constituída por:

Prof. Dr. Marcus Mota (Orientador) – Universidade de Brasília (UnB)

—

Prof. Dra Ágata Pitombo Bacelar – Universidade de Brasília (UnB)

Prof. Dr. Serge Margel – Universidade de Neuchâtel (Suíça)

Prof. Dra Mayã Gonçalves Fernandes – Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Prof. Dr. Roberto Medina – Universidade de Brasília (UnB)

Dedico este trabalho à minha filha
Marcela Oliveira Ribeiro

AGRADECIMENTOS

Gostaria de iniciar agradecendo ao Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília, que com seus professores e servidores, aceitou minha proposta de pesquisa e viabilizou esta tese com seu suporte e apoio.

Este trabalho não teria sido escrito se não fosse o apoio de várias pessoas, que compartilharam comigo essa trajetória de estudo, pesquisa, dedicação, emoção e descoberta.

Primeiramente expresso minha profunda gratidão ao meu orientador Prof. Dr. Marcus Mota por acreditar em mim, pelas suas leituras, por seus conselhos, pelas disciplinas ministradas, que me abriram caminhos para pensar sobre as possibilidades da arte e da poética interartística. Agradeço-o pela sua expertise, pela sensibilidade e por seu trabalho como autor, que também foi essencial para o desenvolvimento desta tese.

Agradeço ao Professor Dr. Serge Margel pelas discussões, leituras, escutas, pela disponibilidade e amizade, pela sua dedicação nas diferentes disciplinas que realizei com ele, que me despertaram para a filosofia e para o cinema, me emocionaram e me apresentaram autores, como Artaud, que foi fundamental para pensar a tese.

Agradeço à Professora Dra. Agatha Bacelar pelo seu apoio e incentivo inestimável, pelas valiosas ideias e sugestões, que compartilhou comigo com seu profundo conhecimento acadêmico e humano. Também pela sua participação fundamental na banca com sua leitura atenta e suas indicações e sugestões de autoras e conteúdo, que, por fim, foram fios condutores da pesquisa na tecitura de conexões entre ideias, intuições e teorias.

Agradeço à Professora Dra. Mayã Gonçalves Fernandes pela atenção, pelas sugestões, pelo seu interesse nos temas e questões que permeiam esse trabalho e, particularmente, por dedicar seu tempo e expertise para a leitura e análise dessa tese de doutorado.

Agradeço ao Professor Dr. Roberto Medina por disponibilizar seu tempo e pelo seu apoio. Por seu interesse em participar deste desafio e por me transmitir um olhar mais leve sobre a tese, incentivando-me a prosseguir, quando eu estava já desestimulada com tanta responsabilidade e com tantos afazeres.

Agradeço à minha filha, Marcela Oliveira Ribeiro, pela compreensão e respeito às minhas escolhas, pois foram inúmeras as horas, que eu deixei de ficar com ela e de lhe dar a atenção necessária, afundada em leituras e no computador.

Agradeço à Ana Carolina Lima Corrêa pelas suas leituras, impressões, sugestões e por nossas longas conversas, que tanto contribuíram para a construção dessa tese.

Agradeço à Prof. Doutora Maria Gabriela Flores Severo Fonseca pela sua revisão primorosa e por ter ido além disso, pontuando detalhes e frases, que melhoraram muito a compreensão do texto.

Agradeço aos meus pais, amigos e a todos, que de alguma forma fizeram parte dessa jornada.

Além disso, agradeço às intelectuais, filósofas, artistas, pesquisadoras, como Leda Martins e Judith Butler, com as quais realizei longos diálogos e viagens imaginárias, que me abriram novos caminhos reflexivos. Também não poderia esquecer de Artaud, Foucault e Preciado, que me trouxeram saberes importantes, que me atravessaram e me sensibilizaram.

E, por fim, agradeço à Linn da Quebrada por realizar um trabalho tão lindo, sincero e potente, que me trouxe saberes, apreendidos intuitivamente e sensivelmente, que mudaram minha forma de compreender e de ver o mundo.

As várias artes conjugadas em suas tensões e complementaridades facultam-nos esse ritual multiorgásmico que transcende o arranjo das configurações e as técnicas de sua realização. E o que se celebra nessa festa de sons e imagens? - a vinculação de ordem e caos, do desejo de querer saber com a experiência de se perder na vertigem do fruir (Mota, 2011, p. 326).

RESUMO

A seguinte pesquisa tem o objetivo de analisar as reflexões que a artista travesti Linn da Quebrada desenvolve por meio de sua corporeidade e poética interartística. Investigando a reelaboração da subjetividade e de questões identitárias, como forma de resistência política. Observa-se que com sua expressão artística e corporeidade, Linn da Quebrada produz reflexões e sensibilidades, ao questionar a generificação dos indivíduos, a heteronormatividade, a construção identitária, a racialidade, a linguagem e os processos de abjeção. Identifica-se que suas dores e seus afetos expressos pela sua corporeidade e por seu discurso sejam o fio condutor que impulsiona sua obra, produzindo uma arte visceral. Verificou-se que suas reflexões e movimento artístico criam formas de resistência e reelaboram a subjetividade. Investigam-se, assim, suas letras de músicas, danças, performances, diálogos, colagens digitais e o documentário *Bixa Travesty* (2018), roteirizado por Linn da Quebrada e dirigido por Claudia Priscilla e Kiko Goifman, que apresenta a vida e o processo artístico de Linn da Quebrada. Analisam-se a corporeidade da artista, seu discurso, sua poética interartística e os saberes presentes em seu processo de criação e em suas obras. Nessa pesquisa, observa-se que a corporeidade da artista se torna a protagonista na interação constante entre arte-vida, performance, teatro, dança, poesia e a música. Identificaram-se nuances expressivas na corporeidade de Linn da Quebrada, que foram nomeadas nessa tese de *corpo situado*, que reverbera sua trajetória e experiências de vida; *corpo erótico*, que seduz o espectador e a artista; *corpo político*, que propõe uma mudança na visão de mundo dos indivíduos e *corpo cinestésico*, cuja pele é um importante canal de contato com o outro. Desta forma, percebe-se a presença de uma corporeidade plena, atravessada pelos afetos da artista, que condensa sentimentos e vivências de uma parcela da sociedade, que transgride diretrizes heteronormativas. Além disso, Linn da Quebrada, no palco e na tela, constrói uma relação íntima com o público por meio da expressão direta e crua de sua trajetória de vida. A intercessão entre arte, vida e corpo é nomeada, nesta pesquisa, de *Corpoética*. O termo *corpoética* trata do protagonismo do corpo na expressão artística, cujo movimento é motivado e inspirado em vivências, inclusive ancestrais, que são ressignificadas e produzem transformações e saberes na artista e no espectador. Em sua *corpoética*, inscrevem-se reflexões, que se manifestam em seu movimento: gestos, danças e em sua voz. Desta forma, propõe-se essa análise, que situa a *corpoética* como uma possibilidade epistemológica, como um eixo central que produz reflexões e conhecimento.

Palavras chave: Linn da Quebrada, Arte e Vida, Interartística, Subjetividade, Filosofia.

ABSTRACT

The following research aims to analyse the reflections that artist and transvestite Linn da Quebrada develops through her corporeality and interartistic poetics. Investigating the reworking of subjectivity and identity issues as a form of political resistance. It is observed that through her artistic expression and corporeality, Linn da Quebrada produces reflections and sensibilities by questioning the genderisation of individuals, heteronormativity, identity construction, raciality, language, and processes of abjection. It is identified that her pain and affections expressed through her corporeality and discourse are the driving force behind her work, producing visceral art. It was found that her reflections and artistic movement create forms of resistance and rework subjectivity. Thus, her song lyrics, dances, performances, dialogues, digital collages, and the documentary *Bixa Travesty* (2018), scripted by Linn da Quebrada and directed by Claudia Priscilla and Kiko Goifman, which presents the life and artistic process of Linn da Quebrada, are investigated. The artist's corporeality, her discourse, her interartistic poetics, and the knowledge present in her creative process and works are analysed. In this research, it is observed that the artist's corporeality becomes the protagonist in the constant interaction between art-life, performance, theatre, dance, poetry, and music. Significant nuances were identified in Linn da Quebrada's corporeality, which were named in this thesis as a situated body, which reverberates her trajectory and life experiences; an erotic body, which seduces the viewer and the artist; a political body, which proposes a change in individuals' worldview; and a kinesthetic body, whose skin is an important channel of contact with others. Thus, one perceives the presence of a full corporeality, permeated by the artist's affections, which condenses the feelings and experiences of a segment of society that transgresses heteronormative guidelines. Furthermore, Linn da Quebrada, on stage and on screen, builds an intimate relationship with the audience through the direct and raw expression of her life trajectory. The intercession between art, life, and body is named, in this research, *Corpoetics*. The term *corpoetics* deals with the protagonism of the body in artistic expression, whose movement is motivated and inspired by experiences, including ancestral ones, which are re-signified and produce transformations and knowledge in the artist and the spectator. Her *corpoetics* includes reflections that manifest themselves in her movement: gestures, dances and her voice. Thus, this analysis proposes *corpoetics* as an epistemological possibility, as a central axis that produces reflections and knowledge.

Keywords: Linn da Quebrada, Art and Life, Interartistic, Subjectivity, Philosophy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Colagem digital, publicada em 29 de dezembro de 2020, no Instagram de Linn da Quebrada.....	30
Figura 2 - Publicação em 25 de dezembro de 2020, no Instagram de Linn da Quebrada.....	34
Figura 3 - Publicação em 24 de dezembro de 2020, no Instagram de Linn da Quebrada.....	48
Figura 4 - Linn da Quebrada e Maria no Big Brother Brasil em 29 janeiro 2022.....	94
Figura 5 - Linn da Quebrada, trecho do filme <i>Bixa Travesty</i> (2018), que mostra a artista tatuando o pronome “ela” na testa à 1 hora 14 min	100
Figura 6 - Diálogo entre Linn da Quebrada e Arthur no Big Brother, no dia 23/01/2021.....	107
Figura 7 - Linn da Quebrada, trecho do filme <i>Bixa Travesty</i> (2018), que mostra a artista performando em show ao cantar, aos 10 min 50 s, da música <i>Enviadecer</i>	144
Figura 8 - Performance artística de Linn da Quebrada no quarto de hospital, quando a atriz se submetia a um tratamento de quimioterapia (<i>Bixa Travesty</i> , 2018).....	154
Figura 9 - Performance de Linn da Quebrada no filme <i>Bixa Travesty</i> (2018).....	159
Figura 10 - Performance artística de Linn da Quebrada no filme <i>Bixa Travesty</i> (2018).....	162
Figura 11 - Linn da Quebrada, trecho do filme <i>Bixa Travesty</i> (2018), que mostra a artista performando em seu show ao cantar aos 42 min 25 s.....	181
Figura 12 - Linn da Quebrada, trecho do filme <i>Bixa Travesty</i> (2018) , que mostra a artista performando em seu show ao cantar aos 10 min 27 s.....	185
Figura 13 - Linn da Quebrada, trecho do filme <i>Bixa Travesty</i> (2018) , que mostra a artista performando em seu show ao cantar aos 21 min 21 s.....	187
Figura 14 - Linn da Quebrada, trecho do filme <i>Bixa Travesty</i> (2018), que mostra a artista performando em seu show ao cantar a música <i>Bixa Preta</i> (2016).....	206
Figura 15 - Performance artística de Linn da Quebrada no filme <i>Bixa Travesty</i> (2018), aos 5 min 30	212
Figura 16 - Performance artística de Linn da Quebrada no quarto de hospital, no período em que a artista se submetia a um tratamento de quimioterapia <i>Bixa Travesty</i> (2018), aos 49 min 23 s.....	216

Figura 17 - Imagem de Linn da Quebrada se beijando enquanto conversa com sua mãe e amigas <i>Bixa Travesty</i> (2018), aos 17 min 22 s.....	223
Figura 18 - Imagem de Linn da Quebrada tomando banho com sua mãe (<i>Bixa Travesty</i> , 2018), aos 18 min 31s.....	223
Figura 19 - Imagem de Linn da Quebrada interagindo com o corpo da amiga aos 47 min. (<i>Bixa Travesty</i> , 2018).....	225
Figura 20 - A cena mostra Linn da Quebrada, em show, acariciando e sendo acariciada por Liniker, artista e amiga pessoal de Da Quebrada.....	241
Figura 21 - A cena mostra Linn da Quebrada, em show, acariciando e sendo acariciada por Liniker, artista e amiga pessoal de Da Quebrada.....	242
Figura 22 – Trecho de show de Linn da Quebrada (<i>Bixa Travesty</i> , 2018), aos 22 min 8 s.....	247
Figura 23–Exposição <i>A História do Brasil tem Cor</i> , realizada na Câmara dos Deputados, corredor Tereza de Benguela, realizada em 2021	257
Figura 24–Exposição <i>A História do Brasil tem Cor</i> , realizada na Câmara dos Deputados, corredor Tereza de Benguela, realizada em 2021	258
Figura 25–Exposição <i>A História do Brasil tem Cor</i> , realizada na Câmara dos Deputados, corredor Tereza de Benguela, realizada em 2021	259
Figura 26–Exposição <i>A História do Brasil tem Cor</i> , realizada na Câmara dos Deputados, corredor Tereza de Benguela, realizada em 2021	259

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
 CAPÍTULO 1 - SUBJETIVANDO: A GENERIFICAÇÃO, A SEXUALIDADE, A RACIALIZAÇÃO E A LINGUAGEM ATUANDO SOBRE OS CORPOS, CONSTRUINDO SUJEITOS.....	25
1.1 - Subjetividades que emergem em meio a racialização, a nomeação generificação e a sexualidade ,,,,,,,,,,.....	29
1.2 – “Bixa Preta” A racialidade participando do processo de subjetivação	47
1.3 “Bato palmas para as travestis que lutam para existir”: a desconstrução da fêmea e do macho, desontologizando o sujeito.....	61
1.4 “Muito prazer eu sou a nova Eva, filha das travas, obra das trevas”: a sexualidade e os dispositivos de poder construindo o sujeito e a elaboração de sua desconstrução pela arte.....	82
1.5 Bixa Travesty: nomeações, uma categoria identitária proposta por Linn da Quebrada, as nuances da linguagem.....	96
 CAPÍTULO 2 - ENTRELAÇAMENTOS VISCERAIS NA CONSTRUÇÃO DE UMA POÉTICA	125
2.1 Um Olhar sobre a poética interartística.....	126
2.2 A Lenda: vida e afetos atravessando a arte.....	138
2.2.1 Músicas e histórias: intersecções entre vida e arte.....	139
2.2.2 Processos de abjeção descritos em letras de músicas.....	141
2.2.3 Performances em expansão: investigando sentimentos.....	153
2.3 MC Linn - “Quando eu vi o Funk falando tão evidentemente sobre sexo e criando aquelas vontades..”: dança e musicalidade.....	167
 CAPÍTULO 3 - “BASEADO EM CARNE VIVA E EM FATOS REAIS”: A CORPOÉTICA DE LINN DA QUEBRADA COMO UM CAMINHO REFLEXIVO.	189
3.1 Novos olhares sobre o corpo, desvelando o observador.....	191
3.2 Diferentes nuances de uma corporeidade.....	200

3.2.1 Um corpo situado.....	201
3.2.2 Um corpo político.....	203
3.2.3 Um corpo erótico.....	212
.. 3.2.4 Um corpo cinestésico.....	222
3.3 Corpoética: uma arte visceral.....	227
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	261
.	
REFERÊNCIAS.....	270

INTRODUÇÃO

Linn da Quebrada (1990) é uma artista multimídia que compõe, escreve, canta, dança, performa e atua. Ela é uma artista de natureza fluida e fronteira, que pensa acusticamente e visualmente na elaboração de suas composições e coreografias, percorrendo em suas criações várias linguagens artísticas. Além disso, Linn da Quebrada apresenta, em seus trabalhos, por meio de seu discurso, de suas letras de músicas, danças e gestos, reflexões sobre questões identitárias e sociais. Suas performances interartísticas tratam, principalmente, de seus afetos¹, de suas vivências sociais e políticas, em relação ao gênero, à sexualidade e à classe social.

Escolheu-se trabalhar com Linn da Quebrada, porque ao assistir o documentário *Bixa Travesty*² (2018), dirigido por Claudia Priscilla e Kiko Goifman, primeiramente, a autora sentiu profundamente o filme, o qual lhe provocou inquietações antes mesmo de apreendê-lo completamente. À medida que decorria o filme, foi-se observando a potência artística, filosófica e política do trabalho da artista e sua singularidade na utilização de múltiplas linguagens artísticas. Verificou-se, ainda, a relevância das reflexões desenvolvidas por Linn da Quebrada que, por meio de sua arte, instiga o espectador a pensar em questões contemporâneas, como: a generificação dos indivíduos; a corporeidade, participando da construção da subjetividade do indivíduo no contato com o outro; a construção identitária e os processos de abjeção. Nesse sentido, o

¹Ao tratar dos afetos de Linn da Quebrada, destaca-se que se entende por afetos o conjunto de atravessamentos que perpassam os sentidos e atingem camadas profundas do indivíduo. Afetos, nesta tese, referem-se às coisas que tocam os sujeitos, tanto de forma positiva quanto negativa. Eles fazem parte de um conjunto de elementos singulares compostos de sentimentos, pensamentos, intuições e sensações que produzem transformação e passam a compor a forma como o sujeito sente, apreende, vê e interpreta o mundo. Esta interpretação assemelha-se ao que Ana Pais nomeia de afecto: “Afectos [...] Entendidos como forças que nos movem e nos fazem mover (e não necessariamente no sentido comum da língua portuguesa como uma afectividade positiva que nos liga aos outros), os afectos são aqui objecto de reflexão e potência de acção.” (Pais, 2021, p. 11). Pais destaca a palavra “afecto” como uma força que impulsiona e atravessa o indivíduo. De forma parecida, Ana Kiffer e Gabriel Giorgi (2019, p.9) nomeiam de afecção: “O campo de estudos que considera o universo dos afetos como sendo da ordem política e subjetiva”. Este entendimento pode ser interpretado como a retomada contemporânea de Spinoza 1632-1677 (2009, p.100), que, em sua obra *Ética*, capítulo 3, “A Origem e a Natureza dos Afetos”, afirma: “Por afeto compreendo as afecções do corpo pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções”. Spinoza entende as afecções como uma forma de impulso passional, positivo ou negativo, resultante da natureza humana que impele o indivíduo a realizar ações. Assim, interpretação do termo “afeto” desta tese perpassa a recepção política e participa da construção da subjetividade do sujeito, mas se acrescenta que também se considera como afetos os traços culturais ancestrais, que se reescrevem na corporeidade e as experiências mais sutis de vida, que desaguam em emoções e em percepções de mundo.

² O filme *Bixa Travesty* (2018) é ganhador de mais de 30 prêmios, incluindo o de *Melhor Documentário Estrangeiro LGBTQIA+* no Festival de Berlim de 2018.

longa-metragem *Bixa Travesty* (2018) pode ser observado, a partir de uma associação com a poética interartística, pois o documentário apresenta várias narrativas dentro do filme, como: shows, reflexões, performances, poesias, danças, músicas e outras filmagens audiovisuais, elaborando um discurso metalinguístico, inclusive incorporando um movimento de *mise-en-abyme*.

Esta pesquisa se propõe a destacar a dimensão filosófica e interartística da obra de Linn da Quebrada com foco em sua corporeidade, para tanto tem dois objetivos. O primeiro seria procurar apreender e estudar a filosofia presente na arte de Linn da Quebrada concebida a partir de suas experiências de vida e de sua produção artística. O segundo seria apresentar a corporeidade da artista como produtora de saberes a partir de suas nuances, elaboradas nesta tese como *corpo situado*, que reverbera sua trajetória e experiências de vida; *corpo erótico*; *corpo político*, que propõe uma mudança na visão de mundo dos indivíduos e *corpo cinestésico*, entendido como um canal de contato com o outro. Esta abordagem pontua sua relação com o que nomeamos, nesta tese, *corpoética*, uma arte visceral. A visceralidade da arte diz respeito a produção artística relacionada a vivências marcantes.

O que se nomeia nesta pesquisa *corpoética* conceitua uma forma de arte integral, impulsionada pelos afetos da artista, os quais se relacionam aos atravessamentos tanto positivos, quanto negativos, resultados de experiências cotidianas marcantes, que provocam ações em Linn da Quebrada. Este conjunto de emoções e vivências é ressignificado, produzindo reflexões e saberes, que, por sua vez, se transformam em *corpoética*, que, pela sua intensidade e integralidade, é expressa por meio de diferentes formas de arte de maneira simultânea ou integrada, como: a oralidade e a poesia, a musicalidade e os sons, a dança e os gestos, o teatro, a performance e as artes visuais. Observa-se que essa intersecção de linguagens artísticas se associa à corporeidade da artista. Acrescenta-se, na formação do termo, a importância da poética da artista, que apresenta sua forma singular e única de produzir arte. Como a *corpoética* é fruto de profundos sentimentos e afetos, manifesta-se como uma arte visceral, reverberando sua história e trajetória. Nesse processo expressivo artístico, pode-se observar a pessoa se expondo inteiramente. O corpo se transforma em um canal expressivo que regurgita e reelabora a vida. Verifica-se, ainda, que este processo artístico é também reflexivo e transformador. Sua potência é derivada da visceralidade da arte e de sua capacidade comunicativa, que se acredita ser capaz de conectar-se ao espectador por meio de várias camadas, algumas mais sutis.

Assim, os principais aspectos identificados da *corpoética* são o corpo em movimento, unindo vida e arte, surgindo como protagonista da obra e ressignificando a vida. O segundo aspecto seria a poética interartística; o terceiro, relaciona o corpo da artista aos objetos que ela utiliza em performances; o quarto aspecto identifica Linn da Quebrada conectando-se ao seu público e o quinto, trata da dimensão filosófica das questões que a artista aborda.

Portanto, faz-se necessário percorrer a história e os afetos da artista, expressos em suas letras de músicas, na sua forma de dançar, cantar, performar e em seus trabalhos artísticos visuais, para tentar entender seu processo criativo e a forma como este se relaciona com sua corporeidade. Assim, selecionou-se como material principal de análise o documentário *Bixa Travesty* (2018), tendo em vista que, no documentário, estão presentes trechos de músicas, danças, vídeos caseiros, performances e intervenções artísticas. Observou-se que o documentário *Bixa Travesty* (2018) é também parte do processo artístico e reflexivo de Linn da Quebrada. O filme aborda questões do cotidiano da artista, de sua intimidade, de suas conversas com as amigas, com a mãe e com o espectador sobre suas percepções, afetos e reflexões. No filme, Linn da Quebrada conversa com o espectador, consigo mesma e estabelece uma relação orgânica entre sua poética interartística, suas reflexões e sua vida.

Em termos metodológicos, esta tese foi realizada a partir de uma abordagem interdisciplinar, identificando questões percebidas na produção artística/filosófica de Linn da Quebrada, as quais estão presentes em seus pensamentos expressos verbalmente e em suas produções linguísticas, visuais e performáticas. Para tanto, no estudo da poética interartística expressa por Linn da Quebrada e de sua corporeidade, cujo conceito abarca a vida da artista, seus afetos e experiências, e sua relação com seu corpo, foi desenvolvido o conceito de *corpoética*.

A análise de obras artísticas de Linn da Quebrada, presentes no documentário, foi realizada por meio do estudo literal e simbólico de suas letras de músicas, musicalidade, danças e gestos executados no palco, de sua performance efetuada em um quarto de hospital e de suas falas no filme, as quais apontam para reflexões e questões subjetivas, juntamente com denúncias de comportamentos sociais. Assim, busca-se analisar as imagens e os discursos de Linn da Quebrada para refletir sobre suas escolhas e observar como elas se relacionam com sua vida e com as questões que ela desenvolve como gênero, sexualidade, dentre outras.

Durante o estudo do documentário, surgiram outros acontecimentos que se relacionam a poética do corpo da artista, que foram incorporados no estudo desta tese, como a entrevista que Linn da Quebrada e Jup do Bairro realizaram com a filósofa Judith Butler³, a participação de Linn da Quebrada no Big Brother Brasil em 2022 e suas publicações de colagens digitais de autorretratos no Instagram. Esses novos elementos foram abordados, na medida em que eram relevantes para completar ou reiterar as reflexões da artista.

Assim, acredita-se que a natureza diversificada deste objeto interartístico sugere uma pesquisa interdisciplinar, que agregue diferentes áreas de pesquisa, formas de análises e metodologias. Deste modo, optou-se por desenvolver questões específicas, que se relacionam a esse objeto, que foram exploradas por filósofos ou pesquisadores de diferentes áreas, com abordagens diferentes. Estabeleceu-se diálogos com Judith Butler (2020), Leda Martins (2003), Denise Ferreira da Silva (2022), Júlia Kristeva (1980), Michel Foucault (2021), Antonin Artaud (2012), George Bataille (1970), Marcus Mota (2020), Beatriz Nascimento (2022), Bruna Benevides (2023), Letícia Nascimento (2021), Paul Preciado (2014), Zeca Ligiéro (2011), dentre outros.

O pesquisador Marcus Mota destaca a relevância de uma abordagem metodológica interdisciplinar no estudo de obras interartísticas. Mota (2014), em seu estudo, ressalta que a compartimentalização de áreas de conhecimento teria sido a causa de décadas de interpretações equivocadas, de, por exemplo, peças teatrais da Antiguidade:

Teatralidades e formas espetaculares se espriam em diferentes partes do globo, seja no passado, seja diante de nossos olhos. Estamos dando os primeiros passos para trabalhar com um pluralismo metodológico, que realmente explore o fato de assumir como objeto de investigação e processo criativo acontecimentos interartísticos e multidisciplinares. Esse talvez seja o nosso único à priori (Mota, 2014, p.104).

Mota pontua a importância da utilização de diferentes metodologias para analisar objetos com características interartísticas. Esse processo de inter-relacionar saberes e olhares para refletir sobre as obras, que contêm diferentes linguagens, visa a

³ Judith Butler é a precursora da Teoria *Queer*. O nome *queer* é traduzido usualmente como transviado, na literatura que trata de questões LGBTQIAPN+. Assim, acredita-se que a generificação binária da criança ao nascer, a partir de seu órgão sexual, é uma artificialidade normativa e que o conceito de gênero, bem como a sexualidade são designações e estruturas de pensamento socialmente construídos, que são performados e repetidos pelos indivíduos. Esta repetição teria o objetivo de naturalizar os comportamentos e estereótipos.

ampliar as possibilidades de compreensão a respeito da obra, exatamente pela sua diversidade intrínseca.

A pesquisa, que tem como foco de análise o objeto interartístico não possui consolidada uma metodologia exclusiva: “[...] tal como a literatura comparada os estudos interartes não possuem uma metodologia própria.” (Claus, 1997, p.53). Cluver Claus, por outro lado, constata a possibilidade de criação de uma metodologia para a análise interartística. (Oliveira, 2022, p. 197).

O estudo da obra cinematográfica interartística, nesta tese, também segue o mesmo princípio. Para a análise do documentário *Bixa Travesty* (2018), optou-se por utilizar uma abordagem que possibilitasse pesquisar diferentes áreas do conhecimento, com foco na poética interartística de Linn da Quebrada. Essa abordagem na análise fílmica coaduna com a afirmação de Jacques Aumont e Michel Marie (2009, p. 8): “Tal como não existe uma teoria unificada do cinema, também não existe qualquer método universal de análise do filme”. Seus estudos apontaram para a inexistência de uma abordagem metodológica única, que possa ser utilizada para a análise de todos os filmes.

Assim, o olhar sobre o documentário *Bixa Travesty* (2018) foi efetuado a partir da proposta de análise cinematográfica efetuada por Manuela Penafria (2009, p. 7) que afirma: “[...] cada tipo de análise instaura a sua própria metodologia [...]”. Penafria propõe que o pesquisador analise a organização das informações do filme, os pontos de vista apresentados e as dinâmicas de sua narrativa a partir de um elemento importante do filme, o “fio condutor”, escolhido por ele. Identificou-se que este “fio condutor”, apontado por Penafria, que conduz e norteia a obra de Linn da Quebrada, inscreve-se em seu corpo e perpassa seus afetos e dores. Ao se analisar o documentário *Bixa Travesty* (2018), percebe-se que o fio condutor que percorre a narrativa, no entendimento desta autora, é a sua *corpoética*.

Desta forma, busca-se uma análise interdisciplinar, pois se entende ser necessário associar disciplinas e estudos de diferentes linguagens artísticas. Além disso, a fim de analisar os discursos inseridos em imagens e sons, é preciso observar as intercessões entre a vida da artista e o seu processo artístico para entender e alcançar a filosofia inerente a sua produção artística.

Assim, foram feitas escolhas do material a ser estudado, a partir da sensibilidade desta autora. No material selecionado há letras e sonoridade de músicas, arte digital, entrevistas, trechos do filme *Bixa Travesty* (2018), instalações etc. Entende-se que esse

material apresenta a forma diversificada como a artista comunica sua obra, bem como há, nesta seleção, questões relevantes e fundamentais para Linn da Quebrada.

Da mesma forma, essa pesquisa incorpora, em sua análise científica da expressão artística de Linn da Quebrada, impressões e sensações, que são despertadas no contato com a obra da artista, procurando apreender algumas questões, no âmbito do sensível, que ressoam em sua obra.

Nesse sentido, destaca-se o conceito de saberes localizados de Donna Haraway (1995), que questiona a objetividade científica. Para Haraway (1995), as subjetividades, presentes em cada um, permeiam a suposta objetividade científica, que alega atingir a verdade, a partir de um ponto de vista neutro. Essa afirmativa seria, para Haraway, uma falácia, pois essa objetividade científica é sempre parcial e depende do ponto de vista e da subjetividade de quem analisa.

O "eles" imaginado constitui uma espécie de conspiração invisível de cientistas e filósofos masculinistas, dotados de bolsas de pesquisa e de laboratórios; o "nós" imaginado são os outros corporificados, a quem não se permite não ter um corpo, um ponto de vista finito e, portanto, um viés desqualificador e poluidor em qualquer discussão relevante (Haraway, 1995, p.1).

Haraway (1995) questiona a deslegitimação do conhecimento tradicional, efetuada por filósofos. Ela tensiona a forma como os filósofos e cientistas realizam análises a partir de um ponto de vista particular, mas que é considerado pela ciência como um ponto de vista universal e verdadeiro. Esse ponto de vista único seria a maneira como a ciência é construída na perspectiva ocidental.

Nesse sentido, atenta-se para o olhar desta pesquisa sobre o corpo artístico e performático de Linn da Quebrada, pois, entende-se que, ao olhar para um corpo com a perspectiva da “ciência”, pode-se produzir uma análise em oposição ao corpo do observador.

Identificou-se, ainda, a necessidade de trazer outras formas de conhecimento e outros olhares para essa tese, valendo-se de filósofas e pesquisadores negros e/ou transsexuais, que refletem sobre suas experiências de vida e de sua ancestralidade.

Neste contexto, percebeu-se também que havia a necessidade de percorrer os estudos de gênero, principalmente, as pesquisas e relatos relacionados às pessoas trans e

travestis⁴; observando e atentando para o conceito butleriano de performatividade de gênero, no qual o gênero não é ontológico, mas sim performativo, isto é, não há uma essência primordial do masculino e do feminino. O gênero seria construído pelas normas, que são reiteradas ou contestadas nas ações e nos discursos repetidos, frequentemente, pelos indivíduos. O comportamento supostamente masculino ou feminino e os desejos sexuais seriam elaborações racionais criadas para atender às normas sociais. Desta forma, estaríamos todos, constantemente, representando e repetindo modos de ser e de agir.

O conceito de performatividade de gênero é, nesta tese, utilizado com o objetivo de entender, sob uma perspectiva filosófica contemporânea, os questionamentos de Linn da Quebrada sobre o masculino e o feminino e a forma como ela se situa e reelabora essas discussões, a fim de relacionar o conceito com a arte, que a artista produz por meio de sua *corpoética*.

Optou-se por dividir esta tese em três capítulos. O primeiro capítulo, *Subjetivando: A Generificação, a Sexualidade, a Racialização e a Linguagem atuando sobre os corpos construindo sujeitos*, é composto por cinco itens, ou subdivisões. Essas divisões pretendem desenvolver cada um dos aspectos citados para refletir sobre como essas questões participam do processo de subjetivação dos indivíduos.

O item 1.1: *Subjetividades que emergem em meio à racialização, à nomeação generificação e à sexualidade* foi elaborado a fim de situar a questão da formação normativa e discursiva dos conceitos de sexo e de gênero, da racialização e da nomeação de pessoas, apresentando discussões teóricas sobre esses temas. Identificou-se que essas categorias atravessam toda a poética e discussão de Linn da Quebrada, a qual por meio de sua arte digital, música e corporeidade, evidencia como tais categorias participam da construção da subjetividade no indivíduo, ou seja, como essas categorizações desenham a forma como a pessoa se vê e entende o mundo e a sociedade que a rodeia. Para o desenvolvimento dessas questões, foi analisada a poética de Linn da Quebrada, no que tange aos seus autorretratos digitais, postados em seu Instagram,

⁴ Cito as definições de Larissa Moreira (2018, p. 14), que serão utilizadas nesta tese: Transexual é o indivíduo que não se identifica com a identidade de gênero que lhe foi designada no nascimento e que busca a transição para o gênero oposto por meio de cirurgia de redesignação sexual ou de hormonização. Transgênero é a pessoa que se identifica com uma identidade de gênero ou expressão de gênero que difere do sexo biológico ao qual pertence, porém não passou por interferência médica nem hormonal. Travesti é o indivíduo que expressa um gênero diferente do que lhe foi designado ao nascer, na maior parte dos casos, é a expressão do feminino em pessoas que possuem pênis e podem ou não incorrer em procedimentos estéticos e cirúrgicos, sem, no entanto, alterar o órgão sexual.

escolha, que se justifica pelo fato de essas imagens revelarem seus questionamentos identitários no campo das artes visuais e se articularem, ainda, ao conjunto de sua produção artística.

Para o desenvolvimento do item 1.2, nomeado “*Bixa Preta*”: *a racialidade participando do processo de subjetivação* observa-se, mais especificamente, a influência do conceito de raça na formação da subjetividade da pessoa negra. Para essa discussão, analisam-se autorretratos digitais e a música *Bixa Preta* (2016) de Linn da Quebrada que reflete a forma como a artista percebe e vivencia a racialidade em sua vida. Escolheu-se estabelecer um diálogo com as intelectuais Leda Martins, Denise Ferreira da Silva e Neusa de Souza, as quais desenvolveram suas pesquisas sobre a racialidade, também, por meio de suas experiências como pessoas negras. Destaca-se no item, a pesquisa de Martins, que, observando o teatro negro e as cerimônias religiosas afro-diaspóricas, identificou conexões entre a corporeidade negra e a sua ancestralidade, que viabilizam o acesso do corpo negro em movimento a um universo de epistemes próprias da cultura negra. Nesse contexto, Martins destaca como a apropriação da cultura negra pelo negro pode propiciar novas formas de pensar, de entender e de se situar no mundo.

No item 1.3, “*Bato palmas para as travestis que lutam para existir*”: *a desconstrução da fêmea e do macho, desontologizando o sujeito* foi elaborado, a fim de situar a questão da formação normativa e discursiva dos conceitos de sexo e gênero, com o objetivo de pontuar como essas questões influenciam na construção da subjetividade de Linn da Quebrada. Para isso, escolheu-se introduzir e apresentar discussões inter-relacionadas com a pauta LGBTQIAPN+ e destacar um ponto importante, que atravessa toda a poética e discussão de Linn da Quebrada, que seria a imposição normativa de características, percebidas como masculinas ou femininas, relacionadas ao macho e à fêmea, respectivamente. Nesse contexto, aborda-se e discute-se o conceito de performatividade de gênero, de Judith Butler.

No item 1.4: “*Muito prazer eu sou a nova Eva, filha das travas, obra das trevas*”: *a sexualidade e os dispositivos de poder construindo o sujeito e a elaboração de sua desconstrução pela arte*, apresenta-se Linn da Quebrada mostrando, por meio de suas reflexões e diálogos, e, também, em seus desejos, que ela se recusa a construir sua identidade a partir da sexualidade. A artista rompe, assim, com concepções a respeito de seu comportamento e de suas vontades. Esse ato pode aproximar-se à pesquisa de Foucault (2021, p. 13, 19), que identificou como a sexualidade, há alguns séculos no

Ocidente, participou da constituição do sujeito, por meio da produção discursiva, observando o interlocutor, o receptor e o local onde esses discursos foram proferidos. O filósofo verificou também o jogo de poder e os interesses em movimento, que criaram e difundiram saberes a respeito da sexualidade.

No item 1.5: *Bixa Travesty: uma categoria identitária proposta por Linn da Quebrada, as nuances da linguagem*, observaram-se as reflexões e as reações de Linn da Quebrada relacionadas à linguagem que a nomeia, com a categorização imposta pelos termos bicha, travesti, traveco, viado, dentre outros; bem como a forma como a artista se reinventa na criação do termo “Bixa Travesty”.

Apresenta-se como Lin da Quebrada discursa sobre o poder da linguagem. Destaca-se a reação responsiva da artista, ao ser tratada pela mãe, por meio do pronome masculino: “ele”, que a impulsiona a tatuar o pronome feminino “ela” em sua testa. Observa-se, nesse movimento, a atitude performática da artista em seu processo de incorporação linguística do pronome pessoal feminino.

Nesse sentido, foram abordados autores, que tratam do poder da linguagem para a construção do indivíduo, como Foucault (2021) e Butler (2020), pois esses filósofos identificaram as estruturas sociais de poder como modeladoras de sujeitos inteligíveis. Reflete-se sobre o poder da nomeação em provocar ações, agindo sobre o outro e sobre como o ato de nomear fomenta processos de identificação.

Assim, procurou-se identificar como a nomeação confrontada com a obra da artista, apresenta processos de abjeção, os quais são inseridos na linguagem. Esses processos de abjeção perpassam a vida de Linn da Quebrada, destacando a existência, nessa nomeação e categorização, de um movimento de poder e força proferido pelas instituições. Linn da Quebrada, em sua música, canta como a igreja e a escola impulsionaram sua exclusão de seu ambiente social.

O segundo capítulo: *Entrelaçamentos viscerais na construção de uma poética* analisa suas obras e linguagens, observa aspectos das letras de suas músicas, de sua forma de expressão corporal, dança, performance e de sua musicalidade.

O item 2.1, *Um olhar sobre a poética interartística*, inicia-se com um estudo sobre pesquisas de teóricos que tratam do tema das relações entre artes, para embasar a abordagem sobre a associação de elementos constituidores da poética interartística de Linn da Quebrada. Entende-se o trabalho da artista a partir de sua *corpoética*, termo que remete ao interartístico e à corporeidade da artista. O corpo de Linn da Quebrada

funcionaria como instrumento e objeto de sua obra artística e contém a ressignificação da arte pela vida e da vida pela arte, ao dar forma aos seus pensamentos e afetos.

O item 2.2 - *A Lenda: vida e afetos atravessando a arte* relaciona a *corpoética* de Linn da Quebrada ao Teatro da Crueldade, proposto por Antonin Artaud (2012), tendo em vista a reflexão realizada pelo teórico, que desconstrói e ressignifica a noção de corpo. A chave de análise deste item observa a intersecção entre arte e vida na *corpoética* da artista e identifica aspectos que remetem ao teatro artaudiano.

Assim, propôs-se, para esta análise, uma abordagem que interrelacione diversas linguagens artísticas exploradas por Linn da Quebrada à corporeidade e à produção de subjetividades, temas inseparáveis para a artista e para o dramaturgo. Nesse contexto, foram investigadas linguagens artísticas, como musicalidade (letras de músicas e sons), dança e performance, a fim de compreender como Linn da Quebrada ressignifica e reelabora aspectos subjetivos de sua identidade e de seus afetos em suas obras interartísticas, que são apresentadas no documentário *Bixa Travesty* (2018).

Esta análise foi realizada sobre dois eixos: o primeiro, discorre sobre a relação intrínseca que está sendo construída entre apresentação cênica e vida, e o segundo trata das transformações físicas e subjetivas que possam ocorrer a partir da materialização corpórea de reflexões associada à atuação performática, a fim de apresentar, a partir desses dois aspectos, os entrelaçamentos entre arte, corpo e vida.

Optou-se, neste contexto, por realizar uma análise sobre a musicalidade da artista, pesquisando suas letras de músicas, bem como a forma como a artista dança e se expressa corporalmente. Observou-se, assim, os processos de abjeção pontuados pela artista, tendo em vista que marcam profundamente seu trabalho. No subitem subsequente, foi efetuada uma análise da performance que a artista realiza em um quarto de hospital, enquanto ela se submete a um tratamento invasivo para curar um câncer no testículo, o qual é apresentado e discutido por Linn da Quebrada no documentário.

No item 2.3, *MC Linn - “Quando eu vi o Funk falando tão evidentemente sobre sexo e criando aquelas vontades...”*: *dança e musicalidade*, aborda-se a linguagem do funk, com sua origem e temática, relacionando esse gênero musical à trajetória discursiva de Linn da Quebrada. Para introduzir a abordagem escolhida, inicia-se o item, destacando os aspectos da música e da dança, que dialogam com a cultura afro-brasileira, sob o viés do entendimento de memória corporal dos afrodescendentes brasileiros, proposto por Beatriz Nascimento (2022). Na abordagem da música funk, construiu-se um diálogo com os pesquisadores da área: Carlos Palombini (2009), Júlia

Bezerra (2017), Adriana Facina (2009), dentre outros. Assim, pontuam-se as batidas percussivas e o movimento do corpo, que estariam presentes na origem do funk do Brasil, localizando a MC Linn da Quebrada como cantora do gênero.

Por fim, o terceiro capítulo “*Baseado em carne viva e fatos reais*”: *a corpoética de Linn da Quebrada como um caminho reflexivo* apresenta três itens. O item 3.1 *Novos olhares sobre o corpo, desvelando o observador* discute conceitos que situam o pesquisador na análise e que consideram a agência do “objeto” na pesquisa, como o conceito de “saberes localizados” de Dona Haraway (1995) e a pesquisa de Denise Ferreira da Silva (2019), que propõe uma mudança de paradigma e de olhar a fim de apreender sensivelmente o objeto de análise.

No item 3.2: *Diferentes nuances de uma corporeidade*, procurou-se pensar sobre o corpo e seus limites, na tentativa de desvelar formas como a corporeidade interage e se comunica com os outros. Artaud (2012), pensador fundamental para a reflexão sobre o corpo, descreveu a ideia de corpo expandido em seus escritos, desenhos e discursos. Os contornos desse corpo, que ultrapassam a materialidade e seus limites, inspiram esta autora a investigar e desvelar estratégias pelas quais o corpo busca ir além de si. Nesse sentido, reflete-se sobre a noção de corpo elaborada por Artaud (2012), a fim de atualizá-la em diálogo com o corpo artístico contemporâneo de Linn da Quebrada.

Verifica-se que a corporeidade de Linn da Quebrada no palco e na tela apresenta aspectos marcantes. Essas nuances são compreendidas como camadas de sua corporeidade, consideradas, nesta tese, elementos estratégicos que reforçam a conexão da artista consigo mesma e com o outro. Assim, observa-se que Linn da Quebrada apresenta o que se denomina um *corpo situado*, que reverbera sua trajetória e experiência de vida; um *corpo erótico*; um *corpo político*, que propõe uma mudança na visão de mundo dos indivíduos e um *corpo cinestésico*, cuja pele é um importante canal de contato com o outro. Nesse aspecto, constata-se a presença de uma corporeidade atravessada pela sua afetividade, inserida na poética da arte, de uma arte fruto das ruas, que transgride normas e se impõe, transformando vidas.

Desse modo, evidenciou-se que a corporeidade de Linn da Quebrada associada a arte gera o que se denomina *corpo ética*. Além disso, verificou-se que a singularidade de sua arte reside também na relação que esta poética tem com sua vida e com a construção de identidades, com as quais a artista dialoga e ressignifica em suas transversalidades.

A partir dessa análise, propõe-se que a poética interartística de Linn da Quebrada seja percebida e entendida como uma arte visceral, tendo em vista a integralidade de sua expressão e a relação que sua *corpoética* estabelece com o corpo inserido na vida, na comunidade e na política, que circundam a construção ativa da corporeidade. Reflete-se, a partir do que foi apresentado nos capítulos anteriores, que a arte em sua potencialidade, com diversas linguagens, transborda pelos sentidos da artista, atravessando sua pele para alcançar o espectador e o mundo.

O item 3.3 *Corpoética: uma arte visceral*, analisa a construção da *corpoética* interartística de Linn da Quebrada, que, por ser também fruto de suas experiências cotidianas e de seus afetos, é impulsionada por uma força interna que parece surgir das entranhas da artista. Verificou-se que sua *corpoética* inscreve-se em seu corpo e expressa-se por meio de várias linguagens artísticas, simultaneamente, potencializando sua forma expressiva intensa, explosiva e visceral. Observa-se, ainda, a relação de Linn da Quebrada com objetos, denominados, nesta tese, objetos rituais, tendo em vista a importância que a artista atribui a esses elementos em suas apresentações e em seu processo de criação artística.

Compreende-se que Linn da Quebrada, ao associar diferentes formas artísticas e performar sua experiência cotidiana, envolta em afetos e denúncias de preconceitos sociais, elabora a *corpoética*, que é entendida como uma expressão artística visceral e potente. Destaca-se, ainda, a capacidade dessa *corpoética* de produzir reflexões e mudanças na artista e em seus espectadores, ao suscitar novas formas de construção, compreensão e comunicação do sujeito.

CAPÍTULO 1 - SUBJETIVANDO: A GENERIFICAÇÃO, A SEXUALIDADE, A RACIALIZAÇÃO E A LINGUAGEM ATUANDO SOBRE OS CORPOS, CONSTRUINDO SUJEITOS.

Este capítulo aborda questões presentes na obra de Linn da Quebrada, considerando que seu trabalho artístico, incluindo autorretratos, arte digital, letras de músicas, entre outros, reflete sobre categorias identitárias.

Da Quebrada desenvolve, em suas obras, reflexões de processos que atuam sobre os corpos como: a inserção dos indivíduos nas categorias de gênero; a nomeação, que se refere à forma pela qual as pessoas se dirigem a Linn da Quebrada e como a artista se apropria destes termos, reelaborando-os e ressignificando-os; a orientação sexual e afetiva e a racialização.

Destaca-se que Linn da Quebrada dialoga com esses temas por meio de diferentes formas de expressão, incluindo o verbal, o escrito (poemas, textos e letras de música), a dança, a vestimenta e o movimento corporal, entre outros. Busca-se, ainda, ressaltar para o leitor as raízes do trabalho da artista, evidenciando a relação que ela estabelece entre vida e arte, bem como a dimensão de suas reflexões filosóficas, que orientam e impulsionam sua produção artística.

Linn da Quebrada apresenta, em sua obra, diferentes reconfigurações de sua vida. Observou-se, nesta pesquisa, a forma como a artista sofreu influências e imposições sociais, relacionadas à generificação, sexualidade e raça, e de que a maneira as assimilou e transformou reflexões a partir de sua sensibilidade, modificando a forma como se percebia e se posicionava em sua comunidade.

Observa-se, nesses momentos, um movimento de reescritura de experiências. Nesse contexto, a artista escreve e canta sobre como essas questões definiram a forma como ela se sente, se vê e observa o mundo, enquanto reflete sobre a formação de sua subjetividade. É fundamental pontuar que nesses momentos, a artista faz um movimento consciente de reelaboração de novas formas de se situar no universo que a circunda. Verifica-se, assim, que essas questões contribuem para uma ressignificação constante de sua subjetividade.

Deste modo, delineou-se, nesta tese, uma abordagem que atravessa esses temas na obra da artista, relacionando-os à forma como o indivíduo é inserido e situado, tanto material quanto subjetivamente, na sociedade. Optou-se por iniciar o capítulo com o tema da subjetividade, por considerá-lo fundamental para a análise da obra de Da

Quebrada, ao mesmo tempo em que se evidencia como as categorizações de generificação, sexualidade, nomeação e raça inserem as pessoas em um conjunto de classificações que as posicionam em lugares específicos na sociedade. Constatase, assim, que estas regras e tratamentos constituem mecanismos de controle, distribuição de hierarquias e cerceamento de liberdades.

Identificaram-se esses mecanismos sociais de regulação na formulação da ideia de sujeito, baseada em um ideal cisgênero, heterossexual, masculino e branco, que separa e posiciona os indivíduos. Deste modo, esses construtos sociais (generificação, racialidade, linguagem e sexualidade) servem à categorização dos indivíduos e visam produzir os “outros”, permitindo que a sociedade elabore percepções de diferenças entre os seres humanos. Verifica-se que, mesmo para o indivíduo que se coloca como dissidente em relação a qualquer uma dessas categorias, há um lugar marginal na sociedade - um lugar de “dissidente”. Segundo Linn da Quebrada⁵, a sensação de ser indesejada foi recorrente em sua vida.

No capítulo 1 desta tese, investiga-se a formação da subjetividade em Linn da Quebrada, considerando as elaborações e categorizações sociais às quais ela foi submetida. Destaca-se que, devido à recusa da artista em performar o gênero que lhe foi atribuído, ela é colocada em um lugar marginal e violento da comunidade. Ressalta-se, ainda, que, por meio de suas múltiplas expressões artísticas, Linn da Quebrada produz reflexões e sensibilidades que promovem a reelaboração de sua subjetividade. Assim, a arte se revela como um instrumento de reinvenção do eu.

O capítulo 1 está estruturado da seguinte forma, o item 1.1, *Subjetividades, que emergem em meio a racialização, à nomeação, à generificação e à sexualidade* apresenta o entendimento de alguns teóricos, que dialogam com a reflexão proposta nesta tese, sobre esses temas, articulando-se à percepção desta autora sobre os trabalhos artísticos de Linn da Quebrada, os quais refletem a construção da subjetividade da artista. No desenvolvimento da tese, optou-se por integrar as obras de Linn da Quebrada às discussões teóricas, permitindo que suas produções permeiem e iluminem os conceitos abordados. Os itens subsequentes tratam pontualmente de cada um desses temas e de sua relação específica com a construção da subjetividade em Linn da Quebrada, relacionando os temas aos trabalhos artísticos de Da Quebrada e à sua reflexão filosófica.

O item 1.2, *“Bixa Preta” - A racialidade participando do processo de subjetivação* aborda especificamente a relação entre a raça, enquanto categoria e a formação da subjetividade. Apresenta-se a pesquisa e a percepção de alguns teóricos como Leda Martins, Denise Ferreira da Silva e Neusa Sousa (1990), que discutem como a categoria raça visa a inserir as pessoas negras em estratos sociais específicos dentro da sociedade brasileira, bem como refletem sobre a dinâmica da corporeidade da diáspora negra e de sua relação com a ancestralidade. Esse item busca um aprofundamento sobre a reflexão presente na obra de Linn da Quebrada, no que se refere à racialidade.

O item 1.3, *“Bato palmas para as travestis que lutam para existir”*: a desconstrução da fêmea e do macho, desontologizando o sujeito apresenta a questão da generificação exercendo seu controle sobre os indivíduos. Nesse item, discute-se como a generificação definiu, inicialmente, a forma de Linn da Quebrada perceber e sentir-se no mundo. Essa categorização estabelece regras sociais, que, para ela, evidenciaram as diferenças e impossibilidades de coexistência entre o masculino e o feminino e, conseqüentemente, a situaram em um lugar de dissidência de gênero. Como Da Quebrada não se reconhece em um gênero específico, resta-lhe assumir a posição de dissidente, consciente de ocupar um espaço marcado pela condição de participante indesejada pela lógica da generificação. A generificação, assim, é abordada a partir da desontologização dos conceitos de masculino, feminino e gênero, fundamentada nas reflexões de filósofas como Simone de Beauvoir, Judith Butler, Paul Preciado, entre outras.

O item 1.4, *“Muito prazer eu sou a nova Eva, filha das travas, obra das trevas”*: a sexualidade e os dispositivos de poder construindo o sujeito e a elaboração de sua desconstrução pela arte aborda a forma como a artista reflete, em suas obras, sobre sua afetividade e sexualidade, reescrevendo sua história, seus desejos e sua subjetividade, a partir de seu trabalho artístico.

O item 1.5, *“Bixa Travesty”*: nomeações, uma categoria identitária proposta por Linn da Quebrada, as nuances da linguagem trata das nomeações e da identidade e, ainda, da intensidade como essas categorizações afetam os indivíduos. Esse item evidencia como Linn da Quebrada discorre e canta sobre como as nomeações, como “bicha preta”⁶, que lhe foram atribuídas, ao longo da maior parte de sua vida, e como essas designações elaboraram e transformaram a forma pela qual ela se percebia, tanto

⁶ Música *Bixa Preta* (2016)

interna quanto externamente, e, dessa forma, a levaram a compreender a sociedade na qual vivia.

Trata também dos pronomes - ela e ele - como nomeações que afetam a subjetividade do indivíduo e, nesse contexto, apresenta a resposta reflexiva de Linn da Quebrada com sua ação de tatuar o pronome “ELA” em sua testa, durante a filmagem de *Bixa Travesty* (2018).

Verifica-se que Da Quebrada se apropria de termos considerados pejorativos e ressignifica essas palavras, reelaborando, nesse momento, sua subjetividade. São diferentes nomeações - como *bicha*, *traveco*, *viado* -, construtos nominativos de caráter depreciativo e frutos de preconceitos sociais, que marcaram a trajetória da artista, levando-a a sentir-se diferente dos que a cercavam e a expressar tais sensações e reflexões em sua obra artística.

Neste sentido, evidencia-se a violência exercida pela nomeação sobre o indivíduo excluído e como esse discurso afeta sua autoimagem, sua autopercepção e o lugar que é destinado em uma posição de subjugação. Destacam-se, assim, as expressões e os termos utilizados pela sociedade tradicional para definir e situar o sujeito em seu meio social.

O item sobre nomeação busca identificar como a linguagem contribui para marcar, diferenciar e excluir as travestis, a partir dos comentários e da obra de Linn da Quebrada, baseando-se na contribuição de Letícia Nascimento (2020), entre outros pesquisadores.

Nesse contexto, desvelam-se afetos e dores da artista, bem como a forma como ela responde à sociedade, ao questionar e criar uma categoria identitária que denomina “bixa travesty”. Verifica-se, ainda, que o tratamento discriminatório conferido pelo corpo social funciona também como combustível que potencializa sua expressão artística.

Assim, reflete-se no capítulo 1, sobre como os mecanismos sociais como a generificação, a racialização, a linguagem e a sexualidade inserem os indivíduos em categorias, participando da construção de uma subjetividade “coletiva” e formando a ideia da diferença entre indivíduos, que projeta a imagem que se vê do “outro”. Além disso, mostra-se, a partir das próprias reflexões da artista e da identificação da presença dessas questões em suas obras artísticas e como esses aspectos participaram da construção da subjetividade em Linn da Quebrada. Observa-se, ainda que essa

subjetividade foi esculpida pela regulação e pelo tratamento agressivo que lhe foi imposto pela sociedade.

Assim, esse capítulo aborda a violência que estas questões (generificação, sexualidade, nomeação e raça) exercem sobre os corpos dissidentes, tanto em um nível macro, que seria a violência que a atinge externamente, quanto em um nível interno, pois essa violência promove uma sensação de não pertencimento e inadequação.

Constata-se que essa violência é, fundamentalmente, política, pois empurra a comunidade dissidente para as margens da sociedade, restringindo suas possibilidades de ascensão social e confinando-a, em grande parte, a postos de trabalho mal remunerados e desvalorizados socialmente. Nas palavras de Ferreira da Silva: “[...] eu confronto os sujeitos modernos como efeitos de um arsenal político-simbólico que os situa sempre já diante do horizonte da morte. (2022, p. 109)”. Na citação, a filósofa denuncia a estrutura política que segmenta a sociedade e define o lugar de cada indivíduo dentro dessa estrutura, excluindo parte desses sujeitos e relegando-os a “lugares” sociais nos quais não há perspectivas de vida, mas sim de uma morte simbólica e real.

1.1 - Subjetividades, que emergem em meio à racialização, à nomeação, à generificação e à sexualidade.

Nesse item, desenvolvem-se reflexões sobre o processo de subjetivação, instigadas pelas questões presentes no discurso artístico de Linn da Quebrada, que aborda a generificação, a sexualidade, a nomeação e a racialização. O objetivo desta análise é identificar aspectos do regramento e das categorizações sociais - no que se refere às identidades de gênero e raça, às nomeações e aos comportamentos afetivos e sexuais - que desencadeiam processos de violência sobre os indivíduos, construindo subjetividades negativas e excluindo pessoas do convívio social. Ao mesmo tempo, identifica-se na arte um possível instrumento de ressignificação dessas imposições, ao mostrar o movimento de criação e reflexão de Linn da Quebrada.

Escolheu-se iniciar este estudo pelo autorretrato de Linn da Quebrada, a fim de destacar a relação entre vida e obra da artista, evidenciando o entrelaçamento presente em seu trabalho. Seus autorretratos revelam tanto a forma como ela se percebe no

mundo quanto como suas reflexões sobre modos de ser e de se situar na sociedade atravessam sua produção artística.

De certa forma, quando a artista se desenha no mundo, esse autorretrato também tem um caráter político, reafirmando sua existência e suas escolhas. Tal ato é particularmente importante para pessoas oriundas de grupos dissidentes ou marginalizados, por se relacionar a uma ação de visibilidade. Da mesma maneira, quando Linn da Quebrada fala de si, não se refere exclusivamente a sua pessoa, mas também à comunidade de travestis, que, como se sabe, sofre cotidianamente um processo violento de exclusão social.

A artista utiliza as redes sociais, principalmente o seu Instagram, para apresentar sua arte digital e discutir, por meio dela, seus desejos, expectativas, frustrações e, principalmente, vida e questões políticas que permeiam a sociedade e o convívio social, em um processo, que se acredita partícipe da reelaboração da subjetividade.

Figura 1 - Colagem digital, publicada⁷ em 29 de dezembro de 2020, no Instagram de Linn da Quebrada.



Fonte: Instagram de Linn da Quebrada.

⁷ <https://www.instagram.com/p/CgC5-HkOiPf/?igshid=MDJmNzVkMjY=>

Na imagem acima, um autorretrato, Linn da Quebrada associa uma fotografia sua na infância, quando era chamada de Júnior, a outros elementos visuais, realizando um trabalho artístico por meio da técnica de colagem digital. Com esse movimento, ela expressa e expurga sentimentos, suscitando reflexões sobre si mesma, que são transcritas no comentário do post. Sua arte acrescenta, ainda, sentidos e informações às suas colocações e reflexões, sobretudo aquelas relacionadas a questões identitárias.

O autorretrato usualmente tem significados profundos para a pessoa, pois não se limita a uma fiel representação visual, mas reflete questões que perpassam o âmbito emocional e sensível da pessoa. A simbologia do autorretrato remete à maneira como o indivíduo interpreta sua identidade, percebe a si mesmo ou deseja ser percebido, relacionando-se à subjetividade da artista.

Desta forma, o autorretrato, principalmente para um artista, é uma ferramenta de construção, de entendimento e de reelaboração do sujeito. Seu processo de produção perpassa uma viagem pelas memórias afetivas e construções sociais, comunicando diferentes aspectos de sua personalidade e subjetividade. Sua produção é também um processo de autodescoberta.

Em relação à imagem, observa-se, primeiramente, o acréscimo da letra “I” na palavra “sou”, a fim de remeter também à palavra *soul* em inglês que significa “alma”. Linn da Quebrada formula a pergunta: Quem soul eu?, que remete à questão: Como é a minha alma/espírito? Há neste questionamento várias camadas de significado, que se relacionam à sua identidade e ao seu autoconhecimento. Uma dessas camadas indica que, de forma artística, Linn da Quebrada busca compreender como o sujeito é constituído, de que forma se situa no mundo e qual o seu propósito.

Entende-se que a artista, assim, realiza uma exploração existencial, que parece questionar a suposta essência do indivíduo, como algo interno originário que oriente a expressão masculina ou feminina, pois a questão da generificação explicita-se com a foto; tendo em vista que a artista realiza uma colagem com uma foto sua na infância, resgatando memórias relacionadas ao gênero e à forma como era identificada. Ela veste uma roupa masculina e, no texto, inscrito ao fundo da foto, apresenta suas dúvidas e críticas sobre a necessidade de generificação, que legitima a existência dos sujeitos, apenas se estiverem devidamente enquadrados nas categorias de masculino e de feminino, conforme o órgão sexual.

Esse questionamento sobre o cerne de sua pessoa vai produzir reflexões, que tratam das características masculinas e femininas, que fervilham no interior da artista.

Da Quebrada reflete sobre sua identidade, sobre a forma como ela se relaciona no mundo, e sobre sua existência. Além disso, considera aspectos não físicos, como ideias e emoções. A artista questiona a relação entre a materialidade de seu corpo e sua experiência de se sentir feminina.

O diálogo de Da Quebrada com as regras sociais, expresso por meio da arte, expande sua individualidade, ao mesmo tempo em que posiciona suas reflexões no âmbito coletivo e político. Esse encontro de dúvidas, perguntas e sentimentos impacta a forma como ela se percebe e apreende o mundo, produzindo novos elementos e sensibilidades que são incorporados à sua subjetividade, gerando uma percepção de si mesma e contribuindo para a transformação de outras pessoas.

Da Quebrada, em seu processo de criação artística, destaca a relação entre reflexão e produção artística, as quais, percebe-se, seriam maneiras de intervir e modificar sua subjetividade, recriando uma nova realidade. Linn da Quebrada afirma, em postagem no Instagram de 20 de dezembro de 2020:

Quem são vcs??!

Eu soul um corpo em trânsito. uma miragem. Soul uma farsa. Forjada & fingida a tal ponto que quase chego a acreditar. Fui muitas. milhares. Mulheres & muralhas me protegem & defendem. Eu sou o passo torto que por todos os caminhos tão velhos e bifurcados me trouxeram aos meus pés cansados. Sou a lina pereira mas também sou linda que brada. Sou uma legião. Uma, nenhuma & cem mil. Eu sou muito medrosa, cínica. Covarde. Sonsa. Injusta. Eu não say fazer justiça. Sou hipócrita & cruel mas também muito condescendente & cordial. Sou resiliente & curiosa. Mas também por me adaptar fácil me conforto com que tenho. Tenho o que desejo mas sempre quero mais. Sou ansiosa mas prefiro dizer que estou uma pessoa ansiosa. Não quero ficar aqui. Mas quero permanecer em mim. A dúvida sempre me moveu, mas de tempos pra cá o medo de errar me paralisa e isso não é meu nem sou eu. Eu já não say quem soul & nem quero saber. E tenho raiva de quem sabe. Sou canceriana rancorosa, carente & afetiva. Tento usar minha manipulação contra mim msm. A médica & a monstra cobaia de minhas próprias experiências. Terrorista de gênero? Tô mais pra degenerada não praticante que qualquer outra coisa. Faço do fracasso meu compromisso. Não sou filho nem sou filha, sou falha. A última folha que caiu da árvore do conhecimento do que eh bom & do que eh mau. Expulsa do éden, venho fertilizando meu próprio solo. Solo compartilhado. Nossos corpos são raízes & adubos que crescem entre as estrelas. Sementes d terra. Se caim matou abel, eu matei o júnior quero fazer de minha morte um segredo. E quero compartilhá-la só comigo. Eu vou morrer. Eu preciso morrer. mas antes eu preciso ter a coragem de matar & morrer. Então seria isto 1 diário ou um testamento???

sem show nem espetáculo. Pra mim. Mas divido com vocês. A dádiva da vida da dúvida & também a dívida.

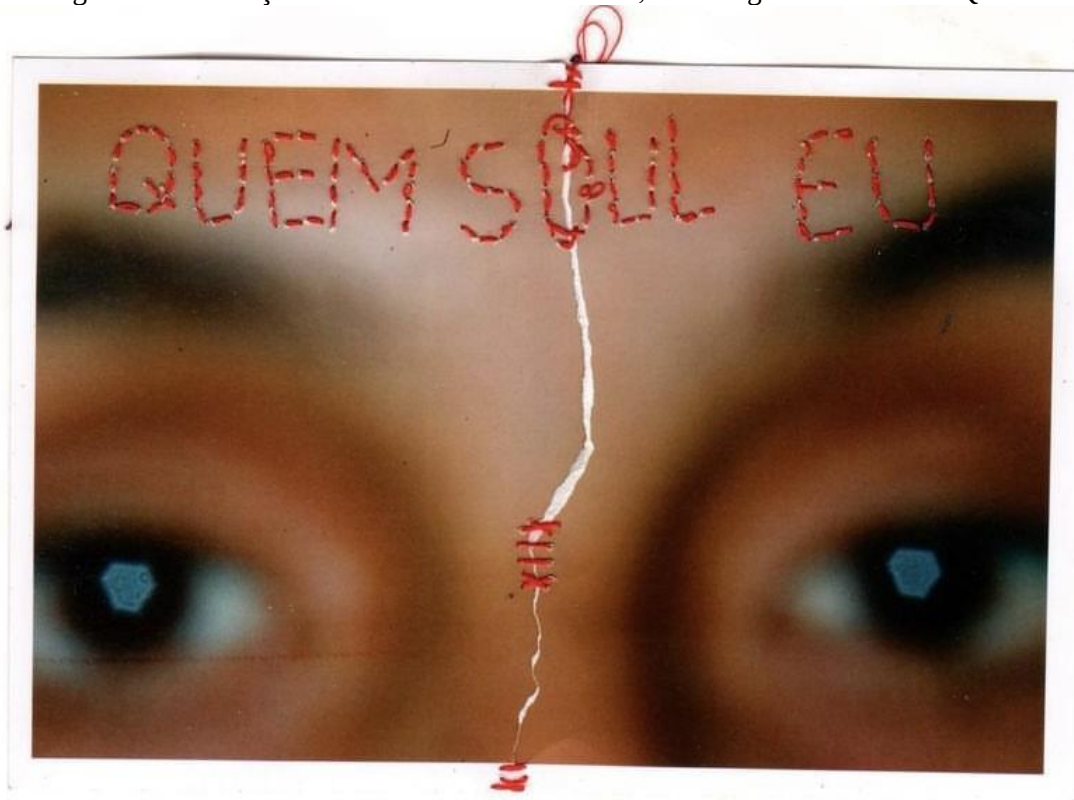
quando eu não tinha nada a perder eu tinha tudo, tudo, tudo, tudo, tudo
 & mais um pouco.
 essa sou eu. Uma fração. Fricção. Uma ficção. O texto que se faz em
 corpo. rascunho. Inominável & inacabada. A diferença & a repetição.
 uma lenda, maldição, um feitiço ou uma canção.
 & vocês quem são? (Quebrada, 2020).

Essa prosa poética, que acompanha o post imagético acima, escrito por Linn da Quebrada, revela como a artista interpreta seu corpo e suas escolhas. Ao afirmar ser (soul) um corpo em trânsito, Linn une alma e corpo, capturando e transformando aspectos de sua subjetividade. Verifica-se que ela adjetiva seu corpo como uma miragem, uma farsa; pontuando tratar-se de uma invenção na qual quase acredita. Essa observação destaca o caráter performativo do corpo, como uma auto-modelagem fictícia, repleta de ambiguidades, ao passo que ela se nomeia como Lina Pereira e Linda que brada, apontando uma multiplicidade de pessoas contidas nela quanto diferentes aspectos de uma mesma pessoa.

A artista também faz uma referência à obra de Robert Louis Stevenson *Dr Jekyll and Mr. Hyde* (1886) ao nomear-se como a médica e a monstra. Essa nomeação destaca duas facetas da mesma pessoa ou suas múltiplas personalidades. A artista acrescenta que é a cobaia de suas próprias experiências, destacando as características de ser experimental e mutável.

Da mesma forma, seu texto remete à religiosidade ao citar Caim e Abel, como dois lados de uma mesma pessoa, ao passo que, na sequência, afirma ter matado “o júnior” que existia nela. Assim, a partir da utilização desses nomes cristãos, verifica-se como a religiosidade participa da construção da subjetividade, sugerindo a existência de um lado “bom” (voltado à aceitação social) e de um lado “ruim” (dissidente de gênero). Assim, no texto acima, a artista remete às várias questões que interferem e compõem a subjetividade como regras impostas de gênero, identidade, experiências reflexivas, bem como de vivências, violências e questões religiosas.

Figura 2 - Publicação em 25 de dezembro de 2020, no Instagram⁸ de Linn da Quebrada.



Fonte: Quebrada (2020)⁹

Em 25 de dezembro de 2021 Linn da Quebrada escreve no Instagram, acompanhando a imagem acima:

eu quebrei a costela de adão.
muito prazer, soul a nova eva
filha das travas,
obra das trevas.”
gênesis & apocalipse.
princípio.
sacrifício de si para que haja movimento
daquelas ávidas por vida, dádiva &
dúvida.
vamos celebrar o nascimento da nova eva??! (Quebrada, 2020).

A artista realiza uma intervenção em uma foto de seus olhos. Nessa imagem, a artista rasga a foto e borda a frase: “Quem soul eu”, pontuando, reiteradamente, seus questionamentos identitários. Desta forma, a frase acima, é escrita sem ponto de interrogação, embora o pronome remeta a uma pergunta, e apresenta um rasgo na foto,

⁸ <https://www.instagram.com/p/CgC5-HkOiPf/?igshd=MDJmNzVkMjY=>

⁹ Quebrada, op. cit. [n.p.].

costurado com linha vermelha, remetendo a um processo de separação entre diferentes aspectos da artista. Na sequência, realiza-se um movimento de resgate de todas essas partes por meio da costura.

A análise dessa imagem tem como objetivo apresentar um preâmbulo para a abordagem da subjetividade a partir de Linn da Quebrada. O que foi analisado anteriormente suscita uma reflexão sobre o conceito de subjetividade. No caso de Linn da Quebrada, a generificação e a racialização atravessam a forma como ela compreende sua identidade e constrói sua visão de mundo, ou seja, sua subjetividade.

Verifica-se que a identidade é interpretada como uma construção social, que define o sexo, a raça e a orientação sexual do indivíduo. Essa identidade formal perpassa também a formação da subjetividade, pois se relaciona às expectativas sociais que buscam definir o indivíduo, ao mesmo tempo em que o afetam e contribuem para a elaboração de sua subjetividade, influenciando a construção da visão de mundo e a percepção de si.

Nesse sentido, a palavra "subjetividade" refere-se aos sentimentos do sujeito e a sua maneira de interpretar e de atuar na sociedade. É um produto do indivíduo e de seu meio e corresponde a um conjunto de sentimentos, crenças, reflexões, desejos, entre outros aspectos, que compõem o sujeito e orientam a maneira como sente e vê o mundo. Dessa forma, o autorretrato mostra, ao observador, como a artista se sente em relação a sua identidade, tendo sido, na infância, socializada como menino e como ela reconstrói sua subjetividade, modificando a forma como ela deseja ser reconhecida.

Esta tese parte desse entendimento de subjetividade para incorporar a reflexão de Leda Maria Martins¹⁰ (2020) sobre a subjetividade, a qual a intelectual também considera, apesar de não conceituar diretamente o termo, como coletiva. Esse entendimento coaduna com a reflexão de Linn da Quebrada sobre o tema, descrita em seu post:

pode parecer egoísta, mas quando eu indago quem sou eu é impossível que isso não tenha também dimensão coletiva. principalmente quando ecoa no nosso encontro. boca a boca.
Quem somos nós,
& para onde estamos indo? (Quebrada, 2020).

Nesse trecho, verifica-se que Linn da Quebrada destaca que se vê como parte de um ser cuja dimensão é coletiva, pontuando, em seus termos, a possibilidade de

¹⁰ (Martins, <https://youtu.be/cmienmy5gJkI?si=Pdt8IeCxKVmEHjIe>, 2020, 1h39min)

existência de corporeidade e subjetividade coletivas, que ocorreria, interpreta-se, em outras dimensões, no encontro entre as pessoas.

Assim, nesta tese, a subjetividade é entendida como uma experiência conjunta, que transcende a noção de coletivo como mera soma das experiências individuais. Ela é concebida como uma egrégora coletiva de saberes e modos de ser formada na interconexão entre as pessoas e capaz de influenciar todos os envolvidos. Quando os indivíduos interagem e se integram em grupos, produzem entrelaçamentos em diferentes níveis, construindo e compartilhando modos de percepção do mundo.

A subjetividade seria, portanto, um fenômeno produzido e absorvido coletivamente, impulsionado pelas interações sociais e pelas experiências compartilhadas. Propõe-se também a eliminação da concepção do sujeito como um ser constituído individualmente e limitado ao seu corpo, sugerindo, em seu lugar, um sujeito coletivo, no qual sentimentos, sensações e visões de mundo são produzidos e percebidos de forma compartilhada. A capacidade de afetar o outro é inerente ao movimento e própria da rede, que se forma no interior do grupo.

Na arte digital de Linn da Quebrada, é possível identificar um movimento de rasgo da foto digitalizada e sinais de costura com linha vermelha, evidenciando sua ação de reconstrução da subjetividade, compreendida como coletiva, e da identidade no processo de generificação. Ela destaca com sua ação sobre a foto, também sua ação sobre seu corpo e identidade. Essas intervenções artísticas na foto podem remeter, ainda, à apropriação do feminino e do masculino. Observa-se que, por meio da escolha dessa imagem, a artista critica a imposição da binariedade.

Destaca-se o rasgo, que pode ser interpretado, como uma forma de eliminar a criança que Linn foi, para, em seguida, recuperá-la, aceitando-a novamente com o remendo, que costura a imagem por meio da linha. A cor vermelha da linha, que une a foto partida pode estar sugerindo sangue, enquanto a temperatura quente do vermelho é comumente associada ao sexo.

Acompanhando o post, ela escreve uma frase de sua música, que faz referência à história do Gênesis. Em um diálogo constante com a religião, ela ironiza dogmas e apropria-se de palavras, que fazem alusão ao Cristianismo como: Adão, Eva, trevas, gênese, apocalipse, sacrifício e dádiva, salientando o seu comportamento dissidente, enquanto questiona o gênero que lhe foi imposto.

Linn da Quebrada apresenta sua necessidade de movimento e transformação, como uma característica humana, a qual, verifica-se, está mais presente na vida da

artista do que a conformidade às categorizações sociais, que indicariam inteligibilidade. Ela reitera¹¹ que a binariedade é construída e forçada e que, apesar do modelo social de inscrição obrigatória em um dos sexos, prefere não se adequar às normas. Afirma que sua singularidade rompe com os alicerces do padrão estético e pontua as vantagens de ser diferente, reescrevendo e reelaborando também sua percepção da diferença.

Linn da Quebrada mostra que esses estereótipos comportamentais funcionam como uma forma de inserção no mundo, posicionando os sujeitos, a partir da perspectiva de um grupo socialmente construído que lhes atribui um papel específico. No que se refere à contestação da relação tradicional entre gênero e órgãos sexuais, observa-se que Linn da Quebrada não nega a existência do masculino e do feminino, mas sugere que ambos coexistem internamente na mesma pessoa e podem ou não manifestar externamente.

Nesse contexto, destaca-se que a pesquisa sobre a obra de Linn da Quebrada tem como objetivo apresentar algumas reflexões que a artista propõe por meio de suas imagens, textos, discursos, corporeidade e movimentos. Além disso, busca chamar a atenção para o papel político dessas questões, uma vez que ele é absorvido por milhares de pessoas que entram em contato com a obra, inclusive aquelas sem acesso a textos específicos sobre o tema. A produção artística de Linn da Quebrada contribui, ainda, com ideias e imagens na formação de uma subjetividade coletiva.

Diante disso, verifica-se que Linn da Quebrada articula esses questionamentos antes mesmo de iniciar seu debate filosófico. Outro ponto fundamental é que a artista suscita questões que ela literalmente vive e experiencia, questionando sistematicamente suas dúvidas e suas próprias percepções da realidade e do cotidiano de seu ser categorizado. Linn da Quebrada, ao apresentar questões, refuta, argumenta, desenha, borda, canta, além de expressar e comunicar essas reflexões, por meio de sua corporeidade e movimento. A artista realiza uma troca intelectual e cultural com seu espectador em diferentes camadas e não apenas no âmbito das ideias.

Entende-se como produção reflexiva a ação de Linn da Quebrada no palco, onde a artista se reinventa e experimenta novas possibilidades de expressão. Em suas conversas com o espectador, surgem pensamentos, que promovem reflexões. Também nesse palco, ela, por meio de sua corporeidade em movimento, conecta-se à sua ancestralidade negra e transmite sua experiência de vida.

¹¹ Filme *Bixa Travesty* (2018)

Relativo a outro aspecto que influencia a formação da subjetividade, destaca-se a nomeação. Acredita-se que ela também contribua para a construção da subjetividade, uma vez que as palavras moldam a forma como o indivíduo ou um grupo se percebe na sociedade. A nomeação representa uma identificação e, portanto, revela o poder da linguagem na categorização do sujeito. Como resistência a esse processo de modelagem do sujeito, Linn da Quebrada ressignifica as palavras, a fim de escapar aos estigmas que elas representam sobre grupos de pessoas.

Enviadesci, enviadesci
 E agora macho alfa, não tem mais pra onde fugir
 Enviadesci, enviadesci
 Já quebrei o meu armário, agora eu vou te destruir
 Porque antes era viado
 Agora eu sou travesti (Quebrada, *Enviadecer*, 2016).

No momento que ela diz: “antes eu era viado, agora eu sou travesti”, a artista pontua a diferença de modos de ser e de ser visto, que se relacionam às palavras. Destacam-se, ainda, as nuances impositivas das palavras, pois a artista se refere à forma como um “viado” se comporta, a qual, segundo ela, seria menos afeminada do que o comportamento e vestimenta de uma travesti, o que, inclusive, já altera o pronome de tratamento de ele para ela.

Observa-se que, no que se refere à nomeação, a artista ilumina questões sobre os processos de subjetivação, que abordam os termos com os quais ela foi nomeada. Ela apresenta, na música *Enviadeci* (2016), como as palavras *viado* e *travesti* significam comportamentos e vestimentas distintas, o que participa da construção da subjetividade, pois ambos os termos contribuem com diferentes percepções e entendimento da pessoa, que está sendo nomeada.

A artista ao questionar, por exemplo, as nomeações *bicha*, *viado*, *traveco*, *travesti*, dentre outros, no filme *Bixa Travesty* (2018), também informa aos espectadores a forma como ela se sentia e se adaptava a esses títulos, mostrando o poder da nomeação na construção das diferenças e categorizações. Além de sua potência de afetar e invadir o indivíduo, seja aquele que é nomeado, seja aquele que escuta ou nomeia, a artista destaca a impermanência e a transitoriedade dessas nomeações classificatórias, ressaltando o movimento como regra.

Assim, quando Linn da Quebrada discorre no filme *Bixa Travesty* (2018) sobre a forma como era tratada, a artista reflete sobre como, a partir dessas nomeações, passou a

se perceber e a compreender o lugar marginal que a sociedade lhe reservava. Ela destaca o poder da palavra como parte de um processo de construção do outro e da consequente inserção da pessoa estigmatizada em um determinado espaço social. Além disso, sugere que esse lugar marginal é absorvido e internalizado pelo indivíduo como se fosse o seu lugar na sociedade, levando-o, muitas vezes, a se comportar de modo a afirmar e reiterar o termo que lhe foi atribuído.

Linn da Quebrada evidencia que, quando o indivíduo é interpelado por determinadas nomeações, esses termos passam a constituí-lo, influenciando seu modo de ser, de se comportar, de se vestir, de se expressar e de interpretar o mundo, ao mesmo tempo em que esculpem a forma como ele se vê e é visto pela sociedade.

Observando as digressões e a obra da artista, acredita-se que essas categorias identitárias forjadas servem para criar diferenças entre as pessoas e poderiam estar participando de um processo de controle dos indivíduos, impulsionado por esta modelagem de identidades, a fim de que o indivíduo aceite o lugar para o qual lhe é destinado pela sociedade. Assim, mesmo sem intenção, o indivíduo estigmatizado passa a assumir o papel que a sociedade escolheu para ele. Nesse contexto, observa-se que a artista está evidenciando a potência da palavra na produção da subjetividade.

Entende-se, dessa forma, que a subjetividade é coletiva e perpassa a ancestralidade e o devir, pois se constrói no passado, no presente e no futuro. Ressalta-se, ainda, que a subjetividade seria constantemente afetada pelas construções sociais e singulares de cada um, as quais por sua vez, decorrem da forma como o indivíduo é situado e se situa no mundo.

Destaca-se que essa subjetividade, entendida como um movimento coletivo de constituição do sujeito e do grupo, não é apenas passiva diante das influências que a compõem, mas encontra-se em permanente transformação, refletindo informações, sentimentos e, ao mesmo tempo, afetando os indivíduos. Assim, a subjetividade integra-se aos outros e ao ambiente, atuando na forma como a realidade singular de cada um é apreendida e modelando tanto as experiências interiores quanto os exteriores do indivíduo e dos grupos.

Nesta tese selecionou-se, para a compreensão do processo de construção da subjetividade em Linn da Quebrada, principalmente, a pesquisa das filósofas Leda Maria Martins, Denise Ferreira da Silva e Donna Haraway; pois essas pesquisadoras tratam da formação da subjetividade e trazem considerações que dialogam com a reflexão que se quer apresentar sobre o trabalho de Linn da Quebrada.

As pesquisadoras Leda Martins e Denise Silva discorrem sobre como a subjetividade de pessoas negras é impactada por processos estruturais de desumanização, que forjam identidades. Nesse contexto, essas filósofas apropriam-se inteiramente de suas negritudes e propõem novas formas de ver o mundo e de elaborar reflexões.

Denise Ferreira da Silva, em sua obra *Homus Modernus* (2022), trata do tema da subjetividade, associando a produção de conhecimento eurocêntrica, que fomenta as estruturas coloniais de poder, à criação de um outro. A filósofa identifica, nessa relação entre a criação do outro e a estrutura de pensamento ocidental, uma forma de controle social.

Segundo a filósofa, a modernidade, ao classificar e criar diferenças entre os seres humanos, busca hierarquizar a sociedade, excluindo parte dela em benefício de alguns.

“ [...] demonstrar como o arsenal do conhecimento, que hoje governa a configuração (jurídica, econômica e ética) global, institui a subjugação racial enquanto pressupõe e postula que a eliminação dos seus “outros” é necessária para a realização do atributo ético-exclusivo do sujeito – a saber, a autodeterminação” (Ferreira da Silva 2022, p.19).

Destaca-se que, para Ferreira da Silva, toda essa formulação eurocêntrica de pensamento perpassa a criação da subjetividade do grupo de pessoas que se pretende dominar, fazendo-o acreditar em sua inferioridade. A filósofa relaciona a construção da subjetividade desse outro, generificado e racializado ao colonialismo, questionando como a estrutura de poder engendrada pelos colonizadores teria formulado o conceito de raça, a fim de moldar uma visão do outro como uma pessoa diferente do europeu, branco e, portanto, subalterna a ele.

A abordagem desta tese também questiona a concepção da diferença, que, como identificado por Ferreira da Silva (2022), foi elaborada a partir da ideia imposta de separabilidade entre as pessoas e coisas, criando o outro, o “diferente”, para mantê-lo em uma posição subalterna em relação ao modelo normativo estético e de comportamento. A filósofa identifica e questiona o pressuposto da separabilidade para pontuar que o racismo, que foi construído, é intrínseco à produção conceitual e epistemológica das diferenças.

Ferreira da Silva (2022) propõe que a diferença seja considerada intrínseca ao ser humano e não entendida a partir da raça, que estigmatiza grupos de pessoas. Essa

percepção insere-se em sua construção filosófica, a qual propõe o desenvolvimento de um entendimento da diferença sem separação, permitindo a análise da forma como a subjetividade dos indivíduos é modelada.

A filósofa critica a organização do mundo em termos de estruturas de pensamento, argumentando que tais estruturas perpetuam relações de poder ao tratar determinados grupos sociais como inferiores, desumanizando e marginalizando seus sujeitos. Nesse processo de negação da plena humanidade de parte da sociedade, também se formula a figura do sujeito branco com capacidade de autodeterminação, cuja realização ética depende, ainda que simbolicamente, da exclusão do outro.

Neste contexto, a filósofa alega que a construção da subjetividade participa de um processo histórico de opressão e de controle e que esta estrutura de dominação está ativa e vigente em nosso cotidiano, manifestando-se por meio de categorias de pensamento europeias, brancas e ocidentais, presentes em diferentes campos, como as artes, a sociologia, a filosofia, entre outros.

Dessa forma, segundo Ferreira da Silva (2022), os negros, entre outros grupos, durante séculos, tiveram sua subjetividade formulada por uma estrutura de poder, presente na própria forma de pensar, que visa a inserir essa população em um lugar pré-determinado pela sociedade, um lugar de opressão. A filósofa apresenta o objetivo a qual nomeia: “arsenal político-simbólico da racialidade”:

Pois o arsenal da racialidade garante exatamente isso ao produzir tanto (a) os sujeitos (subalternos) afetáveis, que podem ser excluídos da universalidade jurídica sem que qualquer crise ética ocorra, quanto (b) as coisas autodeterminadas que deveriam desfrutar das garantias oferecidas e protegidas pelo princípio da universalidade que supostamente governa as configurações sociais modernas (Ferreira da Silva 2022, p.123).

Na citação acima, a filósofa trabalha com a noção do “Eu autodeterminado”, que seria o “Eu transparente¹²” (Ferreira da Silva, 2022), para se referir ao indivíduo que incorpora a racionalidade, e, portanto, a noção de separabilidade, que diferencia as pessoas. Este “Eu transparente” contrapõe-se ao “Eu afetável”, que seria o indivíduo marcado pela racialidade, que é excluído veladamente da universalidade jurídica.

Assim, essa identidade negra e indígena, que foi criada, visa a construir uma subjetividade racializada e subordinada, formulada com o objetivo de definir a posição

¹² O “Eu transparente” significa: “Homem, o sujeito, a figura ontológica consolidada no pensamento da Europa pós-iluminista. (Ferreira da Silva, 2022, p. 24)

desses sujeitos na sociedade, desumanizando-os e produzindo a forma como se percebem nessa comunidade. Para Ferreira da Silva, as categorias de pensamento eurocêntricas criaram a forma como o mundo é visto, percebido e sentido, condicionando as experiências individuais e coletivas.

Interessa-nos destacar reflexões que sugerem outras formas de pensar e de abordar a subjetividade e outros temas, pois Linn da Quebrada critica, em seu discurso artístico, a forma como o pensamento é estruturado e a subjetividade é moldada, por meio de sua denúncia das classificações, que impõem modos de pensar sobre si e sobre o outro, assim como formas de ser, de ser visto e de se situar no mundo.

Donna Haraway (1995b), assim como Ferreira da Silva (2022), também critica a forma como o pensamento é estruturado tradicionalmente em sua denúncia sobre as “doutrinas da objetividade”, que estariam corroendo um sentimento originário de subjetividade, como se a própria forma de pensar entrasse em conflito com a constituição da subjetividade.

Assim, dialoga-se com Haraway (1995b), que critica a forma linear de condução do pensamento e de orientação das análises e pesquisas determinada pela objetividade científica, a fim de propor um olhar expandido sobre a obra de Linn da Quebrada:

Desmascaramos as doutrinas de objetividade porque elas ameaçavam nosso nascente sentimento de subjetividade e atuação histórica coletiva e nossas versões "corporificadas" da verdade, e acabamos por ter mais uma desculpa para não aprendermos nada da Física pós Newton e mais uma razão para parar com a velha prática feminista de autoajuda de consertar nossos carros (Haraway, 1995b, p. 13).

Haraway, ao criticar as doutrinas da objetividade, denuncia um sistema de pensamento e filosofia que acredita em uma verdade universal e em uma forma racional de estruturar o pensamento, a qual se propõe a viabilizar o alcance de um suposto conhecimento. Identifica o quanto essa objetividade pode ser limitadora, pois tende a invalidar a percepção individual. Nesse contexto, Haraway aponta que a subjetividade despertaria uma percepção e visão singular, que produziria uma realidade pessoal e infinita.

A poeta, dramaturga e professora Leda Maria Martins (2024, p. 47) também trata da subjetividade. Seu entendimento sobre a construção da subjetividade é, particularmente, interessante para esta pesquisa, pois, para Martins, intelectual e artista, a subjetividade da ancestralidade diaspórica africana está emaranhada à experiência

negra e a sua memória corporal: “Os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares, reterritorializam a ancestralidade e a força vital como princípios motores que imantam a cultura brasileira e, em particular as práticas artístico-culturais afro”. (Martins, 2024, p. 62). A pesquisadora identifica na experiência cultural negra, principalmente as que se relacionam à religiosidade negra, inscrições, movimentos e sons que produzem conhecimento por meio desse corpo. A filósofa observa o corpo em movimento, influenciado por diversas epistemologias e cosmovisões, reelaborando sua subjetividade e construção identitária.

Leda Martins, em suas digressões e reflexões sobre o teatro negro no Brasil, critica a ênfase atribuída à dor dessa população, defendendo, em vez disso, a valorização de narrativas que se aproximem mais da realidade e do percurso histórico dessas pessoas. A intelectual aponta, ainda, a possibilidade de romper com as concepções de sujeito e subjetividade propostas pela modernidade ocidental.

[...] nós temos outras perspectivas que vão, inclusive, arruinar a ideia de subjetividade. Lembrando que a ideia de sujeito e de subjetividade é uma ideia da construção da modernidade do mundo ocidental. [...] de um lado vem uma perspectiva de arruinar uma certa noção de sujeito e de subjetividade e modernidade que nos conforma e nos confina, porque ela aborta ou tenta abortar qualquer diversidade, possibilidade de resistência e de pensamento. (Martins, 2020, 1h43min) <https://youtu.be/cmiey5gJkI?si=Pdt8leCxKVmEHjle> .

Entende-se, a partir do trecho acima, que Martins ressignifica o próprio conceito de subjetividade, ao pontuar que esse termo, assim como a ideia de sujeito, são criações da modernidade, que eliminam a diversidade, a resistência e novas formas de reflexão. Com essa afirmação, percebe-se que Martins torna a palavra “subjetividade” mais inclusiva e coletiva, sugerindo também uma outra noção de sujeito, que, associada à sua compreensão de família como um grupo ampliado, também pode ser entendido como um sujeito coletivo. A subjetividade, assim, não seria individual, mas compartilhada, funcionando como uma egrégora de saberes e expressões que afetam todos os envolvidos. Deste modo, compreende-se e enfatiza-se que ao se produzir uma modificação, uma intervenção, ou seja, ao afetar algum de seus membros, de alguma forma, todos os outros indivíduos estariam sendo afetados.

Possivelmente, Martins, ao observar as danças e cantos ritualísticos, tenha percebido, sentido e intuído aquele conjunto de pessoas como um corpo único, que compartilha experiências históricas e futuras, produzindo conhecimento nessa união.

Um entrelaçamento de sujeitos que se fortalece e se afeta na energia da coletividade em movimento.

Para Martins, a subjetividade se constrói a partir da ancestralidade e da projeção para o futuro, sendo coletiva, dinâmica e em constante transformação. Nesse contexto, optou-se por analisar a subjetividade em Linn da Quebrada, a partir do olhar da intelectual, que articula corpo, movimento e memória ancestral, ressaltando a dimensão coletiva desse processo. Do mesmo modo, entende-se que corporeidade e a coletividade participam ativamente da formação da subjetividade em Linn da Quebrada, que cria um ambiente propício em seus shows, assim como o ambiente dos Reinados¹³, descritos por Martins, com dança, canto e diálogos com o público, envolvendo e fundindo-se com ele. Nesse espaço, a artista se ressignifica, repensando seus valores e sua visão de mundo por meio de seu movimento e discurso no palco ou na cena.

Agora, olha para você ver- Essa mesma nutrição que eu sempre recebi no Reinado, pelos sons, pela música, pela dança, pelos preceitos que me ensinaram, uma outra ética, tem algo que prevalece que eu acho que é superior, assim mais do que qualquer coisa que a ênfase não é no indivíduo – isso não quer dizer que o indivíduo ou a pessoa desapareça, pelo contrário [...], mas a nossa ênfase maior é no coletivo. Nós só existimos como coletivo, não existimos com individualidade (Martins, 2024, p. 34).

Martins identifica, por meio de suas experiências pessoais, nos encontros rituais comunitários, que envolvem danças, música e cantos, elementos e movimentos que transmitem conhecimento, experiências, valores e, também, acolhimento, os quais conectam os participantes produzindo uma sensação de pertencimento e cuidado, o que a intelectual denomina *nutrição*, por se sentir alimentada e fortalecida naquele ambiente.

A cultura afro, transmitida nos rituais, conectaria, assim, os ascendentes e os descendentes próximos e distantes, estabelecendo uma interligação entre as pessoas. Essa comunidade estaria interagindo e compartilhando conhecimentos por meio das danças, cantos, movimentos e sons.

Verifica-se que Martins percebe como pilares da formação da subjetividade dinâmica do indivíduo: a memória corporal e o coletivo, os quais se interrelacionam.

¹³ Reinados são manifestações culturais e religiosas, os quais, para Leda Martins, são um lugar de comunhão e contato com a ancestralidade e recriação dessa memória por meio da dança, do canto e do contato. Essa união entre as pessoas seria responsável também por uma ~produção e resgate de saberes e conhecimento.

Destaca-se que, para a intelectual, na experiência coletiva participariam, a ancestralidade e os descendentes presentes e futuros.

Martins (2022, p. 58) acredita que a ancestralidade estaria definindo a “cosmo percepção negro-africana”. Nesse sentido, o coletivo estaria formando essa subjetividade coletiva, da qual faz parte o indivíduo, promovendo à apreensão do mundo, também, por meio de experiências geracionais, que expandem o entendimento de família.

A expansão consequente do conceito de família e dos vínculos de parentesco e de pertencimento nas Américas, no âmbito da coletividade afro, quer no passado, quer no presente, como forma de restituição de uma linhagem familiar mais ampla, afetiva e simbolicamente, que passa a congregar o africano e seus descendentes [...] (Martins, 2022, p. 89).

Martins amplia o conceito de família, enfatizando a necessidade de o indivíduo se perceber como pertencente à comunidade negra e, a partir disso, critica a “tirania do eu”. Nesse movimento, entende-se o destaque de seu entendimento da subjetividade como coletiva, a partir de uma crítica, que a intelectual realiza, ao teatro negro, que foca no sofrimento histórico da população negra, limitando a amplitude e o alcance de sua episteme.

Nesse contexto, Leda Martins pontua a “tirania da subjetividade”¹⁴ ou a “tirania do eu”, que trata dos discursos do eu e das experiências individuais, focadas, principalmente, em momentos negativos. Martins, ao enfatizar a subjetividade coletiva, pontua que a subjetividade negra perpassa a dor, mas que essa trajetória histórica não deve ser limitante. Ela identifica uma episteme negra que transcenda o momento histórico de violência.

A ideia do corpo negro é uma dessas miríades de possibilidades, uma possibilidade de refletir com essa expressão teatral [...] tenho falado já há alguns anos nas tiranias da subjetividade, sobre a postulação do discurso na cena que “as vezes” contribui para o empobrecimento da cena [...] porque a gente tem que contextualizar para toda uma população que foi colocada em silêncio, silenciada, o desejo, ou mais que o desejo, a vontade da fala, da expressão da palavra é muito grandiosa [...] mas o teatro, particularmente o teatro negro é perpassado por vários elementos, que fundam a negrura nas Américas [...] muitas vezes a palavra se superpõe a toda riqueza possível da construção seja cenográfica, cromática, bailarina de

¹⁴ Tiranias da Subjetividade, alteridade radical Canal Esboços do Contemporâneo. Prof. Dra Rosa Borges. <https://g.co/gemini/share/4ca370404453> e Leda Martins em Canal Pele Negra – Teatro Negro. <https://youtu.be/cmimyy5gJkI?si=Pdt8IeCxKVM EHjIe>, à 1h39min.

potencialidade, que aquele tema ali abordado pode [...] de repente tudo aquilo é esquecido, está ali apenas como ilustração, porque a partir daquele momento é o discurso, o discurso [...] sem um diálogo constitutivo da cena com aquela beleza e potência cenográfica, de iluminação e coreográfica, por exemplo. Então, é isso é o que as vezes falo é a tirania da subjetividade o desejo e a necessidade de falar de si com a construção, inclusive das auto ficções, que são muito potentes no Brasil (Martins, 2020, 1h39min) <https://youtu.be/cmiey5gJkI?si=Pdt8IeCxKVmEHjIe>,

Martins denomina “tirania da subjetividade” o ato de falar de si insistentemente, como ocorre em discursos teatrais de autoficção, que se concentram no sofrimento e na dor da população negra, ocultando outros matizes que a cena e o cenário poderiam revelar e prejudicando a construção da corporeidade. Ela ressalta o silenciamento histórico imposto à população negra, mas enfatiza a necessidade e a potência do negro em se reconstruir, utilizando sua corporeidade para projetar um sujeito que vá além da condição de vítima secular.

Essa tirania, identificada por Martins, refere-se a limitar a subjetividade, controlando a forma como o negro se vê e é visto, como uma vítima fechada naquele universo reduzido de sofrimento e violência. A intelectual também critica a visão individualista que isola o negro e seu corpo da coletividade. Assim, Martins entende que o coletivo com suas expressões artísticas empodera o negro, fazendo com que ele retome o acesso pleno ao seu corpo e a sua simbologia, propiciando a esse corpo a captação da vibração e da episteme que a coletividade produz e reacende em cada membro.

Evidentemente, a filósofa destaca a importância de se expressar a trajetória do povo negro, mas busca retirar o enfoque dessas representações do teatro negro na escravidão, destacando outros elementos da negritude, principalmente a força de sua corporeidade e a forma como ela se entrelaça ao coletivo. Esse corpo não se limitaria a sua fisicalidade, mas pertenceria a uma estrutura fundante de cosmovisão que o ascende a um protagonismo nas vidas individuais e coletivas. Seus movimentos despertam memórias e tecem conexões passadas, presentes e futuras entre seus membros e com o universo. Eles marcam, nos gestos, sensações e sentimentos, formas de vida e de viver. Esses movimentos apresentam possibilidades e resistências e, ainda, reflexões, que se inscrevem na memória corporal.

Com base nas elaborações sobre subjetividade das intelectuais anteriormente citadas, reflete-se sobre a construção da subjetividade em Linn da Quebrada e observa-

se pontos em comum, principalmente com Leda Martins, no que se refere à construção permanente da subjetividade e sua reelaboração. Martins identifica, nas cerimônias religiosas afro diaspóricas, com suas danças e cantos, a construção da subjetividade. Destaca-se que o movimento corporal e sonoro é identificado por Martins (2020) como privilegiado na elaboração de epistemologias, pois permite ao corpo produzir locais de resistências e saberes, ao mesmo tempo em que reflete memórias e vivências.

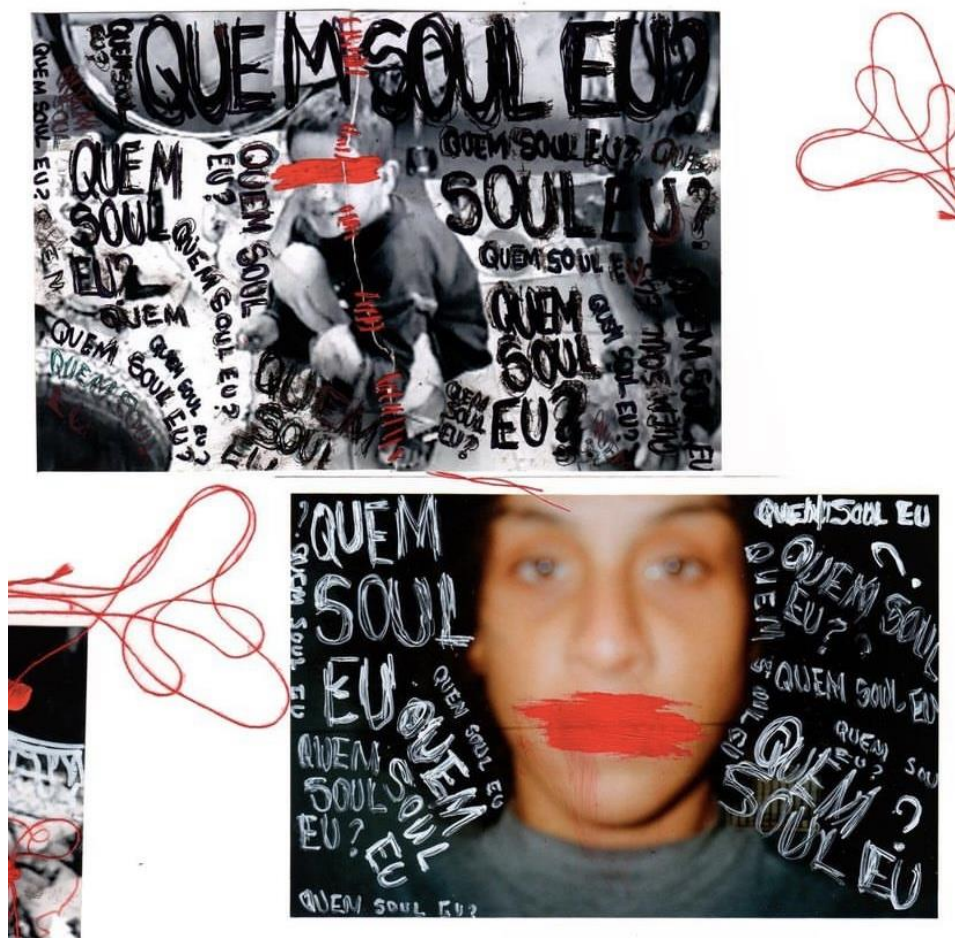
Dessa forma, esta tese observa a reelaboração da subjetividade em Linn da Quebrada quando a artista se envolve, com suas danças e músicas, em reflexões que realizam uma exploração identitária, resignificando questões de gênero, raça, sua afetividade e sexualidade, além das nomeações, que lhe são proferidas. Ao observar a performance da artista e sua conexão com os espectadores, entende-se que as pessoas se empoderam, quando unidas, ao partilhar esse sentimento de união, durante a apresentação do espetáculo.

Em Linn da Quebrada, observa-se, nesses momentos, o conhecimento sendo desenvolvido, por meio de sua corporeidade em sua performance. A artista, ao compor esse ambiente com dança, música e reflexões, envolve e afeta seus espectadores, produzindo mudanças na subjetividade, entendida como coletiva. Assim, reflete-se sobre a resignificação da subjetividade como uma egrégora coletiva, que ali se forma e se entrelaça.

1.2 – “Bixa Preta” - A racialidade participando do processo de subjetivação

Precisamos do poder das teorias críticas modernas sobre como significados e corpos são construídos, não para negar significados e corpos, mas para viver em significados e corpos que tenham a possibilidade de um futuro. (Haraway, p. 16) Cadernos pagu (5) 1995: pp. 07-41

Figura 3 - Publicação em 24 de dezembro de 2020, no Instagram¹⁵ de Linn da Quebrada.



Fonte: Instagram de Linn da Quebrada.

Linn da Quebrada elabora seus autorretratos de forma a destacar com riscos e bordados partes do seu corpo ou as funções dos respectivos órgãos. Os olhos riscados do menino Júnior podem ser interpretados como uma forma de mostrar e dizer ao observador e, também, a si mesma, que, na infância, ela não percebia certas questões. Já, os riscos sobre a boca, na fase adulta, sugerem que, nesse período, suas palavras ou o conteúdo do seu discurso poderiam estar sendo censurados ou cerceados.

Linn da Quebrada escreve no post da imagem acima, no seu Instagram, em 24 de dezembro de 2020:

esse foi & tem sido um ano caótico & conturbado. um ano de crises & intervenções onde eu não podia deixar de me/nos dar um presente: a dádiva da dúvida. O mistério encarnado. o prazer do deslocamento que surge ao refazer a conexão da pele com o músculo & o espírito, também de carne & osso. [...] mas quando eu indago quem soul eu é

¹⁵ <https://www.instagram.com/p/CgC5-HkOiPf/?igshid=MDJmNzVkMjY=>

impossível que isso não tenha também dimensão coletiva, principalmente quando ecoa no nosso encontro (Quebrada, 2020).

A artista escreve o post acima para explicar suas fotos digitalizadas transformadas em arte digital e aponta novamente dúvidas e questões sobre sua identidade, apresentando ao leitor sua subjetividade em permanente construção. As questões evidenciadas na obra remetem a gênero e raça, uma vez que a artista apresenta uma fotografia de si mesma na infância, retratada como um menino negro, e outra na vida adulta, como uma mulher negra.

A artista também destaca, em seu post, o benefício da dúvida que perpassa seu processo de desenhar e bordar como uma forma de reflexão e construção de uma nova identidade. Esse entrelaçamento de temas mostra que sua arte digital interconecta subjetividade, generificação e racialidade, relacionando aspectos materiais e metafísicos da artista e também de outras pessoas. Isso porque ela reconhece a perspectiva coletiva, que sua posição de dissidente de gênero alcança.

Linn da Quebrada informa também, nesse seu processo artístico, que reflete e processa constantemente sua relação com partes de seu corpo. Ela aborda a ressignificação dessas partes e informa que entende sua corporeidade como coletiva, pois a artista acrescenta, ao post acima, que se percebe “como uma parte, que integra um todo humano”, com a qual compartilha questões.

Ressalta-se, nesta tese, a dimensão filosófica de seu post, que está presente na imagem, com a contestação da generificação e da racialidade, e perpassa o seu comentário no mesmo post para discutir a impermanência, a reflexão, como um processo de construção e ressignificação de identidades. Evidencia-se, ainda, a inseparabilidade entre as pessoas e a união dessas corporeidades, desenvolvidas nos encontros entre sujeitos. Esses aspectos dialogam com reflexões já abordadas por intelectuais como Judith Butler (1990), Denise Ferreira da Silva (2022) e Leda Martins (2022).

Reitera-se que Linn da Quebrada identifica o aspecto coletivo de *estar* sujeito de suas reflexões e de seu posicionamento político de dissidente de gênero. Além disso, destaca o corpo em sua arte, situando-o como fundamental para sua expressão como ser humano. Nesse movimento de Linn da Quebrada, é possível reconhecer as epistemologias presentes em sua corporeidade em conexão com sua ancestralidade negra.

Em sua música *Bixa Preta* (2016), Linn da Quebrada trata do racismo e destaca os preconceitos que atingem as pessoas dissidentes de gênero e pobres:

Bixa Preta
Linn da Quebrada

Bicha estranha, louca, preta, da favela
Quando ela tá passando, todos riem da cara dela
Mas se liga, macho, presta muita atenção
Senta e observa a tua destruição

Que eu sou uma bicha louca, preta, favelada
Quicando, eu vou passar e ninguém mais vai dar risada
Se tu for esperto, pode logo perceber
Que eu já não tô pra brincadeira, eu vou botar é pra foder

Ques bicha estranha, ensandecida, arrombada, pervertida
Elas tomba, fecha, causa, elas é muita lacração
Mas daqui eu não tô te ouvindo, boy
Eu vou descer até o chão, o chão, o chão
O chão, chão, chão, chão

Bicha pre-, trá, trá, trá-trá
Bicha pre-, trá, trá, trá, trá-trá
Bicha pre-, trá, trá, trá-trá
Bicha pre-, trá, trá, trá, trá-trá

A minha pele preta é meu manto de coragem
Impulsiona o movimento, envaidece a viadagem
Vai, desce, desce, desce
Desce, desce a viadagem [...]

A música *Bixa Preta* (2016) denuncia o racismo e os preconceitos sociais. Mostra-se, também, como um manifesto de resistência, pois nela a artista reafirma seu direito de existir como travesti, negra e pobre. Linn da Quebrada, na letra da música, também ressignifica os termos: *bixa*, *preta*, *favelada* etc., para produzir um empoderamento a partir desses termos. Destaca a violência dos estereótipos, enquanto celebra a sua pessoa com seu modo de ser e suas características físicas e sociais.

A psiquiatra e psicanalista Neusa Sousa (1990), analisa os efeitos do racismo na construção da subjetividade de pessoas negras. A psiquiatra entende que quando a pessoa negra absorve como modelo estético e de comportamento os parâmetros impostos pelo branco, sustentados por uma ideologia de branqueamento que nega a identidade negra, passa a, conseqüentemente, enfrentar intensos efeitos emocionais negativos.

A fim de refletir sobre subjetividade, Sousa denomina como identidade o aspecto do ser humano, relacionado aos pensamentos, valores, comportamentos, sentimentos e modos de ver, entendendo que a discussão sobre subjetividade passa necessariamente pela afirmação da identidade da pessoa negra. Tal construção, nesta tese, é designada pelo termo subjetividade.

Partimos de uma hipótese: a de que o negro tem dificuldade de conquistar uma identidade egossintônica que o integre ao seu grupo de origem e que o instrumentalize para a conquista da ascensão social. Numa sociedade de classes onde os lugares de poder e tomada de decisão são ocupados por brancos, o negro que pretende ascender lança mão de uma identidade calcada em brancos, na tentativa os obstáculos advindos do fato de ter nascido negro. Essa identidade é contraditória: ao tempo em que serve de aval para o ingresso nos lugares de prestígio e poder, o coloca em conflito com sua historicidade, dado que se vê obrigado a negar o passado e o presente: o passado, no que concerne à tradição e cultura negras e o presente, no que tange à experiência da discriminação racial (Souza, 1990, p. 73).

Sousa (1990) argumenta que, para a pessoa negra, é difícil construir uma subjetividade em harmonia com seu ego, isto é perceber-se em consonância com aquilo que deseja ser, caso essa subjetividade não esteja integrada à sua história e à sua ancestralidade. Defende que a identidade da pessoa negra em ascensão é contraditória, pois, ao negar o passado e o presente de sua história, distancia-se de sua origem e de seu grupo, sendo então moldada na construção da subjetividade da pessoa branca, com seus valores e referências de personalidade.

Segundo as conclusões da pesquisa¹⁶ da psiquiatra, o negro no Brasil tem dificuldade para construir uma identidade própria, vinculada à sua história, uma vez que vive em uma sociedade cujo modelo de ascensão social é pautado pela branquitude, modelo no qual a pessoa negra simplesmente não encontra lugar de pertencimento. Desse modo, a pessoa negra em ascensão tende a se constituir a partir de uma subjetividade marcada por tensões egóicas, o que pode favorecer o desenvolvimento de sentimentos de medo e depressão.

A psiquiatra acredita que caracteres físicos e o compartilhamento de uma história não são suficientes para que a pessoa construa uma identidade negra: “ser negro não é uma condição dada, a priori. É um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro”. (Sousa, 1990, p. 77). A pesquisadora desenvolve a ideia de que há todo um processo de tomada de consciência da negritude, que organiza a subjetividade negra. Esse processo envolve

¹⁶ Souza, 1990, p. 77

a aproximação com a comunidade e com a história da diáspora negra, bem como o reconhecimento e a ruptura com os modelos de “organização da personalidade do branco” (Souza, 1990, p. 23), espelhando-se na construção da figura da pessoa branca.

Destaca-se essa pesquisa, pois ela dialoga com questões e dúvidas de Linn da Quebrada acerca de sua identidade e subjetividade, evidenciadas em seus posts, nos quais a artista questiona “quem sou eu” e insere fotografias de sua infância como menino, comparando-as com imagens atuais de si mesma como mulher trans adulta e negra. Nesse contexto, Linn da Quebrada empodera-se com a expressão de sua identidade negra e afirma reiteradamente, no filme *Bixa Travesti* (2018), sua negritude, como uma re-apropriação de seu ser e de sua existência. Denuncia a introjeção do modelo branco de valores, que é também hetero, binário e cisgênero e a estrutura de branqueamento social. A artista celebra seu corpo negro e o transforma em um corpo político, cuja presença afirma e reivindica tanto seu direito à vida quanto seu direito de existir.

Entende-se que a postura política de Linn da Quebrada que clama por respeito, perpassa um processo de maturação da autoconsciência de sua feminilidade e negritude. A artista, inclusive, enfatiza¹⁷ que se tornou mais forte depois de passar por esse processo de se assumir mulher e negra. Para Sousa (1990) o “tornar-se negro”, entendido como a afirmação da identidade negra a partir do resgate de seu passado, postula-se como solução para a construção de uma subjetividade na qual a pessoa possa aceitar-se, fortalecer-se e libertar-se.

Lélia Gonzalez (2020), antropóloga e intelectual, também aborda o tema do branqueamento na sociedade, da perpetuação dos valores eurocêtricos e pontua a eficácia desse sistema em fragmentar a identidade racial da pessoa negra.

O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento. Veiculada pelos meios de comunicação de massa e pelos aparelhos ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores do Ocidente branco são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca demonstra sua eficácia pelos efeitos de estilhaçamento, de fragmentação da identidade racial que ele produz: o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue”, como se diz no Brasil) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura (Gonzalez, 2020, p.119).

¹⁷ *Bixa Travesty* (2018).

Gonzalez denuncia o racismo da sociedade latino-americana, que, ao divulgar um modelo estético e comportamental branco, produz subjetividades subordinadas nas pessoas que não se ajustam a esse padrão. A ideologia do branqueamento exerce sua violência sobre as pessoas negras, funcionando como forma de conduzir as pessoas para estratos sociais previamente estabelecidos. Nesse contexto, o desejo de ascensão das pessoas negras as conduziria para a negação de sua raça e de sua cultura.

Dialoga-se com estas autoras, para evidenciar que o racismo permeia a construção da subjetividade da população afrodescendente, ao mesmo tempo em que se destaca que as pesquisadoras, enquanto pessoas negras, reconhecem a importância do resgate da consciência negra pela população negra no Brasil. Tais aspectos são explorados, trabalhados e apropriados por Linn da Quebrada, em sua produção artística.

Ferreira da Silva (2022) ao discutir racialidade, concebe o racismo estrutural como uma forma de racismo¹⁸ que integra a estrutura de pensamento e conhecimento da modernidade. Nessa perspectiva, a divisão da sociedade em raça permite compreender o mundo e elaborar reflexões com base na separabilidade entre as pessoas e as coisas: “[...] examino como as ferramentas dos projetos de conhecimento científico do século XIX produziram a noção do racial [...]” (Ferreira da Silva, 2022, p. 19).

Para a filósofa, o racismo estrutural constitui um elemento central na construção das subjetividades, pois está enraizado nas estruturas dominantes de poder que atravessam a organização social e econômica da sociedade. Como consequência, a experiência de ser negro é desvalorizada, a população é distribuída em postos de trabalho de maneira hierarquizada.

Logo, eu imagino como o racial combinado com outras categorias sociais (gênero, classe, sexualidade, cultura etc.) produz sujeitos modernos que podem ser excluídos da universalidade (jurídica) sem provocar qualquer tipo de crise ética. Como uma das questões que guiam esse livro é o motivo pelo qual o racial continua a constituir uma estratégia prolífica de poder, apesar de ser moralmente abominado [...] (Ferreira da Silva, 2020, p. 51).

¹⁸ O conceito de “racismo estrutural” é diferente entre Denise Ferreira da Silva (2022) e Sílvia Almeida (2019). A primeira entende o racismo como partícipe, como formador, de uma estrutura de pensamento ocidental, enquanto o segundo acredita que o “racismo estrutural” seria uma consequência da estrutura social, com uma concepção institucional, apesar de reconhecer o processo histórico do racismo: “A concepção institucional significou um importante avanço teórico no que concerne ao estudo das relações raciais. Sob esta perspectiva, o racismo não se resume a comportamentos individuais, mas é tratado como o resultado do funcionamento das instituições, que passam a atuar em uma dinâmica que confere, ainda que indiretamente, desvantagens e privilégios com base na raça.” (Almeida, 2019, p. 26).

Ferreira da Silva (2020) defende que as categorias sociais como raça, gênero e sexualidade estruturam grupos de indivíduos excluídos da distribuição equitativa de direitos. Essa desigualdade na atribuição de humanidade está relacionada à construção do “outro” e dos subalternos. Em sua análise, a filósofa (2016b, 2022), identifica que a racialidade e o entendimento das diferenças culturais foram criadas como fatores estruturantes do pensamento moderno, funcionando para produzir a noção de diferença, a qual resulta em preconceitos e hierarquias entre as pessoas.

As ferramentas críticas disponíveis, precisamente por também serem construções do pensamento moderno, não suportam a ideia de uma intervenção ético-política que reduza a capacidade da diferença cultural de produzir uma separação ética intransponível. Isto é, elas não são capazes de efetivamente interromper o emprego de uma violência total que em outro contexto seria inaceitável contra aqueles que estão do “Outro” lado (cultural) da humanidade. Por quê? Porque elas também participam da construção da imagem do texto moderno d’O Mundo como um todo composto de partes separadas, relacionadas através da mediação de unidades de medida constantes e/ ou de uma força violenta limitadora [...] Um programa ético-político que não reproduza a violência do pensamento moderno exige repensar a socialização por fora do texto moderno. que seja possível apreender a obra em sua totalidade] (Ferreira da Silva, 2016b, p. 57).

A filósofa critica a estrutura do pensamento que separa pessoas e coisas, bem como as ferramentas críticas que se articulam a essa estrutura de pensamento, cujo princípio fundamental é a “separabilidade”. Como alternativa, Ferreira da Silva propõe o uso da imaginação para transformar essas categorias de pensamento, a fim de aproximar os seres humanos uns dos outros e evitar a construção do outro como alguém de humanidade rebaixada. Ela propõe uma forma de pensamento, inspirado em parte pela física quântica¹⁹, que elimine a separabilidade entre os seres humanos, considerando-os como parte de um todo maior, no qual cada indivíduo incorpora aspectos das singularidades dos outros.

Uma configuração d’O Mundo alimentada pela imaginação nos inspiraria a repensar a socialização sem as imutabilidades abstratas produzidas pelo Entendimento e a violência parcial e total que elas

¹⁹ Ferreira da Silva, (2016b, p. 58) explica [...] Há décadas os experimentos da física quântica surpreendem os cientistas do espaço tempo e os leigos com descobertas. sugerindo que os componentes fundamentais de todas as coisas, de tudo, poderiam ser, simplesmente, o virtual (as partículas subatômicas) tornando-se real (no espaço tempo), o que é também uma recomposição de todas as outras coisas.

autorizam – contra os “Outros” culturais (não brancos/ não europeus) e físicos (mais-que-humanos) (Ferreira da Silva, 2016b, p. 58).

Nesse sentido, a descolonização do pensamento eurocêntrico, que subverte a subjetividade colonial, segundo Ferreira da Silva, envolve uma mudança na percepção da realidade e de si mesmo, constituindo uma forma de resistência à penetração dessa subjetividade. Essa resistência se manifesta na insubordinação às estruturas de pensamento, transformando a experiência de ser e estar no mundo. Assim, para a filósofa, a transformação das subjetividades, historicamente construídas, constitui uma luta necessária para os povos negro e indígena.

Todavia, acredito que o complicado relacionamento entre raça e gênero ainda precisa ser reconhecido, especialmente o modo como esses dois princípios de exclusão social formam um par insolitamente compatível: ambos especificam processos sócio—históricos, se referem a mecanismos culturais ou ideológicos complementares que subordinam mulheres e pessoas não brancas e determinam o modo particular pelo qual mulheres não brancas experienciam essa subordinação (Ferreira da Silva, 2020, p. 49).

Em suma, Ferreira da Silva (2016b) trabalha, principalmente, com os conceitos de raça e gênero para denunciar a criação e a utilização dessas categorias sociais para criar o subalterno, o inferior. A filósofa propõe como solução para esse problema o fomento de um pensamento analítico que se diferencie do pensamento tradicional europeu. Essa nova forma visa integrar as pessoas, de modo que compreendam a diferença como parte de todo ser humano, e não como um traço intrínseco que define grupos específicos a partir de suas características físicas ou culturais.

Outra pesquisadora mobilizada para refletir sobre o racismo e a corporeidade artística de Linn da Quebrada é Leda Martins. A intelectual desenvolve o conceito de “corpo-tela”, que compreende o corpo como um “hieroglifo”, cujos movimentos constituem uma linguagem e produzem conhecimento. Em sua perspectiva, evidencia-se uma epistemologia corporal – isto é, um saber inscrito no corpo - que se contrapõe à visão eurocêntrica, na qual a escrita é considerada a forma privilegiada de transmissão de conhecimento.

Um corpo assim instituído e constituído, faz-se como um corpo-tela, um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros. Um corpo historicamente conotado, que personaliza as vozes que denunciam e

nomeiam o itinerário de violências de nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, escavam vias alternas para uma outra existência, mais plena e cidadã. Um corpo/voz inventário que limpa, restabelece, restitui, reivindica, respira e inspira, em perene processo de cura, escavando vias alternas de outros devires possíveis, sempre desejoso de transformações do *corpus* social (Martins, 2022, p. 162).

Martins identifica no corpo negro um centro de produção de conhecimento e de resistência, que integra tanto as experiências herdadas da ancestralidade quanto as vivências contemporâneas, constituindo um corpo no qual a história se inscreve. Esse *locus* de informação também serviria para produzir a cura desse sujeito no cenário cotidiano de violências contra o corpo negro.

O “corpo-tela” de Leda Martins é entendido como um espaço de inscrição, o que também pode ser percebido nos autorretratos de Linn da Quebrada, nos quais a artista inscreve sensações e questões existenciais e identitárias. A artista também transforma sua corporeidade em imagens, que remetem a vivências sociais. Através do corpo, a artista ressignifica experiências no palco e resgata as memórias e a história de sua ancestralidade. Para isso, incorpora sons, como batuques de matriz religiosa e ritualística, além de movimentos corporais que remetem a danças rituais, transformando suas performances em uma narrativa coletiva de legitimação de vidas historicamente excluídas da sociedade, às quais presta homenagem.

Sob essa perspectiva, é possível identificar, na corporeidade de Linn da Quebrada, por meio de seus movimentos no palco, a produção de conhecimento, evidenciados por danças, gestos e toques em seu próprio corpo e, por exemplo, no de Linkener²⁰. No palco, Linn da Quebrada narra sua história e experiências, recorrendo a alusões ao sexo, à violência e ao afeto.

Assim, o corpo-tela de Linn da Quebrada revela aos espectadores sua trajetória, por meio de performances que abordam sua transgeneridade, sexualidade e negritude, dimensões que ela ressignifica no palco. Sua corporeidade transforma-se em ferramenta de construção de subjetividades e possíveis identidades, enquanto reelabora estratégias de superação de uma história de marginalização de corpos dissidentes e de resistência com seus movimentos. Ao ressignificar experiências passadas e sua herança negra, produz novas narrativas com sua corporeidade.

Por meio da maquiagem, das roupas e de outros acessórios, Linn da Quebrada inscreve em seu corpo escolhas estéticas e existenciais, afirmando sua corporeidade

²⁰ Filme *Bixa Travesty* (2018).

como um ato de resistência. Ela visibiliza e empodera seu corpo tornando-o também um instrumento político de identidades plurais, que contesta regras sociais e discursos hegemônicos. Sua corporeidade torna-se uma plataforma que conta a história de luta de sua comunidade, destacando a dimensão coletiva e política desse corpo dissidente.

Martins também ressalta esse movimento como parte da construção de um corpo episteme: “uma das estruturas que fundam a nossa negrura é a ideia constitutiva do movimento [...] que de certa forma, eu vejo muito nessas construções atuais, no teatro que nós fazemos [...], que me permitiu pensar [...] “nas performances do tempo espiralar [...] e na ideia da corporeidade e como ela é fundante[...]”²¹”. A pesquisadora relaciona diretamente a subjetividade à corporeidade, na medida que ela identifica o corpo em movimento como episteme, o qual se conecta à sua ancestralidade negra, por meio do encontro entre passado e o presente, com seu conceito de tempo espiralar.

A autora acredita que a cultura europeia foi a responsável pelo silenciamento do corpo negro:

É através dessa corporeidade que nos é fundante e aí está um dos modos de flexões com todo o imaginário e com o simbólico de base europeia que exila o corpo, silencia o corpo, cria uma espécie de aversão ao corpo [...]. Esse corpo abortado pelo sistema, mas que é mais que o corpo físico, ele é uma experiência cósmica. Por isso ele existe, apesar de toda essa repressão nesses 500 anos. (Martins, 2020).

Martins (2020) denuncia a tentativa da tradição judaico-cristã, que considera o corpo um “templo do Espírito Santo” e, portanto, sagrado, não podendo ser utilizado para atos que ela julga imorais²², promovendo, assim o apagamento do corpo negro. Em contraposição, a intelectual ressalta a importância da experiência do corpo negro como lugar de saber e de conexão com dimensões mais amplas: O sistema filosófico, ou mais, de cosmovisão das culturas judaico-cristãs são de um exilar-se [...] é de isolar o corpo, [...]”²³

Martins identifica que a corporeidade é fundante para o ser humano e a cultura branca procura exilar o corpo, principalmente o corpo *eros*, compreendido não em sua dimensão sexual, mas como uma visão de mundo. A intelectual destaca o corpo negro

²¹ Leda Martins em Canal Pele Negra – Teatro Negro. <https://youtu.be/cmiey5gJkI?si=Pdt8IeCxKVmEHjIe>, à 1h33min. Palestra *Estudos em Teatro Negro* (2020).

²² Apóstolo Paulo no Novo Testamento (1 Coríntios 6:19-20): “O corpo do cristão é templo do Espírito Santo”.

²³ Martins, <https://youtu.be/cmiey5gJkI?si=Pdt8IeCxKVmEHjIe>, 2020, 1h37min. Palestra *Estudos em Teatro Negro* (2020).

em ação, envolto por música, canto e dança, que ao potencializar nos espaços de encontro, produz epistemes no contato coletivo, unindo as pessoas em uma experiência compartilhada:

Se considerarmos que os africanos, em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo coro e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme (Martins, 2022, p. 22).

Martins destaca a importância do conhecimento transmitido pela oralidade e pela corporeidade. Para a pesquisadora, o corpo seria um repositório da episteme com suas danças, rituais ou lutas, identificado como um canal de expressão e transmissão de conhecimento entre gerações. Na transmissão de conhecimento pela oralidade pode-se pensar no canto, na entonação, nas rezas e nos ritmos que ensinam às pessoas formas de ver, sentir e situar-se no mundo. Para Martins, a elaboração da subjetividade perpassa a corporeidade, o coletivo com a sua ancestralidade, o tempo, o movimento e o conhecimento.

Na observação desse corpo em movimento e nas práticas rituais verifica-se a dinâmica da interação e a complexidade das epistemes afros. A intelectual percebe o corpo como algo que também foi construído coletivamente, pois ele é fruto de gerações e produz subjetividades. Martins critica a visão do corpo como algo individual, separado de seu grupo ancestral. Nesse sentido, estabelecem-se aproximações entre Martins e Ferreira da Silva, ambas compreendendo o sujeito como inseparável de sua ancestralidade e de sua coletividade. A perspectiva que concebe os indivíduos como isolados uns dos outros, corresponde, segundo Martins (2022) e Ferreira da Silva (2021), a uma forma de percepção ocidental, vinculada à própria estrutura mental desse pensamento.

Relaciona-se o entendimento de Martins sobre o corpo epistêmico à sua concepção de tempo, pois, é nesse tempo espiral, onde o passado, o presente e o futuro se encontram, que se percebe o corpo negro entrelaçando-se com sua ancestralidade e com seus descendentes. No movimento da música, na dança e no canto, esse corpo coletivo e o tempo tornam-se fluídos e dialogam entre si.

Martins, ao apresentar o conceito de tempo espiralar, trata do entendimento de um tempo não linear, mas que estabelece um diálogo permanente entre seus vários momentos, que se influenciam simultaneamente.

Espiralar é que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passa do e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas sim o movimento (Martins, 2022, p. 23).

Inspirada em cosmovisões africanas, Martins ressalta que o tempo não é linear, mas se manifesta adiantando-se e retrocedendo. Nele passado, presente e futuro se encontram em diferentes instâncias e podem se sobrepor, configurando um movimento permanente. Para a intelectual, o passado não é estático: ele retorna, influenciando o presente e o futuro, que, por sua vez, ressignificam o passado.

Em última instância proponho como possibilidade epistemológica a ideia de que o tempo, em determinadas culturas, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, conhecimentos esses emoldurados por uma certa cosmo percepção e filosofia (Martins, 2022, p. 22).

Martins destaca a episteme inscrita no gesto da diáspora africana, a qual tem um repertório narrativo de gestos, danças, cantos e sons. A intelectual identifica, nesse repertório do corpo-episteme e corpo-tela, histórias de vida. Seu conceito de tempo espiralar também é enfatizado, pois fundamenta sua percepção do caráter coletivo do corpo, que abarca a ancestralidade presente nos rituais e no Reinado, entendido como um espaço de contestação e combate ao racismo: O Reinado foi um desses lugares de construção de empoderamento, de falar “não” e não deixar que o racismo te mate. Porque o racismo tem a força não apenas de te subjugar, mas de te arruinar como pessoa. (Martins, 2024, p. 52).

O conceito de corpo-tela, associado ao conceito de tempo espiralar de Martins (2020), transforma o entendimento do corpo negro em algo mais potente, pleno de conhecimento e, de certa maneira, coletivo. Martins entende que os corpos, com destaque para os corpos negros, carregam memórias e perspectivas futuras, que se

relacionam na construção de uma subjetividade coletiva²⁴. Conforme discutido no item 1.1, essa subjetividade é construída permanentemente com o auxílio do corpo e de seus movimentos. Os corpos do passado, presente e futuro entrelaçam-se, conectam-se e contribuem para a formação de uma subjetividade coletiva, que, por sua vez, afeta os corpos enquanto receptáculos de memórias.

Assim, Leda Martins (2020) aborda a subjetividade da pessoa negra e apresenta aspectos fundamentais para a análise da obra de Linn da Quebrada, pois a intelectual destaca a episteme contida no corpo negro e em sua forma de expressão. Dessa forma, observa-se que o corpo de Linn da Quebrada comunica enquanto se transforma e é ressignificado. A artista ressalta, em seus comentários no filme *Bixa Travesty* (2018), sua experiência de ser negra, ao se apropriar do próprio corpo, inseri-lo em sua arte como parte do processo de expressão e construção de reflexões.

A artista destaca a compreensão de sua negritude, sua identidade trans e sua classe social. Esses elementos associados produzem sua postura de persona política e de artista. Nesse contexto, sua corporeidade impõe-se como um ato político direto, que reafirma sua existência e autoconsciência. Sua identidade e subjetividade estão em permanente ação, expandindo-se e dando origem a uma nova compreensão de si mesma, fundamentada em sua experiência de vida e em sua autodeclaração.

Observa-se que Da Quebrada utiliza, principalmente, a expressão artística e sua corporeidade para ressignificar a subjetividade e promover esse corpo político, que se posiciona como coletivo. Nesse aspecto, a artista atua como um agente de transformação de si mesma em sua performance, ressignificando modos de ver o mundo, impactando o espectador e promovendo mudanças no olhar tradicional da sociedade sobre ela e sobre outros corpos dissidentes.

Assim, a artista, em sua performance, tece uma rede de conexões entre os corpos, aproximando-os em níveis sutis. Linn da Quebrada, inclusive, fomenta essa aproximação com o espectador, ao contar para o público sua intimidade, o que cria uma cumplicidade entre ambos. Acredita-se que o espectador, ao entrar em contato com a obra da artista, tem uma experiência que o transforma e o atravessa de diferentes formas.

Por fim, é importante destacar que a corporeidade de Linn da Quebrada, em movimento, produz episteme ao ressignificar a subjetividade coletiva, explorando e

²⁴ Ver página 44 desta tese.

divulgando novas formas de compreensão de gênero, de sexualidade e da racialidade, efetuando, assim, também um ato político. Em suas danças, observa-se, nos movimentos, no ritmo do corpo e nos gestos, a inscrição de saberes e memórias de sua ancestralidade negra. Esse entendimento dialoga com o conceito de corpo-tela de Leda Martins, que vê o corpo como um “hieróglifo”, no qual estão gravadas experiências individuais e coletivas, além de cosmopercepções e visões afro-diaspóricas.

1.3 – “Bato palmas para as travestis que lutam para existir²⁵”: a desconstrução da fêmea e do macho, desontologizando o sujeito.

Falar sobre gênero [,,,] traz uma necessidade urgente de discutir masculinidade [...] quando se fala de gênero estamos falando de corpos, de corporalidades, de modos de comportamento, de possibilidades de existência e para isso é preciso entender que o corpo de cada uma de nós é político (Quebrada, 2019, aos 2min49s).

A fim de propor uma reflexão sobre a generificação e sua relação com a construção da subjetividade em Linn da Quebrada, este capítulo dialoga com estudos e reflexões de filósofas (os) e pesquisadoras (os) que realizam análises e digressões sobre a formação dos gêneros e sua relação com a estrutura social que subjetiva os indivíduos. Esses pesquisadores acreditam que a ideia de gênero masculino e feminino, que divide as pessoas em dois grupos distintos a partir de características emocionais, psicológicas e comportamentais, tidas como inerentes à biologia de cada grupo, trata-se de uma construção social. Assim, o gênero é desnaturalizado. Dessa forma, as pesquisas identificaram como esse construto social e histórico tradicional tem modelado subjetividades, com o objetivo de subjugar mulheres cis e trans e formatar uma estrutura social específica, que distribui o poder de forma desigual.

Aborda-se o estudo da desontologização do sujeito, por meio dos conceitos de masculino, feminino e gênero, a partir da reflexão de filósofas fundamentais para a abordagem desse tema, como Simone de Beauvoir e Judith Butler e de filósofos trans e travestis como Paul Preciado e Letícia Nascimento, dentre outras. A fim de propor uma reflexão sobre como a generificação participa da construção da subjetividade em Linn da Quebrada.

²⁵ Linn da Quebrada, trecho da música *blasFêmea Mulher*. Álbum *Pajubá*, 2017.

Simone de Beauvoir (1970) refletiu sobre a dissemelhança entre os sexos, rompendo com a ideia da diferença subjetiva entre o masculino e o feminino. A filósofa observava o indivíduo como portador de particularidades e, também, como um espelho, que reflete modelos de comportamento apreendidos por meio das imposições sociais.

Em sua pesquisa, a filósofa (1970, p. 11) refaz o trajeto histórico da formulação da categoria mulher e questiona *o que é ser mulher*, pontuando momentos e personagens históricos, que participaram da construção desse sujeito e propuseram sua desontologização:

As ciências biológicas e sociais não acreditam mais na existência de entidades imutavelmente fixadas, que definiriam determinados caracteres como os da mulher, do judeu ou do negro; consideram o caráter como uma reação secundária a uma situação. Se hoje não há mais feminilidade é porque nunca houve” (Beauvoir 1970. p. 8).

Beauvoir afirma que a diferença anatômica dos órgãos sexuais serviu para disseminar outras supostas diferenças entre os sexos,²⁶ como a diferença de personalidades, formas de interpretar o ambiente, desejos, dentre outras. Beauvoir, ao defender a falta de correlação entre caracteres biológicos e subjetividades do indivíduo, pontua os interesses hegemônicos, que compartimentam e criam esses sujeitos. Nesse sentido, o caráter do indivíduo, para a filósofa, resulta do tratamento que lhe é atribuído e da forma como é reconhecido socialmente.

A autora afirma que a feminilidade é criada artificialmente e projetada como comportamento natural da mulher: “Não seria possível tampouco dar uma interpretação psíquica às fórmulas químicas que definem os hormônios machos²⁷ e fêmeos. Quanto a nós, rejeitamos categoricamente a ideia de um paralelismo psicofisiológicos²⁸.” (Beauvoir, 1970, p.54). Beauvoir afirma que a diferença endócrina, que age sobre a determinação do sexo (1970, p. 36), não determina características psicológicas e comportamentais dos indivíduos. Desse modo, pode-se afirmar que a filósofa entende, por exemplo, que o atributo da passividade e da agressividade não são consequências de

²⁶ O termo sexo é empregado aqui conforme a utilização feita pela filósofa Simone de Beauvoir em suas obras *O segundo sexo vol. I e II*, como indivíduos portadores de órgãos reprodutores pênis ou vagina.

²⁷ As expressões macho e fêmea serão empregadas neste trecho conforme a utilização feita por Simone de Beauvoir, fêmea, para designar a portadora de vagina, e macho, o portador de pênis.

²⁸ Segundo Beauvoir (1970, p.53) houve teóricos materialistas que, adeptos da teoria do paralelismo psico-fisiológico, estabeleceram inúmeras comparações sem sucesso entre os organismos machos e fêmeos, na tentativa de medir as supostas diferentes capacidades de cada categoria. Beauvoir critica e apresenta em sua obra, algumas das referidas pesquisas, que comparavam o peso do encéfalo ao desenvolvimento cognitivo.

uma mescla hormonal, diferenciada entre machos e fêmeas, a qual determinaria características subjetivas fixas para cada sexo:

O drama do nascimento, o desmame desenvolvem-se da mesma maneira para as crianças dos dois sexos; têm elas os mesmos interesses, os mesmos prazeres; a sucção é inicialmente, a fonte de suas sensações mais agradáveis [...] seu desenvolvimento genital é análogo; exploram o corpo com a mesma curiosidade e a mesma indiferença; do clitóris e do pênis tiram o mesmo prazer incerto; [...] Até os doze anos a menina é tão robusta quanto os irmãos e manifesta as mesmas capacidades intelectuais; não há terreno em que lhe seja proibido rivalizar com eles. Se bem antes da puberdade e, às vezes, mesmo desde a primeira infância, ela já se apresenta como sexualmente especificada, não é porque misteriosos instintos a destinem imediatamente à passividade, ao coquetismo, à maternidade; é porque a intervenção de outrem na vida da criança é quase original e desde seus primeiros anos sua vocação lhe é imperiosamente insuflada (Beauvoir, 1967, p.9).

Beauvoir assevera que as crianças de ambos os sexos absorvem os traumas do nascimento e do desmame (separação da mãe) da mesma forma, além disso, elas têm a mesma necessidade, os mesmos prazeres e reações similares, quando submetidas a estímulos equivalentes. Para a autora, é a socialização e as formas de reconhecimento com a imposição de regras comportamentais, que concedem estímulos diferentes para cada sexo, fortalecendo determinadas características nos indivíduos. Isto é, é a interferência da família, da comunidade, da sociedade, das instituições religiosas, do poder estatal e/ou da educação, dentre outras, que modelam o comportamento da criança.

Beauvoir afirma (1970, p. 28): “É exercendo a atividade sexual que os homens definem os sexos e suas relações, como criam o sentido e o valor de todas as funções que cumprem: mas ela não está necessariamente implicada na natureza do ser humano.” A filósofa relativiza a importância conferida ao órgão sexual como responsável pela constituição do sujeito. Ela o desvincula das imposições tradicionais a ele associadas, esvaziando seus significados correlatos, assim como as supostas características, atribuições, desejos e expectativas, mitos que lhe foram atribuídos ao longo dos séculos. Nesse sentido, Beauvoir critica a relação considerada lógica pela sociedade entre as diferenças dos órgãos sexuais e a atribuição de uma essência masculina e outra feminina.

A filósofa francesa impulsionou o movimento de rompimento da relação entre a anatomia sexual e a fêmea. É também importante destacar que, à época de seus escritos,

a palavra gênero, apesar de já ter aparecido no *Dictionnaire de la Langue Française*, de 1876, não era difundida. Segundo a historiadora Joan Scott²⁹ (1995), essa palavra com o sentido de categoria de identificação sexual não era comumente utilizada dessa forma³⁰: “A preocupação teórica com o gênero, como uma categoria analítica, só emergiu no fim do século XX” (Scott, 1995, p.85). Portanto, o que a filósofa Beauvoir nomeava como sexo incorporava o conceito de gênero³¹, uma vez que a palavra ainda não era utilizada nesse sentido. Em *O Segundo Sexo* (1967, 1970), o termo aparece para identificar a forma como o indivíduo se reconhece, como pertencente à categoria masculina ou feminina em uma sociedade generificada, antecipando um debate que só seria sistematizado em um momento posterior.

Beauvoir após apresentar uma vasta crítica genealógica sobre a formação do conceito de ‘mulher’, no volume I de sua obra *O segundo sexo*, assinala sua percepção do sujeito desontologizado, no início do volume II, no qual escreve sua célebre sentença:

Não nascemos mulher: tornamo-nos. Nenhum destino biológico, psíquico ou econômico define a forma que a fêmea humana assume no cerne da sociedade; é a civilização que produz esse produto intermediário entre o masculino e o castrado que chamamos de feminino. Só a mediação de outros pode constituir um indivíduo como o *Outro*³² (Beauvoir, 2004, p. 13).

²⁹ Segundo a historiadora Joan Scott (1995, p.86), a palavra gênero representaria a conexão entre duas proposições: “(1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder”. A historiadora, que pesquisa a formação e utilização da expressão “gênero” (1995, p.86), identifica a importância, principalmente, dos papéis sociais e das relações de poder. Além disso, a autora destaca outros elementos que se relacionam ao gênero: os símbolos, os conceitos normativos, a referência à política, às instituições e à organização social, e, ainda, à identidade subjetiva. Desse modo, Joan Scott (1995) identificou as várias camadas que constroem e definem o conceito de gênero, considerando que nenhuma delas é absoluta, mas que é a relação entre estas camadas que engendram os gêneros feminino e masculino. Ao constatar a impossibilidade de se encontrar uma resposta fixa para a pergunta como se define um gênero, sugere, como solução, a inter-relação entre vários aspectos.

³⁰ Joan Scott, em seu artigo *Gênero: uma categoria útil de análise histórica* (1995), afirma: “Na sua utilização mais recente, o termo ‘gênero’ parece ter feito sua aparição inicial entre as feministas americanas, que queriam enfatizar o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo. A palavra indicava uma rejeição do determinismo biológico implícito no uso de termos como ‘sexo’ ou diferença sexual. O termo ‘gênero’ enfatizava igualmente o aspecto relacional das definições normativas da feminilidade.” (Scott, 1995, p.72). A pesquisadora reconhece o uso da palavra gênero como uma opção, como uma forma de se sentir masculino ou feminino em um ambiente binário, a partir do uso pelas feministas americanas e cita a utilização do termo por Natalie Davis em 1975.

³¹ Beauvoir utiliza a palavra gênero no sentido de categoria, tipo (1970, p. 10, 48, 101. 193, 223) e 1976 (p. 24, 78. 205, 456, 465 e 481).

³² “On ne naît pas femme: on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine; c’est l’ensemble de la civilisation que élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat que’on qualifie de féminin. Seule la médiation d’autrui peut constituer un individu comme un Autre.” (Beauvoir, 2004, p.13).

Simone de Beauvoir, ao afirmar que não se nasce mulher, mas se torna, contesta a ideia difundida na sociedade patriarcal de que as características biológicas possuem uma peculiaridade definidora de caracteres, que separa e diferencia os sexos entre masculino e feminino em suas subjetividades. Essas especificidades, que se traduzem em formas de ver e de se comportar no mundo, seriam construídas por meio de um processo de socialização em permanente movimento. O *tornar-se* pressupõe um movimento de adaptações e interiorizações das regras sociais. Um *transmutar-se*, destinado a produzir um indivíduo inteligível.

Para a filósofa, a generificação participa da construção da subjetividade dos indivíduos, pois é por meio da categorização de gênero que a pessoa começa a perceber como ela deve ser e se comportar como “mulher” ou como “homem”, considerando que a sociedade tradicional estabelece diferentes padrões de comportamento, de expectativas profissionais e de vida, bem como de papéis sociais diversos a depender do gênero.

Beauvoir também identifica que a mulher é moldada subjetivamente como o Outro, pois ela é vista a partir do homem, e, portanto, um sujeito adjacente, que já nasce subjugado e inferior ao modelo “ideal”.

Na contemporaneidade, a filósofa Judith Butler discute gênero, em diálogo com teóricos de áreas distintas (Filosofia, Linguística, Antropologia, Psicanálise, entre outras). Ela concentra-se, primeiramente, nas formações discursivas que reverberam implicitamente concepções políticas, que estabelecem hierarquias. Metodologicamente, a filósofa parte de três pontos de estudo: os discursos, os comportamentos generificados e as relações de poder que impõem essas práticas.

Judith Butler (2020, p.69) dialoga com Beauvoir e discorre: “Se há algo certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce e sim torna-se mulher decorre de que a mulher é um termo em processo, um devir, um construir do qual não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim”. Em seu comentário, Butler reconhece e identifica o tornar-se mulher como um processo construído pelo discurso, por meio de um movimento que vai incorporando e desfazendo significados no seu percurso. O feminino deixa de ser uma categoria estanque, determinada pela biologia, para se tornar o modelo esperado, ao mesmo tempo em que esse movimento adaptativo denuncia sua pseudo natureza, construída pela intervenção dos meios e práticas sociais. Butler (2019, p. 217) reconhece ainda o caráter coercitivo desse movimento e postula:

Beauvoir diz claramente que alguém ‘se torna mulher’, mas sempre sob uma compulsão cultural a fazê-lo. E tal compulsão claramente não vem do ‘sexo’. Não há nada em sua explicação que garanta que o ‘ser’ que se torna mulher seja necessariamente fêmea. Se, como afirma ela, ‘o corpo é uma situação’ não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais; consequentemente, o sexo não poderia qualificar-se como uma facticidade anatômica pré-discursiva. Sem dúvida, será sempre apresentado, por definição, como tendo sido gênero desde o começo (Butler, 2020, p. 29).

Judith Butler³³ reconhece, na afirmação de Beauvoir, além do movimento de construção do sujeito mulher, que a sociedade esboça e aguarda sua independência com relação à anatomia sexual. Em sua reflexão, Butler considera que uma característica específica do órgão sexual não é o suficiente para que o indivíduo seja considerado fêmea, tendo em vista que o corpo já é entendido previamente a partir de uma cultura e de modos de socialização, representação e reconhecimento. Para a filósofa, o corpo não é neutro, não é possível concebê-lo de maneira que não esteja, desde sempre, sexuado e submetido às normas de gênero. Nesse caso, o problema não residiria no sexo em si, mas no gênero. Assim, o corpo não existiria como macho ou fêmea sem o discurso que o nomeia.

Na interpretação de Butler: “Os gêneros são instituídos pela estilização do corpo e, por isso, precisam ser entendidos como o processo ordinário pelo qual gestos corporais, movimentos e ações de vários tipos formam a ilusão de um Eu atribuído de

³³ No estudo que propõe a desontologização do sujeito, verifica-se a relação entre Simone de Beauvoir e Judith Butler, também destacada pela filósofa Carla Rodrigues, para quem: “Problemas de Gênero não teria sido escrito sem *O segundo sexo*.” Nesse sentido, Rodrigues caracteriza Beauvoir como uma filósofa fundamental para a reflexão de Judith Butler. Rodrigues, em seu ensaio *Ser e devir: Butler leitora de Beauvoir* (2019c, p.2), destaca que no processo de tornar-se mulher “a existência precede a essência”. Identifica que, na sentença de Beauvoir, também está implícita a ideia da desontologização da existência, a qual confronta a percepção biologicista. Rodrigues entende que Beauvoir não acredita em uma existência de uma metafísica da substância que diferencie os sexos. Reconhece na filósofa existencialista³³ a importância dada à prática da vivência cotidiana na constituição dos sujeitos. Além disso, compara a abordagem de Beauvoir a de Butler, concluindo: “Na minha perspectiva, a passagem do ser para o devir que se dá em Beauvoir é radicalizada em Butler [...] A possibilidade da retirada da palavra mulher seria a radicalidade já presente em Beauvoir” (Rodrigues 2019c, p.2). Rodrigues verifica que parte da radicalização butleriana se dá devido à interpretação que a filósofa elabora, sugerindo a possível retirada da palavra mulher na sentença, indicando que a afirmação passe a abranger todos os indivíduos.

Apesar de Rodrigues identificar a amplitude do conceito em Butler, que abarca todos os indivíduos, aprofunda a crítica à divisão binária, constatando que essa ideia já estaria presente no pensamento de Beauvoir, que realiza equivalência entre os indivíduos machos e fêmeos. A filósofa desontologiza ambos, fazendo com que sua análise se aplique ao indivíduo e não particularmente a um sexo.

gênero imemorial.” (Butler, 2019, p.214). Para a filósofa, o gênero é uma forma de comportamento, repetido e reiterado.

Outro aspecto fundamental do entendimento das categorias masculino e feminino, interpretada por Simone de Beauvoir, é a construção do feminino como o *Outro*. A filósofa apresenta a ideia de que a mulher foi entendida como sendo o *Outro* pela sociedade e em sua reflexão está presente a concepção de que se tornar mulher foi uma forma de continuidade e subsistência (1967, p.22): “[...] na mulher há, no início, um conflito entre sua existência autônoma e seu “ser-outro”; ensinam-lhe que para agradar é preciso procurar agradar, fazer-se objeto; ela deve, portanto, renunciar à sua autonomia. Beauvoir identifica, no papel imposto à mulher como o *Outro* na sociedade, uma posição subalterna que faz com que sua existência seja concebida apenas em função da masculina. Deste modo, a liberdade de ser e expressar-se como indivíduo é suprimida em função de um papel social escrito para ela. Assim, a autora entende que à mulher é imposto o cumprimento desse papel, internalizado, como forma de sobrevivência em comunidade.

Beauvoir (1967) identifica, assim, em sua formulação sobre a mulher em sociedade, o conflito feminino entre ser um sujeito e estar no papel do *Outro*, o que ela nomeou de *angustiante dilema*³⁴ da mulher. Esse dilema se expressa na insatisfação resultante de uma incompreensão interna, que lhe traria sofrimento ao ceder e dispor de sua natureza de sujeito completo, para se submeter à posição do *Outro*: “Ela se apreende espontaneamente como o essencial, de que maneira, pois poderá concordar em tornar-se o inessencial?” (Beauvoir, 1967, p.77). Beauvoir apresenta esse papel da mulher como o *Outro* na sociedade, explicando como é percebido como não essencial para a sociedade, tendo em vista que esse indivíduo estaria no mundo para atender ao suposto sujeito pleno, que seria o masculino. A filósofa destaca a frustração que essa situação traria para a mulher. Para Beauvoir (1967, p. 9), a compreensão de mundo dos indivíduos é efetuada pelo corpo em sua totalidade e não exclusivamente pelos órgãos sexuais e pelos hormônios.

A pesquisadora Letícia Nascimento (2021), que se define como negra, pobre, travesti e gorda, afirma, comentando Beauvoir:

Simone de Beauvoir toma a mulher como sujeito universal, o que me instiga a perguntar será que todas as mulheres vivem a *outridade*, ou seja o modo de ser *Outro*, do mesmo modo? Situado historicamente e

³⁴ Beauvoir, 1967, p.75

dentro das relações de poder, como nos ensina Foucault, não seria a mulher branca, cis, heterossexual, de classe média, cristã, magra e sem deficiências o Outro para o homem branco? [...] Na perspectiva do feminismo negro, Grada Kilomba vai apresentar a mulher negra como o Outro do Outro, considerando que a mulher negra não tem uma relação de reciprocidade com o homem, seja este branco ou negro [...] A ideia do Outro como pensado por Beauvoir não é estática, ela se movimenta. Como mulheres transsexuais e travestis, os deslocamentos das *outriedades* se movem de modo a produzir a vulnerabilização de nossas existências. Nossas *outriedades* estão além, somos, de certa maneira, o Outro do Outro do Outro, uma imagem distante daquilo que é determinado normativamente na sociedade como homem e mulher (Nascimento, 2021, p. 51).

Nascimento observa que o lugar do Outro, conforme descrito por Beauvoir, é dinâmico e se transforma, produzindo suscetibilidades bem distintas entre si. Este Outro, para a pensadora, varia de acordo com a classe social da mulher, sua cor, sua escolaridade e suas feminilidades. A teórica pontua que a travesti não tem lugar na sociedade. A partir de sua experiência e de sua reflexão teórica, Nascimento afirma que a travesti se situa em um lugar de *outriedade*, que ultrapassa a alteridade, isto é o diferente. Dessa forma, é percebida como alguém que é mais do que diferente por não se encaixar na descrição sexo/gênero normatizada.

Linn da Quebrada, em suas músicas, como, *A Lenda* (2017), composta por ela e inspirada em suas experiências de vida, expressa na prática o que significa, para a travesti, se sentir tratada como o outro:

Eu fui expulsa da igreja (ela foi desassociada)
Porque um podre maçã deixa as outras contaminada
(Quebrada, 2017, *A Lenda*).

A artista discorre sobre como, em determinado momento, ela começou a ser identificada pela sociedade como uma pessoa diferente, devido ao seu comportamento afeminado. Nesse contexto, ela dialoga com o espectador sobre seu processo de reconhecimento como ser humano, bem como pessoa generificada e negra, em meio a uma sociedade crítica e preconceituosa. No documentário, Da Quebrada como essa categorização participou da construção de sua subjetividade, moldando sua própria identidade.

Judith Butler (1990) propõe que o sexo, assim como o gênero, seria discursivos. A filósofa afirma que a essência feminina é uma construção social e, dessa forma, desconstrói toda a concepção de substância metafísica do gênero. Por conseguinte,

Butler critica a ideia de identidade própria da mulher/gênero feminino como objeto de luta do feminismo, tendo em vista que esse sujeito feminino ontológico, para a filósofa, não existe. O que existe é uma ilusão que naturaliza uma suposta essência feminina, diferente da masculina.

Butler aborda as categorias de sexo e gênero e apresenta suas digressões na obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (1990), na qual propõe o seu conceito de performatividade de gênero, que ampliou e renovou as discussões sobre a relação entre sexo e gênero. O livro é considerado por muitos pesquisadores como fundador da Teoria Queer, porque questiona a imposição da identidade binária e denuncia suas limitações.

O conceito de performatividade de gênero de Judith Butler trata do esfacelamento da noção de essência masculina ou feminina com a desnaturalização dessas identidades; e, assim desconstrói a oposição sexo/gênero, enquanto identifica a construção artificial dos gêneros pelos sistemas de poder.

A filósofa acredita que, aos indivíduos, foi imposto o entendimento da divisão dessa categoria como natural e marcadora de diferenças. Para Butler, o que existe é um gênero performado e não ontológico: “[...] as várias maneiras pelas quais um corpo mostra ou produz seu significado cultural, são performativos, não há nenhuma identidade pré-existente a partir da qual um ato ou atributo possa ser medido [...]” (Butler, 2018a, p. 12). Em Butler, não existe uma identidade anterior à existência social do indivíduo, pois o gênero só é real na medida que é performado.

Desta forma, a filósofa defende o entendimento de que não há uma essência natural do indivíduo, nem uma metafísica da substância; o que há, na verdade, é a construção do indivíduo por meio de ações e discursos repetidos. Isto é, o gênero existe a partir de normas instituídas, construídas artificialmente, que são reiteradas, até mesmo quando são contestadas nos atos dos corpos. Butler (2020b, p. 197) considera “que o ‘sexo’ é uma interpretação política e cultural do corpo; não existe a distinção sexo/gênero em linhas convencionais; o gênero é embutido no sexo, e o sexo mostra ter sido gênero deste o princípio.”.

Dessa forma, a filósofa, ao contestar a distinção entre sexo e gênero, questiona a existência da metafísica da substância, que pressupõe a ideia de que há um atributo intrínseco, comum e essencial aos indivíduos, que subsiste independente de outros elementos acidentais. Contesta, assim, a ideia de que o masculino e o feminino tenham,

cada um, características próprias, que sejam responsáveis pela divisão binária generificada e que diferencie os sujeitos.

A filósofa considera o gênero como um comportamento, performance, apreendido e reforçado pela sua repetição sistemática. Butler reflete sobre as estruturas de poder imbricadas na disseminação do conceito de gênero e reafirma a importância da erradicação da noção de substância originária fundamental feminina ou masculina, a qual reverbera conceitos universalistas de padrões comportamentais, produzindo o apagamento da alteridade e das múltiplas subjetividades.

Assim, Judith Butler acrescenta que o conceito de performatividade de gênero visa a explicar a dinâmica da construção das identidades generificadas dos sujeitos, indo de encontro à ideia da existência de uma essência masculina e feminina que diferencie os indivíduos. A filósofa entende que o comportamento generificado é uma atuação apreendida e imposta pelas normas sociais controladas pelos sistemas de poder.

O conceito de performatividade de gênero tem como principais características: a dissolução da noção de essência masculina ou feminina com a desnaturalização dessas identidades; e, portanto, a desconstrução do binarismo sexo/gênero, juntamente com a identificação da construção artificial dos gêneros pelos sistemas de poder. O conceito também propõe uma abordagem interseccional de análise que ilumina os marcadores sociais, além de identificar a repetição de modelos generificados de comportamento:

Um gênero não é de forma alguma uma identidade estável na qual diferentes ações acontecem, nem seu lugar de agência; mas uma identidade tenuamente constituída no tempo – identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de certos atos (Butler, 2019, p. 214).

Butler destaca a repetição das normas de gênero como um ato cotidiano que supostamente naturaliza as identidades generificadas. A filósofa questiona a ideia de que a identidade seja estável, propondo que são os atos reiterados que tornam os gêneros binários inteligíveis.

A filósofa identifica o processo de construção de subjetividades, por meio da imposição da identidade de gêneros, pois a forma como o indivíduo se situa e se vê na sociedade vai conduzir a maneira como ele compreende e vivencia o mundo, assim como a distribuição de papéis, funções e desejos presentes na vida social.

Ressalta-se que, apesar das diferenças entre as abordagens³⁵ de Beauvoir e Butler, há similaridades na compreensão das filósofas sobre as categorias subjetivas do masculino e do feminino. Para as autoras, essas categorias são moldadas por imposições, regras sociais e pelo reconhecimento que aprova ou exclui os indivíduos, atribuindo excessiva importância às características anatômicas sexuais que costumam ser compreendidas como definidoras dos sujeitos nas sociedades. As filósofas identificam que os órgãos sexuais não definem comportamentos e personalidades e compreendem a função reprodutora do macho e da fêmea como equivalente a qualquer outra função³⁶ corporal, como a excretora, entre outras. Essas filósofas questionaram o binarismo masculino/feminino e a mitificação atribuída aos órgãos sexuais.

A partir desse entendimento, observa-se que o corpo de Linn da Quebrada e sua forma de se situar na sociedade contribuem para essa discussão, expondo, de forma artística, a desnaturalização do gênero proposto por Beauvoir e a relevância do conceito de performatividade de gênero de Butler.

Entende-se que Linn da Quebrada, em vez de negar a generificação, busca desconstruir os gêneros, tal como são concebidos e percebidos, na medida que propõe novos entendimentos do masculino, como o masculino afeminado³⁷, “que rebola e sai maquiada”³⁸. De maneira semelhante, na música *Blasfêmea* (2017), a artista sugere que seja considerada a possibilidade de existência de uma mulher com um pênis.

E outra mulher (e outra mulher)
 E outra mulher (e outra mulher)
 E outra mulher (e outra mulher)
 E outra mulher (e outra mulher)
 É sempre uma mulher?
 É sempre uma mulher?
 É sempre uma mulher?
 É sempre uma mulher?
 Ela tem cara de mulher
 Ela tem corpo de mulher
 Ela tem jeito
 Tem bunda
 Tem peito
 E o pau de mulher!

³⁵ Beauvoir participava da corrente filosófica existencialista do século XX; enquanto Butler é considerada uma filósofa pós-estruturalista do século XXI, que se refere uma corrente de pensamento filosófica que acredita que a apreensão de um objeto como relativa. Considera que, para interpretá-lo, é necessário um estudo interdisciplinar, que abranja várias manifestações da sociedade, como arte, cultura, política, dentre outras. Além disso, a corrente recusa a concepção das oposições binárias do estruturalismo e a ideia de verdade única e de razão.

³⁶ Segundo as ciências biológicas são cinco as funções do corpo humano: nutrição, excreção, reprodução, coordenação e relação.

³⁷ Música *Enviadesci* (2016).

³⁸ Música *Enviadesci* (2016).

(Quebrada, *BlasFêmea Mulher*, Pajubá, 2017).

A artista, refere-se aos comportamentos generificados apreendidos, e, ao subvertê-los revela³⁹ seu caráter mutante, informando ao espectador que estará sempre ressignificando as categorias do masculino e do feminino, por meio de sua desobediência de gênero.

No âmbito da performatividade de gênero, Linn da Quebrada experimenta com diferentes formas de se expressar indo novamente além da simples negação da divisão binária e propondo um novo entendimento dos gêneros e de suas “performances”, em um movimento ainda mais transgressor.

Judith Butler, ao discordar da formulação da divisão binária do masculino e do feminino, investiga a construção artificial do gênero, e assevera, ainda, que é impossível separá-lo da cor da pele, da classe, da religião, da idade, dentre outros marcadores sociais. Destaca, ainda, a importância dos estudos relacionais, que, por promoverem uma abordagem interseccional, estariam interpretando melhor as particularidades dos sujeitos.

Quando Judith Butler reivindica essa abordagem interrelacional, principalmente em sua obra *Corpos que importam* (2020a), por meio do conceito de performatividade de gênero, entende essa categoria como um marcador social como qualquer outro e realça a utilização do gênero como mais um elemento de controle de hierarquias na sociedade. Rodrigues (2005) identifica, no discurso de Butler, a diminuição da relevância da categoria gênero (1019c, p.3) “[...] como mais um dos marcadores corporais [...] e, com isso (Butler), *ao mesmo tempo amplia e rebaixa o conceito de gênero*, de modo a torná-lo apenas mais um dos marcadores que separam as vidas vivíveis das vidas matáveis”. Rodrigues (2005) reconhece que Butler, ao entender o gênero como apenas mais um marcador corporal, denuncia o equívoco de interpretá-lo. Além disso, critica a utilização da categoria gênero binário na sociedade, que exclui e despreza os indivíduos, que não correspondem aos padrões estabelecidos de comportamento generificado adequado.

A pesquisadora travesti Letícia Nascimento (2021, p.24) afirma: “[...] entendo gênero como um conceito em disputa que pode garantir a entrada de mulheres transexuais e travestis no feminismo.” Nascimento acredita que o conceito de gênero está em transformação e, enquanto travesti, enxerga a possibilidade inclusiva do termo.

³⁹ Documentário *Bixa Travesty* (2018).

Destaca-se, ainda, que o conceito de performatividade foi adquirindo dinâmica e movimento para a filósofa e, com o tempo, foi absorvendo e incorporando suas novas reflexões. Desse modo, em publicações posteriores da autora à *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (1990), esse conceito adquiriu novas camadas, passando a abranger situações não previstas inicialmente.

Femenias, ao comentar o pensamento de Butler, afirma:

Desse modo, os corpos acabam considerando-se meros recipientes passivos de uma lei cultural inexorável. Além disso, quando a cultura hegemônica constrói o gênero, parece fazê-lo em termos de um conjunto de leis que se parecem em demasia com a formulação a *biologia-é-destino*, reformulada, em termos de a *cultura-institui-destino* (Femenias 2012, p. 334).

Femenias sugere que, quando ela equipara sexo e gênero, transforma ambos em resultados de inscrições culturais. O corpo generificado, para a Butler, é interpretado como uma construção social discursiva: “como *discursivo* e *perceptivo*, o ‘sexo’ denota um regime epistemológico historicamente contingente, uma linguagem que forma a percepção, modelando à força as inter-relações pelas quais os corpos físicos são percebidos” (Butler, 2020b, p.199).

Assim, reconhece-se, a partir de Butler (2020b), que essas categorias são constituídas pelo próprio ambiente, pela sociedade e pelo discurso, que moldam uma forma de se criar inteligibilidade para as pessoas.

Considerando o entendimento de Butler e, em certa medida, de Beauvoir, os gêneros masculino e feminino são criações da sociedade. Nesse sentido, ao pensar em Linn da Quebrada, reflete-se, sem resposta ou conclusão, sobre as travestis, mulheres trans, homens trans, entre outros, que afirmam sentir-se, desde a infância, pertencentes a uma categoria generificada, diferente daquela que lhe foi atribuída ao nascer.

Butler discute essa diferença entre o espaço interno, como a pessoa se sente, e o espaço externo, representado pelos órgãos sexuais e características físicas:

O fato de o corpo gênero ser marcado pelo *performativo* sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a ‘integridade’ do sujeito (Butler, 2020b, p. 235).

Assim, Butler (2020b, p. 236) identifica que a interioridade se trata de uma criação social e discursiva, um “desejo articulado” (Butler, 2020b, p. 235), para, também, produzir uma suposta integridade do indivíduo. Assim, no travestismo a “sensação” de pertencimento a determinado gênero também estaria relacionada à insubmissão às normas sociais. Butler (2020b, p. 236) afirma: “eu sugeriria, igualmente, que o travesti subverte inteiramente a distinção entre os espaços psíquicos interno e externo, e zomba efetivamente do modelo expressivo de gênero.” A filósofa enfatiza o caráter subversivo do travestismo, que, segundo ela, desafia a generificação ao não distinguir entre os espaços interno e externo, optando por aplicar a categoria a ambos.

Donna Haraway (2023) aborda a generificação sob o ângulo de sua construção tecnológica:

No final do século XX, nosso tempo, um tempo mítico -, somos todos quimeras, híbridos teorizados e fabricados de máquina e organismo; em resumo, somos todos ciborgues. O ciborgue é a nossa ontologia; ele nos fornece nossa política. O ciborgue é uma imagem condensada tanto na imaginação, quanto de realidade material [...] (Haraway, p. 261, 2023).

A filósofa discorre sobre como as intervenções nos corpos, seja para modificar ou acentuar gêneros constroem as identidades e as subjetividades, evidenciando as características e experiências de determinados grupos. Para Haraway, a natureza corporal não se separa da cultura. Ela percebe todas as pessoas como seres híbridos, “fabricados”. Nesse sentido, todos os seres sociais são considerados “ciborgues”, pois estão sujeitos a processos de transformação corporal.

Dessa forma, explora-se também a forma como essas intervenções corporais moldam a subjetividade:

Os “olhos” disponíveis nas ciências tecnológicas modernas acabam com qualquer ideia da visão como passiva; esses artifícios protéticos nos mostram que todos os olhos, incluídos os nossos olhos orgânicos, são sistemas de percepção ativos, construindo traduções e modos específicos de ver, isto é, modos de vida (Haraway, 1995b, p. 21).

Haraway enfatiza que a forma de perceber o mundo é uma construção ativa, tanto da sociedade quanto de cada indivíduo, e que esse modo de ver constitui um modo de vida. A pesquisadora ressalta, assim, a importância da ação coletiva e individual na formação da subjetividade, entendida como algo construído a partir da maneira como cada pessoa percebe a si e ao universo ao seu redor.

Inspirado em Haraway, pode-se compreender que a subjetividade se manifesta tanto na forma como cada indivíduo interpreta o mundo quanto na maneira como ele contribui para construí-lo. Para a pesquisadora, o olhar não é neutro: ele molda e afeta tanto o objeto observado quanto o próprio observador. Esse olhar ativo constitui, assim, uma ação que repercute em outras formas de percepção.

A topografia da subjetividade é multidimensional bem como, portanto, a visão. O eu cognoscente é parcial em todas suas formas, nunca acabado, completo, dado ou original; é sempre construído e alinhavado de maneira imperfeita e, portanto, capaz de juntar-se a outro, de ver junto sem pretender ser outro. [...]. Não há maneira de "estar" simultaneamente em todas, ou inteiramente em uma, das posições privilegiadas (subjugadas) estruturadas por gênero, raça, nação e classe (Haraway, 1995b, p. 26).

Haraway (1995), entende que a formação da subjetividade é influenciada pelas categorizações de gênero, raça, nacionalidade e classe social, pois, segundo ela, o “eu cognoscente” está em constante transformação e recebe uma série de influências, inclusive aquelas que categorizam as pessoas.

Paul Preciado (2014, p. 29) também defende que a formação da subjetividade passa pela tecnologia. O filósofo questiona a forma como Judith Butler aplica seu conceito de performatividade: “O gênero não é simplesmente performativo (isto é, um efeito das práticas culturais linguístico-discursivas) como desejaria Judith Butler. O gênero é, antes de tudo, prostético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos”.

O filósofo argumenta que, ao conceber performatividade, Butler concentra-se principalmente na prática discursiva, ignorando a materialidade dos corpos, bem como as transformações que ocorrem nos corpos, modificados cirurgicamente ou não. Ele aponta também que as intervenções realizadas por pessoas que se identificam com o gênero atribuído, mas que desejam reforçar características estereotipadas desse gênero, não foram suficientemente consideradas. Segundo Preciado, essa materialização e essas intervenções deveriam ter sido levadas em conta por Butler:

[...] As comunidades transgênero e transexuais vão ser as primeiras a criticar a instrumentalização da performance da drag queen na teoria de Butler como exemplo paradigmático da produção da identidade performativa. Butler, ao acentuar a possibilidade de cruzar os limites dos gêneros por meio de performances de gênero, teria ignorado não só os processos corporais, em especial as transformações que ocorrem nos corpos transgêneros e transexuais, mas também as técnicas de

estabilização do gênero e do sexo que operam nos corpos heterossexuais (Preciado, 2022, p. 99).

Preciado observa que Butler, possivelmente, não considerou adequadamente o papel do aparato tecnológico, medicamentoso e midiático que provoca a alteração dos corpos ao desenvolver sua teoria de performatividade de gênero. Segundo ele, a filósofa deveria ter analisado as subversões ou as estabilizações de gênero que pessoas trans e cisgêneras constroem em seus corpos. Preciado ressalta, assim, a importância de uma abordagem que contemple os processos de modificação corporal dos indivíduos. O filósofo enfatiza os aspectos, que, segundo ele, foram ignorados por Butler, como o fato de o indivíduo “estar se passando por mulher” ou por outro gênero. Preciado argumenta que essas performances devem ser consideradas, pois podem ou não ser percebidas como naturais, o que está diretamente relacionado ao grau de violência a que as pessoas transgêneras podem estar sujeitos. O filósofo observa que existe um sistema político e social que decide se determinada performance será aceita socialmente. Portanto, a performance, embora não seja apenas discursiva ou teatral, pode enfrentar impedimentos sociais para sua execução:

A noção butleriana de “performance de gênero”, assim como a ainda mais sofisticada “identidade performativa”, desfazem-se prematuramente do corpo e da sexualidade, tornando impossível uma análise crítica dos processos tecnológicos de inscrição que possibilitam que as performances “passem” por naturais ou não. É exatamente essa impossibilidade de passar (passar por mulher, passar por americana, passar por branca) que vai levar Venus Xtravaganza à morte (Preciado, 2014, p. 93).

Nesse contexto, Preciado propõe o conceito de contrassexualidade, que abrange as modificações corporais:

A contrassexualidade não é a criação de uma nova natureza, pelo contrário, é mais o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros. A contrassexualidade é. Em primeiro lugar: uma análise crítica da diferença de gênero e de sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas (Judith Butler, 2001). Em segundo lugar: a contrassexualidade aponta para a substituição desse contrato social que denominam os Natureza por um contrato contrassexual. No âmbito do contrato contrassexual, os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes. Reconhecem em si mesmos a possibilidade de aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de

enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas (Preciado, 2014 p.21).

Preciado apresenta o conceito de contrassexualidade para criticar a naturalização das classificações de gênero, que por meio da performatividade, reiteram o que ele denomina de “contrato social heterocentrado”. O filósofo propõe que os corpos se reconheçam entre si como corpos falantes, capazes de escolher e produzir a categoria com a qual desejarem ser reconhecidos, masculino, feminino ou outra. Seu conceito subverte a categorização binária. Nesse sentido, o gênero seria uma construção e não algo inerente ao ser, possibilitando sua modificação ao longo da vida do indivíduo. A instabilidade do gênero seria a regra e haveria novas possibilidades de “existência”. Ele considera o contrassexual como uma forma de “tecnologia de resistência” (Preciado, 2014, p.22), capaz de se contrapor ao “contrato sexual heterocentrado” e de produzir modos alternativos de ser.

O filósofo Paul Preciado (2018, p. 127) em sua definição de gênero, afirma:

O gênero é um programa operacional⁴⁰ capaz de desencadear uma proliferação de percepções sensoriais nova fora de afetos, desejos, ações, crenças e identidades. Um dos resultados característicos desta tecnologia de gênero é a produção de um saber interior sobre si mesmo, de um sentido do eu sexual que aparece como uma realidade emocional para a consciência. “Sou homem”, “Sou mulher”, “Sou heterossexual”, “Sou homossexual”, “sou transexual”: estas são algumas das formulações que condensam saberes específicos sobre si mesmo, agindo como núcleos biopolíticos e simbólicos rígidos em torno dos quais é possível aglutinar todo um conjunto de discursos e práticas performativas (Preciado, 2018, p. 127).

Preciado destaca mais um elemento que contribui para a formulação das subjetividades, por meio da generificação: a modificação dos corpos. Esse processo desencadearia uma série de questionamentos na pessoa que está alterando o seu corpo, como: “quem sou eu? Homem? Mulher?”, entre outros. Esses questionamentos produzem saberes sobre si mesmo e, participam da construção da subjetividade. O filósofo acredita que a categoria gênero é um sistema operacional, no sentido de que o gênero pode ser construído por meio de intervenções corporais como a hormonização e as cirurgias.

⁴⁰ Paul Preciado (2018, p. 127) considera este “programa operacional de programação de gênero” como resultado de um modelo neoliberal.

Assim, para Preciado, a construção da generificação contribui para a elaboração de subjetividades e aprofunda o conhecimento sobre si: “Podemos chamar de ‘programação de gênero’ um modelo neoliberal psicopolítico da subjetividade que potencializa a produção de sujeitos que pensam a si mesmos” (Preciado, 2018, p. 127).

Em Preciado (2018) o modelo de construção de identidades é também observado nas políticas neoliberais, que impõem individualidades rígidas, sem permitir permeabilidade entre as categorias.

Nesse sentido, Paul Preciado estabelece uma relação entre tecnologia ou farmacopolítica⁴¹ e a produção de gêneros, bem como a reelaboração da subjetividade e de categorizações sociais, destacando que esses elementos podem se alterar mutuamente.

A generificação e a relação entre gênero e sexo são normatizações conceituais discutidas na obra, *Bixa Travesty* (2018). No documentário, Linn da Quebrada questiona as normas de gênero e suas consequências, como as exclusões efetuadas pela sociedade sobre os corpos transexuais. Nesse sentido, ela coaduna com Preciado e seu conceito de contrassexualidade:

A contrassexualidade é também uma teoria do corpo que se situa fora das oposições homem /mulher, masculino/ feminino, heterossexualidade/homossexualidade. Ela define a sexualidade como tecnologia, e considera que os diferentes elementos do sistema sexo/gênero denominados "homem", "mulher", "homossexual", "heterossexual", "transexual", bem como suas práticas e identidades sexuais, não passam de máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxos de energia e de informação, interrupções e interruptores, chaves, equipamentos, formatos, acidentes, detritos, mecanismos, usos, desvios... (Preciado, 2014 p.21).

Preciado (2014) propõe, por meio do conceito de contrassexualidade, uma forma de resistência política, que busca eliminar os binarismos, concebendo o corpo para além das categorizações de gênero e da sexualidade. Para o filósofo, os corpos são elaborados social e politicamente e estão em constante processo de transformação. Nesse processo de elaboração e reelaboração, ele destaca a participação fundamental do aparato tecnológico na construção dos gêneros e na constituição dos desejos.

⁴¹ Farmacopolítica trata da maneira como as instituições utilizam os medicamentos para controlar os corpos e o comportamento das pessoas.

Nesse aspecto, Linn da Quebrada, no documentário (2018), sugere outras possibilidades que vão além do binarismo da generificação. A artista consegue ser vista e sentida pelo público como, simplesmente, pertencente às categorizações do masculino e do feminino simultaneamente. Quando, discorre e dança, no palco, ressalta aspectos relacionados ao sexo feminino como o movimento dos quadris e dos glúteos, bem como, destaca aspectos que se relacionam ao masculino como a musculatura e o pênis. A artista o faz sem recorrer a instrumentos ou modificar necessariamente o próprio corpo, apresentando ambos os aspectos como pertencentes ao seu ser.

No filme, a personagem revela sua necessidade de reconhecimento, vinculada à aceitação de sua identidade. Assim, afirma:

Por medo de não pertencer, acho que acabei inventando um lugar para mim mesma [...] mas é temporário, acho que não vou ficar aqui para sempre (Quebrada, 2018, 37 min 22s).

A artista questiona o seu lugar no mundo, que não foi previsto nem elaborado. Apoia-se em sua criatividade para buscar aceitação e evidencia a rigidez do conceito de gênero, que inviabiliza tanto o movimento entre essas divisões binárias estanques quanto o pertencimento simultâneo a ambos os gêneros ou a nenhum deles. Linn da Quebrada propõe um salto fora da cultura binária; um corpo sem a obrigatoriedade de marcadores culturais, que o definam como masculino ou feminino, tampouco se preocupa em cunhar outra nomenclatura. Sua proposta consiste em desconstruir os binarismos, sejam de sexo ou de gênero.

A artista declara não pretender se encaixar integralmente no sistema binário, pois não acredita no binarismo de gênero e compreende a variedade como parte de uma extensão individual legítima. Prefere se apresentar como um ser humano atravessado por múltiplos marcadores sociais; uma pessoa com a pele preta, com um pênis, moradora da periferia e pertencente à classe pobre.

Linn da Quebrada expõe, por meio de performances artísticas críticas, como a generificação binária afetou sua vida e a constituição de seus processos de subjetivação. Essas encenações configuram-se como atos políticos e reivindicam o reconhecimento de outras formas de constituição dos gêneros. Desse modo, a artista denuncia como as normas de gênero, reiteradas pela sociedade, promovem exclusões e afetam os corpos não normatizados.

Nesse contexto, evidencia-se como, por meio da arte, Linn da Quebrada reformula e repensa construções identitárias na expressão de vivências, comportamentos e preconceitos experienciados. Seus discursos, imagens e performances interartísticas funcionam como formas de contestação das normas de gênero socialmente impostas e responsáveis por regular comportamentos e desejos.

A artista direciona o olhar do espectador para o movimento que seu corpo percorre entre gêneros, apresentando novas possibilidades de existência, que desestabilizam as fronteiras binárias naturalizadas. Como travesti, Linn da Quebrada afirma a potência de criação de novas formas de subjetivação e reivindica o direito a um corpo como inteligível. Nesse movimento, a artista invalida a generificação automática, produto da normatividade social e reivindica uma generificação discricionária, performada no feminino, prazerosamente, com um pênis.

Jota Mombaça, travesti, artista e pensadora, em sua obra *Não vão nos matar agora* (2021), propõe uma reflexão sobre a possibilidade de “ruptura” do sistema de gênero, sugerindo um novo olhar para a leitura dos corpos:

A questão que se projeta sobre o texto pode, portanto, ser formulada assim: e se, em vez de inteireza, da autoconsciência, da capacidade de autodeterminação e autoestima, houvesse um sentido de quebra que desloca efetivamente as posições inconformes à matriz cisgênera? E se essa sujeição inconsistente, esse modo de ser quebrado demais para traduzir em uma coerência identitária e representativa, qualquer que seja, insinuasse também uma forma de presença efetivamente desobediente de gênero? E se, às margens do grande nós universal (humano, branco, cisgênero e heteronormativo) a partir do qual se formula e engendra um certo projeto de sujeito e identidade, outros modos de criar coletividade e de estar juntas se precipitassem na quebra e através dela? (Mombaça, 2021, p. 22).

A autora propõe novas possibilidades de definição de identidades a partir de rupturas que deslocam posições no estabelecido sistema binário de gênero. Nesse sentido, Mombaça (2021) sugere um espaço tanto individual quanto coletivo para aquelas pessoas que denomina “desobedientes”, substituindo a ideia de inteireza pela noção de quebra e sugerindo, assim, um novo modo de existência e de reconhecimento.

Portanto, evidencia-se a possibilidade de desconstrução das categorias de sexo a partir das transformações corporais, para além da genitália, assim como da categoria de gênero enquanto definidora de atributos e categorias subjetivas e comportamentais. Compreende-se, assim, a importância do tensionamento da noção de identidade de gênero, que, contemporaneamente, tem sido questionada como atributo fixo.

Apesar disso, observa-se a complexidade do tema, que evidencia também a necessidade de reconhecimento das pessoas trans, condição essencial para que tenham acesso, efetivamente, a políticas de saúde e de cidadania, incluindo medidas estatais que possibilitem a modificação corporal para aqueles que assim o desejam.

Nesse contexto, reflete-se sobre como essa pluralidade poderia ser incorporada à linguagem sem recorrer a categorizações rígidas? Como lidar com os limites discursivos impostos pelos gêneros? Nesse sentido, cita-se Pelúcio (2011):

Por isso me interesso aqui pelos trânsitos. Pelas experimentações que resultam muitas vezes em incompreensões, expressas nas dificuldades dessas e desses jovens em acharem um termo, um lugar, na difícil conciliação entre o desejo de reconhecimento e o enfrentamento das normas que procuram negar as possibilidades ontológicas desses sujeitos (Pelúcio, 2011, p. 125).

A pesquisadora defende a validade das experimentações e das inflexões que rejeitam a fixação em categorias, ao mesmo tempo em que ressalta a necessidade intrínseca de reconhecimento dos sujeitos dissidentes, como forma, inclusive, de viabilizar essas vivências.

Nesse sentido, reflete-se sobre a formação da identidade, situada em um limiar, dinâmico, entre a percepção do indivíduo sobre si e a compreensão que a sociedade tem sobre ele. Observa-se, ainda, que essas construções identitárias não são estanques nem isoladas, elas se influenciam mutuamente e são constantemente reconstruídas e repensadas pelo ambiente social. Verifica-se, portanto, a interação entre o sujeito e o mundo na modelagem da identidade, na definição de papéis e relações sociais, bem como na constituição de seus grupos de pertencimento.

Por fim, conclui-se este item, que aborda a construção da subjetividade a partir da generificação, destacando Linn da Quebrada no documentário *Bixa Travesty* (2018). Na obra, a artista reflete sobre si mesma como feminina e masculina, evidenciando seu peito e pênis, rebolando e mostrando os glúteos. Também transforma sua forma de falar, caricaturando a feminilização excessiva na voz. Ao abraçar diferentes categorias, ela se reelabora subjetivamente e, em suas reflexões e performances, busca compreender e aceitar seu movimento, que ela denomina de “fluidez”, “em construção”, nos campos de sexo e gênero. Esse movimento compreende a incorporação plena de seu ser, independentemente de qualquer aparato, embora a generificação possa ser entendida como o aparelhamento dos corpos: “O processo de criação da diferença sexual é uma

operação tecnológica de redução que consiste em extrair determinadas partes da totalidade do corpo e isolá-las para fazer delas significantes sexuais” (Preciado, 2014, p. 25)

Observa-se, ainda, como a sexualidade e a linguagem criam categorias de pessoas, inserindo ou excluindo indivíduos da sociedade, tema que será aprofundado no próximo item.

1.4 – “*Muito prazer eu sou a nova Eva, filha das travas, obra das trevas*”: a sexualidade e os dispositivos de poder construindo o sujeito, que se desconstrói pela Arte.

.

Quem Sou eu (Linn da Quebrada)

[...]

E aqui faço
Me movo, morro e renasço
Feito capim que se espalha
Um pensamento cupim ou vírus
Que contamina suas ideias
Eu vou longe, alto, eu vou
Mas eu volto, longe, alto

Feito uma lenda, maldição
Um feitiço ou uma canção
Lenda mal, lenda maldição
[...]
Lenda mal-dição

Feitiço
Canção
Quem sou eu?
Mal-dição
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 folhas
E fumei a sua erva

Eu quebrei
A costela de Adão

Neste item, analisam-se, por meio da pesquisa de performances, publicações em redes sociais e obras de Linn da Quebrada, como a utilização da linguagem na

contemporaneidade, atravessa e modula o processo de subjetivação da artista, participando de sua compreensão identitária. Apresenta-se, ainda, uma breve abordagem histórica do movimento LGBTQIAPN+, com foco, sobretudo, nos questionamentos acerca da construção e da imposição de identidades consideradas como subversivas a partir da sexualidade. Essas reflexões são realizadas para compreender como Linn da Quebrada percebe a forma como é apreendida pelos outros e como percebe a própria identidade. Em seguida, analisa-se a desconstrução, promovida por ela, dessas associações identitárias.

Da mesma forma, observa-se que, ao abordar sua sexualidade, Linn da Quebrada informa que seus desejos são mutáveis: eles não permanecem constantes e podem-se modificar em termos de orientação, mesmo dentro do mesmo gênero. A artista comenta em trechos de música e em seu documentário como questiona e busca transformar seu desejo pelo “macho alfa”, símbolo da máxima expressão de masculinidade hegemônica tóxica, por um novo desejo construído pelo “homem afeminado”, percebido como mais gentil e sensível.

Na música *Enviadecer* (2016), Linn da Quebrada, por exemplo, indica que pretende sugerir mudanças na forma tradicional de conceber a masculinidade:

Ei, psiu, você aí, macho discreto
 Chega mais, cola aqui
 Vamo bater um papo reto
 Que eu não tô interessada no seu grande pau ereto
 Eu gosto mesmo é das bixa, das que são afeminada
 Das que mostram muita pele, rebolam, saem maquiada
 Eu vou falar mais devagar pra ver se consegue entender
 Se tu quiser ficar comigo, boy (há-há-há)
 Vai ter que enviadecer
 [...]
 (Quebrada, *Enviadecer*, 2016).

Nessa letra, Da Quebrada sugere que os desejos também podem ser construídos e reelaborados, destacando que a sexualidade e seus desejos também interferem nas subjetividades. Nesse contexto, a artista desenvolve reflexões sobre transexualidade e o estigma associado aos termos identitários, que envolvem a nomeação das pessoas trans e a suposição de determinados comportamentos e desejos sexuais fixos. Assim, a partir dessas teorias, analisa-se como Linn da Quebrada, por meio de sua *corpoética*, de sua linguagem e de seus discursos, contesta a validade da sexualidade como parâmetro para seu reconhecimento e questiona essa associação.

Verifica-se, ainda, que a artista ao enfrentar os dispositivos de poder, apropria-se, também, desses instrumentos, como as redes sociais e, assim, reflete sobre a forma como enfrenta os processos de subjetivação e sujeição, ressignificando-os e transformando-os em produção artística.

Para desenvolver essa análise, dialoga-se com as pesquisas de Michel Foucault (1976) e Butler (1990), que tratam da construção da sexualidade no Ocidente pelos dispositivos de poder⁴², por meio dos discursos, os quais modelam a identidade desses indivíduos. Assim, Foucault (1976) e, posteriormente, Butler (1990) destacaram que os discursos desempenham um papel central na constituição e nos processos de subjetivação do sujeito.

Michel Foucault (1976) em sua pesquisa sobre o comportamento social, identificou o corpo como um alvo de poder e elaborou uma hipótese sobre a construção da concepção de corpo, na qual o filósofo verifica a maneira como a cultura ocidental forjou o entendimento do corpo como fragmentado, sobre o qual foi construída a ideia de um corpo traidor, cujo desejo não coaduna com as normas tradicionais morais e sociais. Segundo Foucault (1976), esse pensamento foi fundado principalmente pelas instituições médicas e religiosas sobre as quais operam diferentes dispositivos de poder.

Foucault identificou e descreveu em suas obras *Vigiar e Punir* (1975) e *A História da Sexualidade*, principalmente, no tomo *A vontade do saber* (1976), a tentativa de produção de um corpo dócil, obediente, disciplinado e submetido constantemente aos julgamentos e à vigilância, sobre o qual o poder institucional se manifesta e formula sua política para os corpos. O filósofo identificou o aparato que objetiva modular, por meio das instituições, um corpo limitado e fraco, inserido em seu espaço próprio, sobre o qual a coerção pode ser exercida. Foucault destaca que o controle sobre os corpos tem sido exercido sistematicamente ao longo dos séculos, principalmente, por meio do controle das sexualidades e das “perversões”, julgando e condenando os desejos, incutindo medos e inseguranças, estimulando o embate entre a necessidade e as normas. Essas regras limitaram e categorizaram os corpos por meio do estabelecimento das possíveis e aceitáveis maneiras de se exercer a sexualidade no âmbito da sociedade. O filósofo afirma que o discurso e as instituições têm a capacidade de produzir e fomentar atributos nos corpos, o que os tornaria permeáveis e reforçaria o poder das instituições de produzir corporeidades. Sua pesquisa efetuada a partir de uma

⁴² Conceito de Foucault.

abordagem genealógica,⁴³ foca na análise dos dispositivos de poder, que atravessam a linguagem, e produzem a identificação do sujeito por meio da sexualidade.

Foucault (2021, p.139), definindo a sexualidade, afirma: “A "sexualidade" é o conjunto dos efeitos produzidos nos corpos, nos comportamentos, nas relações sociais, por um certo dispositivo pertencente a uma tecnologia política complexa”. O filósofo descreveu situações, abordagens e comportamentos históricos para investigar o direcionamento da sexualidade do indivíduo, como a confissão religiosa (1999, p. 38) e a consulta médica, que culpabilizava e categorizava os indivíduos, inserindo-o, por vezes, em um catálogo de doenças como a homossexualidade⁴⁴ (1999, p.37).

Assim, a pesquisa de Foucault (2021, p. 60) propôs que as pessoas foram estimuladas pela ciência e pela religião a falarem de sexo, a compartilharem suas “verdades” íntimas, em detalhes, basicamente nos ambientes médicos e religiosos – como uma forma de confessionário. À época, para o indivíduo encontrar a sua verdade e com isso libertar-se, conseguindo a absolvição ou cura, deveria desvelar seus segredos particulares sobre sexo, o que levou o sexo a ser entendido como constituidor dos sujeitos:

Consideremos a evolução da pastoral católica e do sacramento da confissão depois do concílio de Trento. Cobre, progressivamente a nudez das questões que os manuais de confissão da Idade Média formulavam e grande número daquelas que eram correntes do séc. XVII. Evita-se entrar nesta numeração que, durante muito tempo, alguns, como Sanchez ou Tamburini, acreditaram ser indispensável para que a confissão fosse completa: posição respectiva dos parceiros, atitudes tomadas, gestos, toques, momento exato do prazer – todo um exame minucioso do ato sexual em sua própria execução (Foucault, 1999, p. 22).

O filósofo destaca a atitude de padres que fomentavam a discussão sobre sexo com os crentes no confessionário, investigando os detalhes que envolviam a relação sexual, como forma de categorizar os indivíduos.

⁴³ O método genealógico desconstrói a história oficial e a ciência como portadoras de conhecimento verdadeiro e legítimo. Denuncia a relação da ciência como submissa aos sistemas de poder, cujos interesses controlam as informações. Nesse contexto, a abordagem genealógica propõe que, para a realização de uma pesquisa, sejam investigados os saberes locais sem hierarquizá-los e sem a pressuposição e a pretensão de julgar estar formulando um discurso com selo de verdade única. Foucault acrescenta que a genealogia é uma anti-ciência, apesar de não criticar, necessariamente, o método científico ou seu conteúdo, mas sim, a relação do discurso científico com o poder que o constitui e que tradicionalmente desqualifica outros discursos e outras formas de saber. Foucault reivindica que seja revelado o movimento que sujeita os saberes históricos ao poder dominante, bem como o apagamento de outros e diferentes saberes.

⁴⁴ Somente em 17 de maio de 1990 a Organização Mundial de Saúde (OMS) excluiu a homossexualidade da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde (CID).

Além de Foucault (2021) ter identificado a construção e o controle do sujeito realizados pelas ciências sociais, o filósofo pontuou o séc. XVII como uma época de repressão da sexualidade, que se orientou pelos interesses da sociedade burguesa. O filósofo afirmava que a primeira atitude para esse controle teria sido a vigilância sobre o discurso e as palavras que tratavam de sexo. Sob o pretexto do pudor, impôs-se censura e silêncio. O filósofo refletiu sobre a hipótese repressiva, que pressupunha que a repressão sexual teria sido a causa do formato da sexualidade moderna. Em seu estudo, concluiu que a repressão teve um efeito contrário, pois, em anos posteriores ao período repressivo, houve uma proliferação dos discursos à margem das regras, julgados inadequados e indecentes. Identificou que esses mecanismos de interdição do séc. XVII acabaram por promover o sexo nos séculos XVIII, XIX e XX, em uma crescente e constante abordagem discursiva. Verificou que, nesse período, houve uma exacerbação do discurso sobre sexo, o qual ele nomeou de ‘explosão discursiva’ (1999, p.21): “O que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo, a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como O segredo” (Foucault, 1999, p.36).

Dessa forma, o filósofo interpretou que a repressão e seu discurso fizeram proliferar os discursos múltiplos e a vontade de saber, de entender o sexo. Falar do sexo como reprimido carregava a possibilidade de promover um discurso oposto, reativo, que seria o de tratá-la como libertador. Nessa dinâmica, e, como consequência, o sexo foi supervalorizado e passou a ser entendido como se contivesse a essência do ser, a sua verdade. Como, por exemplo, o discurso psiquiátrico, que acreditava que a verdade do ser estaria na verdade do seu sexo; o que identificava o sujeito pela sua sexualidade. Isto é, indicava-se que as pessoas eram definidas a partir de suas opções e desejos sexuais. (Foucault, 2021, p. 22).

Foucault interpretou um movimento, na ciência, de produção política de controle e de produção do sujeito e de sua sexualidade. Identificou ter sido o início de um processo de definição e construção da subjetividade do sujeito a partir da sua sexualidade:

De fato, trata-se, antes, da própria produção da sexualidade. Não se deve concebê-la como uma espécie de dado da natureza que o poder é tentado a pôr em xeque, ou como um domínio obscuro que o saber tentaria, pouco a pouco, desvelar. A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a

estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder (Foucault, 2021, p. 115).

Afirma que a sexualidade foi produzida, e, portanto, não deve ser concebida como uma essência originária, que teria no seu âmago um saber aguardando pelo seu desvelamento. Segundo o filósofo, é o resultado de uma rede de relações histórica, que formam o dispositivo de poder⁴⁵. Teria sido construída historicamente pelos discursos, prazeres e saberes, tratando-se de um movimento relacional, coberto de interesses e pontos de resistência e apoio.

Na análise desses discursos, Foucault concluiu que a sexualidade foi criada e catalogada pelos dispositivos de poder, como a igreja e a medicina, que se utilizaram de mecanismos, como a confissão e a escuta clínica, a fim de produzir uma verdade específica, na qual há um indivíduo normal e outro doente ou pervertido.

Dessa forma, a partir das categorizações de gênero, definida pelos órgãos sexuais originários e pela composição corporal, impõem-se comportamentos e desejos no indivíduo, que passa a se sentir e se perceber como adequado ou não à sociedade e intervém, quando possível, em suas características corporais, a fim de se inserir no mundo de acordo com a categoria que ele escolhe para si.

Assim, destaca-se a importância da generificação e da sexualidade no indivíduo para a formação das subjetividades.

⁴⁵ O conceito de dispositivo de poder foucaultiano é um aspecto fundamental, pois é esse dispositivo, composto por uma rede de relações hierárquicas e desiguais, que forma os discursos e saberes sobre sexualidade em seu movimento de constituição dos sujeitos: “Dizendo poder, não quero significar ‘o poder’, como um conjunto de instituições e aparelhos garantidores da sujeição dos cidadãos em um estado determinado. [...]. Enfim, não o entendo como um sistema geral de dominação exercida por um elemento ou grupo sobre o outro e cujos efeitos, por derivações sucessivas, atravessem o corpo social inteiro. [...]. Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais”. (Foucault, 2021, p.100). O poder, para Foucault, não provém de uma instituição, de uma classe social ou de um governo. Ele é difuso, parte de todos os lados, é relacional e dinâmico. É onipresente, não está em determinado lugar ou em um ponto específico. Foucault constatou que o poder se reproduz em todos os momentos, nas relações e parte de todos os lugares. Para o filósofo, constrói uma rede de conexões, que se retroalimentam. Provém da relação entre as classes, instituições, em meio a vários outros aspectos. O poder em Foucault é entendido como um dispositivo composto de relações em movimento, em uma correlação de forças instáveis e desiguais. Esse poder é imanente às diferentes forças que possuem intenção e objetivo. O filósofo constata que é necessário, ainda, entender as resistências para entender o poder, pois as resistências provocariam uma reação e, assim, participariam do movimento do poder.

Foucault (2021, p.100) afirma ser necessário: “Analisar a formação de um certo tipo de saber sobre o sexo não em termos de repressão ou de lei, mas em termos de poder”. Assim, sugere que, para a análise da formação da sexualidade, não seja observado somente a repressão, as práticas e os pensamentos sexuais, mas que sejam verificados os movimentos do poder⁴⁶.

Desse modo, o filósofo propõe outra chave de interpretação histórica, a partir de uma nova concepção, na qual o que está em jogo é a própria constituição dos sujeitos, que perpassa a construção analítica do poder. Para Foucault, os sujeitos só podem ser compreendidos em suas redes de relações, em suas práticas e nos saberes que utilizam e nas relações de poder que os envolvem.

Esse entendimento do poder construindo a sexualidade, que, por sua vez, passa a ser constituidora dos sujeitos, foi também identificado na abordagem butleriana sobre sexualidade. No diálogo de Butler com Foucault sobre a construção do sujeito, a partir de sua sexualidade, a filósofa comenta: “Foucault observa que os sistemas jurídicos de poder produzem os sujeitos que subsequentemente passam a representar” (Butler, 2020, 20). Butler destaca a forma como Foucault entende a influência das estruturas de poder nos processos de subjetivação, pontuando que os sujeitos são construídos pelos dispositivos de poder. Assim, em sua aproximação com o autor, a filósofa também trabalha com a ideia de um sujeito construído pelos sistemas de dominação, que elabora a própria ideia de gênero:

[...] o gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado em um sexo previamente dado (uma concepção jurídica), tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos (Butler, 2020b, p. 25).

Desse modo, Butler propõe que a noção de gênero seja repensada, a fim de abarcar o movimento da rede de relações de poder, que produz o sujeito generificado. A filósofa destaca, em sua discussão sobre gênero e sexualidade, que o dispositivo de domínio é produtor de normas e saberes, que articulam a regulação dos corpos e dos desejos.

⁴⁶ Em seu conceito de dispositivo de poder, Foucault propõe o deslocamento da concepção de poder de sua lógica negativa da eliminação, interdição, proibição, repressão; para também destacar sua lógica positiva, o discurso sob forma de reação que ele promove, para entendê-lo como algo que produz e transforma os indivíduos e a sociedade.

Observa-se que Judith Butler também se inspira no conceito de dispositivo de poder desenvolvido por Michel Foucault. Nesse sentido, ambos identificam o poder como difuso, que surge de várias partes – que não tem uma origem única e que é também produtivo, isto é, promove reações e respostas. É identificado por ambos como constituidor de saberes, de verdades e do próprio sujeito. Assim, verifica-se que a perspectiva foucaultiana de elaboração e imposição de determinada sexualidade no indivíduo influenciou a construção do conceito de performatividade de gênero de Judith Butler (1990), que pode ser entendido como a materialização desse poder produtivo que elabora o sujeito generificado, quer seja o sujeito conformado com as regras, quer seja o sujeito subversivo, que contesta e não se conforma às normas.

Butler entende também a linguagem como uma fonte de poder, possuidora de grande capacidade de influenciar e produzir realidades. Ao comentar e ratificar Foucault afirma: “O poder, ao invés da lei, abrange tanto as funções ou relações diferenciais jurídicas (proibitivas e reguladoras) como as produtivas (inintencionalmente generativas).” (Butler, 2020, p. 63). Destaca a multiplicidade de direções das quais o poder surge, em Foucault, e pontua sua capacidade de gerar relações produtivas, isto é, de gerar a reação que surge como resposta a uma pressão do poder em determinada direção:

Aqui parece sensato evocar novamente Foucault, que ao afirmar que a sexualidade e poder são coextensivos, refuta implicitamente a postulação de uma sexualidade subversiva ou emancipatória que possa ser livre da lei. Podemos insistir nesse argumento, salientando que “o antes” e o “depois da lei” são modos de temporalidade discursiva e performativamente instituídos, invocados nos termos de uma estrutura normativa que afirma que a subversão, desestabilização ou o deslocamento exigem uma sexualidade que de algum modo escape das proibições hegemônicas a pesarem sobre o sexo (Butler, 2020, p. 63).

Judith Butler destaca esse movimento, como identificado por Foucault, no caso da repressão sexual, produzindo uma reação e resposta a essa imposição, o que reitera a capacidade do poder de afetar os comportamentos. A autora trata da sexualidade subversiva como reação, que contesta e afronta padrões normativos heterossexuais.

O pesquisador Marcelo Spitzner (2017, p.7) afirma que a: “performatividade incorpora sua (de Butler) interpretação de poder foucaultiano como jurídico e produtivo, funcionando por meio do discurso, e como construção de sujeitos”. O pesquisador identifica que Butler coaduna com o conceito de poder desenvolvido por Foucault, com destaque para o poder produtivo. Observa que a performatividade constitui-se de atos e

práticas corporais e discursivas produzidas a partir de constrangimentos das redes de dominação. O poder produtivo na construção dos sujeitos está presente, por exemplo, na reação subversiva do indivíduo, contestando um gênero que lhe foi imposto. Por exemplo, quando se defende a naturalidade do desejo heterossexual como originário de uma suposta essência humana, há um movimento de reação a esse discurso, que refuta esse argumento, o que seria, em Foucault (2021, p.19), a relação positiva ou produtiva do poder, isto é, sua capacidade de provocar uma resposta e um movimento.

A imposição dos desejos efetuada pelo regramento heteronormativo tem sido questionada pelo movimento LGBTQIAPN+, que pensando na questão da naturalização do desejo hetero, da marginalização do desejo homossexual e da essencialização das pessoas a partir de sua sexualidade, questiona e politiza os efeitos nocivos dessas construções na vida prática das pessoas que escapam à normatização heterossexual. Atualmente, essas questões da construção do sujeito, por meio de sua sexualidade, também estão presentes e são desenvolvidas na arte de Linn da Quebrada. Assim, para situar essas reflexões contemporaneamente, apresenta-se um breve resumo do movimento.

O movimento LGBTQIAPN+ teve seu marco no contexto americano em um bar em Greenwich Village em Nova York em 28 de junho de 1969, quando clientes do Stonewall Inn resistiram à batida policial violenta no local, que, à época, era frequente em bares nos quais se reuniam pessoas de sexualidades e identidades de gênero dissidentes, como travestis e *drag queens*. Esses clientes se rebelaram e revidaram a violência, iniciando uma luta contra a discriminação. Marsha Johnson era uma ativista negra e transgênero, que foi considerada uma das líderes do movimento de enfrentamento à polícia. A partir desse episódio, vários movimentos foram formados, inclusive com abordagens e perspectivas distintas.

Edward Macrae (2011) realizou uma pesquisa histórica sobre a sexualidade e a identificação de pessoas LGBTQIAPN+ e informa que, na década de 1970, surgiram grupos que, contrariando outras vertentes gays, propuseram a valorização “das bichas”, cujos comportamentos eram rejeitados, por serem interpretados como femininos. Esses grupos trouxeram reivindicações que remexiam com o *establishment* e questionavam a naturalização das sexualidades normativas, criticando também grupos gays que pregavam a inserção dos homossexuais na sociedade, desde que se comportassem como “homens” ou “mulheres”, que coadunassem com as características dos seus respectivos órgãos sexuais, como aponta Macrae (2011):

Indo muito além de uma exigência por direitos civis, desprezavam os “homófilos”⁴⁷ por desejarem uma integração à sociedade existente. Eles exigiam uma mudança radical na própria sociedade, preconizando a abolição das diferenças entre os papéis sexuais desempenhados pelo homem e pela mulher, juntamente com os padrões estereotipados de masculinidade e feminilidade. Até mesmo a dicotomia hetero/ homossexual foi criticada, advogando-se a bissexualização da sociedade. Procurava-se acabar com a sociedade dos “normais”, incorporando as táticas de agressão e aos padrões e valores estabelecidos a “desmunhecação” e outros comportamentos homossexuais extremamente estereotipados, em alguns casos chegando até ao travestismo (Macrae, 2011, p. 27).

Estes grupos, inovadores à época, por meio de suas reivindicações e reflexões, denunciavam a binariedade imposta socialmente e procuravam abalar as estruturas que preconizavam que os gays deveriam se integrar à sociedade a partir de comportamentos binários.

Já na década de 80, com a disseminação da epidemia HIV/Aids, foi notória a repatologização da homossexualidade e sua associação a comportamentos que constituíam perigos à vida e à saúde pública. Esse movimento foi pesquisado por Larissa Pelúcio e Richard Miskolci (2011), professor e pesquisador:

Esse processo, que Larissa Pelúcio (2009)⁴⁸ denomina apropriadamente de “sidadanização”, ou seja, a construção da cidadania a partir de interesses estatais epidemiológicos, terminou por criar a bioidentidade estigmatizada do aidético reconfigurando nossa pirâmide da respeitabilidade sexual (e social) (Miskolci, 2011, p. 40).

Miskolci reforça a pertinência do conceito de Pelúcio de “sidadanização” para comentar a criação de categorias estigmatizadas de pessoas, cujo comportamento sexual não coaduna com as regras impostas pela sociedade, que impõe a heterossexualidade, por meio do estabelecimento de uma bioidentidade, que supostamente separaria as pessoas saudáveis das doentes.

No Brasil, o movimento LGBTQIAPN+, entendido sob a perspectiva da teoria queer, conforme argumenta a pesquisa de Miskolci (2011), foi consolidado, principalmente, por meio da academia. Miskolci (2011) pontua a importância da

⁴⁷ Grupo nomeado *Mattachine Society* de 1948, que buscava disseminar a respeitabilidade dos homossexuais e sua capacidade de inserção na sociedade refutando a palavra homossexual, por remeter ao comportamento sexual, segundo Macrae (2011, p. 26).

⁴⁸ Pelúcio, Larissa; Miskolci, Richard. A prevenção do desvio: o dispositivo da Aids e a repatologização das sexualidades dissidentes. *Sexualidad, Salud y Sociedad* – Revista Latinoamericana. Rio de Janeiro, n. 1, 2009, p.125-157

universidade na dissolução de preconceitos e na implementação da reflexão na sociedade sobre seus comportamentos. O pesquisador informa que a teoria queer entrou no Brasil por meio acadêmico e, principalmente, a partir da obra *Problemas de Gênero* (1990) de Judith Butler, tendo em vista que a obra questiona a naturalidade do sujeito generificado e dos desejos, com seu conceito de heteronormatividade, bem como a própria noção de gênero:

[...] no Brasil os questionamentos e problematizações queer adentraram primeiro pela universidade. Em nosso país, a recepção da Teoria Queer provavelmente se iniciou no final da década de 1990 com a leitura da obra de Judith Butler na área dos estudos de gênero e sexualidade. O marco de nossa incorporação criativa do queer pode ser estabelecido em 2001, quando Guacira Lopes Louro publicou, na Revista Estudos Feministas, o artigo Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação (Miskolci, 2011, p. 38).

Constatou-se que, no Brasil, as universidades tiveram um papel fundamental na implementação de políticas inclusivas e no combate ao preconceito, que reverberaram em outras esferas da sociedade como os movimentos sociais. Baseado nessas informações, sugere-se uma reflexão sobre a função da academia, pontuando que fazer pesquisa é também fazer política e, ainda, que o pensamento binário tradicional, que diferencia a teoria da prática, poderia ser repensado.

Para Miskolci (2011, p. 39), um fator preponderante nessa disseminação de conhecimento queer foi também a perspectiva de construção de uma “ética coletiva” que agregue a comunidade LGBTQIAPNP+ têm um papel fundamental na pesquisa identitária.

Preciado (2018) reflete sobre a relação entre aspectos identitários, sexualidade e política mercadológica, em um livro que define como “um ensaio corporal”, “ficção auto política” ou “autoteoria” (2018, p.7). O filósofo identificou, por meio da administração de testosterona, na prática e na pele, a simbiose entre a afirmação identitária, a sexualidade e o controle social exercido pelo mercado, que funcionaria como um dispositivo de poder:

Mas vocês se perguntarão; como o sexo e a sexualidade chegam a se transformar no centro da atividade política e econômica? Sigam-me: As mudanças do capitalismo a que vamos testemunhar se caracterizarão não só pela transformação do “sexo”, do “gênero”, da “sexualidade”, da “identidade sexual” e do “prazer” em objetos de gestão política da vida (como Foucault já havia intuído em sua descrição biopolítica dos novos sistemas de controle social), mas

também pelo fato de que esta gestão em si mesma será levada adiante por meio das novas dinâmicas do tecnocapitalismo avançado, da mídia global e das biotecnologias (Preciado, 2018, p. 27).

Segundo Preciado, a sexualidade não só está no processo de formação de identidades sociopolíticas, como também foi absorvida pelo capitalismo e transformou-se em uma atividade econômica, com todas as incursões e gestões de controle que o capital e a mídia exercem na atividade e na vida humana. O filósofo identifica o mercado esculpindo, por exemplo, modelos de gays, entre outros, a fim de formatar e criar um segmento no mercado de consumo, principalmente estético e farmacológico, para fomentar o consumo e a “adequação” dos corpos.

Linn da Quebrada e Judith Butler conversaram em 22 de junho de 2021. A entrevista abordou questões políticas relacionadas as vidas transsexuais e queer. Esse diálogo, destacou-se a hipocrisia do mercado capitalista, informando que comercializar uma estética gay com produtos e modelos, pode não significar a valorização da vida queer, muito pelo contrário. Butler (2021, 25m20s) afirmou que se você é um espetáculo, um produto de consumo, torna-se também descartável:

Mas se você é um espetáculo, então você está vivendo em um espaço abstrato. Você não está vivendo no mundo. Você não é um ser real, que precisa de abrigo, comida, vida social e saúde. Portanto, o capitalismo nos conta mentiras sobre o que é realmente valioso e o mercado pode valorizar algo nas propagandas, que ele destrói na realidade” (Butler, 2021,25m20s)

Essa citação de Butler sobre o mercado tem como objetivo também de desconstruir ilusões relacionadas a exposição de Linn da Quebrada na mídia e a valorização por esse mesmo mercado de sua vida e corpo.

Apesar da ilusão que o mercado cria sobre a valorização de vidas queer, as envolvidas na conversa (Linn, Butler e Jup do Bairro) discutiram de que forma essas vidas poderiam ser valorizadas e quais as possibilidades de reação à violência institucionalizada, real e cotidiana, que opera nas vidas queer. Butler (2021, 27min25s) defendeu a criação e participação em movimentos reativos coletivos, não violentos, mas fortes, representativos e ruidosos, capazes de transformar a raiva em formas de arte.

Contemporaneamente, apesar de algumas divergências internas do movimento LGBTQIAPN+, tanto a exposição midiática, quanto a categorização dos

comportamentos em masculino e feminino, como a efeminofobia⁴⁹, quanto a imposição fixa de uma sexualidade, seja ela hétero ou homossexual, estão sendo revolvidas e questionadas. Atualmente, acrescentam-se novas abordagens e outros elementos nas discussões fomentadas pela comunidade LGBTQIAPN+. Nesse cenário, Linn da Quebrada, em sua obra, introduz novas questões e repensa comportamentos e discussões que atravessam a comunidade. A artista questiona ambas as imposições (binarismo e sexualidade), refletindo criticamente e artisticamente sobre a associação de categorias identitárias à sexualidade. Essa associação identitária com a sexualidade é pela artista desconstruída, quando sugere novas possibilidades de construções afetivas, como aquelas constituídas por mais de um parceiro. Linn da Quebrada também defende a relação tanto com o homem masculinizado, a qual chama de *boy*, quanto com o homem afeminado, com a mulher trans e, ainda com a mulher, cis. Enfim, percebe o sujeito, primeiramente, como ser humano, e, secundariamente, pelo seu sexo, gênero ou sexualidade.

Figura 4 - Linn da Quebrada beijando Maria no Big Brother Brasil em 29 janeiro 2022.



Fonte: *Bixa Travesty* (2018).

Essa imagem captura um momento importante, pois, em cadeia nacional no Big Brother Brasil de 2022, um programa com milhões de espectadores, Linn da Quebrada desconstrói o entendimento, definido por Foucault, da sexualidade, servindo de

⁴⁹ Este tema aborda, principalmente, homossexuais e gays machistas que rejeitam gays afeminados, tendo em vista uma misoginia intrínseca a essas pessoas. O assunto é discutido por Miskolci (2011).

parâmetro para a formulação da identidade do sujeito. Com esse ato, corroborado pelos seus textos, nos quais a travesti beija uma mulher cis, Linn da Quebrada traz questões, tendo em vista que, usualmente, supõe-se que uma travesti não tenha desejo, nem se relacione com uma mulher cis.

Verifica-se, dessa forma, Linn da Quebrada tensionando a associação identitária à sexualidade, na medida em que apresenta uma sexualidade fluida e perene, rompendo com as expectativas sobre os seus desejos. A artista mostra, no programa *Big Brother* 2022 e, em sua obra como um todo, que a sexualidade não define e não identifica o sujeito. Para isso, utiliza-se da mesma ferramenta que serviu para categorizar os indivíduos – o desejo.

Contemporaneamente, Linn da Quebrada realiza um movimento e nega, desta forma, a construção de uma identidade a partir da sexualidade. O outro aspecto que Linn da Quebrada desconstrói é o binarismo entre homem e mulher, masculino e feminino e as respectivas nomeações, que acompanham as tentativas de categorização. Berenice Bento afirma:

No entanto, quando observamos como vivem os sujeitos concretos que têm conflitos com o gênero, essa definição parece areia entre os dedos, escapa.[...]. A pessoa diante de você afirma: “não quero fazer a cirurgia, mas quero os meus documentos alterados, com o nome e sexo alterados”; ou, “sou uma mulher transexual e sou lésbica”. Há alguns caminhos para analisar essas narrativas. Hegemonicamente, se considera que [...] não realizar a cirurgia, e ainda reivindicar-se lésbica, é da ordem do impossível. Não tem conceito para esse sujeito. É o que chamamos de ininteligibilidade (Bento, 2011, 90).

A pesquisadora denuncia a ininteligibilidade de uma sexualidade que não pode ser compreendida a partir dos termos da norma e da subversão esperada da norma, que reside nas nomeações e nos seus conceitos intrínsecos, bem como na identificação por meio da sexualidade fixa e estável. A autora apresenta a perenidade dos termos quando observa a realidade cotidiana dos sujeitos e a dificuldade da sociedade em aceitar uma pessoa que não se encaixa perfeitamente em nenhuma categoria. Nesse contexto, questiona-se até que ponto o desejo deve coadunar com a identificação binária generificada correspondente ao feminino e ao masculino? A atitude de Linn da Quebrada rompeu com padrões da inteligibilidade e evidenciou a limitação dos termos classificatórios de práticas e de comportamentos sexuais.

Outro ponto importante que está sendo levantado pela comunidade LGBTQIAPN+ é a proposta de inversão da normativa ao se questionar a naturalidade da

heterossexualidade. Parte-se do princípio de que a sexualidade e a heteronormatividade foram moldadas como padrão correto de comportamento, durante séculos, conforme aponta Colling (2011):

Para combater a homofobia, apostamos quase exclusivamente na afirmação das identidades não-heterossexuais, o que gera impactos significativos para a comunidade LGBT, mas deixa a identidade heterossexual no confortável discurso de que ela sim é natural, normal, determinada pela biologia ou até por Deus. Para uma perspectiva queer, enquanto a heterossexualidade não for problematizada como uma imposição, como uma construção, a homofobia e a falta de respeito à diversidade sexual e de gênero não vão acabar. [...] Ao invés do excessivo interesse em responder o que torna alguém homossexual, perguntar também e com a mesma intensidade o que torna alguém heterossexual (Colling, 2011, p. 14).

O autor critica o fato de a heterossexualidade ter sido frequentemente interpretada como natural e de não ter sido questionada como uma construção social. Aponta para a importância de se desnaturalizar e questionar a essencialização desta heteronormatividade.

Observando Linn da Quebrada, percebe-se que tudo a constitui, mas nada a constitui de forma definitiva. A artista zomba da noção de essência ao se transformar, e se reinventar para mostrar a potência do movimento. Linn da Quebrada revela que esta constituição do sujeito, seja pelo discurso, seja pela sexualidade ou ainda, pelos dispositivos de poder, não é definitiva, mas temporária. Desnaturalizam-se as identidades, a sexualidade e a vinculação entre essas duas questões. A formação do sujeito, como se observa em Linn da Quebrada, é dinâmica, pois esse ser é performativo, maleável. O poder, seja da rede de relações, ou seja, das instituições, não determina o sujeito permanentemente.

1.5 – *Bixa Travesty*: nomeações, uma categoria identitária proposta por Linn da Quebrada, as nuances da linguagem.

“É bem necessário fazer reivindicações políticas recorrendo as categorias de identidade e exigir o poder de nomear-se a si mesmo e

de determinar as condições baixo as quais pode-se utilizar esta nomeação⁵⁰” (Butler, 2002, p. 5).

“Eu quis queimar a língua que me havia sido ensinada. Essa língua na qual toda palavra está mancomunada com a reprodução de nossa ininteligibilidade. Somos simultaneamente tornadas incógnitas e levadas a lutar pela linguagem.” (Mombaça, 2021, p. 28).

O discurso nomeia e modela identidades, as quais são representadas, categorizadas e discriminadas. Esse mesmo discurso também produz uma interação entre pessoas, influenciando ambas.

Na pesquisa sobre a construção das categorias do masculino e do feminino, pode-se observar o poder da linguagem, conforme destacado por Butler (2020, p. 200). Entende-se a linguagem como prática política e, assim, como um elemento capaz de fomentar a manutenção do poder normativo e colaborar com a construção do outro.

Este subcapítulo soma-se ao anterior, na tentativa de procurar refletir sobre a construção deste outro, por meio da linguagem, que estigmatiza as pessoas que não se inserem em categorias fixas, como Linn da Quebrada. Nesse contexto, a artista propõe uma nova categoria “bixa travesty”, por meio da qual, ressignifica termos com os quais se identifica, construindo um lugar para si. Também, verifica-se que a escolha do gênero para a utilização dos pronomes pessoais insere as pessoas em determinadas categorias do masculino ou do feminino. Assim, sugere-se que a elaboração de um outro, que se associa a processos de exclusão, tenha impulsionado a *corpoética* de Linn da Quebrada e a reflexão sobre seu lugar no mundo.

A pesquisadora Larissa Pelúcio (2011) reflete sobre o termo travesti, a partir de suas pesquisas de campo e propõe:

Cogito se os experimentalismos entre os meninos que se montam não poderiam borrar ainda mais essa fronteira fazendo com que o termo travesti passasse a englobar também essas experiências. Ou se, ao contrário, nessas buscas, outras categorias surjam, se fixando e orientando novas subjetividades. O que o campo etnográfico tem nos mostrado até o momento é a tentativa de se operar com as categorias existentes, buscando alargar seus limites identitários (Pelúcio, 2011, p. 125).

⁵⁰ Tradução nossa. *Si bien es necesario hacer reivindicaciones políticas recurriendo a las categorías de identidad y exigir el poder de nombrarse a uno mismo y de determinar las condiciones bajo las cuales se usa nuestro nombre [...]* (Butler, 2002, p. 5).

Pelúcio (2011) enxergou, no alargamento de categorias, a possibilidade de flexibilizar essas próprias categorias de autoidentificações e de reconhecimento e pondera sobre a possibilidade de a palavra travesti não poder abarcar também os garotos que se vestem de forma feminina somente nos finais de semana, tendo em vista a necessidade “científica” de realizar identificações e da criação de novas possibilidades de arranjos subjetivos e sexuais, visando a inteligibilidade.

Judith Butler (2020b) dialoga com Austin e com Monique Wittig sobre a possibilidade de criação de realidades que a linguagem proporciona para observação da articulação da linguagem com a normatização generificada dos indivíduos:

Haverá humanos que não tenham um gênero desde sempre? A marca dos gêneros parece ‘qualificar’ os corpos como corpos humanos; o bebê se humaniza no momento em que a pergunta ‘menino ou menina?’ é respondida. As imagens corporais que não se encaixam em nenhum destes gêneros, ficam fora do humano a rigor o domínio do desumanizado e do abjeto, em contraposição a qual o próprio humano se estabelece (Butler, 2020b, p. 193).

A filósofa identifica o poder da generificação para o reconhecimento da pessoa com ser humano e pesquisa como sua não conformidade corporal com o gênero definido pela linguagem participa de seu processo de abjeção.

Assim, a partir da perspectiva de Butler, em sua análise da potência da linguagem aplicada ao gênero sobre a necessidade de se observar o contexto, que relaciona elementos subjetivos, pode-se verificar no proferimento de palavras e expressões, a criação de uma realidade.

Nesse contexto, observa-se como é fundamental para Linn da Quebrada ser tratada com os pronomes e adjetivos no feminino, atitude que coaduna e respeita os direitos da pessoa, o que também representaria sua humanização, a fim de refletir sobre como a linguagem significa e interfere na construção de sua subjetividade, a partir das próprias observações e cartazes da artista no documentário.

A linguagem para Linn da Quebrada é imperiosa no processo de reconhecimento e respeito ao outro. No documentário *Bixa Travesty* (2018), a artista rechaça a hipótese de que alguém se refira a ela utilizando o pronome masculino. Nas cenas iniciais do filme (17 min), sua mãe faz referência à filha com o uso do pronome masculino: “o talento dele”. Nesse instante, Linn da Quebrada contesta a mãe e critica, imediatamente, a utilização do pronome e, com o olhar assertivo para a genitora, pergunta: “Dele quem? [...] Eu vou tatuar na minha testa “ela” para a senhora não

esquecer”. Assim, a artista assevera que não deseja que ninguém nunca mais tenha dúvida de como tratá-la e nomeá-la, pontuando como é importante, para a artista, que sua mãe a reconheça no gênero feminino. A fala da mãe parece ter um valor especial no processo de reconhecimento de Linn da Quebrada.

A obra *Bixa Travesty* (2018) não só documenta a vida de Linn da Quebrada como também participa da construção dessa vivência e de sua realidade, pois, por exemplo, a partir desse equívoco de sua mãe, no momento da filmagem da cena, observa-se que cenas subsequentes da obra (1 hora 14 min) irão mostrar Linn da Quebrada respondendo à sua mãe, tatuando o pronome “ela” no rosto. Isso é mostrado na filmagem do documentário da qual Linn da Quebrada participa da elaboração. Assim, também durante a construção e filmagem da obra, a artista reafirma seu pronome de tratamento escolhido, ao realizar, ao final do documentário, uma tatuagem na testa com o pronome feminino: “ela”.

Nesse contexto, será importante analisar o significado do gesto da artista de se tatuar. Isso porque as tatuagens, pelo seu caráter de desenho definitivo no corpo, usualmente, no contexto brasileiro, não são realizadas no rosto, tendo em vista o estigma que uma inscrição nesse local carrega. A tatuagem no rosto surge como um movimento de extrema rebeldia, que se relaciona a gangues. Em filmes, geralmente, essas inscrições fazem remissão a pessoas encarceradas. Dessa forma, são vistas com muito preconceito e carregam um estereótipo marginal, porém em Linn da Quebrada pontuam originalidade na construção da beleza individual, também servindo para a afirmação de sua individualidade. Essa marcação no seu rosto participa, efetivamente, da construção de sua subjetividade, além de representar uma resposta reativa e vigorosa à mãe:

Figura 5 – Linn da Quebrada, trecho do filme *Bixa Travesty* (2018), que mostra a artista tatuando o pronome “ela” na testa à 1 hora 14 min.



Fonte: *Bixa Travesty* (2018).

A tatuagem foi realizada utilizando-se a grafia do pixo, cuja palavra também é escrita pelos pichadores propositalmente com “x”, contrariando a norma culta da língua. Essa escolha da artista remete à realidade e à arte da periferia, as quais deseja realçar. Destaca-se que a seleção da grafia do pixo contém várias camadas de significado, que se tenta desvendar, a fim de enfatizar este gesto político de Linn da Quebrada.

O pixo no Brasil, iniciado praticamente na década de 60, serviu à luta política e à contestação, principalmente para confrontar o regime militar, tendo em vista ser o pixo uma ferramenta de baixo custo e, que viabiliza o anonimato do pixador. A pixação é também política, pois seus traços, no contexto em que são feitos, visam a desterritorializar os espaços, democratizando forçosamente o acesso a diferentes locais principalmente públicos, bem como, por vezes, grafam dizeres com ideias libertárias ou reivindicações. Além disso, criticam políticas e figuras públicas, o que é também um ato político, conforme destaca Marcelo Cunha:

O picho [...] se mantém propositalmente ilegal, constantemente questionando o caráter público de nossas cidades e seu gerenciamento político de contestação da forma com que as cidades são geridas atualmente e como podem ser apropriadas pelos seus cidadãos (Cunha, 2019, p. 8).

O pixo relaciona-se à rebeldia, à resistência e ao enfrentamento, pois essa arte é frequentemente comparada à sujeira e, assim, é proibida e desvalorizada, considerada,

dependendo do contexto, um crime⁵¹, cujos praticantes são perseguidos pela polícia e pelos governantes.

Essa arte visa a chamar a atenção para a existência de um outro lado para além do muro branco, que representaria o limpo, o aceito, o padrão normativo. O pixo sobre o muro branco visa a marcar o que a pintura branca apaga, as entranhas da sociedade e da cidade, visto que o branco remete à sociedade controlada, adaptada e conformada, enquanto o risco do pixo visa a pontuar o outro lado da cidade, sua face marginal, como a miséria, bem como as pessoas que são excluídas e sofrem processos de abjeção.

Essa prática da pixação não é considerada pela Justiça brasileira como arte, apesar de sua influência estética em outras obras artísticas, diferentemente do grafite. O pixo, como intervenção artística, está constantemente experimentando novos espaços e se impõe visualmente, intervindo na paisagem visual de forma assertiva. Assim, relaciona-se à realidade da periferia no meio urbano.

Destaca-se que a arte da pixação relaciona-se à corporeidade do artista, pois sua execução movimenta todo o corpo do pichador para realizá-la, o qual, às vezes, enfrenta, inclusive, perigo de vida.

Nesse sentido, a imagem da artista tatuando-se na face com a grafia do pixo indica que sua vida e história estão sendo inscritas em seu corpo, o qual ela se apropria inteiramente, potencializando a forma como se expressa, se situa no espaço social, e, enfim como participa da elaboração de sua subjetividade. Dessa forma, a artista, por meio da escolha da grafia do pixo, estabelece uma relação entre seu corpo e o espaço urbano com a marca de uma arte periférica.

O ato de tatuar-se, no documentário, também pode ser entendido como performance, bem como o *rolê* que acompanha o pixo. Ao tatuar seu rosto, Linn da Quebrada está efetuando uma performance, cuja intervenção será duradoura e permanente, firmando sua assertividade a respeito do tema. Assim, sua performance é também política e contesta a generificação normativa. Essa subversão de gênero é explicitada na tatuagem “ela”. Assim, pode-se entender sua performance como partícipe da produção de sua identidade.

A cena faz parte de uma trajetória que a artista percorre na crítica aos modelos instituídos e no destaque à arte popular e periférica, que participam da produção de sua

⁵¹ Lei 5.346 de 1967, Art. 163 do Código Penal Brasileiro e Lei 9.605/1998 de Crimes Ambientais, alterada pela Lei 12.408 de 2011.

performance, que reivindica um lugar para a dissidência de gênero e para a afirmação de sua negritude:

Linn compõe uma nova geração de produção artística, na qual performances dão destaque ao corpo, à sensualidade, à sexualidade e à dissidência de gênero, além de, em seu caso, a identificação com as classes populares e com ênfase na identidade racial, ao se autodenominar “preta” (Souza e Baileiro, 2021, p.7).

Sua performance é parte da produção audiovisual da artista, principalmente aquela destinada às mídias sociais, as quais são um meio fundamental para Linn da Quebrada pontuar seu posicionamento político, que reitera suas escolhas, direitos e sua postura assertiva em relação às questões que levanta, principalmente, aquelas que tratam de desejo e gênero.

Essa performance de Linn da Quebrada esvanece a fronteira entre vida e cinema. A artista estaria vivendo ou representado no ambiente fílmico? Acrescenta-se que se utiliza, nesta tese, a concepção de performance desenvolvida por Marvin Carlson (2010), que identifica na performance contemporânea a conexão entre vida e arte, na qual o artista está presente inteiramente, ao inserir sua vida e percepção na expressão artística, enquanto vivencia o ato performático.

A inegável relação entre performance e manifestação autobiográfica, identificada por Marvin Carlson (2010, p. 17), suscita, ainda, reflexões em torno da entrega corporal e emocional em sua realização:

[...] seus praticantes, quase por definição, não baseiam seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência. Desde que a ênfase esteja na performance e em como o corpo ou o *self* é articulado por meio da performance, o corpo individual permanece no centro das atenções (Carlson, 2010, p.17).

Além de ter percebido a inter-relação entre a vida do artista e sua performance, Carlson (2010) identificou o corpo do artista como meio expressivo. Outro aspecto que deve ser observado na produção performática é a presença do outro como espectador. A suposição de um público, a expectativa de um outro olhar sobre a interpretação, isto é, o ator ao encenar para alguém ou para si mesmo, torna o sujeito performativo. Carlson (2010, p.24) afirma: “a audiência certamente tem um papel crucial na maioria das

tentativas de definir performance [...]”. Neste sentido, verifica-se que o *performer* percebe naquela interpretação uma relação que se estabelece com o outro que o observa. Essa relação do artista que pressupõe o olhar de um observador é fundamental para politizar sua performance e torná-la uma plataforma de reflexões.

Propõe-se que a performance interartística de Linn da Quebrada seja observada como uma plataforma de reflexões. Selecionou-se a utilização desse termo por entendermos que representa uma síntese do trabalho da artista. Tendo em vista que Linn da Quebrada situa-se como uma propositora de reflexões, que são exploradas por meio de diversos recursos em sua poética e serão apresentadas e discutidas no desenvolvimento desta tese:

Muito da análise antropológica recente de performance tem enfatizado como ela pode operar dentro de uma sociedade precisamente para solapar a tradição, a fim de propiciar um local para a exploração de estruturas e modelos de comportamento alternativos e novos. A importância da performance dentro de uma cultura, seja para reforçar as suposições dessa cultura ou para fornecer um local possível de suposições alternativas, é um debate em curso, capaz de fornecer um exemplo particularmente claro da qualidade contestada da análise da performance (Carlson, 2010, p. 24).

A performance, segundo o pesquisador, teria também a capacidade de propiciar uma nova visão de mundo para os envolvidos e para os espectadores, contribuindo com a formação da cultura daquele grupo, seja para contestá-la ou para propor novas condutas, abordagens, ampliando as percepções dos envolvidos.

Linn da Quebrada também aproxima vida e arte em sua performance e contesta o comportamento de exclusão da sociedade brasileira. Apresenta a si mesma na cena, utilizando para isso todo o seu corpo, sua vivência e emoções como fontes de expressão. A partir dessa sua relação corporal, a performer estabelece uma comunicação entre si e o espectador. Esse corpo torna-se, assim, um canal com aquele que assiste e, desse modo, o “ela”, tatuado, é escrito para a artista e para o observador.

Destaca-se, portanto, a potência e importância da utilização dos pronomes femininos como reconhecimento e como elemento que integra a criação de sua subjetividade, da construção do sujeito Linn da Quebrada, de sua aceitação como mulher e como ser humano. A questão do pronome relaciona-se ao uso da linguagem e enfatiza sua capacidade de aliar os indivíduos ou produzir reconhecimento. As palavras

são entendidas como passíveis de induzir a criação de determinada realidade, que, neste caso, é fundamental para a humanização deste sujeito.

Assim, a utilização incorreta do pronome pessoal significa o não reconhecimento do indivíduo e participa do processo de desumanização da pessoa, que não coaduna com as normas de gênero. Essa desumanização das pessoas que se rebelam contra as normas de gênero é pontuada pela pesquisadora travesti Letícia Nascimento (2021, p. 49): “Em uma perspectiva histórica de gênero e sexualidade, as transgeneridades ocupam um lugar de não existência: como mulheres transexuais e travestis somos forasteiras da humanidade, estrangeiras do gênero”. A autora afirma que as travestis e mulheres transexuais não são compreendidas, nesse sistema normativo, como seres humanos. Discute que a criação dessas categorias exclui todos e todas que não se encaixam no sistema.

Acrescenta-se que a utilização do pronome “ela” para travestis e mulheres trans; bem como do pronome “ele”, para homens trans, além de tratar do respeito à diversidade, também implica consequências materiais como, por exemplo, a utilização do nome social, que, por sua vez, relaciona-se à possibilidade de utilização do banheiro que corresponde a como a pessoa se sente. Esse é um direito fundamental, pontuado reiteradamente pelas reivindicações de pessoas trans, em diferentes estruturas políticas e governamentais, como governos estaduais, federais ou até pelo Supremo Tribunal Federal:

Em novembro de 2015 foi a julgamento no Supremo Tribunal Federal a RE 845779 a qual discute o direito de transexuais usarem banheiros conforme sua “identidade de gênero”, ou seja, como se percebem. O julgamento, porém, foi interrompido por um pedido de vista do ministro Luiz Fux e até o momento não temos respostas. Desde então tem sido mobilizadas diversas ações para avançar com o tema, mas ainda sem sucesso. O julgamento segue paralisado e pessoas trans continuam sendo violadas [...] (Benevides, 2023, p. 83).

A paralisação de uma ação necessária e básica como a utilização de banheiro feminino para as transexuais femininas e travestis pelo Supremo Tribunal Federal é consequência do descaso governamental em relação a esses corpos. A proibição de utilização do banheiro feminino pelas mulheres trans, além de indicar a falta de preocupação dos governos e da sociedade com os corpos trans, gera consequências desastrosas para essa população, como o impedimento intrínseco da inserção dessas pessoas na vida social, como no ambiente escolar ou no mercado formal de trabalho,

como destaca a pesquisadora Bruna Benevides da Associação Nacional de Travestis e Transexuais - ANTRA:

É super comum relatarem que não usam espaços públicos por medo, chegando a segurar a vontade de fazer xixi, ou mesmo deixam de frequentar clubes, academia e até mesmo a escola diante desse tipo de situação e pela falta de segurança nestes espaços [...] (Benevides, 2023, p. 77).

Verifica-se que a proibição do uso do banheiro feminino por travestis e mulheres trans, impedindo-as de efetuar uma necessidade fisiológica, coaduna com a negação da humanidade de corpos que não se conformam às normas impostas de gênero. A genitalização das pessoas está implicando na recusa de igualdade de direitos ao uso de espaços públicos entre mulheres cis, trans e travestis, além de afetar a integridade psíquica e física dessa parte da população, marcando nesses corpos estigmas de inferioridade:

Quando surge a questão em torno do uso do banheiro feminino por travestis e mulheres trans, ela, normalmente, se resume em tentarem afirmar que isso exporia mulheres cis a algum risco [...] O lugar de expor mulheres cis a algum risco, nos colocando como fraude e da tutela sobre nossos corpos, onde não vale quem somos, mas o que as pessoas pensam e definem sobre nós, é sempre destinado para mulheres cis e trans. Que são constantemente colocadas sob constante vigilância cissexista que atribui nossa identidade como ilegítima [...] (Benevides, 2023, p. 76).

Assim, o impedimento à utilização desses espaços compartilhados indica não apenas a negação de sua feminilidade como também à rejeição de seus corpos. Acrescenta-se que há inúmeros casos de violências contra travestis e mulheres trans sendo retiradas de shoppings, restaurantes e espaços públicos por policiais e seguranças, elencadas por Benevides (2023, p.80), o que significa mais violência sobre esses sujeitos, os quais estão, nesse ato de expulsão, sendo invisibilizados. Essa seria também uma forma de fomentar a violência contra as travestis e trans, pois se sabe do risco de agressão e estupro, além do constrangimento enfrentado por essas mulheres nos banheiros públicos masculinos. Apesar disso, destaca-se que a Lei Maria da Penha foi estendida às mulheres transgênero pelo Superior Tribunal de Justiça (STJ) no primeiro semestre de 2002.

Nesse contexto, observa-se a tatuagem no rosto de Linn da Quebrada, com o pronome pessoal ‘ela’, como um grito que brada por seu reconhecimento como mulher.

Com esse gesto, que é também político, a artista ressalta a potência do discurso na construção de sua subjetividade e na formação de processos de inclusão ou de abjeção e, ainda, pontua a potência performativa do discurso na promoção de mudanças na visão de mundo da sociedade, a fim de construir uma nova realidade. Linn da Quebrada reivindica esse direito em vídeo, postado no Instagram no dia 6 de julho de 2021: “penso que essa é uma exigência, porque é um direito nosso, é ter dignidade, ter a sua humanidade garantida. Acho que essa é uma das coisas mais fundamentais de serem tratadas, entendidas por todas as pessoas⁵²”.

Assim, constata-se que a atitude de recusa de utilização do pronome com o qual a travesti se identifica fomenta processos de abjeção e exclusão social direcionados para os corpos dissidentes. Essa nomeação incorreta implica na não aceitação do corpo do outro, de sua materialidade, de sua existência subjetiva em sua forma de expressão e o não reconhecimento de sua subjetividade são, em última instância, rejeição à própria humanidade do outro.

Destacam-se os processos de abjeção sofridos pelos corpos trans, os quais são vítimas de violências diárias no Brasil, país que perpetua um modelo de marginalização e insegurança que elimina gradualmente as pessoas trans e travestis⁵³ da sociedade por não se conformarem às expectativas de gênero. Nesse contexto, constata-se que a poética reflexiva de Linn da Quebrada aborda a travestilidade como uma forma de repetição que não consolida as normas de gênero, mas que permite seu deslocamento, por meio dos próprios mecanismos da norma, apresentando novas possibilidades de compreensão do sujeito em constante transformação.

⁵² Perfil do Instagram: https://www.instagram.com/linndaquebrada/?utm_medium=copy_link

⁵³ Constatou-se, ainda, que esta população específica não está devidamente discriminada, em pesquisas que avaliam as condições de vida dos indivíduos, pois ela encontra-se inserida em um grupo maior, que abrange toda a população LGBTQIAPN+. Mas, verifica-se que estes resultados não apresentam a realidade das pessoas trans, tendo em vista que elas são vítimas de uma violência, alijamento social e subalternização incomparavelmente maior que o restante da população LGBTQIAPN+; talvez seja porque as pessoas trans e travestis abordem aspectos que vão muito além do desejo. Elas quebram com o sistema normativo sexo/gênero e mostram explicitamente a possibilidade de construção do gênero masculino e do feminino, rompendo com a naturalização dos comportamentos binários.

Figura 6 - Diálogo entre Linn da Quebrada e Arthur no Big Brother, ocorrido no dia 22/01/2022, divulgado nas redes sociais.



Fonte: UOL (2022)⁵⁴

Na imagem, observa-se o momento em que Linn da Quebrada e o ator Artur Aguiar, participantes do programa Big Brother Brasil 2022, conversam sobre o fato de alguns dos participantes do programa terem se referido a ela, utilizando o pronome no masculino. A artista afirma em conversa: “parece que eu sempre tenho que ficar em uma coisa, sabe...aí as pessoas se permitem errar... mas o bom é que o erro faz a explicação chegar em mais pessoas”.

Apesar de, ao participar do programa Big Brother em 2022, Linn da Quebrada já ter efetuado a tatuagem no rosto com o pronome “ela”, vários participantes do programa (Eslovênia, Pedro Scooby, Lucas, Gustavo e Tiago Abravanel), segundo a reportagem⁵⁵ do UOL, referiram-se a ela utilizando o pronome no masculino:

[...] fiquei muito grata por ter passado por tudo isso dentro do programa, grata por ter vivido uma experiência que me humaniza. Isso não é sobre mim, isso é sobre nós. Mas quando a gente fala em representatividade, é muito mais complexo, porque é impossível que

⁵⁴ Popline. BBB 22: Lina desabafa com Arthur Aguiar sobre erros de Eslovênia. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/bbb22-lina-desabafa-com-arthur-aguiar-sobre-erros-de-eslovenia/>. Acesso em: 10 jan. 2024

⁵⁵ UOL. BBB 22: Lina alfineta Arthur e Tiago volta a se referir à cantora pelo pronome masculino. 2022. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/bbb/2022/02/25/bbb-22-lina-alfineta-arthur-e-tiago-volta-a-se-referir-a-cantora-pelo-pronome-masculino--177495.php>. Acesso em: 17 dez. 2023.

eu sozinha, com meu corpo, consiga representar toda uma comunidade. Quando a gente fala em representatividade, acho que ela tem que servir de trampolim para outros objetivos, outras oportunidades, para histórias como a minha (GZH Gaúcha, 2022)⁵⁶.

Em entrevista no programa de Ana Maria Braga, Linn da Quebrada agradece a oportunidade que teve no Big Brother de “humanização”. Isto é, a população do Brasil, ao acompanhar o programa, seguiu também sua trajetória, juntamente com a dos outros participantes. Isso fez com que se sentisse pertencente a uma sociedade que usualmente a exclui, o que se relaciona à humanização do outro, tendo em vista que os espectadores puderam, de alguma forma, aproximar-se dela ao vê-la sorrir, chorar, dormir, amar e brigar, junto ao grupo:

Ser uma travesti aqui, no Brasil, o país que mais mata travestis e pessoas trans no mundo, e ter conseguido avançar esses 85 dias na casa, ter vivido tudo que vivi, ter me exposto como me expus... chiquérrimo. Sair da casa e sentir que estou sendo amada, não tem preço. Ver que é possível e é preciso amar pessoas como eu — acrescentou (Quebrada⁵⁷, 2022).

Na entrevista, a artista ainda ressalta que se sentiu amada e mostra-se, de certa forma, impressionada por essa possibilidade. Esses excertos discursivos apresentam, veladamente, o quanto ela se sente rejeitada e alijada pela população cisgênera, tendo em vista que seu desejo é receber dos outros o respeito básico que deve haver em uma relação entre seres humanos.

Outro aspecto importante sobre o papel da linguagem no reconhecimento do indivíduo e, consequentemente, na formação de sua subjetivação, é a teoria de Althusser (p.100) sobre a interpelação

Althusser (1980), refletindo sobre ideologia, elabora sua construção filosófica a respeito da interpelação e identifica o que acredita ser o processo de formação do sujeito. Para o filósofo, o indivíduo é concebido e formulado pela ideologia, por meio dessa interpelação: “A existência da ideologia e da interpelação dos indivíduos como

⁵⁶ GZH Gaúcha. **Fora do "BBB 22", Linn se arrepende de ter indicado Paulo André e define Arthur como "exterminador"**. Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/tv/noticia/2022/04/fora-do-bbb-22-linn-se-arrepende-de-ter-indicado-paulo-andre-e-define-arthur-como-exterminador-cl1usfq6c001x017ccwnnj5j.html>. Acesso em: 17 dez. 2023.

⁵⁷ *Ibid.*[n.p]

sujeitos são uma única e mesma coisa”. Esse ato seria o movimento realizado pela ideologia ao arregimentar e transformar os indivíduos em sujeitos.

Dessa maneira, Althusser (1980) chama a atenção para a interpelação ideológica como formadora do sujeito, o que o permite identificar a ideologia presente nas estruturas de poder do Estado como formadoras desse sujeito, principalmente, por meio do reconhecimento e da repetição:

Sugerimos então que a ideologia ‘age’ ou ‘funciona’ de tal forma que ‘recruta’ sujeitos entre os indivíduos (recruta-os a todos), ou ‘transforma’ os indivíduos em sujeitos (transforma-os a todos) por esta operação muito precisa a que chamamos a interpelação, que podemos representar-nos com base no tipo da mais banal interpelação policial (ou não) de todos os dias: ‘Eh! Você!’” (Althusser, 1980, p. 99).

Althusser (1980) considera a ideologia como criadora do sujeito por meio da interpelação. Esse reconhecimento de alguém seria o responsável pela formação da identidade, o que faz da ideologia subjacente a esse reconhecimento um elemento constitutivo dos indivíduos. Com o seu exemplo, o teórico ressalta que esse pensamento estrutural precede o indivíduo e destaca que somos inscritos na ideologia por processos de reconhecimento, que perpassam o discurso.

Dessa forma, Althusser também atenta para a importância da linguagem nos processos de reconhecimento. De acordo com Althusser, o processo de interpelação é fator fundamental para que as pessoas se tornem efetivamente sujeitos para a sociedade. O autor destaca, em sua argumentação, a elaboração do sujeito social reconhecido como dispositivo que dispara a perpetuação da ideologia pelo indivíduo, que repete, cotidianamente, ações que a reforçam. Entende que o ritual cotidiano de reconhecimento situa o indivíduo na sociedade e faz com que se sinta parte integrante da sociedade, tornando-se um sujeito com existência inteligível e, que, ainda, ao replicar os rituais cotidianos, reverbera a ideologia que o constitui.

Da mesma maneira, Althusser (1990, p. 103) entende que a ideologia preexiste ao sujeito: “Antes de nascer, a criança é, portanto, sempre-já sujeito, designado a sê-lo na e pela configuração ideológica familiar específica em que é ‘esperada’ depois de ter sido concebida”, pois a pessoa já nasce configurada ideologicamente e reconhecida. Butler afirma que o sujeito generificado preexiste ao seu nascimento, pois, ainda no ventre da mãe, a criança é nomeada como um menino ou uma menina:

Consideremos o caso da interpelação médica que (apesar do surgimento da ultrassonografia ser recente) desloca uma criança de

bebê para “menina” ou para “menino” e, nessa nomeação, a menina é “feminilizada” por essa dominação que a introduz no terreno da linguagem e do parentesco por meio da interpelação de gênero (Butler, 2020a, p. 25).

Judith Butler destaca a potência discursiva da interpelação médica, que, ao nomear o gênero da criança, circunscreve o bebê na sociedade. A filósofa interpreta a estrutura de divisão binária entre masculino e feminino como antecessora à existência do sujeito inteligível: “Não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca do seu gênero [...]” (Butler, 2020b, p.30). Em Butler, o indivíduo só se torna um sujeito inteligível quando é denominado por um gênero e reconhecido dessa forma pela sociedade.

Em sua pesquisa, Althusser (1980) também reconhece outro aspecto da interpelação que é a sua participação no processo de sujeição, desencadeado pela ideologia:

A reprodução da força de trabalho tem pois como condição sine qua non, não só a reprodução da ‘qualificação’ desta força de trabalho, mas também a reprodução da sua sujeição à ideologia [...] conclui-se que é nas formas e sob as formas da sujeição ideológica que é assegurada a reprodução da qualificação da força de trabalho (Althusser, 1980, p. 22).

Nesse sentido, Althusser observa a ideologia como motivadora de um mecanismo de sujeição, na medida em que o teórico reconhece sujeição na repetição cotidiana de práticas pelos indivíduos. Assim, ao afirmar que essas ações repetidas cotidianamente são motivadas ideologicamente, Althusser está reconhecendo a sujeição na materialidade das práticas motivadas pelos aparelhos ideológicos do Estado e, conseqüentemente, identifica, nesse mecanismo que modela o indivíduo, a presença de processos de subjetivação.

Para Celso Kashiura (2015, p. 51, grifo nosso): “esse movimento que implica simultaneamente subjetivação e assujeitamento⁵⁸, o movimento da interpelação, é um conceito central da teoria da ideologia de Althusser[...]”. Segundo o autor, a produção do sujeito constitui-se pela interpelação. Em sua afirmação, Kashiura destaca duas instâncias que considera estarem presentes no conceito de interpelação de Althusser: a transformação do indivíduo em sujeito e sua subordinação. Ser sujeito não seria, então,

⁵⁸ Aspecto destacado por Judith Butler em sua obra *A Vida Psíquica do Poder* (1990).

uma condição natural do homem, pois, para ser sujeito, seriam necessários seu reconhecimento e sua subordinação:

“Sujeição” significa tanto o processo de se tornar subordinado pelo poder quanto o processo de se tornar um sujeito. Seja pela interpelação, no sentido de Althusser, seja pela produtividade discursiva, no sentido de Foucault, o sujeito é iniciado através de uma submissão primária ao poder (Butler, 2019, p. 15).

A forma como Althusser interpreta a construção do sujeito também inspira a pesquisa de Judith Butler (2019) sobre a constituição de um ser generificado. Esse mecanismo de elaboração do sujeito de Althusser, a interpelação, que perpassa a intervenção do Estado, refere-se à necessidade de reconhecimento e aos rituais cotidianos que executam a percepção e perpetuam a ideologia; é também absorvido e repensado pela filósofa. Butler identifica, ainda, a potência da verbalização e, da produção de discursos na constituição do sujeito generificado:

No ensaio *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*, de Althusser, a subordinação do sujeito acontece pela linguagem como efeito de uma voz de autoridade que chama o indivíduo. O exemplo infame oferecido por Althusser, um policial chama um transeunte na rua, ao que este se vira e se reconhece como aquele que é chamado. A interpelação – a produção discursiva do sujeito social – acontece nessa troca pela qual o reconhecimento é oferecido e aceito [...] Além disso, o modelo de poder na descrição de Althusser atribui poder performativo à voz de autoridade, à voz de sanção e, desse modo, a uma noção de linguagem entendida como discurso (Butler, 2019, p. 14).

Ao observar a maneira como se forma o discurso performativo da autoridade, Judith Butler associa interpelação e sujeição à relação entre o indivíduo e a voz da autoridade. Em seu comentário sobre o ensaio de Althusser, a filósofa destaca, principalmente, a relação entre o sujeito e o Estado, por meio da voz de autoridade do policial – focando no elemento de subordinação presente no sujeito e na interpelação como forma de reconhecimento, imediatamente aceito pelo outro. Butler relaciona a execução do questionamento do policial - ‘Eh! Você’ - à performatividade, identificando o policial como performando essa figura de autoridade e sua voz como discurso constitutivo do sujeito, bem como o sujeito performando seu papel na interpelação.

Butler (2019), ainda comentando a cena descrita por Althusser, afirma: “A cena de ‘interpelação’ oferecida por Althusser é um exemplo desse esforço quase fictício

para relatar como o sujeito social é produzido através de meios linguísticos” (2019, p.13). A autora destaca os discursos como constituidores e constituintes do sujeito, a fim de reforçar essa produção fictícia do sujeito generificado.

Althusser (1980, p.98) pontua, também, a repetição cotidiana de determinados atos como a reprodução prática da ideologia, que replica as estruturas de poder. Essa característica de repetição como forma de reafirmação permanente é outro ponto importante para o conceito de performatividade, na medida que Butler identifica no sujeito a reiteração de comportamentos generificados, que consequentemente alimentam a binariedade com suas regras impostas pelo poder dominante: “aliás, compreender a identidade como uma prática, e uma prática significativa, é compreender sujeitos culturalmente inteligíveis como efeitos resultantes de um discurso amarrado por regras, e que se insere nos atos disseminados e corriqueiros da vida linguística” (Butler, 2020b, p. 249). A filósofa destaca a formação da identidade, isto é, do sujeito inteligível, como uma construção repetitiva cotidiana adequada às regras impostas pelas estruturas dominantes de poder.

Desse modo, verifica-se, que, de acordo com Althusser, a ideologia possui uma instância material, que culmina em uma prática ideológica velada cotidiana com atos linguísticos, como a interpelação, que reforça essa ideologia (1990, p.84). A interpelação seria o mecanismo de formação do sujeito ideológico que se retroalimenta pela repetição e, assim, o reconhecimento seria ideológico e ratificaria a construção de um sujeito social, inteligível.

Assim, a partir da concepção desse sujeito sendo constituído, Butler (2019, p.15) desenvolve o tema da sujeição do indivíduo como parte de um processo de subjetivação, dialogando com o assujeitamento de Althusser, que assevera ser esse ato consequência do processo da ação do poder.

No conceito de performatividade de gênero de Butler, o sujeito é formado pelas estruturas sociais de poder, que difundem e elaboram a ideia da existência de uma essência do indivíduo binário generificado. Além disso, Butler (1990) entende que a finalidade da categorização de gênero é controlar as pessoas e manter a hegemonia do sistema capitalista, que sustenta a classe dominante.

A partir da teoria sobre interpelação de Althusser e da importância dada a nomeação do sujeito em Butler, analisa-se a variedade de discursos e termos utilizados para nomear Linn da Quebrada, a fim de pontuar a relação entre as escolhas das expressões e o viés político da linguagem, que a categoriza e a exclui. Além disso, foi

observada uma mutabilidade e uma permeabilidade na artista, que faz com que os discursos e termos que a definem sejam apropriados por Linn da Quebrada, enquanto repensa os possíveis significados desses termos, a partir de suas vivências, e produza reflexões e transformações, que participam do seu processo de subjetivação.

Assim, Linn da Quebrada discorre, em seu documentário, sobre a relação entre as palavras que os outros utilizavam para nomeá-la e o seu comportamento e, ainda, sobre as mudanças culturais na sociedade que se refletem na seleção dos termos empregados. A artista pontua como os termos bicha, travesti, viado, traveco ou transviado participaram temporariamente da construção de sua subjetividade, mas destaca que, como essas categorizações são muito estreitas produziram resposta e ações da artista, levando-a a produzir novas nomeações.

Esse discurso, com suas nomeações, na maioria das vezes, pejorativas, produziu na artista reflexões e reações. Linn da Quebrada optou por brincar e jogar com essas palavras, produzindo mudanças e outras nuances em seus significados, inserindo novos dizeres com esses termos, que tinham como objetivo atingi-la, injuriando-a. Observou-se que a artista absorveu o discurso, que tentou defini-la e o ressignificou, produzindo uma nova realidade. Com isso, Linn da Quebrada impulsiona um movimento de construção ativa de identidade em sua apropriação dos termos que eram considerados ofensivos como bixa, travesti etc.

Linn da Quebrada está sempre em movimento, se renovando e questionando palavras, discursos e sua relação com a criação de possíveis identidades. Além de construir novas realidades, a artista, ao apropriar-se das palavras pejorativas, mudou sua grafia e aplicou novos sentidos aos termos e, inspirada em seus significados, produziu arte, músicas e movimentos corporais, inserindo-os em suas letras musicais, como na música autobiográfica *Bixa Preta*, bem como em seus discursos, a fim de legitimar sua fluidez e sua identidade mutante, que escolhe não se encaixar em uma categoria específica, mas que observa, critica e dança no movimento de identificar-se e desidentificar-se com as palavras.

A atitude de Linn da Quebrada de ressignificar termos nos provoca uma reflexão sobre a identidade como resultado do discurso pensada de formas diferentes, conforme explicitado acima, pelos pesquisadores Althusser, Honneth⁵⁹ (Teoria do

⁵⁹ Axel Honneth (ABNT) com sua Teoria do Reconhecimento, não foi abordado nesta tese com o objetivo de não estender demasiadamente o tema em questão, mas entendemos a necessidade de ao menos citá-lo tendo em vista sua relevante contribuição para o estudo do discurso nomeativo relacionando -o à

Reconhecimento) e também por Judith Butler. A artista discute, por meio de sua arte e corpo, a validação dessa identidade que lhe é imposta e mostra sua forma de capturar os termos e dar-lhes novos significados.

Diferentemente da avaliação de poder que a nomeação teria sobre o indivíduo, explicitada por Althusser, Honneth e Butler, a artista não se deixa identificar por esse julgamento crítico, que parte do outro, que seria a nomeação. Observa-se que Linn da Quebrada opta por se identificar e reelaborar sua identidade subjetiva em sua reflexão e no contato com o outro. Assim, discute, com sua arte e termos, teorias filosóficas, contestando-as. Trata-se de um saber apresentado pela corporeidade da artista, que se propõe a novos desdobramentos para teorias discursivas, por meio de ações.

O termo *bicha*⁶⁰ foi definido no Dicionário online de Português como: “substantivo feminino que ataca o intestino humano; lombriga. Verme que vive em água doce [...]”. e no sentido pejorativo como: “designação atribuída ao homossexual do sexo masculino”. Verifica-se que o termo “bicha” é utilizado no sentido pejorativo, caracterizando o homem que se comporta de forma afeminada e, ainda, de certa forma, pode-se associar esta formulação discursiva com a palavra “verme”, que remete a um parasita que pode atacar o corpo humano, causando danos.

A pesquisadora, travesti, negra, Megg Oliveira (2017) discorre sobre sua dor, quando era chamada de bicha na infância/adolescência e assevera sobre o poder do discurso para a criação de processos de abjeção, Além disso, apresenta os elementos moralizantes que estão presentes no termo:

A bicha nasce do discurso. Antes mesmo de adquirirmos consciência do potencial repressivo que esse termo tenta impor, ele é lançado como um torpedo que tenta um aniquilamento. Um grito que ecoa do outro lado da rua ou no pátio da escola, um desenho tosco na parede de um banheiro público, uma pregação religiosa: Bicha! (Oliveira, 2017, p.4).

Contemporaneamente o termo “bicha” foi apropriado pela comunidade LGBTQIAPN+ e tem sido utilizado como forma de reforçar essa identidade, conforme assevera a pesquisadora homossexual negra, Megg Oliveira: “Utilizo os termos bicha e preto/a como categorias de análise por entender que potencializam o debate sobre raça e

construção identitária. O filósofo interpreta que a falta de reconhecimento seria a base dos conflitos interpessoais, destacando, assim a importância do reconhecimento como forma de tornar a pessoa um ser inteligível.

⁶⁰ <https://www.dicio.com.br/bicha/>

gênero, além de possibilitar que se questione a normatização presente nas categorias homossexual e negro/a.” Assim, a utilização do termo bicha tem saído do seu lugar de nomeação pejorativa para compor uma identidade possível.

A palavra “travesti”, segundo o mesmo dicionário: “tem sua origem no francês “travesti” e significa “pessoa que se disfarça”. Nesse termo, há uma conotação que destaca a forma como a pessoa se veste. Aponta para uma pessoa possuidora do genital masculino, que utiliza vestimenta feminina. Linn da Quebrada afirma no programa Big Brother Brasil 2022: “Não sou homem, nem sou mulher. Sou travesti”⁶¹. Com essa declaração, a artista reforça e legitima sua aparência e orientação sexual⁶², apesar de durante muitos anos a palavra “travesti” ter sido associada à prostituição e ao comportamento marginal. Destaca-se, ainda, que o termo “travesti” foi criado para chamar a atenção para a aparência da pessoa. Desta forma, neste caso, o comportamento sexual é secundário, enquanto o termo “bicha” ilumina e critica o comportamento sexual. Nesse sentido, destaca-se que também é importante verificar, no momento em que a expressão é utilizada, qual o seu contexto, qual foi o tom e quem é o interlocutor. Segundo a pesquisadora travesti Letícia Nascimento:

É importante dizer que apesar do termo ‘travesti’ estar contemplado no termo ‘trans’, no intuito de reforçar essa identidade de gênero bastante marginalizada socialmente, opto por geralmente fazer referência à travesti fora do termo guarda-chuva assumindo, portanto, uma postura política de afirmação das identidades travestis (Nascimento, 2021, p. 10).

Nascimento (2021) acredita ser importante para as travestis a utilização do termo, a fim de reforçar a autoidentificação e o poder da autodefinição. Esta seria uma forma de combater a exclusão e contribuir com o empoderamento e a valorização das travestis, de forma que elas possam se orgulhar desta identificação e de seus corpos:

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 uma travesti” é suficiente para marcar seus locais dentro de uma identificação de gênero (Nascimento, 2021, p. 56).

⁶¹ <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/01/21/bbb-22-por-que-o-termo-traveco-e-pejorativo-e-nao-deve-ser-usado.htm>

⁶² O termo orientação sexual remete a um processo cultural e subjetivo.

Para a autora, o termo “travesti”, como uma autodefinição, deveria marcar uma possibilidade de generificação dentro das inúmeras possibilidades.

A palavra “traveco”⁶³ também é citada pela artista e definida como: “considerado ofensivo para designar travestis, sendo considerado pejorativo”. O termo é uma junção da palavra “travesti” e da palavra “eco”, que também designa algo repugnante, que dá nojo e ainda reforça o caráter masculino da pessoa nomeada ao finalizar a expressão com a utilização do artigo “o”, que se refere a pessoas e coisas no masculino. Linn da Quebrada responde ao integrante Rodrigo do Big Brother Brasil 2022 sobre a utilização da expressão: “Traveco é utilizado nesse lugar pejorativo. Acho que a gente até sabe, mas também não se liga porque isso acaba se tornando um hábito de se referir. Sim, porque é pejorativo”⁶⁴. A artista destaca a falta de importância que algumas pessoas dão à utilização de certos termos pejorativos e ofensivos para se referirem às travestis. Verifica-se que essa atitude poderia estar associada à falta de importância e ao desprezo que a sociedade tem em relação às travestis. No documentário *Bixa Travesty* (2018) aos 7 min 77seg, Linn da Quebrada e Jup do Bairro conversam e refletem:

Linn do Bairro e Jup da Quebrada, me diz você? Qual é qual, qual é bicha, qual é viado? Porque antes eu era um traveco, agora eu sou mulher ciiiiiiiiiiiis. Eu quebrei a costela de Adão. Muito prazer eu sou a nova Eva, filha das travas, obra das trevas” (Quebrada, 2018)⁶⁵.

Linn da Quebrada está, mais uma vez, brincando com os termos e jogando com seus significados, despindo-os da conotação pejorativa para transformá-los em peças de jogo e zombar deles. Nessa fala, Linn da Quebrada critica ainda a diferenciação de mulher trans e mulher cis, para, por fim, empoderar-se a partir dos termos, inclusive de suas referências religiosas ao afirmar ser a nova Eva.

A palavra “viado” tem também uma conotação debochada da pessoa, que tem um comportamento sexual diferente do proposto para o gênero masculino. Apesar de também ser marcada pejorativamente, durante décadas, a expressão foi utilizada eventualmente entre amigos íntimos para criticar algum comportamento de um deles. Mas é preciso destacar que o termo animaliza as pessoas que estão sendo nomeadas e,

⁶³ <https://www.dicio.com.br/travesti/>

⁶⁴ <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/04/21/comentarios-polemicos-no-bbb-22.htm>

⁶⁵ Aos 7’77” do documentário *Bixa Travesty* (2018).

dependendo do contexto pode ser bastante agressivo, por conter um viés de desprezo e exclusão.

Linn da Quebrada apropria-se da palavra “viado” e a utiliza em vários momentos. No show (1 hora 9 min 40 s, *Bixa Travesty* 2018), a expressão relacionada é utilizada para referir-se e apresentar a entrada do bailarino no palco: “Desce a viadagem”. Na sequência, o bailarino entra no palco, seminu, vira de costas para o público e, enquanto rebola vividamente, faz o movimento de descer e subir. Também na música *Enviadecer* (2016), aos 8 min 32 s do filme *Bixa Travesty* (2018), a artista argumenta: “[...] Enviadeci, enviadeci já quebrei o meu armário, agora eu vou te destruir, porque antes eu era viado, agora eu sou travesti”. Da Quebrada sorri com orgulho ao se identificar como travesti, apresentando a relação da palavra com o ato de assumir uma nova identidade feminina em contraste com seu passado “viado” no qual se observa tanto em um significado possível do termo, quanto, nessa letra, que o “viado”, pode representar alguém que não assume publicamente sua sexualidade.

Já o termo transviado é uma junção do prefixo “trans” e da palavra “viado”, contém uma zombaria intrínseca ao unir esses termos. Além disso, tem um duplo sentido que seria o prefixo trans, que se relaciona à transporte, e a palavra “via”, que remete a um outro caminho. Segundo a pesquisadora travesti Letícia Nascimento:

É importante demarcar que o termo ‘trans*’ com asterisco, sinaliza a ideia de abarcar uma série de identidades não cisgêneras. De modo particular, as seguintes identidades estão contempladas no termo ‘trans: transexuais, mulheres transgêneras, homens transgêneros, transmasculines e pessoas não binárias. Já o termo ‘mulheres trans’ refere-se a mulheres transexuais e mulheres transgêneras (Nascimento, 2021, p. 10).

A pesquisadora aborda o significado da palavra trans e o leque de significados que a palavra abarca, fazendo uma distinção entre a escritura da palavra com asterisco e sem esse sinal.

Assim, apesar dos processos de exclusão que esses termos fomentam, essas palavras pejorativas foram mais recentemente apropriadas e ressignificadas pela comunidade LGBTQIAPN+:

É importante assinalar que o vocábulo “viado” (tomado neste artigo como guarda-chuva para os demais supracitados) vem sendo ressignificado pela comunidade LGBTQIA+ (Preciado, 2014), estendendo seu uso inclusive no feminino - como é o caso de viada -

ou adquirindo novas grafias a fim de reformular sentidos - como vyado, vinhadu, bixa, beesha (Dias et al., p.48, 2021).

Os pesquisadores identificaram a proposta de mudança de conotação de termos tradicionalmente considerados pejorativos, ao analisarem a ressignificação realizada pela comunidade LGBTQIAPN+. Nesse sentido, Dias et al. (2021) também destacam o caráter de resistência intrínseco a esse processo de ruminação do termo.

Verifica-se, portanto, usos políticos dos termos, seja para realizar processos de abjeção, seja para resistir e afirmar positivamente a existência “subversiva” como indivíduo. Esse modo de contestar os construtos sociais normativos, que impõem a binariedade e a heterossexualidade, por meio da reelaboração dos termos, é uma forma de empoderar a comunidade e os dissidentes de gênero e destacar a insubordinação aos valores morais, impostos tradicionalmente.

Butler (2020), ao referir-se à nova acepção do termo “queer”, como afirmação de uma identidade dissidente, também aponta para a ressignificação de palavras utilizadas para depreciar a comunidade LGBTQIAPN+:

Os termos *queens*, *butches*, *femmes*, *girls*, e até a reapropriação parodística de *dyke*, *queer* e *fag*, redesdobram e desestabilizam as categorias sexuais originalmente derogatórias da identidade homossexual. Todos eles podem ser entendidos como sintomáticos da “mentalidade hétero”, como formas de identificação com a versão do opressor para a identidade do oprimido (Butler, 2020, p.212).

A filósofa reconhece o caráter originalmente pejorativo dos termos citados, que se referem à comunidade LGBTQIAPN+, mas identifica sua apropriação e ressignificação, a fim de empoderar as identidades. Verifica-se que Judith Butler aplica diferentes nuances ao conceito de performatividade, em relação ao gênero e à linguagem. No que se refere ao primeiro ponto, seria a repetição de normas generificadas pelos corpos de forma inconsciente que reafirmam continuamente a binariedade performada pelo indivíduo. Concernente ao último,⁶⁶ destacaria a potência da linguagem com forma de produzir reconhecimento e modos de subjetivação.

Outro importante filósofo, fundamental para a teoria queer, por refletir sobre subjetivação e processos identitários, é Paul Preciado (2013), que, como homem trans,

⁶⁶ Carla Rodrigues (2019b) identifica em *Excitable Speech* (1997), uma obra na qual Butler explora a performatividade da linguagem a partir dos discursos de ódio. Isto é, entende que os discursos estariam reiterando a divisão binária de gênero, para impor comportamentos e individualidades.

discorre, em suas obras, sobre o controle e a política do sexo e das práticas sexuais, as quais envolvem, segundo o autor, espectros de poder, com destaque para a indústria farmacêutica⁶⁷. O filósofo também, como Linn da Quebrada, expõe sua vida e trajetória, pontuando processos de abjeção que sofreu e destaca a reação que esses processos, associados ao seu desejo, desencadearam. Sua reflexão filosófica sobre questões de subjetivação é adensada por elementos autobiográficos. De acordo com esse filósofo e ativista trans:

Des-identificação. Surge das bolachas que não são mulheres, das bichas que não são homens, dos trans que não são homens nem mulheres[...] Identificações estratégicas. Identificações negativas como ‘bolachas’ ou ‘bichas’ se convertem em lugares de produção de identidades que resistem à normalização, que desconfiam do poder totalitário, das chamadas à “universalização (Preciado, 2013, p. 4)⁶⁸.

Para Preciado, o termo “bicha”, apesar de ter uma conotação de identificação negativa, começa a produzir identidades, subjetividades, que respondem a essa nomeação. Para o pesquisador, o termo participa da construção de saberes sobre si:

A contrasexualidade tem como tarefa identificar os espaços errôneos, as falhas da estrutura do texto (corpos intersexuais, hermafroditas, loucas, caminhoneiras, bichas, sapos, bílbis, fanchas, *butchs*, históricas, saídas o frígidas, hemafródites...) e reforçar o poder dos desvios e derivações com relação ao sistema heterocentrado. [...] O que é preciso fazer é sacudir as tecnologias da escritura do sexo e do gênero, assim como suas instituições. Não se trata nem mesmo de se desfazer das marcas de gênero ou das referências à heterossexualidade, mas sim de modificar as posições de enunciação. Derrida já o havia previsto em sua leitura dos enunciados performativos segundo Austin. Mais tarde Judith Butler utilizará essa noção de performatividade para entender os atos de fala nos quais as sapos, as bichas e os transexuais viram do avesso a linguagem hegemônica, apropriando-se de sua força performativa (Preciado, 2014, p. 27).

Preciado destaca o poder da linguagem na reafirmação das diferenças e escolhas não normativas e a capacidade de o sujeito usar terminologias para desestruturar a noção de binariedade hegemônica, legitimando outras identidades. Em seu comentário sobre a importância dessas novas denominações, a qual denomina desvio, o filósofo recomenda a apropriação do texto e das palavras, com um viés subversivo para

⁶⁷ O tema da indústria farmacêutica, que o autor nomeia farmacopornográfica, na modulação e formação dos gêneros, foi amplamente pesquisado e analisado pelo filósofo Paul Preciado, enquanto tomava testosterona, em sua obra *Testo Junkie* (2008).

⁶⁸ <https://antropologiadeoutraforma.files.wordpress.com/2013/04/preciado-multidc3b5es-queer.pdf>

desconstruir também a estrutura da heterossexualidade compulsória⁶⁹. Preciado (2014) pontua a “força performativa” da linguagem, iluminando seu caráter de construto artificial, alicerçado e mantido pela repetição contínua dos termos. Na defesa dessa apropriação, usualmente, utilizadas pejorativamente para caracterizar opções sexuais diferentes da heterossexualidade e comportamentos não binários, o filósofo destaca a participação conceitual de Austin e Butler na identificação de enunciados performativos que definem identidades e excluem àqueles que não se adequam às normas da sociedade tradicional. Segundo Paul Preciado (2014, p. 21): “a contrassexualidade não é a criação de uma nova natureza, pelo contrário, é mais o fim da Natureza como ordem que legítima a sujeição de certos corpos a outros.” A contrassexualidade, para o filósofo, consiste em um rompimento crítico com os binarismos existentes relacionados à sexualidade, à desconstrução radical das categorias heteronormativas impostas e, ainda, à reflexão sobre a sexualidade e o construto tecnológico que a envolve. Assim, a contrassexualidade, segundo Preciado (2014, p. 21), também propõe que os corpos se reconheçam como falantes e não como homens ou mulheres.

Linn da Quebrada, refletindo sobre a nomeação, critica-a relacionando-a ao homem supostamente hétero, que categoriza o outro e afirma: “Esse homem, o dedo do homem, que adora apontar para as coisas e dizer: mulher, lixo, casa. Dar nome né? Adora dar nome e dar sentido a estas coisas. Então eu pensei por que eu não posso fazer isso também?” (Da Quebrada, 2017)⁷⁰. A artista critica a necessidade de o homem nomear e categorizar as pessoas e as coisas. Na resignificação que pontua essa característica, a artista acrescenta que, assim, optou também por se nomear e que iniciou esse movimento por meio de suas músicas, a fim de produzir reflexões. Nessa designação, informa que resignificou os termos, a si mesma e a seus desejos, reiterando o poder da ação contida nas palavras. No documentário, essa declaração de Linn da Quebrada é seguida pela música *Enviadecer* (2016), na qual a artista propõe a feminilização do homem e informa que esse seria o tipo de homem, o qual gostaria de ter como parceiro.

⁶⁹ Conceito elaborado por Adrienne Rich em *Heterossexualidade compulsória e existência lesbiana* (1980) e utilizado por Judith Butler que visa a explicar a suposição preexistente ao sujeito de que a heteronormatividade é uma característica básica do ser humano: “A “unidade” de gênero é o efeito de uma prática reguladora que busca uniformizar essa identidade por via da heterossexualidade compulsória”. (Butler, 2020, p.67). A filósofa afirma que a heterossexualidade compulsória serviria ao estabelecimento da binariedade dos gêneros.

⁷⁰ Aos 8 min 32 s do filme *Bixa Travesty* (2018).

Nesse contexto, Linn da Quebrada cria o termo “bixa travesty”, como um lugar o qual ela cria para si. A protagonista, por meio da criação dos termos “bixa travesty”, expõe sua necessidade de reconhecimento e de pertencimento, que se relaciona à aceitação de sua identidade. A elaboração desse termo permitiu à artista a ressignificação e o empoderamento de outros termos (bicha e travesti) e suscitou a criação de outro com o qual se identifica: “bixa travesty”.

A performance da artista está vinculada ao uso da linguagem, em sua apropriação e seleção dos termos, jogando com seus sentidos (anteriores e contemporâneos). Da Quebrada expõe poeticamente as palavras cheias de imagens e sentidos. Assim, sua utilização performativa da linguagem culminou com a criação do termo “bixa travesty”, como categoria, o qual também é grafado de forma particular. A artista afirma:

Este lugar que eu tô, esta invenção, é um lugar que eu chamo de bixa travesty né? Que é uma travesti, é feminino, mas também tem um lugar de bicha, que não é uma mulher. O que eu sou é esse lugar que é bixa travesty. As gays, elas gostam de que? Elas gostam de *boy*, de homens, não é um espaço que elas cultivam pelo feminino (Quebrada, 2018, 14 min 55 s)⁷¹.

Com a criação desse novo termo identitário, “bixa travesty”, Linn da Quebrada diz, de forma velada, que a criação de novas categorias é sempre possível, desde que existam seres humanos. Assim, a artista também destaca uma proposta de formulação de sujeito entre categorias que perpassam o masculino e o feminino, como categoria de identificação, tensionando as identidades fixas. Cria uma identidade própria, com nuances singulares, e pontua a mutabilidade como elemento central dos marcadores definidores da generificação do sujeito, tendo em vista sua constante reinvenção.

A artista reconceitualiza o que está de forma intrínseca na definição do “bixa” para, na sequência, questioná-lo e romper o conceito e com essa definição identitária e sexual. Linn da Quebrada busca, nesse ato, a mudança de grafia das palavras e a intersecção entre dois termos, tendo em vista que nenhuma dessas palavras abarcaria seus sentimentos sobre si. Sobre essa conceitualização, cita-se Berenice Bento (2011):

Quando digo “mulher, gay, travesti, transexual”, também estou diante de um conceito. Sei que é possível reconhecer uma mulher, mas esse ato não é da ordem natural. Esse reconhecimento é resultado de um projeto social exitoso que orienta meu olhar sobre os corpos. Nos estudos queer, a questão da identidade, da unidade, foi posta em xeque e a própria estrutura do pensamento e do conhecimento é deslocada. O

⁷¹ Aos 14 min 55 s do documentário *Bixa Travesty* (2018).

caráter ficcional dos conceitos de mulher, gay, transexual, travesti foram postos em cena (Bento, 2011, p. 89).

A pesquisadora alerta sobre a utilização de determinado termo como um construto social, indicando que a forma como se utiliza uma palavra pode provocar um olhar sobre o corpo em questão. Nesse sentido, Linn da Quebrada percebe e recusa-se a aceitar esse lugar específico e fixo em que os outros tentam colocá-la, o qual a própria artista poderia se colocar. Aponta para as multiplicidades de formas pelas quais é reconhecida.

Assim, Linn da Quebrada destaca a falta de reconhecimento e a necessidade de ressignificação constante e, acima de tudo, sua capacidade de produzir um lugar, que a sociedade nega em conceder a artista:

Linn da Quebrada propõe “rotas de fuga” a partir de jogos e performances semânticas. Nesse sentido, Linn, esclarece e proclama uma verdadeira ode às nuances que governam as experiências de gênero e preconiza a contradição performática e linguística como verdadeiro caminho para identificação e reencontro consigo mesma, afirmando que o questionamento sobre quem sou eu, o que eu me tornei, ou ainda, o que fizeram de mim é a reflexão principal proposta por ela (Gusmão e Carvalho, 2021, p. 2).

Gusmão e Carvalho identificam a ressignificação da linguagem e de palavras realizadas por Linn da Quebrada a qual nomeia de “performance semântica”, referindo-se a novos sentidos aplicados às palavras e à forma como a artista as emprega. Os pesquisadores associam essa linguagem a caminhos utilizados para percorrer e se reinventar. A partir dessa busca de novos significados a artista também constrói sua subjetividade, refletindo sobre seu lugar no mundo e sobre como a sociedade a recepcionou e a excluiu.

Os autores visam a pontuar que a forma de identificação linguística pode ser transitória e performativa e que sua força depende também do ouvinte ou de quem profere a sentença. Por outro lado, destacam que, embora a sociedade ínsita em ignorar a fala ou a nomeação do outro, a manifestação linguística participa da construção da subjetividade do outro e relaciona-se ao acesso aos direitos do indivíduo.

Linn da Quebrada apresenta uma alternativa às classificações, mostrando e criando, em suas danças e músicas, com sua corporeidade política em movimento, novas formas de ressignificação de termos, reelaborando a subjetividade por meio da arte. Constatou-se essa reelaboração ocorre, quando a artista, envolta em sons e ritmos,

como o do funk, no palco, impulsiona reflexões sobre a submissão às classificações elaboradas a partir de normas de gênero e sexualidade. A artista propõe a travestilidade como identidade, a ressignificação de termos nominativos e/ou pejorativos, e um olhar sobre a interseccionalidade “*bixa, preta e periférica*”.

Nesse sentido, Butler (2021) argumenta que nós precisamos da linguagem para encontrar um lugar de pertencimento:

Expectativas sociais são impostas a você e quando você percebe que esses nomes, que esses rótulos não funcionam para você. Você luta contra eles, luta contra eles internamente, você sofre por causa deles, e, assim, começa a descobrir quem você é e a buscar um termo que te defina” (Butler, 2021, 4min14s)⁷².

Observa-se que Butler (2021, 43m30s) não defende a eliminação de categorizações com o argumento de que essa eliminação inviabilizaria a ascensão de determinadas comunidades a direitos e a novas políticas públicas específicas para determinados grupos como o dos negros e das pessoas trans. Bem como, atenta para o fato de que há pessoas, que gostam da sensação de pertencimento a determinadas categorias. A filósofa acredita primordialmente no “desmantelamento da supremacia” de algumas categorias como a do homem, branco, hetero.

Nesse sentido, ressalta-se que esta autora não acredita na ampliação e na formulação de novas categorias, como solução, mas sim, em sua eliminação e na valorização das diferenças que cada ser humano possui. Entende-se que as categorizações criam diferenças, a partir de preconceitos históricos e separam as pessoas produzindo uma espécie de casta.

Constata-se que a linguagem revela muito do pensamento de uma cultura e participa do processo de subjetivação do indivíduo, mas também pode produzir intensas reações. Apesar de a linguagem constituir o sujeito, ele tem uma agência em sua transformação e subjetivação, efetuada por meio dessa linguagem. Por outro lado, é possível verificar que o léxico disponibilizado não é suficiente para definir e abarcar os inúmeros sujeitos, tendo em vista a limitação desse mesmo discurso que categoriza a partir do comportamento e da sexualidade:

Se as músicas falassem sobre outras coisas, nós sentiríamos as coisas de forma diferente, Então, eu falei pera, nem tudo o que eu penso, eu

⁷² Tradução nossa.

sinto [...] mas se eu cantar, se eu falar, se eu repetir, se eu criar, se eu inventar outras coisas, será que eu consigo sentir essas coisas. Então, eu utilizei a minha música como um feitiço para me fazer sentir aquelas coisas, para me fazer sentir outras coisas e eu venho fazendo todas as minhas coisas para isso [...] Eu só comecei a fazer música, arte para salvar a minha vida (Quebrada, 2019, aos 20min30s).

Assim, conclui-se que a linguagem participa da criação de identidades e de subjetividade, como verificado em Linn da Quebrada, que está sempre ressignificando termos, e nesse processo se redefinindo, em um constante processo de transformação. Nesse movimento, ressalta-se a agência das expressões classificatórias e nominativas, as quais provocam a artista, fazendo-a repensar e a se reinventar, para, na sequência, ressignificar as expressões, enquanto se transforma novamente.

CAPÍTULO 2 – ENTRELAÇAMENTOS VISCERAIS NA CONSTRUÇÃO DE UMA POÉTICA

“Não me preocupo com como meus dançarinos se movimentam, mas com o que move meus dançarinos” (Pina Bauch⁷³).

O objetivo deste capítulo é tratar do tema da poética interartística, apresentando seu estado da arte; a fim de analisar como acontece em Linn da Quebrada e quais elementos estão envolvidos em sua obra de arte/vida. Para, assim, apresentar, no capítulo seguinte, as singularidades de sua *corpoética*. Propõe-se, nesta tese, o entendimento de *corpoética* como uma simbiose entre as diferentes linguagens artísticas, que perpassam o corpo expressivo de Linn da Quebrada e, nestes atravessamentos, tornam esse corpo o principal suporte da obra artística.

Para isso, inicialmente, apresentar-se-ão, no item 2.1: definições e reflexões sobre o termo: “interartístico”, desvelando formas distintas de interpretação do interartístico e a construção dessa poética. O item 2.2, mostra como o interartístico acontece na obra de Linn da Quebrada a partir da análise de diferentes linguagens artísticas e suas intersecções. Abordam-se, neste contexto de expressão de diversas linguagens, trechos da vida de Linn da Quebrada, que se relacionam diretamente à sua expressão artística. Esses aspectos tratam, principalmente, de processos sociais de abjeção, que acontecem com a maioria de travestis, negras, advindas da periferia. Pretende-se, assim, mostrar como da Quebrada processa esse tratamento que a sociedade tradicional lhe confere por meio de sua *corpoética*. Na análise, foram delineados pontos de intersecção desse corpo com a arte, com a política e com a construção da subjetividade e da corporeidade da artista, a fim de delinear como esses movimentos se inscrevem na construção da *corpoética* de Linn da Quebrada.

O item 2.3, investiga a MC Linn da Quebrada e como sua *corpoética* se situa no funk. Apresentam-se, inicialmente, as influências originárias africanas, relacionadas à memória corporal de sua ancestralidade, as quais esse corpo afrobrasileiro teria incorporado, a fim de analisar os movimentos que suas danças desenham no palco.

⁷³ NEXO JORNAL. Quem foi Pina Bausch. E o encontro da dança com o teatro. Youtube, 21 fev. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/9UlbheBpViE>. Acesso em: 17 dez. 2023. [Conteúdo: A coreógrafa alemã, Pina Bausch (1940-2009), influenciou o teatro, a dança, o circo, a performance etc. Dizia que se você quer falar da vida não pode limitar sua expressão a uma forma artística, há de se usar várias linguagens da arte. Entrevista com Pina Bausch utilizada em Reportagem sobre a Companhia Pina Bausch no Brasil – Especial Cultura 45 Anos (11 jun 2014). Disponível em: https://youtu.be/bDYsGMqm_9M?si=vbAgi6UtJnDSRejz .

Aborda-se, também, o que estaria impulsionando a temática da sexualidade e dos problemas sociais que Linn canta em suas letras de músicas.

Neste estudo, propõe-se, ainda, que além da produção de uma arte pulsante viva e integrada ao corpo, Linn da Quebrada transforme o palco em um lugar de encontro, que promova uma conexão entre pessoas e que suscite questionamentos sobre a normatização de comportamentos sociais.

2.1 – Um Olhar sobre a Poética Interartística

Este item realiza uma análise de definições da poética interartística e seu entrelaçamento com a palavra interdisciplinariedade, apresentando a maneira como o conceito de interartístico será utilizado nesta tese. Propõe-se que a poética interartística viabilize a construção de uma possível e potente forma de expressão da vida, por meio da corporeidade. Seria, assim, uma reinvenção de formas artísticas, que recuperam a integralidade expressiva e comunicativa do artista. Acredita-se que essa expressão, por meio de várias linguagens, conectar-se-ia em vários níveis, inclusive, naqueles mais sutis, com o espectador. Por meio da materialidade da corporeidade, a poética interartística também estaria impulsionando a reflexão, devido à entrega do artista que essa poética exige. Assim, consequentemente, estaria participando da criação de novos saberes. Dessa forma, acredita-se que, além do processo criativo, a própria execução da poética interartística é por si mesma transformadora do seu executor e do observador.

Trata da associação e expressão de diferentes formas artísticas na mesma obra, que podem estar em comunhão, em complementaridade ou dissociadas.

Essa união entre artes remonta a séculos, conforme destacado pelo pesquisador Marcus Mota (2022): “Desde suas primeiras obras dramático-musicais, Richard Wagner envolveu-se em um paradigma cênico-retórico que transitava entre campos artísticos em correlação e tensão” (Mota, 2022, p.1). O teórico destaca a presença da poética interartística, participando do teatro e da dramaturgia musical já nas obras de Wagner (1813/1833) e analisa a relação entre diferentes linguagens artísticas, identificando como se dá esse encontro. Mota identifica nessa associação de formas artísticas interstícios de tensão próprios desta confluência entre as artes.

Renato Cohen (2019), como teórico e ator, analisa o interartístico, citando esta união entre artes realizada por Wagner, mas sob a perspectiva da performance:

A ideia da interdisciplina como caminho para uma arte total aparece na *performance* como uma espécie de reversão à proposta da *Gesamtkunstwerk*⁷⁴ de Wagner. Na concepção da ópera wagneriana esse processo de uso de várias linguagens é harmônico: a música se integra com a dança, ambas são suportadas por um cenário, uma iluminação, uma plástica que se compõe num espetáculo total. Na *performance* [...] utiliza-se uma fusão de linguagens (dança, teatro, vídeo etc.) só que não se compo de uma forma harmônica, linear. O processo de composição das linguagens se dá por justaposição, colagem [...] (Cohen, 2019, p.50).

Cohen destaca que o interartístico pode utilizar diferentes linguagens artísticas e que essas diversas formas de arte se expressam na obra de diferentes maneiras. Afirma que, na ópera de Wagner, essas linguagens se inter-relacionavam de forma harmônica, mas que, na *performance*, essa relação preserva a independência de cada uma das linguagens, conservando, na obra, as particularidades das diferentes formas artísticas. Por exemplo, na *performance*, segundo o teórico, a música não seria utilizada para marcar passos de dança ou movimentos corporais. Nesse sentido, o pesquisador (2019, p. 60) entende o ato performático como uma estrutura que mantém uma espécie de *colagem* de linguagens artísticas.

Observa-se que há entrelaçamentos entre o termo interartístico e a palavra interdisciplinar, tanto em português, quanto em francês. Isto é, por vezes, esses termos são utilizados com o mesmo sentido e, em outros momentos, a palavra interdisciplinar abarca o termo interartístico.

O teórico e professor de estudos teatrais, Patrice Pavis, também elucida o termo *interartistique*, a partir de seus estudos, principalmente, sobre as artes cênicas, apresentando sua relação com a palavra *interdisciplinaire*:

Desde logo, é também necessário explicitar a noção de interdisciplinaridade, a qual é utilizada indistintamente para designar tanto as teorias e métodos dos estudos teatrais, quanto as práticas artísticas ou mediáticas no âmbito do fenômeno teatral e do espetáculo. Podemos, no entanto, distinguir vários tipos de interdisciplinaridade no campo de estudo que nos interessa: [...] O encontro de várias artes no âmbito da representação ou *performance* teatral: a interartística⁷⁵ (Pavis, 2001, p. 13).

⁷⁴ Obra de arte total. (tradução nossa).

⁷⁵ Aussi faut-il d'emblée clarifier la notion d'interdisciplinarité, employée indistinctement pour désigner tantôt les théories et les méthodes des études théâtrales, tantôt les pratiques artistiques ou médiatiques à l'intérieur du phénomène théâtral et spectaculaire. On peut néanmoins distinguer plusieurs types d'interdisciplinarité dans le champ d'étude qui nous occupe: [...] La rencontre de plusieurs arts à l'intérieur de la représentation théâtrale ou de la performance: l'interartistique. (Pavis, 2001, p. 13).

Segundo Patrice Pavis (2001), a palavra interdisciplinaridade pode se referir tanto às teorias, quanto às práticas do teatro, assim como, à união de artes na performance ou na representação. O teórico acredita que o interartístico consiste na associação ou reunião de várias linguagens, as quais se situariam no âmbito dos estudos interdisciplinares. Para Pavis, a palavra interartístico trata: “da arte de utilizar a singularidade de cada linguagem artística, ao mesmo tempo em que se opõe a ela com uma outra forma de significar ou representar” (Pavis, 2001, p. 23).

Pavis, em seu estudo do interartístico, observou a relação entre as diferentes linguagens artísticas. Em uma obra, colhendo dessas linguagens o que cada uma tem de único e que, nessa associação de artes, dialogam e confrontam novas possibilidades de produzir significados. Nessa definição de Pavis, verifica-se que o teórico pontua o encontro de várias linguagens artísticas na obra e a relação que surge entre essas linguagens.

Fernanda Borges (2019) como pesquisadora proveniente dos estudos de teoria da literatura, compartilha sua reflexão sobre o uso do termo interdisciplinaridade:

Na História da Teoria da Literatura, essas aproximações entre as artes podem ser norteadas, sobretudo, a partir de dois conceitos: intertextualidade e interdisciplinaridade. Essas concepções complementam-se ao pensarmos as relações possíveis entre diferentes abordagens e expressões artísticas. O precursor da discussão acerca do imbricamento de discursos foi Mikhail Bakhtin, que iniciou sua carreira na década de 1920 (Borges, 2019, p. 3).

Borges correlaciona, em seu texto *Poéticas interartísticas: nos limiares da criação literária* (2019), a poética interartística à intertextualidade e à interdisciplinaridade para refletir sobre o diálogo entre as artes em obras literárias. A pesquisadora informa que a Literatura, a partir desses dois conceitos, intertextualidade e interdisciplinaridade, aborda o interartístico, que trata das possibilidades relacionais entre as formas: “Assim, toda obra literária se constrói como uma rede de influências e relações como textos literários preexistentes e com sistemas de significação não literários, como as linguagens orais ou a música” (Borges, 2019, p. 2). Identifica obras literárias, incorporando outras manifestações artísticas, como a música e a linguagem oral, compondo um *movimento escritural plural e heterogêneo* (Borges, 2019, p. 1) da

obra. Assim, para Borges, o interartístico estaria em diálogo com o conceito de interdisciplinar, que, por sua vez, amplia o sentido do intertextual:

A partir da ampliação do conceito de intertextualidade, passa-se ao conceito de interdisciplinariedade que abarca diversos campos das Ciências Humanas [...] e diversas manifestações artísticas [...], áreas em constante diálogo estético e cultural (Borges, 2019, p. 2).

Após situar o interartístico, Borges (2019, p. 1) define essa poética, a partir da ruptura dos limites estabelecidos das linguagens artísticas. A autora acredita que a categorização dessas linguagens reduz a análise de obras de vários artistas, que trabalham nesses limiares de poéticas: “as categorias se diluem porque não são – e talvez nunca tenha sido – suficientes para analisar e refletir acerca da obra de inúmeros artistas” (Borges, 2019, p. 2). A partir da análise dessa dissolução de demarcações entre poéticas, que desnuda as limitações da categorização das linguagens artísticas, a pesquisadora propõe a leitura da “poética interartística” como uma nova categorização de arte, que seria o resultado de uma forma de expressão híbrida, mas sem os limites intrínsecos às compartimentalizações. Dessa forma, em sua definição, Borges entende a “poética interartística” como uma possível categoria poética, na qual se fundem e se entrelaçam diferentes formas:

É interessante refletirmos acerca do fato de que somente se tem a necessidade de estabelecer outras possíveis categorias – como “poéticas interartísticas” ou “obras limiares” – porque outras categorias anteriores, mais rígidas e arbitrárias, foram instituídas para compartimentalizar o conhecimento, a cultura e a arte (Borges, 2019, p. 2).

Desse modo, para Borges, a poética interartística se estabelece como uma linguagem artística, fruto de um conhecimento expandido, integral, de uma apreensão da obra que se estenderia para além das categorias estabelecidas. Verifica-se que Borges analisa o espaço entre os limiares de linguagens que a obra atravessa, percorre e expande para tornar-se outra coisa. Atenta-se para o fato de que essa compartimentalização restrita das formas também limitaria o conhecimento, às artes e à cultura.

A partir de Borges, pode-se refletir sobre a possibilidade de a categorização das linguagens artísticas estar compartimentalizando o conhecimento, o que,

consequentemente, poderia favorecer a criação de nichos de poder e fortalecer abordagens tradicionais no campo artístico.

Assim, arrisca-se a propor que a poética interartística, neste reinventar contínuo das artes, neste deslocamento e intersecção entre linguagens, relacione-se à democratização do conhecimento, dos saberes e à transgressão às normas.

Verificou-se que Pavis e Borges apontam a relação entre interartístico e o interdisciplinar, seja na teoria metodológica, seja na prática. Destaca-se que a palavra “interartístico” também pode ser utilizada quando se quer ressaltar uma linguagem artística contida dentro de outra, como, por exemplo, no estudo de Maria Cameira (2016, p.2), *Da imagem Poética ao Diálogo Interartístico* (2016), no qual identifica, na poesia de Luiza Neto Jorge, uma *poética do olhar*, que remete às artes visuais. Cameira também utiliza a palavra interartístico para se referir a um diálogo entre formas artísticas como, por exemplo, em poemas de Jorge (apud Cameira 2016, p. 10) intitulados: *Filmagem*; *Banda Sonora para Curta Metragem*; *Refrão*; *Partitura*, dentre outros. Esses poemas estariam inseridos na linguagem literária, mas abordam outra linguagem artística, neste caso, o cinema e/ou a música e suas características.

Alexandre Freitas, pesquisador em artes/música, trata do interartístico como sendo um contato entre linguagens artísticas:

Interessa-nos o trabalho sobre o tecido de relações abstratas (e concretas) que podem existir entre formas. No contato forjado e desejado das obras, busca-se “forças secretas”, que comandam a transmissão de semelhanças e dessemelhanças [...], nas passagens de formas para formas. Sem a pretensão de mostrar-se como fórmula do que quer que seja, nosso choque entre formas é a apresentação de um modo de ver e construir elos e rupturas das formas: encorajar o pensamento transgressor das semelhanças, na sua interminável dialética de percepção e construção (Freitas, 2017, p. 175).

O pesquisador informa, por meio de sua citação, que pesquisa o interartístico na relação entre linguagens e identifica como esse embate entre linguagens estimularia um novo modo de ver. Observa um *choque* entre as artes, no qual há um confronto e um espaço onde suas semelhanças e diferenças se instalam, e convida o leitor a realizar uma reflexão sobre as linguagens.

Freitas (2020) também acredita que o artista, ao realizar um trabalho que abarca práticas híbridas, teria mais liberdade em seu processo de criação: “O artista [...] constrói sua proposta artística, sem se submeter necessariamente a nenhum tipo de linha

demarcatória clara. Teorias e práticas híbridas disseminam-se no cenário contemporâneo e tornam o campo interartes fértil como espaço de estudo e conhecimento.” (Freitas, 2020, p.138). Pontua que as fronteiras entre linguagens artísticas têm sido transpassadas.

No mesmo sentido, Ana Kiffer (2014, p.7) afirma: “A estética contemporânea está habitada por uma série de práticas e intervenções artísticas que evidenciam um estendido transbordamento de limites e expansões de campos e regiões.” Esse hibridismo parte do processo de esfacelamento de limites entre artes, propondo a junção de diferentes formas de arte em uma única obra. Apesar de essa sobreposição ou contato entre formas artísticas preceder à contemporaneidade, conforme explicitado anteriormente, o fenômeno é destacado por Freitas e Kiffer como parte da estética contemporânea. Provavelmente, a contemporaneidade viabilize uma maior liberdade nas experimentações artísticas, com o aumento da circulação de informação e da “democratização” do acesso a recursos tecnológicos, que podem participar e colaborar com o fazer artístico e sua divulgação.

Mota (2022) propõe uma interpretação do fenômeno interartístico, combinando e associando estudos teóricos à sua prática artística e afirma:

Se, para criar os seus quadros, Kandinsky transpôs técnicas e conceitos sonoros para um produto visual, ao propormos uma orquestração a partir dessa transposição, temos a possibilidade de continuar e ampliar o diálogo interartístico, indo além de um pensamento aditivo. Pois, de fato, sendo a pintura de Kandinsky a exploração de um intercampo entre artes, ela é uma outra coisa — não é música nem pintura. É a produção de uma experiência multissensorial em si mesma distinguível. A transposição não é unilateral: o novo meio para o procedimento antigo acaba por determinar novos recursos. Assim, produzir orquestrações para as pinturas de Kandinsky foi também um exercício de explorar tais experiências multissensoriais em música (Mota, 2022, p. 126).

Mota⁷⁶, como teórico e músico, identifica, no objeto interartístico, uma obra de arte singular, que expande os significados das linguagens que utiliza e explora. Percebe, em sua análise, que a obra interartística pode associar diferentes linguagens, mesmo que

⁷⁶ Acrescenta-se que Mota, como pesquisador e músico, também se entregou a um *processo criativo multissensorial* e realizou o movimento inverso de Kandinsky, ao dialogar e perceber a vibração da pintura de Kandinsky, desvelando seu *sistema morfológico*, sob forma de música e vídeo, o qual ele chamou de: “roteiro sonoro para intervenções digitais em cada pintura, convergindo para um vídeo que integra a música composta com movimentações dentro da obra visual de Kandinsky”. (Mota, apud Mota 2022, p.12). Dessa forma, busca contribuir com uma nova forma ampliada e integrada de olhar, perceber e sentir as artes.

uma delas não esteja explícita, como a música nas telas de Kandinsky, transformando-as em mais do que uma outra linguagem, mas sim em uma experiência multissensorial única. Mota (2021), referindo-se ao diálogo entre Wassily Kandinsky e Olivier Messiaen, afirma:

Nisso, o acúmulo de sons-cores, esses acordes cromáticos, verticais, são a irrupção no instante da descontinuidade formal, proporcionando as cores a coexistência de diversos planos ou eventos. E tal experiência possui seu correlato recepcional. O recurso às cores e aos sons não se circunscreve à divisão em partes. Há toda uma contrapartida experiencial nessas obras organizadas descontinuamente, como aglomerados de eventos multissensoriais [...]. É que as obras multidimensionais jogam com as fronteiras entre observador e realizações estéticas (Mota 2021, p. 50).

Em sua reflexão, apresenta o interartístico com seus limites entre as linguagens sendo desfeitos. Essa confluência de artes proporcionaria, segundo o teórico, novas experiências, tendo em vista que sua forma de organização é informal e espontânea em sua proposta de realização de novos arranjos e criação de outras maneiras de apreensão da obra pelo espectador. Também destaca que essas obras, as quais nomeia de multissensoriais, aproximariam o espectador das realizações estéticas, na medida em que elas rompem com estes limites que separam o espectador da obra.

Mota (2020), ao tratar da conexão e da relação entre essas linguagens envolvidas na poética interartística, propõe um olhar crítico para além da construção de uma linguagem integral. O pesquisador observa como essa poética afeta e interage com o espectador, provocando essa audiência. Constata que, na medida em que são colocadas e acessadas muitas linguagens artísticas, várias referências e sentidos são estimulados. Isso faz com que o movimento de comunicação e de produção de informação se intensifique:

Ao se aprofundar essa dimensão interartística, percebemos que não se trata apenas de conjugar pessoas com formações ou habilidades diferentes. A obra multidimensional é um desafio estético-cognitivo, ao propor para a audiência a tensão entre referências produzidas a partir de contextos técnicos diversos e muitas vezes em colisão. Com isso temos um entrelaço entre visualidade e sonoridade (Mota, 2011, p. 51).

O pesquisador destaca que a obra interartística é também um desafio estético-cognitivo que impulsiona diferentes canais perceptivos, enquanto realiza remissões a diferentes referências estéticas no espectador. Acredita que a visualidade, ao se unir à

sonoridade, pode incitar novas formas de provocar e afetar o espectador. Assim, Mota (2011, p.326) pontua que a interação entre obra, autor e espectador, como por exemplo, na arte operística, a performance potencializa a música e, ainda, a apreensão da obra pelo espectador: “Cada novo encontro com o repertório operístico é uma renovada oportunidade para explorar este campo interartístico no qual a performance não é somente um veículo, mas uma dica de bastidor, e sim fator de inteligibilidade”. (Mota, 2019, p. 59).

Oliveira (2022), a partir do entendimento proposto pelo teórico Marcus Mota, utilizou a expressão “poética interartística”, no artigo *A Poética Interartística de Marguerite Duras: sons e visualidades, propondo reflexões políticas*, atribuindo a significação da inserção de outras linguagens artísticas, como a pintura, arquitetura, música, dentre outras, na linguagem cinematográfica. Identifica um movimento híbrido de intersecção entre artes, que criou significados e produziu reflexões, percepções e sensações para além da arte:

A linguagem interartística de Marguerite Duras dialoga com a pintura, o teatro, as artes visuais, o cinema e a música. A aproximação com a pintura é marcada pela composição, recorte, e temática da cena. O uso de contrastes, enquadramentos e cores remetem ao teatro, à escultura e às artes visuais. A música compõe parte fundamental da obra, participa como personagem, ocupando espaços e modificando percepções de tempo e duração das cenas. A associação dessas diferentes linguagens cria em Duras uma linguagem artística autoral que é utilizada para reforçar sua crítica política, considerando gênero e classe social (Oliveira, 2022, p. 214).

Nessa citação, verifica-se que o interartístico apresentou-se como um atravessamento entre diferentes formas de artes presentes em uma obra cinematográfica, preservando nuances em cada uma dessas linguagens, seja pela escolha de cores, associada a cenas longas, nas quais os personagens permanecem imóveis, que remete à escultura; seja pela posição dos atores em cena e sua composição, que remetem a pinturas do séc. XIX, dentre outras características de linguagens artísticas exploradas pela cineasta Marguerite Duras na obra *Índia Song* (1975). Ao observar o movimento dessas diferentes linguagens artísticas que se tocam, transformam-se e interagem, constatou-se, ainda, que essa união de formas artísticas produziu novos significados, desvelando intenções comunicativas e políticas.

Dessa forma, essa análise do termo interartístico observou o interartístico sendo entendido, como verificado por Pavis (2001), como uma obra com linguagens

associadas que produzem contraste; ou, como acredita Cohen (2019), como uma fusão de linguagens que produzem a qual nomeia de colagem; ou, como afirma Freitas (2017), como um choque entre linguagens que estimula a comparação entre essas informações; ou, ainda, como identifica Cameira, (2016), como uma linguagem artística contida dentro de outra.

Há também o entendimento de que essa união de artes produza outra categoria, como acredita Borges (2019), que nomeia como poética interartística uma forma de expressão, produto de diferentes linguagens artísticas que atravessam o limite imposto pelas suas categorias, previamente delimitadas; ou, como experimenta Mota (2020), como o resultado de diferentes linguagens que se unem, de forma explícita ou não, e produzem novas formas artísticas multissensoriais, as quais têm sua capacidade de comunicação e sensibilização ampliada, estendida e ressignificada, o que torna o contato com a obra uma experiência; ou, como constata Oliveira (2022), como um processo de inserir uma linguagem dentro de outra, mantendo nuances de sua singularidade ou transformando-se em uma outra linguagem expandida própria, que produz significados e reverbera intenções a partir dessa intersecção de formas artísticas para além da obra de arte.

Assim, observou-se que algumas pesquisas sobre o interartístico também têm como foco a sua forma de criação e seu processo de apreensão pelo observador. Mota (2020) relaciona a criação da poética interartística a este momento de elaboração de diálogos entre diferentes formas artísticas, com o despertar de outras camadas de percepção e entendimento mais sensoriais e sensíveis. Em seus extensos estudos sobre música e pintura em Kandinsky, os quais nomeia de experimentações interartísticas (2021, p. 63/87), Mota⁷⁷ analisa o processo criativo do pintor, que, inspirado por um concerto, elaborou uma obra visual:

Nessa pintura a óleo (*Impressão III – Concerto* – Kandinsky, 1911), vemos o tampo do piano flutuar em um espaço tomado pelo intenso amarelo que, como um líquido, envolve e dissolve figuras multicoloridas que formam a audiência. Assim, Kandinsky não reproduz realisticamente o que aconteceu no concerto, e sim reconstrói, por figuras e cores, determinadas sensações, efeitos. A intensidade do amarelo irradia o impacto visível do som invisível. Dessa forma, Kandinsky não pinta música, no sentido de transpor sons ou fontes sonoras em sua imediata apreensão como objetos visíveis e

⁷⁷ *Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multisensorial* (2022).
https://www.youtube.com/watch?v=SlpsVi_az3A

palpáveis. Antes, ele propõe uma correlação não causalista entre o acontecimento sonoro e a bidimensionalidade da tela. Essa correlação não causalista passa por questões outras, como espiritualidade e performance (Mota, 2022, p. 20).

Ao pesquisar a forma pictórica como Kandinsky elaborou sua recepção de um concerto de Schoenberg, Mota (2022) resgata uma experiência de vida de um pintor, que tomou formas e cores e, ainda, aborda a experiência e a capacidade de percepção multissensorial de um espectador (Kandinsky), em comunhão com uma obra musical. Além disso, entende-se que Mota⁷⁸, ao identificar a relação não causal da música de Schoenberg com a pintura de Kandinsky, talvez por ser um artista que se interessa por várias linguagens artísticas, escutava o concerto, captando o momento e a vibração que permeava o instante. Assim, realizou uma performance pictórica e gestual com aquela informação e sensação.

Marie Lesage et al (2022, p. 191) abordam a relação entre a poética interartística e seu processo criativo:

Logo de início, importa distinguir a arte teatral, que recorre a diferentes linguagens visuais, sonoras e midiáticas, da criação *interartística*, a qual remete mais especificamente a processos de criação fundados em diálogos complexos entre práticas autônomas. (Lesage et al., 2022, p. 191).

Lesage (2022) aponta que o processo de elaboração de uma poética interartística produziria diálogos mais elaborados, tendo em vista que as categorias artísticas, nessa situação, funcionariam de forma autônoma, não precisariam umas das outras, diferentemente do teatro que se utilizaria de diferentes linguagens para um propósito, apresentar uma cena. Para a pesquisadora, as práticas de criação interartística são mais complexas, porque elas instigam novos processos de criação, que vão produzir

⁷⁸ No diálogo entre as artes e seu processo de criação, destaca-se a reflexão de Mota ao explicar o conceito de *Grundfläche* de Kandinsky: “Segundo o conceito, a tela é um espaço de relações anteriores ao ato criador. E cabe ao artista compreender essas relações espacializadas como forma de contracenar com as forças em tensão que ali existem. Do mesmo modo, a partitura: a distribuição das figuras e notas entra em contato com relações espaciais prévias, dispostas na relação de eixos horizontais e verticais. A consciência dessas referências, forças e tensões prévias por parte do pintor e do compositor proporciona uma ampliação do imaginário e da atuação do artista, pois os atos criativos dialogam não apenas com universos imediatos da realidade humana, como também com dimensões cósmicas, não visíveis, mas perceptíveis em seus efeitos e fisicidade. (Mota, 2020, p. 23)”. Mota percebe que o processo de criação artística, neste caso, se relaciona à captação multissensorial do momento. O teórico retoma o conceito de *Grundfläche* de Kandinsky para pontuar a significância das relações ambientais e vibracionais, com suas forças e tensões, que precedem a criação da obra. As características do momento estimulariam os canais receptivos e perceptivos do artista, que, por meio de seu imaginário, conectar-se-ia a esse ambiente de relações não visíveis para produzir sua obra.

trajetórias distintas e singulares para seus autores. Assim, esse percurso seria considerado desafiador, pois transgride os limites institucionalizados dos campos artísticos, propondo novos olhares e novos fazeres, para além dos domínios específicos de cada uma dessas linguagens.

Nesse sentido, observa-se que o processo criativo que impulsiona esse fazer artístico parece escoar por vários canais e diferentes sentidos e, por fim, pelo corpo, pois, de forma integrada, está envolvido na produção da obra artística. Esse momento de fruição parece também ser uma experiência tanto para o artista, quanto para o público, pois os atos de recorrer e de utilizar muitas formas artísticas relacionam-se a uma tentativa de expressão mais completa e sensorial, que se imagina dialoga com a corporeidade e a sensibilidade do artista. É como se uma força interna latente implodisse e escorresse através da pele pela corporeidade desse artista.

Quanto ao processo de recepção da obra de arte interartística pelo espectador, Pavis (2001) afirma:

A incompatibilidade ou distinção produz um efeito de perspectiva que nos obriga a reconsiderar cada arte e a pensar sobre ela em relação a outra linguagem artística⁷⁹ (Pavis, 2001, p. 23, tradução nossa).

Ao abordar o interartístico também trata do efeito que provocaria no espectador, afirmando que, quando se entra em contato com o objeto interartístico, o espectador é impulsionado a refletir sobre cada uma dessas linguagens em relação à outra. Acredita-se que não seria uma condição obrigatória, mas sim possível, porque entende-se que a obra interartística pode ser também apreendida de forma integral, pois, por vezes, o objeto de fruição torna-se um elemento único, que impulsiona uma apreensão, que se relaciona com a intersecção entre obra e espectador.

Assim, analisaram-se algumas diferentes perspectivas e modos de ver o interartístico e de interpretar a obra de arte. Nesse conjunto de análises, pontua-se que essa autora conduzirá seus estudos sobre a poética interartística sob uma perspectiva inspirada na acepção do teórico Marcus Mota, pois o pesquisador entende que essa poética, com seus hibridismos entre sons, textos, imagens e texturas, cria uma nova forma de expressão, uma linguagem *multissensorial*, que culmina com a produção de uma experiência. Assim, a análise do teórico expandiu-se da criação da obra para,

⁷⁹ *L'interartistique réside dans l'art d'utiliser au mieux ce que chaque art apporte d'unique tout en lui opposant une autre manière de signifier ou de représenter. L'incompatibilité ou la différence produit un effet de perspective qui oblige à reconsidérer chaque art et à le penser dans son rapport à l'autre.*

também, abordar a sua recepção que, segundo afirma, afeta diferentes sentidos e produz um novo conteúdo, proporcionando reflexões e um conjunto de novas sensações no artista e no espectador. Outro ponto destacado pelo pesquisador, trata-se da aproximação que a poética interartística impulsiona entre o artista, a obra e o espectador: “As fronteiras entre a coisa observada e o observador são obliteradas, e obra e fruidor se fundem em uma experiência total, na qual a descontinuidade da forma de organização corresponde à intensidade emocional.” (Mota, 2021, p. 52).

Dessa forma, Mota (2021) identifica a potência do interartístico em três aspectos principais: primeiro, a poética interartística produziria uma obra multissensorial, que poderia ter sua vibração captada e reinterpretada; segundo, teria a capacidade de afetar os envolvidos, atingindo outras camadas mais sensíveis e produzindo atravessamentos e percepções singulares no espectador, o que, por fim, promoveria uma experiência; e, terceiro, essa poética estaria apagando os limites entre obra e observador.

Neste contexto, propõe-se que a poética interartística possa apresentar, nessa intersecção de linguagens, novas perspectivas com outros modos de ver, sentir e perceber o mundo (Oliveira. 2022, p.14). São olhares mais libertos sendo propostos neste contínuo transgredir de delimitações de formas artísticas. Neste contexto, optou-se por interpretar a poética interartística como uma forma de expressão artística, que se situa para além das categorizações, cujos limites entre as formas tradicionais de arte foram desfeitos (Borges, 2019, p. 2). Essas obras transmitiriam uma informação ou sensação potencializada, tendo em vista, que se utilizam de diversos canais de comunicação (Mota, 2019, p. 59), ou, ainda que, essas obras poderiam ser entendidas como uma forma de expressão que comunica várias informações simultaneamente.

Acredita-se, a partir de Mota (2021, p.50), que essa confluência de linguagens, em meio a qual acontece o processo interartístico, possa expandir os sentidos e o alcance da obra, bem como possa aumentar a sua capacidade de afetar o espectador, pois, ao atingir várias camadas sensíveis deste observador no processo de contato com a obra, estaria se aproximando dele e estabelecendo, com esse espectador, uma relação mais íntima e carnal, que atingiria outras camadas de contato, produzindo uma *experiência* (Mota 2022, p. 126).

Sob essa perspectiva, serão apresentados, nos próximos itens deste capítulo, trechos da obra de Linn da Quebrada, principalmente letras de músicas, nas quais inscreve sua vida, insere e ressignifica seu corpo em sua poética. Por fim, acrescenta-se que a construção, nesta tese, do interartístico em Linn da Quebrada, foi nomeada de

corpoética. Esse termo percorre o entendimento do interartístico para fundir-se à vida da artista, ao seu corpo e a sua expressão corporal, apresentada no documentário *Bixa Travesty* (2018).

2.2- *A Lenda*: vida e afetos atravessando a Arte.

Vou te contar a lenda da bicha esquisita
 Não sei se você acredita, ela não é feia (nem bonita)
 Mas eu vou te contar a lenda da bicha esquisita
 Não sei se você acredita, ela não é feia (nem bonita)

Ela sempre desejou ter uma vida tão promissora
 Desobedeceu seu pai, sua mãe, o Estado, a professora
 Ela jogou tudo pro alto, deu a cara pra bater
 Pois pra ser livre e feliz tem que ralar o cu, se foder
 (Quebrada, 2017, *A Lenda*).

Da Quebrada foi uma das roteiristas do documentário *Bixa Travesty* (2018), juntamente com Claudia Priscilla e Kiko Goifman. Essa obra aborda momentos de sua vida, de sua infância, adolescência e vida adulta, da mesma forma, apresenta vários trechos de shows e reflexões de Linn da Quebrada.

Na epígrafe, observa-se a artista contando sua história por meio de suas letras de músicas. Ao discorrer sobre suas experiências de vida, posiciona-se em 3ª pessoa como se observasse sua trajetória sem que nela estivesse inserida. Com esse recurso, a artista destaca o tratamento recebido e a maneira como era vista pelos outros, como uma pessoa “esquisita”. No trecho, contrasta sua vontade de ser bem-sucedida com suas atitudes que afrontavam seus pais e o Estado, informando que optou por dispensar a segurança, propiciado por um comportamento tradicional, para tentar ser feliz. Ressalta que foi necessário atravessar muito sofrimento para pudesse ser feliz.

Dessa forma, esta parte do capítulo relaciona aspectos da vida da artista como: exclusões, preconceitos e violências, as quais ela enfrentou na família, na escola, na igreja, na rua; com a arte que Linn da Quebrada produz com sua corporeidade e discurso. Apresenta-se essa arte produzindo reflexões da artista sobre a ressignificação do feminino e do masculino, bem como, a análise de uma performance, que realizou em um quarto de hospital, na qual estão inseridas reflexões sobre o corpo e sobre as pessoas, como os médicos e familiares, que, naquele momento, estão gerindo seu corpo.

Em sua performance, observa-se também a artista reelaborando um episódio conturbado e doloroso de sua vida, o enfrentamento ao câncer.

2.2.1 – Músicas e Histórias: Intersecções entre Vida e Arte

Quando me mudei para São Paulo, o primeiro livro que li foi *A Descoberta do Mundo* (1984) também de Clarice Lispector.[...] Depois dele, percebi que tinha muita vontade de falar, vontade de palavra. Eu já estava falando [...] (Quebrada, 2018, p. 78).

Ao contar sua história de vida por meio de suas letras de música, Linn da Quebrada aponta os inúmeros obstáculos que enfrentou, relacionados a sua condição familiar socioeconômica, informando que constantemente passava fome. Assim, reforça as dificuldades intrínsecas à travestilidade no que concerne à própria sobrevivência:

Abandonada pelo pai, por sua tia foi criada
Enquanto a mãe era empregada, alagoana arretada
Faz das tripas o coração, lava roupa, louça e o chão
Passa o dia cozinhando pra dondoca e patrão (Quebrada, 2017, *A Lenda*).

Ao se posicionar como travesti, preta e pobre, Linn da Quebrada pontua as relações sociais de subalternidade enfrentadas pela sua mãe como empregada doméstica, o abandono paterno e a rejeição que enfrenta em seu cotidiano. Discorre sobre como a sociedade tradicional a tratou e como suas oportunidades de estudo e trabalho foram-lhe arrancadas, devido ao seu comportamento e posicionamento de contestação à imposição das normas de gênero.

Acrescenta que a mãe tinha dificuldades para sustentá-la, destacando aspectos que envolvem a distinção de tratamento entre classes sociais no Brasil. Da Quebrada, ao referir-se aos donos da casa, onde sua mãe trabalhava como “dondoca e patrão”, critica a relação entre a empregada e os empregadores, acentuando, com os termos escolhidos, a diferença de modos de vida entre classes sociais. Enquanto a primeira trabalha, exaustivamente, executando todos os afazeres domésticos, a segunda dedica seu tempo a futilidades. Nos termos escolhidos pela artista, há também o entendimento implícito de que os empregadores não se dispõem a realizar tarefas domésticas e não desenvolvem uma relação de proximidade com a empregada. No documentário, a mãe de Linn da Quebrada afirma (aos 12 min 44 s): “Eu digo que sou secretária”, respondendo à criança da casa, que pergunta qual a sua função no lar. Sua mãe afirma

que era bem tratada pelo casal de empregadores. Neste momento, Linn da Quebrada ri e declara, de modo irônico, que recebia tratamento de uma branca, destacando o racismo também presente nas relações sociais.

Verifica-se que na letra de sua música, bem como em seus gestos e discurso, Linn da Quebrada está associando a vida e a arte, tendo em vista que, por meio de formas artísticas como poesia, música e dança, apresenta o seu cotidiano e o de sua família. Sua poética funciona como canal para que exponha sua vida e desenvolva reflexões sobre os processos de abjeção pelos quais passou:

Eu fui expulsa da igreja (ela foi desassociada)
Porque um podre maçã deixa as outras contaminada
Eu tinha tudo pra der certo e dei até o cu fazer bico
Hoje, meu corpo, minhas regras
Meus roteiros, minhas pregas
Sou eu mesmo quem fabrico (Quebrada, 2017, *A Lenda*).

A artista conta ter sido expulsa do colégio e da igreja na adolescência, devido ao preconceito e à discriminação social. Ressalta como a transfobia, presente em seu cotidiano, percorre os espaços sociais e faz com que as pessoas trans sejam hostilizadas e enxotadas para fora desses espaços físicos, como aqueles destinados ao trabalho e à educação.

Em pesquisa⁸⁰ realizada pela socióloga Miriam Abramovay (Abramovay, Miriam *apud* Almeida, Aline, 2016), constatou-se que 19,3% dos alunos de escola pública não gostariam de ter um colega de classe travesti, homossexual, transexual ou transgênero. A Rede Nacional de Pessoas Trans do Brasil⁸¹ identificou que 82% das pessoas trans abandonam o ensino médio entre 14 e 18 anos, dados coletados em 2017. A partir dessas pesquisas, ainda escassas, verifica-se que o trajeto escolar e, consequentemente, profissional, das pessoas trans no Brasil é delineado pelas exclusões e pela violência.

Dessa forma, propõe-se relacionar a forma como Linn da Quebrada discorre sobre o preconceito e os processos de exclusão, que estão evidenciados em seus discursos e podem ser interpretados em seus gestos, com a contribuição de três teóricos fundamentais para a discussão do tema da abjeção: George Bataille, Julia Kristeva e

⁸⁰ Esta pesquisa foi realizada com apoio da Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais, da Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura e do Ministério da Educação

⁸¹ https://defensoria.mg.def.br/wp-content/uploads/2023/01/DOSSIE2023_REDUZIDO.pdf

Judith Butler, respectivamente. Esses autores abordam a abjeção em suas teorias, levantando cada um, ao seu modo, diferentes possibilidades de se observar enquadramentos sociais e constituições subjetivas do outro. O conceito embora seja interpretado em cada um dos autores de forma particular, possui intersecções e convergências em suas leituras do abjeto. Neste contexto, observa-se que em seu movimento de reflexão e vivência, Linn da Quebrada acrescenta novas camadas ao entendimento dos processos de abjeção, revelando aspectos de suas experiências subjetivas, enquanto se expressa artisticamente.

2.2.2 Processos de Abjeção descritos em letras de músicas

Essa transfobia, essa violência é a que mais interessa para o meu trabalho, na minha vivência, na minha atuação. Aquela violência tão naturalizada, que exercemos sobre as pessoas mais próximas. Existe a violência social, que é mais fácil de apontar: o cara que a gente desconhece está sendo machista, a pessoa que a gente vê na rua que está sendo violenta ou está agredindo... Mas acho que só mudei de verdade, na minha forma de ver o corpo e atuar sobre mim mesma, quando percebi as violências que eu mesma cometia. O preconceito e a transfobia que eu cometia contra mim mesma e as violências com pessoas próximas a mim e que, para mim, era muito sutil. Aquelas violências que cometemos com um sorriso no rosto, que não machucam fisicamente, mas que causam traumas. Foi no momento que essa amiga contou que nossos amigos a estavam abordando com “Ah, você é tão bonito como menino!” (Quebrada, 2018, p. 79).

Os processos de abjeção discutidos por Quebrada em letras de música, discursos e movimentos artísticos performáticos são formas de a artista questionar, com sua arte, a maneira como a sociedade trata indivíduos não conformados às normas de gênero, principalmente aqueles oriundos da periferia e racializados.

Verifica-se, nesta pesquisa, que a descrição desses processos de abjeção vividos por Linn da Quebrada, apresenta características identificadas por diferentes teóricos, como Bataille, Kristeva e Butler. Nesse sentido, pode-se levantar peculiaridades que concernem aos processos de abjeção, que perpassam as músicas de Linn da Quebrada que funcionam como depoimentos de sua vida.

A artista discorre, na música *Submissa do 7º Dia*⁸², sobre a exclusão que sofre: “Essa bicha é molotov, o bonde das rejeitada”, denunciando processos de abjeção e apresenta a reflexão que a rejeição impulsiona. Ao utilizar a expressão “das rejeitada”, a artista opta por não utilizar o plural, se negando a seguir a norma culta da língua para destacar a linguagem popular, inserindo-se em um local, no qual a educação formal não é predominante:

Estou procurando estou procurando
 Estou procurando estou procurando
 Estou procurando estou procurando
 Estou procurando estou procurando
 Estou procurando, estou tentando entender⁸³
 O que é que tem em
 Mim que tanto incomoda você

Estou procurando, estou tentando entender
 O que é que tem em
 Mim que tanto incomoda você
 Se é a sobrancelha, o peito
 A barba, o quadril sujeito

O joelho ralado apoiado no azulejo
 Que deixa na boca o gosto, beijo
 Saliva, desejo seguem passos certos escritos
 Em linhas tortas dentro de armários suados
 No cio de seu desespero (Quebrada, *Submissa do 7º dia*, 2017).

Quebrada afirma que tenta entender o porquê de sua rejeição, destacando o quanto sua presença incomoda as pessoas. Nesse contexto, lança questões e impulsiona reflexões acerca de quais seriam os motivos pelos quais a sociedade a rejeita. Reflete sobre se o motivo seria aspectos materiais, como a barba, a sobrancelha, características relacionadas a sua não conformidade às normas de gênero. Nesse trecho, também descreve a posição e a sensação de um encontro sexual às escondidas. Assim, questiona quais aspectos participariam de sua exclusão social, como o rompimento com relação às normas de gênero, sua sexualidade, ou se seria o desejo que alguns indivíduos sentem por ela que incomoda.

George Bataille discorreu sobre a pessoa abjeta e associou os processos de abjeção à existência marginal, um processo social que se define pela exclusão social de pessoas que apresentam uma forma de vida marcada pela opressão e/ou transgressão. Indivíduos que, pela segmentação social, foram excluídos da sociedade e, por meio de

⁸² Música de autoria de Linn da Quebrada

⁸³ Nesse trecho, a artista e autora dialoga com a obra *Paixão Segundo G.H.* de Clarice Lispector, repetindo o trecho: “Estou procurando, estou procurando estou tentando entender”.

sua diferença, questionam as formas de vida homogêneas. Em seu ensaio *L'abjection et les formes misérable* (publicação póstuma), Bataille (1970, p.218) associa a abjeção às formas de vida miseráveis: “A palavra miserável [...], tornou-se sinônima de abjeto⁸⁴ [...] Esta palavra exprime, neste último caso, uma cólera ancorada no nojo e reduzida a um horror silencioso. [...] à existência desesperada da decadência humana”. Bataille refere-se à abjeção em vidas e em corpos excluídos do reconhecimento público, cuja existência como cidadão não é considerada. Trata do sentimento de repulsa, que constrange a sociedade, que despreza aquilo que considera como inferior, dejetos. O filósofo observa que a pessoa abjeta é vista como suja e ameaçadora pela sociedade conformada.

Outro aspecto fundamental pontuado pelo autor, em *L'abjection et les formes misérable* (1970) e em sua obra *O Ânus Solar* (1931), que também pode ser identificado na performance e na postura de Da Quebrada, é o potencial subversivo das pessoas abjetas, as quais, no seu entendimento, são capazes de promover mudanças sociais.

Dessa forma, os processos de abjeção em Bataille estão marcados pela exclusão social e pela transgressão efetuada pelos sujeitos abjetos. Esses dois aspectos: a exclusão e a transgressão estão presentes na expressão interartística de Linn da Quebrada.

Há cenas e trechos de músicas da artista que têm, no seu cerne, um aspecto transgressor que visa a atingir o espectador, rompendo com normas apreendidas de comportamento. Linn da Quebrada, por exemplo, aponta que pretende sugerir mudanças na forma tradicional de masculinidade na música *Enviadecer* (2016):

Se tu quiser ficar comigo, boy (há-há-há)
Vai ter que enviadecer
[...]
Enviadesci, enviadesci
E agora macho alfa, não tem mais pra onde fugir
Enviadesci, enviadesci (Quebrada, *Enviadecer*, 2016).

⁸⁴ Tradução nossa de: “*Le mot misérable [...] est devenu synonyme d' abject. Ce mot exprime dans ce dernier cas une colère brisée par le dégoût et réduite à l'horreur muette. [...] l'existence sans issue des déchéances humaines*”.

Figura 7 – Linn da Quebrada, trecho do filme *Bixa Travesty* (2018)⁸⁵, que mostra a artista performando em seu show ao cantar, aos 10 min 50 s, da música *Enviadecer*.



Fonte: *Bixa Travesty* (2018).

A letra da música aborda o questionamento da masculinidade hegemônica ao se referir ao homem tradicional que segue o estereótipo masculino heterossexual, o qual a artista denomina: “macho alfa”. Ao utilizar essa expressão, Linn da Quebrada remete a um termo da zoologia que se refere ao macho dominante, o líder de um grupo animal.

A dança coaduna com a letra, pois mostra um bailarino seminu, adotando gestos e movimentos corporais, que destacam as nádegas, realizando um movimento difundido, principalmente, pelo funk, que se desenha com o balanço do quadril para frente e para trás, denotando o movimento da penetração do homem no ato sexual. Esse deslocamento é, usualmente, empregado para realçar os órgãos sexuais, mas nessa coreografia, o deslocamento rítmico é utilizado pelo dançarino para destacar as nádegas, ao virar de costas. As correntes em volta do corpo remetem ao sexo sadomasoquista, e o gesto de empurrar as nádegas para trás remete ao sexo anal. Essa coreografia associada à letra da música cantada por Linn da Quebrada infringe normas que delineiam a masculinidade tradicional ao propor a desconstrução de modelos apreendidos de comportamentos generificados.

Posteriormente a Bataille, Julia Kristeva desenvolve sua reflexão conceitual sobre abjeção em seu ensaio *Powers of Horror: na essay on abjection* (1980). Kristeva analisa a abjeção como expulsão e repulsa. Não se pretende discutir, nesta tese, aspectos

⁸⁵ Todos os *printscreens* desta tese foram feitos pela autora.

psicanalíticos, aprofundados por Kristeva, sobre processos internos de expulsão de parte do próprio corpo ou de desejos velados, mas se pontua que a intelectual reflete sobre como a abjeção, em seu processo de rejeição e repressão, constitui o sujeito, o que resulta na distinção entre o Eu e o Outro. Na interpretação da autora o abjeto é parte do sujeito. Trata-se de um momento intenso de revelação para o sujeito da abjeção de si, que culmina em seu movimento de expulsão. Julia Kristeva (1980, p.9) assevera:

[...] só experimento a abjeção quando um Outro se coloca no lugar e local daquilo que será o ‘Eu’ [moi]. Não mais um outro com o qual eu me identifico, nem que incorporo, mas um Outro que me precede e me possui, e por essa possessão me faz ser (Kristeva, 1980, p. 9).

A abjeção é apresentada por Kristeva como o ato de construção da subjetividade pela distinção entre o eu e o outro, pelo estabelecimento de uma fronteira tênue que secciona o indivíduo. O “eu” é observado, pela psicanalista, em seu movimento constante de purificação, que exclui o abjeto que o apavora.

Outro aspecto importante da intelectual é a forma como utiliza a linguagem⁸⁶ para expressar os processos de abjeção. Kristeva escreve seu ensaio, utilizando-se de uma linguagem poética, repleta de imagens, o que faz com que seu conceito não possa ser apreendido de forma somente racional, pois também é desenhado e sentido pela intelectual. Dessa forma, na medida em que Kristeva formula imagetivamente a abjeção e descreve sensações para explicá-la e apreendê-la, perpassa pela utilização de outras camadas de percepção sensíveis para sua compreensão, principalmente daquelas despertadas pelos sentidos:

O nojo alimentar é, talvez, a forma mais elementar e mais arcaica da abjeção. Quando essa pele na superfície do leite, inofensiva, fina como a folha de papel do cigarro, desprezível como restos cortados de unhas, apresenta-se aos olhos, ou toca os lábios, um espasmo da glote e, ainda mais baixo, do estômago, do ventre, de todas as vísceras, críspa o corpo, provoca lágrimas e a bília, faz palpar o coração, transpirar testa e mãos.[...] desse elemento, signo de seu desejo, “eu” não quero nada, “eu” nada quero saber, “eu” não o assimilo, eu o expulso. Mas, porque esse alimento não é um “outro” para “mim”, que

⁸⁶ Judith Butler (2020b, p. 142) refere-se à linguagem poética de Kristeva como parte de sua construção conceitual. Butler interpreta a riqueza significativa da linguagem poética como parte da ‘recuperação do corpo materno’, no sentido psicanalítico, em reflexões de Kristeva sobre a construção do sujeito e sobre suas possibilidades de subversão: “Manifesta na linguagem, particularmente na linguagem poética, essa economia libidinal pré-discursiva torna-se *locus* de subversão cultural” (Butler, 2020b, p.143). Nesse sentido, Butler observa a linguagem de Kristeva como parte do seu processo reflexivo e de construção de sentidos, portanto participe necessária à sua elaboração filosófica.

sou apenas no desejo deles, eu *me* expulso, eu *me* cuspo, eu *me* abjeto no mesmo movimento pelo qual “eu” pretendo me colocar (Kristeva, 2022, p. 3).

Julia Kristeva realiza um paralelo entre a abjeção e a repulsa ao alimento para tratar da abjeção como algo interno que se pretende expulsar, que não se reconhece como parte desse eu subjetivo. A intelectual, ao realizar essa comparação entre o abjeto e o alimento, também destaca a necessidade que o indivíduo tem de construir um outro para separá-lo do sujeito inteligível. Da mesma forma que o alimento é necessário para que o indivíduo sobreviva, o ser abjeto também é necessário para que o conformado se torne inteligível nessa distinção do outro. Assim, Kristeva entende o abjeto como o outro constituído e expurgado pelo eu.

Kristeva (1980) aborda a forma e o porquê de a sociedade efetuar processos de abjeção, que seriam formas de negar partes que constituem o próprio sujeito. Sua escritura destaca e exemplifica, por meio de sua linguagem poética, o discurso como parte desse instrumental que constrói o abjeto, para, em sua execução, rejeitá-lo em sua transgressão de limites morais, corporais, políticos, estéticos ou outros. Segundo a autora, a linguagem desenha significações como parte de um processo, que irá compor a subjetivação em sua constituição do sujeito. Julia Kristeva associa a imagem de seu conceito de abjeção às sensações, como o objetivo de produzir a apreensão sensível e não apenas racional do conceito pelo leitor.

Carla Rodrigues (2021, p. 69) define a constituição do sujeito em Kristeva: “Para tornar-se sujeito, torna-se necessário produzir um “eu” uma identidade inteligível face a uma norma, que exige o movimento de expulsar o elemento percebido como intolerável: o abjeto”. Rodrigues destaca esse movimento de expurgo, que produz uma fronteira entre o “eu” e o “outro”, como definidor do sujeito inteligível. O processo de livramento do abjeto repugnante também é marcado por um sentimento de horror na sua identificação como pertencente ao “eu”.

Nesta tese entende-se que, a partir do entendimento de Kristeva poder-se-ia interpretar os processos de abjeção em Linn da Quebrada como um movimento da sociedade tradicional que participa da construção de sujeitos inteligíveis. Tem-se em vista que as composições da artista são marcadas pelo seu pensamento, pois ao tratar das questões da abjeção de maneiras diferentes, apresenta várias facetas deste processo:

Eu tô bonita? (tá engraçada)
 Eu não tô bonita? (tá engraçada)
 Me arrumei tanto pra ser aplaudida mas até agora só deram risada
 [...]
 Confessa vai, eu sei que eu tô linda
 Só você não admite
 Vou sair num monte de revista aí (Tá belíssima mona)
 O Brasil me ama
 Eu tô bonita? (tá engraçada)
 Muito mais que bonita, admite
 (Se olha no espelho 'tá linda) Tô maravilhosa
 A gente sabe que é a mais bela (Quebrada, *A Lenda*, 2017.).

Quando Linn da Quebrada pergunta o que tem de diferente e ironiza a hipocrisia da sociedade que a repele, mas também a adora; a artista dialoga com a formulação de processos de abjeção pensados por Kristeva que discutem o movimento incessante de desejo e expulsão. Bem como, apresenta o paradoxo entre ser admirada e ser também objeto de zombaria. Kristeva (2022, p.7) assevera: [...] rir é uma maneira de colocar ou descolocar a abjeção.” A filósofa destaca que rir do outro é uma forma de fomentar um processo de abjeção.

Linn da Quebrada afirma que é amada e tem sua beleza admirada pelos brasileiros, apesar de toda a rejeição sofrida a qual é descrita na letra da música. Insinua que, apesar da ridicularização e críticas que sofre, há desejo nesse olhar de reprovação, mas que não assumido é pelo algoz. Também na música *A Lenda* (2017), cujo nome remete a histórias tradicionais, a artista faz referência à história da Branca de Neve ao construir um diálogo com o espelho. Por meio da referência à personagem do conto infantil, Da Quebrada discute a valorização e a competição, quando se trata de procurar atingir padrões de beleza estética.

Bruna Benevides (2023, p.63), apresenta pesquisa de 2022 do *PornHub*, que apresenta dados que mostram que o Brasil é o país que mais consome pornografia trans no mundo nas plataformas digitais, e compara tais estatísticas com os dados da *Transgender Europe*⁸⁷ sobre assassinatos de pessoas trans (2022). A pesquisadora comenta o resultado, citando um trecho de artigo de sua autoria:

Existe um processo histórico de hipersexualização e fetichização em relação aos corpos trans, lidos como fantasia, sem subjetividade, vontade ou desejo, mas sempre à disposição para quem nos procura. Muitas vezes objetos de desejo, eles causam simultaneamente repulsa entre quem se percebe compelido a buscá-los ou cogitar envolvimento, afetivo ou sexual, com pessoas trans. Em especial as

⁸⁷ <https://transrespect.org/en/>

travestis e mulheres transexuais que, não por acaso, são as mais buscadas nos sites pornográficos e também a maioria de 95% entre as assassinadas, de acordo com os dados de assassinatos dos últimos anos publicados nos dossiês da ANTRA (Benevides, 2023, p. 63).

Em seu artigo *O Paradoxo entre o pornô e o assassinato trans no Brasil* (2020), Benevides chama a atenção para a relação entre o desejo pelas travestis e mulheres trans e a repulsa do indivíduo ao seu desejo, o que, segundo sugere, poderia estar levando a assassinatos dessa população, na tentativa de eliminar esse objeto de desejo.

Neste contexto, é fundamental pontuar a hipocrisia social denunciada por Linn da Quebrada e intrínseca ao conceito de abjeção desenvolvido por Kristeva, como forma de iluminar possíveis motivações de processos de produção do sujeito abjeto. Destaca-se ainda, a forma como a artista ressignifica esses processos de rejeição, que, apesar de representarem sofrimentos, foram transformados por ela em admiração por si própria.

A hipocrisia social é pontuada por Linn da Quebrada também na música *Submissa do 7º dia* (Álbum *Pajubá*, 2017), quando a artista destaca o envolvimento sexual escondido que tem com várias pessoas, que supostamente se adequam à sociedade tradicional:

Um olho no peixe, outro no gato
Trancados, arranham portas
Dores nos maxilares
Cânceres, tumores, viados que proliferam
Em locais frescos e arejados
De mendigos a doutores
Cercados por seus pudores

Caninos e mecanismos afiados
Fazem suas preces
Diante de mictórios, fé em pele de vício
Ajoelham, rezam, genuflexório
Acordam pra cuspir
Plástico e fogos de artifício
Sexo é sexo, tem amor e tem orgia
[...]

Cadela criada na noite
Submissa do sétimo dia
Estou procurando (Sexo, sexo)
Estou procurando [,,]
(Quebrada, *Submissa do 7º dia*, 2017).

A referência à religiosidade participa de sua descrição da hipocrisia da sociedade. O tema da religiosidade permeia a obra da artista que já foi, na adolescência,

Testemunha de Jeová, por influência da família que era muito religiosa à época. Essa referência é delineada pelas palavras: ajoelham, rezam, genuflexório, preces, fé e no nome da música *Submissa do 7º dia*⁸⁸ criando um paralelo entre rezar e transar e aproximando esses elementos tão presentes e marcantes na vida de Linn da Quebrada.

A frase “um olho no peixe/outro no gato” aborda o momento em que os amantes vigiam o ambiente do ato sexual, a fim de que o encontro sexual permaneça em segredo. A exclusão e a hipocrisia social é ressaltada na música, que aponta a diferença de comportamentos sexuais no ambiente privado e no ambiente público. Pode-se subentender, pela letra da música, que seus parceiros teriam vergonha de manter relações sexuais com a travesti, apesar do prazer envolvido, que destaca ao utilizar a expressão “fogos de artifício”. Logo após informar que (eles) “acordam para cuspir plástico”, o que remete à ereção e à ejaculação dentro dos preservativos, a artista ressaltava, em seus versos, as pessoas que a julgavam, ao informar que, apesar de serem “cercada por pudores”, mantêm relações sexuais com ela. A vergonha de ser visto junto ao outro relaciona-se aos processos de abjeção e seria mais uma maneira violenta de excluí-la do convívio social.

Kristeva (2022, p.5) afirma que outro aspecto importante, implícito ao processo de rejeição, é a falta de reconhecimento desse outro: “A abjeção se constrói sobre o não reconhecimento de seus próximos: nada lhe é familiar, nem mesmo uma sombra de recordação”. Kristeva modela uma imagem de abjeção associada à sensação de “não pertencimento” para conduzir seu processo de desvelamento de seu conceito de abjeção. A autora apresenta a abjeção como o “não reconhecimento”, uma forma de desprezo e rejeição do outro, atitude implícita na associação da abjeção ao não reconhecimento entre familiares, o que se supõe ser o círculo mais próximo do indivíduo, no qual, supostamente, se obteria mais afeto e segurança. Além disso, Kristeva caracteriza o “não reconhecimento” subjetivo do sujeito para com ele mesmo, apresentando a rejeição de si próprio presente no conceito que desenvolve de abjeção. Desse modo, a abjeção é externa, desencadeada por terceiros, e interna, alicerçada na sensação de não pertencimento.

Kristeva (1980, p.15)⁸⁹ afirma: “O abjeto e a abjeção são as minhas salvaguardas. Delineamentos de minha cultura”. Com sua afirmação, a autora realça a construção cultural artificial e impositiva da pessoa abjeta e o seu processo de exclusão

⁸⁸ Álbum *Pajubá*, 2017

⁸⁹ “*L'abject et l'abjection sont là mes garde-fous. Amorce de ma culture.*”

da sociedade. Essa construção artificial do abjeto é apropriada por outra teórica, Judith Butler, que ressignifica a teoria psicanalítica de Julia Kristeva para refletir sobre o conceito de abjeção e interpretar as pessoas que não se conformam ao padrão heteronormativo como abjeto em relação ao heterossexual. O conceito também contribui com as relações que estabelece com a necessidade de reconhecimento do indivíduo.

Julia Kristeva (2022, p. 9) afirma que: “fronteira sem dúvida, a abjeção é sobretudo ambiguidade. Porque, ao demarcar, ela não separa radicalmente o sujeito daquilo que o ameaça – pelo contrário, ela o reconhece em perigo perpétuo.” A filósofa interpreta a abjeção como algo que o sujeito pretende expulsar, mas que faz parte de si próprio, além de estar também presente no outro. Judith Butler comenta essa construção de fronteiras:

A fronteira entre o interno e o externo é confundida pelas passagens excrementícias em que efetivamente o interno vira externo, e essa função excretora se torna, por assim dizer, o modelo pelo qual outras formas de diferenciação da identidade são praticadas. Com efeito é dessa forma que o outro ‘vira merda’ (Butler, 2020b, p. 231).

Butler destaca as metáforas imagéticas de Kristeva⁹⁰, que desenham o outro como o excremento, parte do sujeito que foi por ele ejetada, colocada para fora e desprezada, comparando sua expulsão com o ato de defecar e o sujeito abjeto com as fezes. Butler também realça (2020b, p.231) que essa fronteira busca uma estabilidade que é providenciada pela ordem cultural, que, por fim, define quem é o sujeito e quem é o abjeto. A filósofa reconhece que as práticas subversivas diferenciam identidades, as quais são consideradas pela sociedade como contaminadas, sujas. Judith Butler também utiliza o termo abjeção para afirmar que esse externo o qual é expulso constitui internamente o sujeito em sua generificação, com um sentido mais próximo do conceito elaborado por Kristeva, ao referir-se ao ser abjeto como o ato de expulsar algo, que se rejeita do próprio corpo, o excremento.

Assim, Judith Butler, em diálogo com Julia Kristeva, ressignifica a construção kristevana do conceito de abjeção. Enquanto Kristeva aborda o conceito interpretando-o sob um olhar psicanalítico, relacionando-o inclusive ao corpo materno, Butler integra-o à rejeição social de pessoas que não se conformam aos padrões, principalmente aos

⁹⁰ Dentre as metáforas de Kristeva (1980) para designar o abjeto estão: dejeto, excremento, lixo, cadáver, infecção, crime, imoral dentre outras.

padrões heteronormativos. Butler (2020a, p.25) afirma: “[...] nos exemplos desses seres abjetos que não parecem estar apropriadamente generificados, a própria humanidade deles é questionada. Na verdade, a construção do gênero opera apelando para meios de exclusão [...]”. Butler reafirma que a construção dos gêneros se dá de forma a excluir todos aqueles que não se encaixam nas categorias pré-estabelecidas.

A filósofa defende que as pessoas consideradas abjetas não são absorvidas na sua totalidade pela sociedade, pois são privadas de reconhecimento em sua não conformação aos padrões estabelecidos. Entende a conveniência de constituição desses indivíduos abjetos, na medida que sua diferença circunscreve os indivíduos em conformidade com as normas.

Sara Salih (2019, p.222) destaca ambas as utilizações do termo abjeção por Judith Butler: “abjeção, é aquilo que é rejeitado e expelido pelo-e-do-sujeito [...] De acordo com Butler, para o heterossexual, é o homossexual que é o “outro” abjeto, mas [...] torna o abjeto central para o sujeito hétero.” Nesse sentido, o homossexual ao se tornar abjeto reafirma a identidade do sujeito heterossexual.

A produção do sujeito abjeto é fundamental na reflexão de performatividade de gênero de Judith Butler, que se relaciona à normatização dos gêneros masculino e feminino, a partir da repetição reiterada de atos.

O abjeto é um conceito que Judith Butler utiliza frequentemente para designar a exclusão do homossexual em relação ao heterossexual, dentre outras pessoas que não se encaixam nas imposições heteronormativas e, ainda, para designar as pessoas em uma sociedade cujos corpos são marginalizados e excluídos, cujas vidas são interpretadas como irrelevantes. Assim, teríamos uma situação interna e externa delimitando a heteronormatividade: “Minha anatomia não me define. Eu defino minha anatomia ou minhas relações definem meu corpo [...] Ninguém que ser reduzido a sua pura anatomia” (Butler, 2021, 8m35s)

Em Judith Butler (1990, 1993), abjeção refere-se às pessoas, que são denegadas pela sociedade por não se conformarem aos padrões de comportamento e desejo julgados ideais:

Deste modo, essa matriz excludente pela qual os sujeitos são formados requer a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são “sujeitos”, mas que formam o exterior constitutivo do domínio do sujeito, O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “não-vivíveis” e “inabitáveis” da vida social que, não obstante, são densamente povoadas por aqueles que não alcançam o estatuto de sujeito, mas cujo viver sob o signo do

“inabitável é necessário para circunscrever o domínio do sujeito (Butler, 2020a, p. 18).

Assim, a autora destaca que, com a formação de uma matriz que estabelece e difunde determinadas categorias como ideais para a sociedade, consequentemente, elabora-se, paralelamente, a categoria dos abjetos, dos excluídos, que é composta de pessoas que não se adequam ao modelo fixo heteronormativo.

Carla Rodrigues, em sua pesquisa sobre a abjeção em Butler, afirma:

Como o gênero é compreendido como performativo por Butler, ou seja, dependente de atos reiterados, a heterossexualidade precisa constantemente rejeitar, abjetar a homossexualidade para manter-se compreensível, pensável, inteligível. É a identificação com o desejo homossexual, afinal que leva à sua abjeção (Rodrigues, 2021, p. 78).

Rodrigues destaca a aplicação do conceito de abjeto em Butler, a partir da sua teoria sobre a imposição social da matriz heteronormativa, para utilizar a homossexualidade em oposição à heterossexualidade como paradigma para pensar os processos de abjeção de Judith Butler.

Santos (2013) destaca em sua pesquisa as convergências e os diferentes aspectos da abordagem da abjeção nos três pensadores do tema: George Bataille, Julia Kristeva e Judith Butler:

Enquanto a teoria de Kristeva sobre o abjeto diz respeito a um processo individual de constituição subjetiva [...], Butler parece interessada nestas “zonas abjetas” como um processo social mais amplo que, apesar de também dizerem respeito à constituição subjetiva, permeiam a esfera social construindo corpos e posições que, ao contrário do abjeto kristevano, lutam por “existir” socialmente, sendo precisamente a sua presença na cultura o que ameaçaria os que podem ser considerados “sujeitos”. Enquanto o abjeto butleriano (e também aquele pensado por Bataille) é fortemente marcado por uma agenda política, Kristeva volta-se a uma espécie de estranhamento de si que o aproxima de questões metafísicas (Santos, 2013, p. 78).

Conforme verificado na pesquisa de Santos, o conceito de abjeto em Judith Butler vai se distanciando da perspectiva psicanalítica de Kristeva. Isso porque o conceito de abjeção em Butler (2020b) trata inicialmente de focalizar as pessoas que não se conformam aos padrões heteronormativos, para, em obras posteriores (Butler 2020a; Butler 2002), expandir-se e inserir todas as pessoas, cuja materialidade corporal é excluída e interpretada socialmente como insignificante: “o abjeto para mim não se restringe de modo algum a sexo e heteronormatividade. Relaciona-se a todo tipo de

corpos cujas vidas não são consideradas ‘vidas’ e cuja materialidade é entendida como ‘não importante’.” (Butler, 2002, p.161). Assim, Judith Butler inclui, no conceito de abjeção, as vidas de pessoas que não interessam à sociedade conformada. Esse aspecto político e social, inclusive sua possibilidade subversiva, aproximam as abordagens de Bataille e Butler.

A partir da forma como esses pensadores refletem o conceito de abjeção, pode-se pensar em como Linn da Quebrada elabora a exclusão de si pelos outros. Os trechos de discursos de Da Quebrada mostram como a abjeção é sentida e questionada em sua materialidade pela artista, fazendo-a regurgitar e transformar o que recebe da sociedade. Dessa forma formula artisticamente seu próprio conceito de processos de abjeção por meio de seu discurso. A identificação desses processos de abjeção, que geram o indivíduo abjeto, perpassa a humilhação do sujeito, sua rejeição em espaços sociais comuns, sua marginalização. A artista também destaca o interesse e o desejo que esses algozes têm por ela. Esse desejo não seria apenas consequência de suas características físicas, mas também, como se verifica pelo título da música Submissa do 7º dia, do estereótipo da travesti submissa e disponível.

Verifica-se que os processos de abjeção aparecem nas canções e nos discursos de Linn da Quebrada de várias formas. A artista pontua que esses processos de exclusão ocorrem devido as suas características físicas e socioeconômicas, pois se nomeia como preta, pobre, periférica, travesti e desejável.

Assim, em uma perspectiva que elenca vários marcadores, Linn da Quebrada identifica que é rejeitada por vários fatores. Esse panorama abarca a rejeição pelo seu afastamento dos padrões heteronormativos. Butler identifica a rejeição pelo não reconhecimento do sujeito, pontuado por Kristeva, que se soma à rejeição impulsionada pelo próprio desejo ou, ainda, por uma rejeição hipócrita, que é executada, apenas para que o indivíduo possa se diferenciar do outro diante da sociedade; e, ainda, da rejeição por ela ter sido construída como o outro na sociedade heteronormativa, característica verificada por Bataille.

2.2.3 Performances em expansão: investigando sentimentos

Antes da MC Linn da Quebrada, comecei a experimentar performance com a relação de rua, a colocar as coisas em público. Reuni um grupo

de amigos para a primeira performance que deu origem ao Coletivo Friccional. A fricção entre realidade e ficção [...] (Quebrada, 2018, p. 86).

A Performance de Linn da Quebrada, descrita abaixo, trata das possibilidades de mudança corporal, que se relacionam a alterações, principalmente, na materialidade da corporeidade. A artista discorre acerca do seu corpo em transformação na tela. Reflete sobre a imposição velada de exigências sociais, que tratam da criação de um modelo de corpo “ideal” para uma travesti, equiparando-o ao corpo de uma mulher cisgênera, que seria um corpo sem pelos, magro e com a presença de seios. A artista pondera sobre essas mudanças e as relaciona aos seus desejos. Em seu diálogo, aos 25min, em conversa com Jup do Bairro, Linn da Quebrada examina possibilidades de mudanças em seu corpo e, por fim, reflete sobre as alterações pelas quais o corpo humano passa quando uma doença se instala.

Figura 8 - Performance artística de Linn da Quebrada no quarto de hospital, quando a atriz se submetia a um tratamento de quimioterapia (Bixa Travesty, 2018).



Fonte: Bixa Travesty (2018).

Linn da Quebrada realiza uma performance no quarto de hospital, enquanto se submete a um tratamento⁹¹ de quimioterapia para curar um câncer no testículo. Nessa performance, mostra e ressignifica os efeitos da doença sobre seu corpo. Da Quebrada,

⁹¹ O tratamento foi realizado, juntamente com a performance da cena acima, em 2014.

por meio de imagens de seu arquivo pessoal, traz esse momento particular e real performático para dentro do filme, criando uma cena cinematográfica metalinguística, na qual ocorre a inserção de um filme dentro do filme.

Segundo a artista, sua doença foi interpretada, por parte de algumas pessoas, como uma metáfora para um castigo divino. Nessa interpretação, Deus estaria condenando seu comportamento sexual e desejo, punindo-a com um câncer nos testículos.

Nesse sentido, comenta-se a pesquisa de Susan Sontag (1984) sobre a utilização que é feita do câncer como símbolo ou metáfora, enquanto elucida esses significados historicamente desenvolvidos. Segundo Sontag (1984, p. 5):

As teorias psicológicas da doença são um meio poderoso de pôr a culpa no doente. Os pacientes que estão sendo instruídos no sentido de que, involuntariamente, causaram sua própria doença, também estão sendo levados a sentir que eles a mereceram (Sontag, 1984, p. 36).

Sontag (1984, p. 39) identifica teorias psicológicas que atribuem a manifestação de doenças, cuja causa não é compreendida, como o câncer, a uma causa comportamental ou sentimental, pontuando a relação que foi estabelecida entre o câncer e a conduta moral ou ética do enfermo. Assevera que a doença é utilizada como metáfora que impõe uma penalidade ao “transgressor”.

Como forma de enfrentamento da doença, Linn da Quebrada realiza sua performance. Em frente ao espelho no quarto do hospital, passa batom nos lábios. Esse movimento representa um resgate da vaidade, significando que não pretende se entregar a doença. Pontua, com o gesto, que, apesar do câncer, continua a cuidar, se amar e que tem a intenção de manter-se bonita.

Na performance acima, a artista privilegia a expressão corporal, os gestos e o movimento, na tentativa de estabelecer uma relação consigo própria, por meio do espelho, que participa de sua relação com seu corporeidade e impulsiona a reflexão sobre os aspectos subjetivos e a materialidade da enfermidade que, naquele momento, a afeta.

Sua performance é centrada em um corpo permeado de emoção em sua autenticidade, que provoca os sentidos do espectador por tudo que remete: câncer, doença, morte, sofrimento, mas também luta, vida, beleza, nudez, erotismo, sexo. Essa performance, naquele momento, participa de seu processo singular de reafirmação da

vida e de transformação corporal, nas interrogações que produz ao se relacionar com seu corpo.

Renato Cohen trata da importância da performance na manifestação artística contemporânea como uma arte experimental em processo (2019, p. 45). Além disso, ressaltam-se dois aspectos característicos da performance destacados pelo pesquisador: o primeiro seria o que denomina “virulência antissistema” (2019, p. 14) e o segundo trata da performance como extensão do corpo:

Com foco na resistência, a investigação da performance tem migrado, desde os anos de 1990, de seu ponto de partida nas contundentes ações antropológicas e investigativas da consciência da corporeidade humana. É o caso das realizações [...], de Marina Abramovic, de Tunga e outros, que colocam sua psique e corpo na busca das extensões – e curiosamente, grande parte deles está nomeada como pesquisa do ‘corpo extenso’ [...] (Cohen, 2019, p. 14).

Cohen afirma que foi observado um alargamento do campo de estudos da performance e identificou-a como um campo da manifestação contemporânea política contestadora e questionadora da sociedade e, ainda, como uma área que amplia a noção de corpo, estendendo seus limites. Nesse sentido, o movimento da artista de realizar uma performance e passar batom é entendido socialmente também como uma transgressão, tendo em vista que Da Quebrada é portadora de um pênis, o que não coaduna socialmente com a utilização de um batom e, ainda, que a realização de uma performance em um quarto de hospital, no qual está situada como paciente, apresenta uma quebra de expectativas.

Cohen (2019, p. 58) afirma que: “De fato, existe uma ruptura com a representação, [...], mas este “fazer a si mesmo” poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo”. Desse modo, Cohen entende o performer como alguém que representa algo sobre si mesmo. Sua vida seria uma inspiração para a performance:

Na performance há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo ‘real’). Isso cria a característica de *rito*, com o público não sendo mais só o espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão [...] (Cohen, 2019, p. 97).

Cohen destaca outra característica importante na performance: a interação do performer com o espectador promoveria uma espécie de comunhão, uma proximidade

solidária, pois o artista estaria proporcionando um olhar externo, junto ao espectador, enquanto “representaria” algo sobre si mesmo.

Nesse sentido, Linn da Quebrada é atriz, uma personagem autorreferente e a pessoa em sua performance. Como atriz, atua. Como personagem, também se olha, observando externamente como se situa, ao tecer críticas em comentários sobre seu comportamento. Pontua-se que, nessa performance, Linn da Quebrada mostra-se ao espectador duplamente como personagem: primeiramente em suas observações, enquanto executa o ato performativo e, também, em um segundo momento, no qual é filmada assistindo e comentando a sua performance. Como pessoa, apresenta parte de sua vida e de seu processo reflexivo, como alguém que está passando por aquela situação de quimioterapia.

Um segundo aspecto a observar seria que, a partir do momento em que a artista realiza uma performance em seu quarto no hospital, estaria convidando o espectador para adentrar com ela em um lugar privativo e em um momento singular e difícil de sua vida. Com isso, estaria tratando o observador como uma pessoa íntima e criando uma proximidade com ele.

Destacaram-se esses pontos para a definição de performance, dentre outros que serão pontuados adiante por Marvin Carlson (2010) em *Performance uma Introdução Crítica*⁹², tendo em vista que iluminam características da performance, que também podem ser observadas naquela realizada por Linn da Quebrada, como: a presença de diversas linguagens artísticas, o questionamento de normas e comportamentos sociais, a possibilidade de extensão dos limites corporais, a possibilidade de o performer estar representando algo sobre si mesmo e a comunhão que estabelece com o público no momento da ação, tendo em vista o fato de a artista estar compartilhando um momento íntimo com o espectador.

Chama-se também a atenção para a reflexão sobre performance proposta por Carlson (2010, p. 53), que aborda as várias características que esse ato pode ter. Dentre elas, discute aspectos relevantes para a reflexão da performance de Linn da Quebrada, que tratam da consciência comportamental e corporal, da construção da subjetividade, e da relação que o performer estabelece com o público (2010, p.49):

Reconhecer que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados levanta a

⁹² Na obra, o teórico Marvin Carlson realiza um estudo histórico, sobre a performance, apresentando diferentes abordagens e estudiosos que tratam do tema.

possibilidade de que qualquer atividade humana possa ser considerada como performance, ou, pelo menos, que toda atividade é executada com uma consciência de si mesma. A diferença entre fazer e ‘performar’ de acordo com esse modo de pensar, parece estar não na estrutura do teatro versus vida real mas numa atitude – podemos fazer ações sem pensar mas, quando pensamos sobre elas, isso introduz uma consciência que lhes dá a qualidade de performance (Carlson, 2010, p. 15).

O autor pontua a consciência de si que a performance promove ao constatarmos que nossos comportamentos são formados por reiteradas repetições de gestos e de atitudes apreendidas socialmente. Nesse sentido, destaca-se que essa consciência de si poderia impulsionar a construção de novos modos de ser e de ver o mundo. A performance poderia, então, estar estimulando a reflexão crítica com relação à forma como nos comportamos. Assim, Carlson destaca a importância de o ato performático promover questionamentos de comportamentos sociais:

[...] muito da análise antropológica recente de performance tem enfatizado como ela pode operar dentro de uma sociedade precisamente para solapar a tradição, a fim de propiciar um local para a exploração de estruturas e modelos de comportamento alternativos e novos (Carlson, 2010, p. 24).

Carlson, ao estudar a performance sob o viés antropológico, está pontuando a capacidade dessa linguagem artística de impulsionar a criação de novos modelos de comportamento alternativo.

Assim, em análise destes aspectos apresentados da performance, conclui: que facilitaria a consciência de si e a crítica social, principalmente, aquela que se relaciona à repetição de comportamentos, inspira a reflexão sobre as performances e sobre a *corpoética* realizada por Linn da Quebrada.

A artista mostra, reiteradas vezes, inclusive na cena acima, a consciência que tem de seu corpo, na medida em que reflete sobre sua materialidade e as consequências sociais quando se opta por apresentar um corpo dissidente. Discute com o público suas inquietações sobre possíveis alterações nas formas e em órgãos de seu corpo (24 min 12 s/25 min 5 s/30 min 18 s). Contesta, também, modelos de comportamento generificados e tradicionais e reflete sobre papéis que representou e que representa na sociedade (22 min 55 s/20 min 55 s):

Embora as teorias de Butler estejam focalizadas não na arte de performance mas na dimensão performativa da vida do dia a dia, sua

abordagem se mostrou ricamente sugestiva também para a primeira. Ironicamente, quanto mais conscientes os teóricos se tornaram da centralidade da performance na construção e na manutenção das relações sociais em geral e dos papéis de gênero em particular, mais difícil se tornou desenvolver uma teoria e uma prática da performance que pudessem questionar ou desafiar essas construções (Carlson, 2010, p. 195).

Carlson argumenta sobre a importância da identificação realizada por Butler dos comportamentos performativos de gênero, que desvelam a artificialidade das categorias de feminino e masculino, para a compreensão da performance. Linn da Quebrada critica, na música *Bixa Preta* (2016) esse personagem performativo, que reitera ações e comportamentos de forma automática (30 min 11 s): “Se liga macho, presta muita atenção, senta, senta, senta, senta e observa a tua destruição [...]” (*Bixa Travesty*, 2018, 1 hora 27 min 8 s).

Figura 9 - Performance artística de Linn da Quebrada no filme *Bixa Travesty* (2018).



Fonte: *Bixa Travesty* (2018).

A cena acima dialoga com a anterior, ao mostrar Linn da Quebrada, em seus jogos corporais desafiadores, passando batom no seu pênis. A imagem integra seu discurso, no qual afirma que se ama inteiramente: “Eu acho que eu fui sempre muito apaixonada pelo meu corpo” (Da Quebrada em *Bixa Travesty*, 2018, aos 54 min 42 s), enquanto reforça que o corpo é em Linn da Quebrada, além de um canal de

aproximação com o outro, uma ponte para a descoberta de si mesma: “E nesta época, eu sinto que foi a época, que eu mais aprendi sobre o corpo, sobre as fragilidades do corpo, e sobre as potências que estão justamente no encontro com a fragilidade.” (Da Quebrada, *Bixa Travesty*, 2018, aos 53 min 49 s).

Assim, a imagem de passar batom no pênis associa um objeto de beleza feminino ao órgão sexual, que é socialmente um símbolo da masculinidade cisgênera, produzindo uma relação de estranhamento⁹³, por meio dessa associação entre imagens, a princípio, dissonantes. Essa associação visa a gerar novas construções mentais, desconstruindo visões ontológicas do feminino e do masculino, modificando mente e corpo.

Este corpo em transformação de Linn da Quebrada, assim como entende Artaud no corpo teatral, transforma-se em um signo que se comunica, materializando uma realidade perceptível e sensível, que passa pelos sentidos e estabelece conexões com outras camadas de entendimento e compreensão. Antonin Artaud (1896-1948) foi um artista, poeta, roteirista, desenhista, dramaturgo e crítico, que escreveu sobre o teatro, o cinema, a literatura, a pintura, a vida e as estruturas sociais de poder, dentre outros temas.⁹⁴ Em sua construção teórica analisa-se principalmente o *Teatro da Crueldade*, elaboração na qual Artaud propõe uma nova linguagem e destaca a capacidade de transformação pessoal e coletiva do teatro, na medida em que se criam imagens que, segundo o dramaturgo, provocam rachaduras na estrutura do pensamento ocidental e, assim, podem irromper transformações físicas, subjetivas e energéticas no ator e no espectador. Este movimento e transformação corporal, segundo Artaud, atravessa a pele e surge como elemento fundamental na elaboração de novas corporificações. Artaud (2012, p. 86) afirma: “No estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos.” A pele e o conceito de crueldade⁹⁵ de Artaud estão intimamente relacionados. O teatrólogo destaca seu

⁹³ Conceito de Viktor Chlovsky (1893-1984), formalista russo, que participou da revolução à crítica literária. Chlovsky discorreu sobre imagens, principalmente as construídas pelo texto escrito, que causam o que o crítico nomeou como fenômeno do *estranhamento* e, assim, rompem com condicionamentos imagéticos do leitor ao apresentar o inesperado

⁹⁴ No cinema, atuou em 22 filmes e escreveu 8 roteiros, mas filmou apenas um deles: *A Concha e o Clérigo* (1924), dirigido por Germaine Dulac. No seu legado somam-se inúmeras páginas escritas, nas quais constam cadernos, reflexões teóricas, roteiros, dentre outros, publicadas pela editora Gallimard (Paris).

⁹⁵ Artaud afirma que a crueldade é equivalente à vida, como uma vibração energética permanente, que compõe o princípio da vida. Esta crueldade de base intuitiva surge alhures em um lugar cósmico e impulsiona o movimento, os sentidos, os sentimentos; isto é, a vida. O dramaturgo aponta para a vibração

entendimento de que estamos em um processo de degeneração, de perda da vitalidade humana. Nesse sentido, enquanto ressalta que a pele é o canal de entrada para se atingir os sentidos e realizar as transformações necessárias e a crueldade é a vida, viabilizando essas ressignificações, pode-se pensar em Linn da Quebrada e na construção de seu momento artístico com seu corpo, sua pele, seu toque e seus afetos produzindo vida, ao propor a transformação das estruturas mentais rígidas normativas. Seus gestos corporais contêm reflexões, construções de subjetividades e remetem a transgressões.

Serge Margel em sua obra *Aliénation – Antonin Artaud. Les généalogies hybrides* (2018) identifica a genealogia corpórea inerente à obra de Artaud. Margel reconhece, na obra do artista, o argumento de que as energias que perpassam as vidas são potencialmente transformadoras dos corpos. O filósofo (2018, p.17) chama a atenção para o fato de que Artaud apresenta uma reflexão sobre a transformação corporal, que se trata de: “[...] *um ordre hétérogène qui délivre le corps de son lieu d’origine, le détache de ses organes aliénants, le libère de ses fonctions psychiques parasites, de ses propriétés héréditaires ou lignagères*⁹⁶ [...]”. Margel afirma que a relação com o corpo, proposta por Artaud, como um corpo sem órgãos⁹⁷, objetiva destruir as conexões que o prendem a formas arraigadas de pensamento, isto é, a formas que distanciam o indivíduo de si mesmo e visam também a produzir um corpo que se aproprie e capte a energia disponível e a utilize para sua transformação.

Desse modo, esse teatro orgânico pensado por Artaud visa a promover uma alteração nas pessoas, por meio da experiência corpórea dos atores. Margel destaca a importância para Artaud de se efetivar uma transformação corporal⁹⁸, a partir da revolução energética que o movimento desaprendido promove.

Nas cenas do documentário, a dimensão visual é luzida pela utilização de várias camadas expressivas corporais, pois o corpo é fator fundamental em toda a expressão

que surge do movimento, a qual tem a capacidade de reparar e de produzir vida. Assim, o teatro para Artaud é mágico, pois é uma fonte que gera um movimento energético que toca e transforma a vida: “Portanto, eu disse ‘crueldade’ como poderia ter dito ‘vida’ ou como teria dito ‘necessidade’, porque quero indicar, sobretudo que para mim o teatro é ato e emanação perpétua, que nele nada existe de imóvel, que o identifico com um ato verdadeiro, portanto vivo, portanto mágico”. (Artaud, 2012, p. 100)

⁹⁶ Uma ordem heterogênea que liberta o corpo de seu lugar de origem, separa-o de seus órgãos alienantes, liberta-o de suas funções psíquicas parasitárias e suas propriedades hereditárias ou de linhagem. (tradução nossa).

⁹⁷ O corpo sem órgãos de Antonin Artaud se refere a uma noção de um corpo, que extrapole seus limites delineados pela pele e proponha a livrar-se dos automatismos.

⁹⁸ Margel (2018, p.15) identifica e aborda detalhadamente, em sua obra, três maneiras de modificação corporal, que perpassam a energia que transborda deste corpo. Estas formas de transmutação corpórea são nomeadas pelo filósofo de consumação, intensificação e condensação.

reflexiva e interartística de Linn da Quebrada. A artista também afirma, em sua música *A Lenda* (2017), que ela mesma é quem fabrica seu próprio corpo, destacando possibilidades de mudança de comportamento social por meio da transformação e ressignificação do corpo. A artista desenvolve-o e acentua-o como fonte erótica, mas também como um canal para a descoberta de si mesma e de encontro com o outro. Ao reconhecer em seu corpo um espaço para o autoconhecimento, reafirma seu amor por sua corporeidade e desvela sua potência.

Figura 10 - Performance artística de Linn da Quebrada no filme *Bixa Travesty* (2018).



Fonte: *Bixa Travesty* (2018).

A cena acima também faz parte da performance de Linn da Quebrada em seu quarto de hospital. Nesse ato performativo, a artista enrola, em volta da cabeça, uma fita com os dizeres “CUIDADO FRÁGIL”, enquanto beija um dildo⁹⁹. A fita remete à fragilidade do corpo e a sua permeabilidade, enquanto o ato subverte o olhar do espectador, estruturado pelos dispositivos de poder e controle social. Essa ação produz um estranhamento que descondiciona o olhar, pois referem-se a elementos dissonantes: a fragilidade do corpo frente à doença e a remissão ao sexo com o dildo.

⁹⁹ “É um objeto em formato que imita um pênis com o intuito de ter contato, fantasia ou penetração oral, anal ou vaginal”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Dildo>.

Essa é também uma ação que possibilita pensar o corpo como espaço reflexivo. Ao destacar a palavra “frágil”, no enrolar da fita adesiva no rosto, Linn da Quebrada informa que quer ser tratada com cuidado e carinho, que está suscetível, atravessando um momento delicado e que necessita de atenção.

A artista, ao escolher o dildo, como objeto para interagir com ela na performance, produz questionamentos e apresenta a possibilidade de obtenção de prazer sozinha. Linn da Quebrada simula querer colocar o dildo na boca, mas seu rosto está todo encoberto de fita frágil, o que inviabiliza a sua inserção. Essa impossibilidade poderia representar a doença impedindo a artista de se relacionar e de ter e dar prazer, ou de se envolver afetivamente. Seu gesto, de alguma forma, também destaca a solidão e a busca de afeto. Bem como, apresenta possibilidades de construção de contato consigo mesma e com um outro inexistente, simbólico. Observa-se que sua escolha do objeto na performance é bastante significativa, pois o dildo é independente e neutro, no sentido de que ele pode promover o prazer sem a necessidade do pênis, ou sequer de outra pessoa, enquanto abre novas possibilidades afetivas e/ou sexuais:

Preciado (2014) reflete sobre o dildo e pontua:

O dildo desvia o sexo de sua origem “autêntica” porque é alheio ao órgão que supostamente imita. Estranho à natureza e produto da tecnologia, comporta-se como uma máquina que não pode representar a natureza senão sob o risco de transformá-la (Preciado, 2014, p.82).

O filósofo afirma que o dildo questiona a naturalização do sexo heterossexual, pois, apesar de ele representar o pênis, ele é um objeto autônomo, que não tem, obrigatoriamente, uma relação direta com o órgão, podendo ser utilizado de forma solitária. O dildo é soberano, não precisa do órgão “autêntico” presente no corpo masculino, para ser utilizado. O dildo apresenta-se como um substituto do pênis, o que corrobora a noção do sexo fabricado, tecnológico e da construção tecnológica de gênero: “O dildo desconstrói qualquer forma de autoridade sexual” (Preciado, 2014, p. 81). O dildo, como objeto também estaria contestando a centralidade do pênis e seu poder na relação sexual, bem como questiona a naturalização do sexo e transforma o sexo:

Se o dildo é disruptivo, não é porque permite à lésbica entrar no paraíso do falo, mas porque mostra que a masculinidade está, tanto quanto a feminilidade, sujeita às tecnologias sociais e políticas de construção e de controle. O dildo é o primeiro indicador da plasticidade sexual do corpo e da possível modificação prostética de

seu contorno. Talvez ele indique que os órgãos que interpretamos como naturais (masculinos ou femininos) já tenham sofrido um processo semelhante de transformação plástica (Preciado, 2014, p.78).

Preciado destaca que o dildo é disruptivo, pois aponta para a construção de outras masculinidades e feminilidades. Nesse sentido, o dildo tem um componente político que reage a imposição da masculinidade “natural” e pode promover a libertação sexual da necessidade do pênis, mostrando como os gêneros podem ser modificados em sua “plasticidade sexual”. Nesse aspecto, Preciado destaca as modificações e apresenta possibilidades de transformação corporal. O falo, como símbolo de poder, também se mostra como uma tecnologia social e política de controle dos gêneros e da sexualidade.

Linn da Quebrada se refere reiteradas vezes a momentos de sua vida e aos locais pelos quais passou e nos quais viveu, que participaram e influenciaram a construção e a elaboração do seu corpo e pensamento. Conforme pode observar em sua performance no quarto de hospital, sua passagem pelo hospital marcou sua história, corpo e reflexões, pois foi um momento em que reiterou que, mesmo fragilizada, não pretendia mudar seu comportamento, nem seus desejos. Nesse contexto, destaca os diferentes caminhos de aprendizagens de si que seu corpo lhe proporciona:

De todas as quebradas que eu passei [...] todas essas quebradas fazem e fizeram de mim, então eu acho que tem essa questão geográfica, mas eu penso no meu próprio corpo como esse território geográfico, território a ser explorado, como essas quebradas, ainda pensando no corpo como essa arqueologia mesmo, como esse processo de escavação, de descobertas de territórios, de rachaduras, de terremotos que modificam coisas, que as transformam, que me fazem outra mesmo (Quebrada, *Bixa Travesty* 2018, 20min51 s).

É importante observar a importância do corpo para a artista, em sua relação consigo mesma. Linn da Quebrada pontua o quanto foi significativo para sua vida a passagem ou morada em diferentes locais, os quais contribuíram e influenciaram a construção de sua subjetividade. Esses locais ajudaram-na a pensar sobre sua vida e elocubrações subjetivas, construindo um caminho de transformação. Assim, relaciona pensamento, corpo, território e espaço.

Ao colocar em seu nome artístico a palavra “Quebrada”, também está relacionando sua pessoa a um espaço físico: “Sou da quebrada, mas minha quebrada tem variado porque nasci em São Paulo, em 1991, mas cresci no interior. Passei minha infância morando em Votuporanga, na casa de uma tia [...]” (Da Quebrada, 2018, p. 7). Esta palavra “quebrada” remete a um lugar móvel a depender do olhar, que pode estar

situado em vários lugares diferentes. Significa um lugar que um grupo denominou de quebrada, ou seja, parte de um local na periferia.

A partir das várias significações da palavra “quebrada”, Linn da Quebrada constrói também a sua subjetividade, a partir de como se situa seu corpo, como alguém difícil de se categorizar, pertencente a vários grupos, de diferentes locais, que se relaciona à proximidade com a natureza e a periferia.

A artista pensa e constrói sua vida, observando e transformando seu corpo, como identificado em sua performance no quarto de hospital. Afirma que seu corpo participa de seu processo de transformação e construção. É por meio do corpo que descobre novos e diferentes caminhos para percorrer tanto físicos quanto mentais. Utiliza-o para refletir sobre como quer se posicionar no mundo, sobre como pretende ser vista pelas pessoas e pela comunidade e, ainda, para compreender seus desejos, afetos e os processos políticos de exclusão social.

Assim, verifica-se que a transformação corporal verificada e apresentada na performance artística de Linn da Quebrada é impulsionada pela movimentação de seu corpo, que refaz significados e produz reflexões, construindo uma relação entre arte e vida.

Nesta tese, vislumbra-se uma crítica sobre a materialidade e as fronteiras delineadas para a noção tradicional de corpo. Esboça-se a desconstrução de sua concepção para repensá-la mais fluida em sua materialidade. Um corpo permeável, que se expande, capaz de abranger e se fundir a outros corpos, capturando, assim, os objetos, os espaços e outros corpos que o acercam e, com ele, de alguma forma, se relacionam. Um corpo cujos limites não estão definidos, seja pela sua capacidade de se interseccionar a outros, seja pela sua característica de se fundir a expressões artísticas confundindo-se com elas, inviabilizando a separação entre o corpo e a arte que está sendo produzida.

Linn da Quebrada propõe uma ressignificação do corpo ocidental a partir de um novo olhar sobre a sociedade e sobre as normas de comportamento social. A artista proporciona ao espectador mais do que um espetáculo, mas sim uma experiência sensorial que dá a este a oportunidade de transformação, de olhar, de se conectar e de se situar no mundo de uma forma diferente. Pontua-se a elaboração filosófica e poética de Ana Kiffer sobre os corpos e seus limites, que elucida o entendimento sobre a noção de corpo abordado, nesta tese:

[...] a multiplicidade que concerne os corpos, apesar de ainda entendermos que o corpo é uno e indivisível, convoca esse chamado a navegar em mar aberto. Talvez assim possamos começar a desconstruir juntos essa sua unidade, e entender que esse “um só corpo” aponta indiscutivelmente para vários corpos, mesmo que ainda impalpáveis ou imperceptíveis (Kiffer, 2016, p. 7).

Kiffer propõe a desconstrução da noção de um corpo individual para observá-lo sob uma outra perspectiva: como parte e um corpo maior, integrado em um só corpo que abrangeria também outros.

Nas apresentações artísticas de Linn da Quebrada a presença fundamental de todo o seu corpo está absolutamente integrada à performance. Entende-se que essa integração e potência comunicativa que produz provém da utilização de várias nuances de seu corpo, nomeadas aqui de corpo situado, político, erótico e cinestésico, que se interseccionam. Além dos recursos artísticos que associam palavra, dança, música, sons e objetos que dialogam com seus afetos e a sua vivência, os quais participam, assim, permanentemente da construção de sua subjetividade.

Assim, Linn da Quebrada apresenta sua corporeidade nas cenas, usando roupas que destacam e iluminam determinadas partes do corpo erótico, enquanto reflete sobre como seu corpo situado se comunica com outros corpos, por meio de seu corpo cinestésico. Seu corpo político também surge como um caminho de modificação na medida que suscita questionamentos sobre como a artista se insere no mundo e sobre como é reconhecida pelos outros e, ainda, sobre o lugar que a comunidade, julgando seu corpo e desejos, a coloca na sociedade.

Nesse corpo reina a autenticidade, expressa-se e toma forma a vida e a vivência, provocando uma alteração no espaço, que também se transmuta para tornar-se um lugar de comunhão, de compartilhamento de experiências entre corpos. Acredita-se que esse corpo contagiante construa conexões mentais, não necessariamente racionais, além de outras ligações subjetivas com os outros corpos, que com ele compartilham momentos e vivências na manifestação artística.

É possível, no filme, observar imagens de shows, nas quais há uma grande proximidade entre a artista e o público. Por vezes, localiza-se no meio do público, que canta, grita e geme com ela. Na cena, percebe-se um envolvimento, uma empatia que se estabelece entre a artista e o seu público. O corpo de Linn da Quebrada, além de ampliar e se relacionar com tudo que o cerca, também interage com outros corpos no palco.

Assim, sob a perspectiva desse corpo que se relaciona integralmente com suas partes, com seu ambiente e com as manifestações artísticas, influenciando outros corpos, observa-se a arte de Linn da Quebrada e a forma como constrói e interage com seu corpo, tornando-o um caminho de transformação, um canal de comunicação e uma plataforma de reflexões.

Acredita-se que essa conexão também seja impulsionada porque Linn da Quebrada associa, com muita sinceridade e espontaneidade, no seu fazer artístico, a arte e a vida por meio de seus afetos, utilizando as nuances de seu corpo, associadas a imagens fortes e pujantes, que fazem emergir não só em nível racional, mas também sensorial, em meio as suas denúncias de processos de exclusão, estruturas apreendidas de comportamentos sociais, enquanto seu movimento corporal propõe reflexões.

2.3 – MC Linn “Quando eu vi o Funk falando tão evidentemente sobre sexo e criando aquelas vontades...”: dança e musicalidade.

[...], estava me descobrindo pelo corpo e no corpo, no processo de dança, físico e extremamente corporal. Mas precisei entender também a voz enquanto corpo. O Corpo enquanto voz, enquanto discurso, enquanto pensamento (Quebrada, 2018, p. 78).

Nesta parte, propõe-se a abordagem da musicalidade do funk e da forma de expressão da artista na abordagem de temas, como sexualidade e problemas sociais. Desse modo, serão apresentadas, neste item, características da música e da dança, que podem ser relacionadas à cultura afro-brasileira. Inicia-se discorrendo sobre a memória corporal dos afrodescendentes brasileiros, identificada por Beatriz Nascimento (2022), para destacar a significância das batidas percussivas, as quais estariam presentes na origem do funk do Brasil, situando a MC Linn da Quebrada como cantora de funk.

Beatriz Nascimento (1942-1995), como socióloga e pesquisadora da história da negritude no Brasil, em artigos publicados na obra *O Negro Visto por ele Mesmo*, organizada por Alex Ratts (2022), reflete sobre o papel da música e da dança na cultura negra e propõe a ideia de que a memória cultural africana estaria inscrita nos corpos, principalmente, nos corpos negros no Brasil. Nascimento (2022), acredita que essa memória corporal estaria sendo resgatada nas manifestações culturais, que envolvem a dança, a música e/ou a religiosidade. Nesse contexto, a pesquisadora (2022) defende a

ideia de que o corpo é simultaneamente individual e coletivo, pois traria além das vivências individuais, as memórias de sua história ancestral. No corpo, estariam gravados seus afetos e traumas coletivos, como a escravidão:

A memória são conteúdos de um continente, de sua vida, de sua história e do seu passado. Como se o corpo fosse o documento. Não é à toa que a dança para o negro é um momento de libertação. O homem negro não pode estar liberto, enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer no gesto, que ele não é mais cativo. A linguagem do transe é a linguagem da memória. Tudo isso não resgata a dor de um corpo histórico. Aquela matéria se distende, mas ao mesmo tempo, ela traz com muito mais intensidade a história, a memória, o desejo. [...]. A escravidão é uma coisa que está presente no corpo, no nosso sangue, nas nossas veias (Nascimento, *Orí*, 1989, 41 min 40 s).

A pesquisadora pensa no corpo como um elemento que porta a memória coletiva de sua ancestralidade, como um documento, no qual estariam inscritas experiências de vida de gerações passadas. De acordo com o texto apresentado por Nascimento (1989), a dança para o negro seria sinônimo de libertação, porque permite conectá-lo à sua memória e ressignificaria a identidade negra. A dança também serviria como instrumento para que este corpo negro pudesse reelaborar o período escravagista, o qual seus antepassados foram submetidos. Segundo Nascimento, também todo o gestual que envolve a dança seria parte de uma nova história, que estaria sendo construída por meio de novas inscrições, que o movimento estaria realizando na materialidade corporal. Pela proximidade do tema, pode-se inferir que a autora também associa a dança a uma espécie de transe, que teria a capacidade de extravasar essa memória corporal, ao acessar, nessa espécie de ritual, possivelmente outras camadas sensíveis do corpo. Assim, para Nascimento, a história da escravidão estaria presente nos gestos e no movimento corporal, marcando este corpo, mas que poderia ser reelaborada por meio da dança.

Nascimento (2022, p. 170) afirma: “Quando pretendo explicar o que se produziu em quatro séculos de repressão, de ausência de ser, vejo somente uma imensa amnésia coletiva que nos faz sofrer brutalmente”. Entende a dança e a música como formas de resgate pelo corpo de sua memória coletiva. Essa memória coletiva participaria, necessariamente, da construção da identidade¹⁰⁰ negra, da formação do ser enquanto indivíduo, por isso a autora relaciona a amnésia à ausência do ser. Assim, a

¹⁰⁰ Aos 51 min 40 s do filme *Orí* (1989) Beatriz Nascimento relaciona a memória à construção da identidade negra.

subjetividade e a identidade estariam sendo construídas também pela memória ancestral, a qual o corpo teria a capacidade de acessar por meio da dança e do transe:

Mas o dominador às vezes é meio ingênuo, Quer destruir, por isso erra. Foi incapaz de prever que o povo fosse se apropriar da história e reproduzir sua crítica através do samba. [...]. A perda da identidade racial é trágica para nós. Hoje, neste momento, eu estou infeliz, porque uma ala de 20 cuiqueiros da minha escola, Unidos de Lucas, não desfilou no último carnaval e não pode desfilar mais (Nascimento, 2022, p. 132).

Nascimento destaca que o colonizador tinha a intenção de destruir, nas pessoas que foram submetidas à escravidão, a memória da África. Mas, afirma que o povo negro se apropriou de sua história e a transportou para as músicas, como o samba, inclusive expressando suas críticas sociais. Assim, a pesquisadora apresenta a música como um canal de expressão e afirmação de uma identidade racial necessária, pontuando a importância da música e da dança como elementos de subjetivação, que resgatam a memória da ancestralidade negra.

Beatriz Nascimento apresenta o tema da memória corporal, também no filme *Orí* (1989), dirigido por Raquel Gerber, planejado e roteirizado em conjunto com Beatriz Nascimento. O documentário tem por objetivo contar a história do negro no Brasil, propondo ser o quilombo, com sua vida comunitária, uma característica da ancestralidade negra, bem como danças e músicas, como a música dos terreiros de Candomblé (41 min 59 s), das escolas de samba (56 min 50 s) e das *Black Music* e de seus bailes (38 min), as quais, no documentário, são apresentados como elementos que estariam participando da construção da identidade negra:

Entre luzes e sons só encontro o meu corpo antigo, velho companheiro das ilusões de caçar a fera. Corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora. Corpo mapa de um país longínquo, que busca outras fronteiras que limitem a conquista de mim.” (Nascimento, 1989, 35min50s).

Nascimento descreve um momento de passarela, como o Carnaval, no qual, ao dançar e cantar em meio a luzes e sons ocorreria um encontro com a memória corporal da ancestralidade, na qual é possível recordar um corpo coletivo africano, que fora em algum momento histórico o de um caçador. A pesquisadora percebe que nesse momento há também o encontro com um ancestral pela memória.

Entende, assim, que no corpo estariam inscritos períodos da história passada de gerações e de territórios africanos, pontuando que esta tentativa de apagamento da memória africana, estaria limitando as pessoas de se apoderarem de si de forma completa.

Zeca Ligiéro (2011), pesquisador interdisciplinar de estudos acerca das performances culturais afro-brasileiras como candomblé, futebol, samba etc, identificou elementos, que nortearam a formação da cultura afro-brasileira. Dentre eles, o pesquisador destaca também a música, com o “cantar-dançar-batucar” (Ligiéro, 2011b, p.129), presente, inclusive, na capoeira e no candomblé.

Em seu estudo, Ligiéro cria o conceito de “motrizes culturais” (Ligiéro, 2011b, p. 129) para dizer que vários fatores estariam contribuindo para a ocorrência de determinado fenômeno. Isto é, tem o objetivo de pontuar a ação de elementos distintos interferindo na construção da cultura afro-brasileira: “Aqui em vez de ‘matriz’ proponho uma definição/conceito e utilizado no plural ‘motrizes’ para conceituar a complexidade das dinâmicas das performances culturais afro-brasileiras’. (Ligiéro, 2011, p. 107). O pesquisador elaborou o conceito com o objetivo de diferenciar as palavras matrizes e motrizes, pois a noção de matriz refere-se à existência de uma origem única para determinada manifestação, enquanto o termo “motrizes” abarcaria várias influências. Em sua reflexão, o pesquisador explica que usa seu conceito de motrizes para: “[...] definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos.” (Ligiéro, 2011, p. 107). Assim, Ligiéro destaca as diversas influências que colaboraram com a formação de práticas performativas afro-brasileiras, as quais, em seu entendimento, estão intrinsecamente articuladas às tradições africanas. Dessa forma, conclui:

As dinâmicas próprias das práticas performativas ou performances culturais afro-brasileiras a partir da análise de três manifestações: o candomblé, a umbanda e a capoeira. Dentre estas dinâmicas aponta: 1) a presença de um trio poderoso e inseparável, o cantar-dançar-batucar; 2) a concomitância ou alternância do ritual e do jogo; 3) o culto a ancestralidade; 4) a importância dos mestres no processo de transmissão dos saberes e das próprias dinâmicas. e 5) a importância da roda na dinâmica entre performers e performers e espectadores (Ligiéro, 2011b. p. 129).

Destaca que as manifestações de religiosidade de origem negra, juntamente com a capoeira, que se estabeleceu como um instrumento de luta e dança de pessoas escravizadas, são performances culturais brasileiras, que têm como componentes

dinâmicos os atos de cantar, dançar e batucar. Trata-se de manifestações diferentes entre si, mas com pontos de conexão e de intersecção. Em sua pesquisa, encontrou, ainda, outros elementos que aproximam essas produções culturais, como: aspectos do ritual e do jogo, o culto aos antepassados, a presença da roda e dos mestres, que transmitem saberes e dinâmicas nessas práticas.

Para Ligiéro (2011, p.17), esse processo de troca e absorção cultural entre diferentes culturas estaria relacionado à “tradição oral e a exposição à mídia”. Esses dois fatores estariam produzindo um encontro de culturas, que, para Ligiéro (2011, p.18), resultam na ocorrência de novos fenômenos como o funk, o reggae e o rap.

Verifica-se que, no contexto urbano, os atos de cantar, dançar e batucar, ressaltado por Ligiéro, inserem-se como instrumentos potentes e constantes na manifestação artística do funk. Assim, na sequência, pontuam-se diversos elementos e artistas que em cada década que se seguiu contribuíram para o surgimento do funk brasileiro.

Segundo Carlos Palombini (2009, p. 44), o funk brasileiro tem sua origem no soul e no funk norte-americano, associado à vocalidade religiosa afrobrasileira da sambista Clementina de Jesus¹⁰¹ (1901-1987) e, ainda, teria incorporado elementos do hip-hop norte-americano. Nesse contexto, acrescenta-se que a cantora Clementina de Jesus contribuiu em larga escala para iluminar a herança da cultura africana no Brasil, enquanto popularizava cânticos tradicionais africanos e outras canções de terreiros, além de ter contribuído com a divulgação do samba.

Destaca-se que, à época, a música, difundida pela rádio, permitia que o ouvinte brasileiro tivesse contato com a produção musical nacional e internacional. A pesquisadora Júlia Bezerra (2017, p.18) comenta sobre a importância da música tocada nas rádios para a formação cultural do brasileiro: “O rádio mudou muita coisa na vida das pessoas e principalmente a partir da década de 1950 aproximou moradores dos subúrbios do que era produzido no centro da indústria cultural”. Destaca o quanto foi significativo, para a cultura nacional e seu modo de vida, o encontro das “raízes heterogêneas do brasileiro” com a música americana. Esse encontro teria inspirado novas associações rítmicas que, por fim, teriam dado origem ao funk carioca.

Em sua análise, Palombini destaca a contribuição de Wilson Simonal (1938-2000) para a música nacional, devido à incorporação de novos ritmos e as críticas ao

¹⁰¹ Palombini (2009) aponta a importância de Clementina de Jesus no espetáculo Rosa de Ouro no Teatro Jovem no Rio de Janeiro em 1965.

racismo efetuadas pelo cantor. Na década de 60/70, parte dessas músicas, que denunciavam o racismo na sociedade brasileiras tiveram sua execução proibida, durante um período, pela censura. Simonal também mostrou, a um grande público, o potencial da música negra em sua mistura de diferentes ritmos musicais, acompanhada de coreografias e novos movimentos com o corpo:

No dia 24 de junho de 1967, no primeiro aniversário do programa semanal de televisão de Wilson Simonal, o show em Simonal, gravado ao vivo em LP duplo, três mil pessoas cantaram com ele seu “Tributo a Martin Luther King”: cada negro que for, mais um negro virá para lutar com sangue ou não, com uma canção também se luta irmão, ouve minha voz! (...) Três anos depois, o soul e o funk explodiam na televisão brasileira com as aparições meteóricas de Toni Tornado e o Trio Ternura em BR-3 (de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar) e de Erion Chaves e a Banda Veneno em “Eu também quero mocotó” (de Jorge Bem). A vista de uma performatividade negra não domesticada desencadeou uma guerra multimídia: dois anos depois, Tornado se exilou e Simonal foi levado a juízo e difamado; profundamente ferido (Palombini, 2009, p. 45).

Palombini aborda características da cena musical da década de 60 no Brasil, destacando o tema do racismo e do orgulho negro presentes na origem do funk. Além disso, introduz-se, no período, os ritmos do *soul* e do funk. O pesquisador denuncia, ainda, a reação negativa da mídia ao funk e a algumas de suas letras contestatórias, o que teria contribuído com o exílio de Toni Tornado e o declínio de Simonal, ambos cantores e dançarinos. Verifica-se que a trajetória de cantores de ritmos inspirados nas batidas afro, que precederam o funk brasileiro, já evidencia o controle pela mídia da produção artística, a qual deveria se adequar à temática produzida tradicionalmente. Lembra-se que, no período, havia também o olhar e a intervenção da ditadura militar na cena cultural brasileira.

Adriana Facina, em seu artigo intitulado: “*Não me Bate doutor*”: *Funk e criminalização da Pobreza* (2009), também reflete sobre a origem do Funk e a politização de suas letras, que visavam a promover a conscientização social das pessoas negras sobre o racismo e sua relação histórica com a violência e com a pobreza:

A história do funk carioca tem origem na junção de tradições musicais afrodescendentes brasileiras e estadunidenses. Não se trata, portanto, de uma importação de um ritmo estrangeiro, mas sim de uma releitura de um tipo de música ligado à diáspora africana. Desde seu início, mesmo cantado em inglês, o funk foi lido entre nós como música negra, mais próxima ao samba e aos batuques nacionais do que a um fenômeno musical alienígena. Portanto contar a história do funk

carioca não se restringe a rememorar a chegada do soul e dos bailes *black* no Brasil, mas envolve a percepção de que essa música negra estadunidense foi incorporada aos ritmos que já pulsavam na formação cultural de nossa sociedade [...] misturavam muitas vezes o entretenimento com a intenção de conscientização política dos negros (Facina, 2009, p. 3).

Destaca que o Funk teria sua origem em uma mistura de ritmos, que incluem os norte-americanos, destacadamente aqueles da diáspora africana nos USA, que se interseccionaram a ritmos já presentes na cultura brasileira. A pesquisadora atenta para a função social exercida pelo funk, que, além de entreter as pessoas, promove a conscientização política da população afro-brasileira:

O rock de Chuck Berry e Elvis Presley teve seus seguidores no subúrbio, mas a grande revolução foi plantada na década seguinte pelo lendário radialista Big Boy em seus ouvintes da rádio mundial.[...] James Brown foi um ídolo que ele teve o prazer de conhecer após um show em 1972 no teatro Olympia, em Paris. [...] Assim, importava para o Rio a febre da *black music* que invadiu os Estados Unidos (Bezerra, 2017, p. 18).

A pesquisadora Júlia Bezerra (2017) também destaca a audiência no Rio de Janeiro da *black music* americana, com a música de James Brown. Aponta para esse encontro entre os ritmos brasileiros e a música norte-americana, ressaltando, inclusive a alteração das letras de músicas em inglês para os conhecidos “melôs”¹⁰² em português (Bezerra, 2017, p. 48). Segundo Bezerra (2017, p. 52), a música *Da Wah Diddy*, da banda *Manfred Man*, foi transformada nos bailes carioca e teve seu refrão cantado como “mulher feia chupa pau e dá o cu”, o que também já sinalizava, na década de 80, a inserção do tema da sexualidade abordado de forma livre. Acrescenta-se que, à época, a composição do funk era formulada sob a perspectiva da masculinidade normativa que iluminava, somente, a visão do homem sobre o sexo.

Facina (2009) também trata da presença de novos temas no funk dos anos 80. O tema da sexualidade, por exemplo, teria sido incorporado pelo funk a partir do hip hop de Miami. A pesquisadora afirma: “Os anos 80 marcam a chegada do Miami Bass, o hip hop produzido em Miami, mais ligado à festa e à celebração da sexualidade livre que aos temas explicitamente políticos”. Assim, Facina considera que outra característica da

¹⁰² Os melôs, muito comuns na década de 80, resultavam de uma apropriação de músicas norte-americanas, que por serem cantadas em inglês, tinham suas letras transformadas. Sobre essas letras em inglês se inseriam uma letra diferente em português, cujos sons tivessem semelhanças fonéticas, mas sempre buscando palavras cuja sonoridade remetesse a um conteúdo lúdico. Tal apropriação também aproximava o ouvinte do show e dos cantores, pois, à época, a língua inglesa era pouco difundida no país.

música funk, a partir da década de 80, seria a de enaltecer a sexualidade livre, elemento que foi absorvido pela música funk e permanece presente até os dias atuais.

Segundo Bezerra (2017), na década de 90, também já estava incorporada a mudança de ritmo do funk: “Muitas delas (músicas) já não tinham mais como base o *Volt mix* ou qualquer outra faixa importada, mas um som diferente, de atabaques, que no jargão popular foi apelidado de ‘tamborzão.’”¹⁰³ (Bezerra, 2017, p. 122). Assim, verifica-se que o funk estava constantemente se transformando, enquanto se desprendia da cultura americana e assumia cada vez mais o ritmo e a musicalidade afro-brasileira:

Qualquer melodia servia e inspiração para o grito de guerra sobre as batidas eletrônicas. De uma versão de Asa Branca para o pessoal do morro do Dendê a um Pagode Russo de Nilópolis. Dos sucessos cantados por Ivete Sangalo na banda Eva. [...] Os Djs estavam sintonizados com essa colagem musical. As montagens eram febre nos bailes e os MCs transformavam qualquer coisa em funk, mixando sons variados sobre a base (Bezerra, 2017, p. 102).

A pesquisa de Bezerra (2017), assim como Facina, apresenta a união de ritmos afro-americanos com brasileiros e a absorção de músicas brasileiras de diversos ritmos pelo funk. Pontua-se este caráter de “esponja” do funk de absorver tudo à sua volta e ressignificar seu conteúdo e ritmo. Nesse contexto, é interessante refletir sobre a característica de apropriação de músicas, inclusive, populares como *Asa Branca*¹⁰⁴ (1947), pelo movimento funkeiro, que, ao mudar linguagens musicais, aproxima a cultura popular, no caso, a nordestina, de seu público.

Outro aspecto importante da produção e execução do funk no Brasil, destacado por Palombini, diz respeito ao acesso facilitado ao aparato tecnológico para a produção do funk brasileiro, o que, de certa forma, também democratiza a produção de músicas e o lançamento de novos cantores de funk. A propagação do funk nos bailes do Rio de Janeiro e, posteriormente em São Paulo, também teria sido impulsionada pela facilidade de se produzir e divulgar músicas a um baixo custo, o que se soma à falta de exigência de formação musical para a produção do funk, tanto dos seus elaboradores (produtores,

¹⁰³ “Quem criou a batida em uma bateria eletrônica R-8 MK-II foi o DJ Luciano Sabãozinho, de Campo Grande, e essa invenção foi como umrastilho de pólvora, a se espalhar pelazona Oeste [...] e quando a batida chegou na CDD, ninguém mais a segurou. (Bezerra, 2017, p. 122). A pesquisadora trata da origem da batida afro-brasileira da batida do funk e de um momento de ruptura no ritmo e no processo criativo do funk.

¹⁰⁴ A música Asa Branca foi escrita em 1947, por Luiz Gonzaga (o Rei do Baião) e Humberto Teixeira. Seu ritmo originário é o forró/baião e sua letra aborda a seca do Nordeste brasileiro com o sofrimento que traz para a terra, as pessoas e os animais, como a ave migratória Asa Branca.

DJs e compositores), quanto para os cantores. Observa-se que esses são fatores que tendem a aproximar o gênero musical do funk dos jovens com baixa escolaridade e com escassos recursos financeiros. Esses jovens podiam ver na música uma forma de expressão, resistência e, ainda, uma oportunidade de sucesso e de reconhecimento:

O funk carioca resulta da apropriação criativa de tecnologia barata por não-músicos para a produção de música destinada a setores marginalizados da população: jovens negros, gays de Chicago no início dos anos oitenta; jovens habitantes de regiões urbanas economicamente muito deprimidas do Rio de Janeiro no final dos anos oitenta (Palombini, 2009, p. 50).

Dessa forma, o funk foi se construindo como um canal acessível de comunicação e entretenimento para esses jovens da periferia. Trata-se de uma voz possível, que viabilizaria o compartilhamento coletivo de denúncias relativas à desigualdade social, dentre outros temas.

Adriana Facina (2009) chama a atenção, também, para a associação, promovida pelo Estado e pela mídia, do funk com a violência, como parte de uma estratégia que visava a criminalizar a pobreza: “[...] mas também criminalizar (população pobre) seus modos de vida, seus valores, sua cultura. O funk está no centro deste processo.” (Facina, 2009, p. 6). Essa criminalização do funk pode ser observada pela criação da CPI dos bailes funk no Rio em 2000 e pela Lei Álvaro Lins 2008¹⁰⁵, que determinava que as festas funk só poderiam ocorrer com uma prévia e formal autorização policial.

Assim, verifica-se que o funk brasileiro teve seu início na década de 70, inspirado em músicas norte-americanas de ritmos de afrodescendentes como o *soul*, a *black music* e, principalmente, o hip hop – Miami Bass, que tinha como base a bateria eletrônica, cujos refrões sofriam adaptações em português. Desse modo, foi se desenvolvendo o funk nacional, apesar da forte discriminação que sofreu por estar diretamente relacionado ao entretenimento do subúrbio carioca, readaptando e recriando ritmos, como o que ficou conhecido como “tamborzão”. Seus temas, inicialmente, denunciavam a desigualdade social ou expressavam um ponto de vista da masculinidade tradicional, que se poderia considerar misógina. Posteriormente, surgiram composições que apresentavam novos pontos de vista, mais femininos e diversificados, mas sempre

¹⁰⁵ A Lei Álvaro Lins (ex-chefe de polícia e deputado cassado, condenado em 2010 a 28 anos de prisão por formação de quadrilha, corrupção e lavagem de dinheiro) foi revogada na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro. <https://extra.globo.com/noticias/rio/lei-tira-baile-funk-da-marginalidade-393511.html>. Atualmente há outros projetos de lei no Congresso Nacional que visam a criminalizar e proibir o funk.

relacionados às críticas à desigualdade social e a uma forma de resistência da população negra e pobre. Outro aspecto fundamental do funk, que se destaca, nesta tese, é a performance dos artistas que acompanha a execução da música. São coreografias que focam no movimento dos quadris, gestos, cenários e vestuário, que compõem a apresentação e são repetidas pelos ouvintes e espectadores. O primeiro disco de funk carioca foi produzido em 1989 pelo DJ Marlboro:

O funk carioca é considerado o primeiro gênero brasileiro de música eletrônica, que tem seu surgimento "oficializado" em 1989 a partir do lançamento do primeiro LP de funk 100% nacional, "Dj Marlboro apresenta Funk Brasil" (Polydor 839 917-1), suprimindo os bailes com o primeiro gênero brasileiro de música eletrônica dançante (Gonzales, 2022, p. 2, *apud* Palombine 2012).

Segundo Bezerra (2017, p. 119), as mulheres apareceram mais tarde no funk. A primeira foi Claudia ou Cacau, que, em 1995, realizava inúmeros shows semanais. Com a carreira reconhecida, Cacau passou a inspirar outras mulheres a se tornarem cantoras de funk. Na sequência surge, na cena musical, Sabrina Luiza de Souza que teve um relativo sucesso à época. Posteriormente, desponta no funk a MC Tati Quebra-Barraco, que, a partir do sucesso que obteve, teria sido a grande responsável por divulgar a sexualidade feminina nesse gênero musical: “Tati não tinha pudor de cantar que a mulher sentia prazer” (Bezerra, 2017, p.122).

A MC Tati Quebra-Barraco é considerada uma das principais referências do funk na voz de mulheres. A cantora ingressou no funk em 1997, lançando seu primeiro álbum *Tati Quebra-Barraco* em 2001. A artista representa um marco na inserção de mulheres no funk, pois aborda livremente a sexualidade, o desejo e o poder femininos. Dentre seus sucessos destacam-se o *Mix CD Tati Quebra-Barraco* (2001) da gravadora Pipó's Records com sua composição *Mega Mix Tati* (2001), um mix de trechos de músicas, que abordam a independência e o empoderamento feminino como o trecho da música *Tchutchuco* (2001): “Se eu pago o hotel, ele faz o que eu quiser”. Cita-se também a música *Dako é Bom*¹⁰⁶. A música relaciona foneticamente a palavra “Dako” (marca de eletrodomésticos) com “dar o cu”, enaltecendo o sexo anal e as sensações as quais ele proporciona: “Entre numa loja estava em liquidação. Queima de estoque, fogão na promoção. Escolhi da marca dako porque dako é bom. Dako é Bom, dako é bom. Calma minha gente esse é marca de fogão [...]”. Observa-se, pelo teor de suas

¹⁰⁶ A música é faixa do disco *Boladona* (2004) da gravadora Universal.

músicas, que Tati Quebra-Barraco promovia uma conscientização das mulheres sobre a necessidade de conhecimento da própria sexualidade, do corpo e de suas necessidades.

Ressalta-se, ainda, a relevância da cantora Anitta, tendo em vista seu sucesso nacional e internacional, para o estabelecimento e a popularização do funk cantado, sob o ponto de vista da sexualidade feminina. A artista carioca iniciou sua carreira ao ser contratada pela produtora e gravadora *Furacão 2000*. Anitta, inicialmente, apresentava-se e cantava utilizando as batidas do funk, como *Menina Má* (2012), para, na sequência agregar também ritmos de balada, mais próximos aos sons latinos e *pops*, como *Meiga e Abusada* (2012)¹⁰⁷. A cantora alcançou rapidamente um grande sucesso com a música *Show das Poderosas* (2013). Atualmente, com a gravação do álbum: *Funk Generation: A Favela Love Story*, voltou sua produção musical e visual para as batidas do funk e para abordagem de temas, sob o ponto de vista da periferia¹⁰⁸. Apresenta, principalmente, temas sobre sexualidade, mas também sobre política e opressão. A cantora, no videoclipe *Vai Malandra* (2017), destaca visualmente a placa da moto “ANT 1256”. O foco nessa imagem faz uma referência ao PL 1256/2015, que criminaliza o funk. Essa estratégia de marketing, que tinha como objetivo criticar o referido projeto de lei, foi amplamente divulgada pelas mídias à época¹⁰⁹.

Simone Evangelista, pesquisadora que analisou o comportamento de Anitta nas redes sociais durante a pandemia, comenta, em seu artigo *Entre o glamour e o engajamento social: um estudo de caso sobre a performance de Anitta no Instagram durante a pandemia de Covid-19* (2020):

Além de elementos que já eram reforçados em sua performance na plataforma, como a sensualidade e a diversão, a autoapresentação de Anitta no Instagram em um contexto de isolamento destaca novas formas de engajamento social. Ao seu modo, a artista busca conscientizar o público e levantar fundos para o combate à pandemia.[...] A artista realizou lives sobre educação política e criticou duramente uma proposta de alteração no pagamento de direitos autorais a artistas, discutindo, também via Instagram, com o deputado Felipe Carreras (PSB-PE) [...]Tais iniciativas rapidamente se traduziram em uma expansão de sua relevância – segundo levantamento da empresa de pesquisa *Quaest*, a pedido do jornal O Globo em junho de 2020, Anitta era a terceira personalidade mais influente nos debates sobre política em ambientes digitais no país,

¹⁰⁷ Música *Meiga e Abusada* foi lançada inicialmente em 2012 pela Furacão 2000 e, em 2013, foi relançada pela gravadora Warner Music.

¹⁰⁸ No ano, 2023, Anitta foi indicada para o *Grammy* na categoria de artista revelação.

¹⁰⁹ <https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2017/12/15/noticias-musica,218542/anitta-libera-nova-capa-de-single-com-referencia-a-pl-contra-o-funk.shtml>

atrás apenas do YouTuber Felipe Neto e do presidente Jair Bolsonaro (Evangelista apud Couto; Sarconi, 2020) (Evangelista, 2020, p. 16).

Evangelista destaca que Anitta utiliza sua projeção nacional para se posicionar politicamente e influenciar seus seguidores no Instagram, por exemplo. O posicionamento político explícito de Anitta, bem como sua atuação política mostrou a artista direcionando, como *influencer*, as opiniões de milhões de brasileiros.

Observa-se que Anitta tem se destacado nacional e internacionalmente como uma cantora de funk brasileira oriunda da periferia. A artista mostra em vários de seus videoclipes sua origem e aposta em imagens da favela, como, por exemplo, em: *Vai Malandra* (2017) e *Funk Rave* (2023). Outro aspecto verificado, nos vídeos oficiais das músicas citadas, é que a cantora utilizou, predominantemente, batidas de instrumentos percussivos do funk em suas músicas, enquanto canta e dança com bailarinas, na sua maioria negras, o que reafirma e valoriza o ritmo afro-brasileiro e a diversificação da cultura brasileira. Cita-se Caian Nunes, que, em reportagem publicada em 16 de abril de 2022, reproduz o comentário do *Los Angeles Times*, sobre a apresentação de Anitta no *Coachella*, importante festival dos Estados Unidos, que foi um marco na internacionalização da carreira da cantora:

Anitta, a maior artista brasileira do mundo atualmente, trouxe um gostinho do Rio para o palco do Coachella. Apoiada por uma banda de baile funk-rock e um cenário intrincado feito para parecer uma favela, ela cantou seus sucessos – em três idiomas, nada menos! — incluindo ‘Envolver’, seu primeiro número 1 na parada de músicas globais da Billboard (Nunes, apud, *Los Angeles Times*, 2022).

Nesse contexto, observa-se a cena em que se insere Linn da Quebrada no funk. A MC Linn discorre sobre o funk e a forma com esse gênero musical a impulsionou a tornar-se cantora. No documentário *Bixa Travesty* (2018), aos 8 min 15 s, afirma, ao abordar a temática, que envolve a cultura da música funk:

Quando eu vi o Funk falando tão evidentemente sobre sexo e criando aquelas vontades e criando as vontades e dizendo: Ela quer pau e ela quer pau e ela quer tantas outras coisas e ainda mais falando tanto dela, apontando tanto o dedo para ela. Este homem que adora apontar para as coisas e dizer: mulher, lixo, casa. Dar nome, dar nome e sentido a estas coisas (Quebrada, 2018, 08min15s).

Linn da Quebrada comenta, no documentário *Bixa Travesty* (2018), que o funk foi uma de suas referências musicais, inclusive em relação ao tema abordado e ao modo de cantar. A artista sugere que o funk, ao tratar abertamente da sexualidade feminina, estaria produzindo um discurso que estimula e excita os ouvintes. Nesse sentido, reflete sobre como o funk colocou o feminino no centro de seu discurso e prossegue no desenvolvimento de sua reflexão sobre como o homem estaria julgando, em sua categorização, as mulheres e as coisas. No trecho citado, pode-se verificar, a partir de seus comentários, que o funk a fez perceber uma nova forma de exprimir temas que a interessavam, mas os quais entendia serem tabus, inapropriados para serem cantados. Ouvir sobre sexualidade de forma explícita foi como um despertar, que ampliou seu horizonte, apresentando novas possibilidades musicais através de uma nova forma de abordar a realidade, a partir da qual, pôde construir sua arte:

Eu percebi no funk um veículo de formação e informação sexo-afetiva que me é muito interessante. É falar abertamente sobre desejo de sexo, de trepar. Mas o funk era, mais uma vez, em função do homem e de um tipo de homem, do grande macho com a pica gotejante, forte e viril. Percebi como ali também se desviava o desejo para esse macho. Eu queria negar isso. Queria negar para que eu também não precisasse sentir mais aquilo, nem continuar refém do meu próprio desejo. Precisava tomar as rédeas do meu corpo e cavalgar outros lugares, outros desejos, me permitir outros afetos (Quebrada, 2018, p. 86).

Na entrevista concedida por Linn da Quebrada à pesquisadora Larissa Moreira (2018), a artista discorre sobre a forma como o funk a influenciou, destacando, inclusive, que a música funciona como formador de opiniões e desejos. Assim, em sua fala, Da Quebrada pontua o funk e suas letras como espaços reflexivos, pelos quais ela flutua na tentativa de desconstruir o seu desejo por esse macho estereotipado, que a música funk disseminava em suas letras. Nesse sentido, ressalta-se que a cantora propôs novos modelos de masculinidades em suas letras de funk, como verificado na música *Enviadescer* (2016); também como uma forma de desconstruir seus desejos e de criar outros, delineados sob novas formas de elaborar a masculinidade.

O Funk dentro da música se tornou uma possibilidade, porque ele era dos meios o que eu estava mais próxima e porque o funk, também, traz essa crueldade e essa materialidade, que para mim é tão visível. A música produz nossos desejos, e não só o funk [...] tudo isso constrói na gente os nossos sentimentos, os nossos afetos (Quebrada, 2019, aos 19min33s).

Assim, Linn da Quebrada (2019) afirma que se sentia próxima a esse estilo musical porque suas letras aproximavam-se da vida, abordavam a realidade. Ao mesmo tempo em que a música é, para ela, um canal de reflexão, que possibilita a construção de nova forma de perceber e de sentir o mundo. Identificou-se a conexão das características do funk com as letras de músicas de Linn da Quebrada, as quais tratam da denúncia aos preconceitos sociais e à violência da sociedade contra as pessoas trans.

Neste contexto, verificou-se como a ascensão do funk viabilizou a expressão artística de Linn e impulsionou sua batalha contra as classificações sociais e os processos de abjeção, fomentando a expressão da realidade e tornando seus shows também um ato político de resistência.

Assim, procurou-se resgatar o contexto de Linn da Quebrada para, a partir de suas influências, nortear a direção deste olhar que a observa, propondo uma interpretação, uma tradução do desenho, da linha traçada, do léxico corporal efetuado pelos movimentos da artista. Tem-se, com isso, o objetivo de perceber, além dos afetos que a impulsionam, também os movimentos corporais característicos da cultura diaspórica, que escoam pelo seu corpo em seus gestos. Nesse contexto, pontua-se que a obra de arte de Linn da Quebrada poderia estar ecoando em sua corporeidade, em saberes de sua ancestralidade e numa forma filosófica de ver o mundo e o comportamento humano.

Linn da Quebrada em sua caracterização do corpo, compreende: “o corpo enquanto voz, enquanto discurso, enquanto pensamento” (Quebrada, 2018, p. 79). A artista, com essa afirmativa, destaca o corpo como processo e parte de sua reflexão e expressão. Da Quebrada informa que, por meio do corpo, expressa-se e discursa, pois seria uma forma de contato e de comunicação com o outro. Assim, o corpo seria um canal de conexão, mas também estaria servindo de instrumento para a produção de reflexões. A relação com a sua corporeidade a instiga a pensar e a agir.

Figura 11 – Linn da Quebrada, trecho do filme *Bixa Travesty* (2018)¹¹⁰, que mostra a artista performando em seu show ao cantar aos 42 min 25 s.



Fonte: *Bixa Travesty* (2018).

No palco de Linn da Quebrada, mostrado na imagem acima, observa-se a presença de uma variedade de instrumentos percussivos,¹¹¹ como: djembê, surdo de bateria e pandeiro. Na mesa ao lado, encontram-se: pandeiriola, tamborim, repique, agogô e baqueta de surdo. O DJ produz um som eletrônico com uma mesa de CDJ, que reproduz sons de mídias, como CDs e pendrives, proporcionando a possibilidade de explorar e modificar bases de músicas, além de viabilizar a produção do *groove* do funk, a base que compõe o padrão rítmico. Assim, as batidas eletrônicas associam-se aos instrumentos percussivos para produzir o som desejado, usualmente com pouca melodia e muita marcação com ritmos afro-brasileiros:

Linn da Quebrada incorpora o cangoma e reivindica a sua posição de legitimação sobre suas inquietações de bixa travesti. Seu tambor é o do funk, música que ouve com o corpo, assume a sua arte e transcende em uma materialização maior que ela mesma, religiosamente polêmica rasgando com disposição e compromisso o estômago da fera. (Brás, 2023, p.81).

¹¹⁰ Todos os *printscreens* desta tese foram feitos pela autora.

¹¹¹ A pandeiriola é originária de civilizações antigas como Egito, Mesopotâmia e Grécia. No Brasil o pandeiro foi trazido pelos escravos africanos. O djembê e o agogô são originários da África Ocidental. Já o surdo e o tamborim são instrumentos de origem brasileira, considerados fundamentais para a marcação dos desfiles das escolas de samba, ambos foram criados pelo músico Alcebíades Maia. O repique também foi criado pelas escolas de samba.

Os pesquisadores João Marcelo Brás e Fernanda Budag, em artigo intitulado *Cangoma*¹¹² *me chamou: atravessamentos da ancestralidade diaspórica no protagonismo contemporâneo de Linn da Quebrada*, abordam a forma com a artista reverbera sua arte, a fim de identificar novos protagonismos na cultura brasileira associados a tradições afro-brasileiras. Os autores, ao utilizarem a palavra cangoma, relacionam Linn da Quebrada à comunidade afro-brasileira, comparando o tambor dos antigos escravos às batidas do funk, nomeadas de “tamborzão”. Ambas as batidas nas peles dos tambores tinham, além da função de entreter, também uma forma de comunicação e reivindicação, por meio de um grito forte e repetitivo. Os autores também destacam que esse som é sentido e reverbera por todo o corpo da artista.

Atenta-se para o fato de que a maioria dos shows da artista, mostrados no documentário, é formada por músicas, cujas composições são arranjadas exclusivamente por meio de instrumentos percussivos, que se associam à dança e ao canto, o que se relacionaria à musicalidade da população originária da diáspora negra.

Os movimentos corporais no palco e na dança de Linn da Quebrada são marcados prioritariamente pelo movimento dos quadris, que acompanha o ritmo da música. Seus movimentos e gestos são grandes e largos, bem expressivos. Envolve-se em cada movimento, principalmente, as mãos, as nádegas e o pênis, que são acompanhados de gestos simbólicos com uma carga de informação referencial.

Ligiéro (2011) descreve um estudo¹¹³, *Choreometrics Profiling* (1984), dos pesquisadores Allan Lomax, musicólogo, Ingrid Bartenieff e Forrestine Paulay, teóricas e praticantes da dança, que analisa as danças de diferentes continentes, com o objetivo de perceber o movimento corporal a partir de como se movia o torso do dançante: “os autores puderam, então constatar se o torso se movia como uma unidade ou um bloco ou se a parte superior do corpo se movia separadamente da inferior [...] observaram se a unidade do torso era ou não quebrada.” (Ligeiro, 2011, p. 132):

Nas danças tribais da África subsaariana, encontram uma característica comum: os dançarinos daquela região do planeta moviam seus corpos alternando movimentos de ombros, quadris e ventre de forma a desobedecer à unidade do torso, ao contrário do que acontecia nas danças de todos os grupos ameríndios que observaram nas três Américas, e também diferentes da tendência genérica das danças populares da Europa e do norte da Ásia, onde o torso se move

¹¹² Cangoma é o nome de festas ou encontros informais de escravos para dançar, cantar e batucar.

¹¹³ O estudo de Lomax et al. foi baseado na observação de trechos de filmes e documentários em arquivos de imagens de nativos de vários continentes executando danças tradicionais de seu país de origem.

em bloco. Apenas nas danças tradicionais da Índia, do Oriente Médio e do sul do Pacífico encontraram paralelo para o uso peculiar do torso empregado pelos movimentos africanos (Ligiéro, 2011, p. 132).

Assim, Ligiéro destaca a conclusão do estudo apresentado por Lomax et al., que concebe o torso com eixo central do corpo, analisando como essa parte do corpo comporta-se em diferentes regiões. Nos povos africanos e nas danças tradicionais da Índia, do Oriente Médio e do sul do Pacífico observou-se um movimento que impulsiona para lados diferentes a parte superior do corpo e a parte inferior; enquanto nas danças populares das Américas e da Europa e no norte da Ásia o torso se movia como uma unidade. Lomax (2009), explicando sua pesquisa, afirma: “O conjunto de medidas qualitativas deste estudo permite que estilos de dança diferentes façam muito sentido histórico e gerou um estudo frutífero da interrelação funcional entre dança, movimento e estilos de cultura¹¹⁴. (2009, p. 262). Enfatiza, assim, a relação entre dança, ou seja, a forma como o corpo se movimenta, e a sua cultura.

Em Linn da Quebrada observa-se esse movimento, que, segundo os pesquisadores Ligiéro (2022) e Lomax (2009), estaria relacionado a danças tradicionais africanas, pois a artista move seu corpo com um movimento que separa o corpo em duas partes. Na parte inferior, do ventre para baixo há um movimento mais frenético, rápido e centrado no quadril, que independe da parte superior do corpo, que pode ficar relativamente parada ou se movendo no sentido contrário ao quadril.

Nesse sentido, a movimentação, que se relaciona à dança e aos gestos da artista no palco e no documentário está diretamente ligada à sua memória corporal. Acredita-se que, nesse corpo, coexistam profundas camadas de experiências de gerações passadas. Esses gestos e movimentos que pertenceriam a uma linguagem corporal ancestral, que, de alguma forma, é transmitida pela linhagem através das gerações, também são heranças de suas experiências de vida e de suas influências artísticas do funk.

Assim, os movimentos de dança da artista podem ser entendidos como uma linguagem corporal, que perpassa sua ancestralidade, suas experiências e funciona, como a artista citou anteriormente, como uma forma de desconstruir desejos e elaborar novas formas de ver e sentir, criando uma outra realidade por meio da palavra, com o objetivo de vê-la materializada.

¹¹⁴ *This set of qualitative measuring rods allows dances style that make very good historical sense; and it has generated a fruitful study of the functional interrelationship of dance and movement and culture styles.* Tradução nossa.

A pesquisadora Leda Martins (2003), assim como sua antecessora Beatriz Nascimento (Orí, 1989), reflete sobre essa memória ancestral que transparece nas danças e gestos no corpo em performance, mas também em um corpo que está constantemente reescrevendo sua história e revisando seu conhecimento:

[...] penso o corpo e a voz como portais de inscrição de saberes de várias ordens. Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grava no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico etc. (Martins, 2003, p. 66).

Martins informa que o gesto repete e reitera modos apreendidos e introjetados de movimento e comportamento. Em meio a esse e repertório gestual, proveniente da cultura negra, observa-se a memória das diásporas africanas no Brasil, que apresenta saberes e modos de estar no mundo, formas de pertencer. Em sua observação, a autora percebe o corpo e a voz como portas pelas quais entram e saem diversas influências e conhecimentos. O corpo é entendido como produtor de uma linguagem simbólica, na qual estão inscritos saberes. Os adornos que cobrem esse corpo dançante também fariam parte desta linguagem. Martins também acredita que esses movimentos cobertos de sentidos e memórias estariam constantemente produzindo novas inscrições corporais.

Destaca pontualmente a capacidade de absorção e produção de saberes nos movimentos corporais: “Ele (o corpo) é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural.” (Martins, 2003, p.78). Assim, verifica-se que a autora percebe o corpo como um local que reitera o saber ancestral, mas que, nesse movimento, também está participando da promoção e da resignificação da ancestralidade, produzindo outros conhecimentos.

Acredita-se que as experiências vivenciais ancestrais poderiam, assim, ser associadas à tradição diaspórica negra que inscritas no corpo, extravasam e reverberam ritmos. Nesse contexto, destaca-se a presença das inscrições mnemônicas corporais nos corpos negros, independentemente de estarem realizando uma performance.

Há de se destacar que o movimento do corpo, seu ritmo, se conecta ao contexto brasileiro, no qual se insere Linn da Quebrada, mas também a sua ancestralidade, que

inscreve a memória no corpo. Reflete-se, assim, sobre o corpo como local onde memórias estão inscritas, pois se verifica que os gestos e movimentos revelam modos de ver e ser, além da maneira de se inserir no mundo. O corpo e seu movimento são centrais nesse processo de expressão, impregnado pelo ritmo da percussão. Parecem espalhar-se no palco, a partir da movimentação constante da artista:

Descobri no teatro um jogo de relações e, na dança, outras possibilidades de movimento e de coreografias corporais e físicas. Entendo quantas outras potências meu corpo possui. Essa foi a grande chave que foi virada, quando fui entendendo quantas mais eu poderia ser, quantas mais de mim eu já havia negado, quantas mais de mim eu nem havia sonhado com a possibilidade de ser e estava descobrindo quem eu era no corpo e pelo corpo. Nesse território da verdade que é o corpo” (Quebrada, 2018, p. 76).

Linn da Quebrada afirma que a dança e o teatro participaram da sua relação com seu corpo e, assim, consigo mesma, pois por meio e através dele, reflete sobre sua subjetividade e identidade. A artista destaca as possibilidades que seu corpo lhe dá para que se conheça e se reinvente. Funcionaria, portanto, como um canal de contato com seus desejos mais profundos e com sua identidade fluida.

Figura 12 – Linn da Quebrada, trecho do filme *Bixa Travesty* (2018)¹¹⁵, que mostra a artista performando em seu show ao cantar aos 10 min 27 s.



Fonte: *Bixa Travesty* (2018).

¹¹⁵ Todos os *printscreens* desta tese foram feitos pela autora.

Linn da Quebrada e o dançarino rebolam no ritmo da música e jogam as nádegas para trás, destacando essa parte do corpo. A boca aberta do dançarino e o olhar para o espectador também remetem à lascividade, à sua intenção de provocar ou chamar-lhe a atenção. Nesse sentido, Da Quebrada executa gestos similares erotizando a apresentação. As vestimentas e adereços utilizados também marcam a sensualidade do ambiente, com correntes pelo corpo, inseridas em uma roupa preta cavada. A bota preta da artista finaliza a composição. A iluminação também participa da criação desse ambiente erótico com tons de azul, rosa e roxo, que mostram, no frame anterior, o azul das paredes se unindo ao rosa/fúcsia do chão e transformando a iluminação em roxo. Essa escolha e junção de cores é simbólica, pois o azul é considerado tradicionalmente uma cor masculina, enquanto o rosa seria feminino, a junção de ambas as cores, assim, converte em roxo, uma outra cor.

Em relação aos movimentos corporais da artista, poder-se-ia inferir que remetem às danças da diáspora negra, com essa quebra do eixo do tronco, que o rebolado provoca. Além disso, observa-se que nos movimentos eróticos com o quadril e com as mãos, percorrendo seus órgãos sexuais, estão inscritos a sua experiência de vida, marcada por reflexões em torno dos corpos e dos processos de abjeção derivados de sua sexualidade. A dança erótica no palco coaduna com a temática sexual de suas letras, o que seria também inspirado na temática do funk.

Assim, há uma união de elementos, que torna seu show carnal. Verifica-se, ainda, que, a artista está completamente consciente dessa união de fatores em seus shows e de sua abordagem sexual, pois, enquanto canta, Linn da Quebrada também critica e debocha dessa erotização, simulando olhares e bocas e, parodiando, pelo exagero, seus movimentos ao mudar o ritmo da dança diminui a largura de seus passos como se imitasse o andar tradicional feminino estereotipado, o que remete à paródia.

Figura 13 – Linn da Quebrada, trecho do filme *Bixa Travesty* (2018)¹¹⁶, que mostra a artista performando em seu show ao cantar aos 21 min 21 s.



Fonte: *Bixa Travesty* (2018).

Na cena acima, a artista simula no palco o sexo, movimentando seu quadril para frente e para trás, em um ritmo que se acelera, e que, finalmente, alcança o orgasmo. Nesse momento, Linn da Quebrada profere sons que remetem ao êxtase, enquanto joga a cabeça para trás e fecha os olhos. Esse seu movimento corporal no palco aproxima letra, identidade e sexualidade construindo uma ação política por meio das permissividades musicais, performáticas e sonoras do funk.

A música e o movimento corporal provocados pela artista também impulsiona o processo reflexivo, a ressignificação de experiências e o estabelecimento de uma ligação com os outros, enquanto Da Quebrada reestabelece sua relação consigo própria:

Eu fiz da minha música, justamente, como arma, pensando que o primeiro alvo era eu, novamente, o espelho, eu, novamente, eu, que até então; como muitas, tantas outras como nós, temos os paus apontados para as próprias cabeças. Então eu atirei, acertei no meu próprio alvo, venho atirando, venho acertando, porque minha música continua sendo um alvo para mim, porque ali é nela que eu desconstruo também meu desejo (Quebrada, 2018, 8min15s).

Assim, a música para a artista não se relaciona somente à performance, mas também funciona como um canal para rememorar a sua história e a trajetória da maioria das travestis. A performer entende sua música como uma arma, isto é, como um

¹¹⁶ Todos os *printscreens* desta tese foram feitos pela autora.

instrumento que a atinge e “fere ou mata”, no sentido de desconstruir-se como pessoa e em sua subjetividade para reconstruir uma outra Linn da Quebrada. Afirma que sua produção artística é, inclusive, voltada para si mesma, e, ao cantar, desconstrói e reinventa suas expectativas e vontades. Metaforizando a música como um, equivale-a ao pênis, que seria então interpretado como uma arma apontada para sua cabeça. A palavra “pau” também tem a sua ambiguidade, tanto pode ser entendida como pênis, quanto pode ser interpretada como um pedaço de madeira, um “porrete”, que estaria servindo para bater em alguém. O termo “espelho” também é significativo em sua citação, porque o espelho é um objeto que permite a pessoa de ver a sua imagem e serve como forma de a pessoa olhar para si mesma como se estivesse de fora se observando.

Assim, constata-se que, para Linn da Quebrada, a arte funciona, como forma de reflexão, de expressão do seu eu, que se reinventa em suas performances e, ainda, serve como veículo de transformação e contestação das normas de generificação dos indivíduos. Desse modo, verifica-se como seu movimento artístico se intersecciona com questões sociais e de gênero.

Nesse contexto, observa-se que os movimentos do corpo representam uma linguagem, pois seus gestos presentificam experiências de vida, afetos, desejos, dentre inúmeros outros elementos que participam da constituição cultural da pessoa e de sua contínua reelaboração identitária. A artista produz um diálogo constante entre movimentos rítmicos e comportamentos e, com ambos, contesta imposições sociais.

Procurou-se demonstrar neste item de que maneira Linn da Quebrada institui saberes pela via da corporeidade, pensando o corpo como plataforma de inscrição da memória ancestral e cotidiana. Utiliza, assim, a performance como forma de ressignificar e reelaborar as suas experiências. Nesse corpo que canta por meio da voz e do suor emitindo diferentes espécies de sons e se movendo com gestos relacionados a referências inscritas na memória corporal, nasce a *corpoética* de Linn da Quebrada, que será explorada no próximo capítulo, cujos movimentos circunscrevem experiências vividas, comportamentos aprendidos, rejeições, visões de mundo e modos de existir.

CAPÍTULO 3. “BASEADO EM CARNE VIVA E EM FATOS REAIS” – A Corpóetica de Linn da Quebrada

Baseado em carne viva e fatos reais
É o sangue dos meus
Que escorre pelas marginais
(Quebrada, *Bomba pra Caralho*, 2017).

Embora conhecesse a obra do pintor e seus textos teóricos, nunca havia ficado frente a frente com seus quadros. O que aconteceu naquele momento foi uma experiência única em minha vida: senti como se tudo me levasse para ali, como se tivesse encontrado algo que sempre procurara. Todos os canais sensoriais estavam abertos e parecia que eu e a obra nos comunicávamos, como se fosse uma música que me envolvia e a tudo e todos em volta. Havia, pois, o contato, **o contágio**¹¹⁷ (Mota, 2021, p 71).

É a partir dessa percepção de contágio, descrita por Mota (2021), que se interpreta os efeitos da obra de Linn da Quebrada no espectador. Acredita-se que tanto o espectador que assiste ao documentário *Bixa Travesty* (2018), quanto aqueles que participam dos shows são, de alguma forma, afetados nesse encontro. Nesse sentido, essa análise volta-se para a relação subjetiva estabelecida entre a artista e o público, considerando-se essa autora também como espectadora; assim, observam-se as sensações e os sentimentos despertados nos envolvidos por esse contato.

Destaca-se, então, os desdobramentos da obra de Linn da Quebrada atuando sobre ela mesma, sobre os espectadores e sobre a autora desta tese. Neste sentido, a explicação que se segue busca detalhar aspectos sensíveis desta análise como intuição e a apreensão, que se dão igualmente por meio de camadas mais sutis da obra da artista.

Deste modo, este capítulo se inicia com um diálogo com Donna Haraway (1995) e com Denise Ferreira da Silva (2019), realizando uma reflexão crítica sobre o olhar e a forma de interpretar a obra de Linn da Quebrada no contexto desta tese. Em seguida, apresentam-se as características da corporeidade da artista, bem como o entendimento e a construção do conceito de *Corpóetica*, desenvolvido ao longo do capítulo.

O item 3.1 – *Novos olhares sobre o corpo, desvelando o observador* discute perspectivas que situam o pesquisador na análise e reconhece a agência do “objeto” na pesquisa. Entre elas, destacam-se o conceito de “saberes localizados” de Dona Haraway

¹¹⁷ Grifo nosso.

(1995), e a pesquisa de Denise Ferreira dos Santos (2019) que sugere uma mudança de paradigma na forma de olhar, incorporando maior flexibilidade e imaginação criativa à análise da obra de arte.

No item 3.2 *Diferentes nuances de uma corporeidade*, aborda-se a forma como a corporeidade de Linn da Quebrada se comunica e interage no palco e na tela. Evidenciam-se características dessa corporeidade, como a exposição dos órgãos sexuais. Esses elementos são estratégicos para reforçar a conexão da artista consigo própria e com o espectador. A partir desta análise, propõe-se uma leitura dos movimentos e das intenções que Linn da Quebrada elabora com seu corpo, que se constitui um canal reflexivo para a artista.

Assim, propõe-se que, em sua corporeidade, Linn da Quebrada apresente características que ressignificam seu corpo, como: um *corpo situado*, no qual inscreve sua trajetória e experiência de vida; um *corpo erótico*, que procura seduzir a si própria e ao espectador; um *corpo político*, que propõe uma mudança na visão de mundo dos indivíduos; e um *corpo cinestésico*, que se conecta com o outro por meio do toque e da pele.

No item 3.3, *Corpoética: uma arte visceral*, sugere-se que a artista realiza uma arte integral nomeada, nesta tese, de *Corpoética*, inspirada e motivada pelas suas experiências cotidianas e afetos. A *corpoética* refere-se as nuances da corporeidade de Linn da Quebrada entrelaçada a sua expressão interartística. Observa-se essa *corpoética* reverberando amores, desejos, reflexões, inquietações, descontentamentos e tristezas, que transformam esse corpo, associado à arte, em um canal que, acredita-se, conecta-se ao espectador a partir de diferentes camadas, algumas mais sutis. Esse movimento, identificado em sua *corpoética*, absorve provocações do mundo e regurgita suas sensações, por meio da arte, produzindo, assim, uma expressão adjetivada de visceral, tanto pela sua origem quanto pela sua potencialidade.

Assim, acredita-se que essa *corpoética*, como uma arte visceral, não resulte apenas de um processo racional e reflexivo, mas também de uma ruminação de ideias, sentimentos e sensações que emergem de suas entranhas e se expressam por toda a sua corporeidade. O corpo assume, então, o protagonismo da obra, tornando-se produtor de saberes.

3.1 – Novos olhares sobre o corpo, desvelando o observador

Inicia-se este último capítulo da tese evidenciando que as análises e interpretações aqui apresentadas partem de uma subjetividade específica, neste caso, desta autora, um modo particular de ver e de sentir, que buscou compreender e penetrar nos meandros da obra de Linn da Quebrada. Assim, fundamenta-se a forma de análise que se segue a partir de conceitos que situam o pesquisador na pesquisa e reconhecem a agência do “objeto”, como o conceito de “saberes localizados” de Dona Haraway (1995), que desvela o observador e associa os elementos objetivos oriundos da própria obra à sua interpretação:

Este é o olhar que inscreve miticamente todos os corpos marcados, que possibilita à categoria não marcada alegar ter o poder de ver sem ser vista, de representar, escapando à representação. Este olhar significa as posições não marcadas de Homem e Branco, uma das várias tonalidades desagradáveis que a palavra objetividade tem para os ouvidos feministas nas sociedades científicas e tecnológicas, pós-industriais, militarizadas, racistas e dominadas pelos homens [...] Gostaria de uma doutrina de objetividade corporificada que acomodasse os projetos científicos feministas críticos e paradoxais: objetividade feminista significa, simplesmente, saberes localizados. (Haraway, p. 18, 1995).

Haraway (1995) destaca o olhar como um sentido sensorial amplo e, também, como uma metáfora, que, em sua dimensão analítica, evidencia a diferença entre corpos. Esse olhar científico, construído a partir da posição de homem branco, coloca-se em lugar superior, alegando possuir uma visão objetiva sobre os outros e seus corpos. Esse olhar, dito “objetivo”, tem sido disseminado como se não partisse de lugar algum, como se emergisse de um ser detentor da verdade, capaz de ver sem ser visto, como se fosse possível o apagamento de seu corpo e de sua vivência em sua observação e análise.

Assim, Haraway (1995) afasta-se da tradição que busca uma racionalidade universal e um “olhar” superior, desvinculado do espaço e da vida cotidiana. Segundo a pesquisadora (1995), não há um olhar neutro que não esteja situado e corporificado a partir de um ponto de vista específico.

Em oposição a esse olhar único e “superior”, Haraway (1995) desenvolve o conceito de saberes localizados, com o objetivo de acentuar a impossibilidade de um olhar neutro. Desse modo, a pesquisadora valoriza os diversos pontos de vista, que, segundo ela, são sempre parciais e situados, pertencentes a um lugar e a um contexto

específico, pois carregam uma vivência particular. Nesse sentido, a análise interpretativa desta tese afasta-se da perspectiva onipresente, que impõe um único modo de ver e compreender. Para isso, busca-se dialogar com teóricos, destacando diferentes olhares singulares sobre questões abordadas por Linn da Quebrada, reconhecendo que, na escolha desses referenciais, também se manifesta a subjetividade desta autora.

Acredita-se, ainda, na conexão que se estabelece entre observador e observado em um trabalho de pesquisa. No estudo da obra de Linn da Quebrada, adotou-se a perspectiva de uma aproximação parcial com a artista, mediada por sensibilidade e empatia, como fundamento para a realização da análise.

Estou argumentando a favor de políticas e epistemologias de alocação, posicionamento e situação nas quais parcialidade e não universalidade é a condição de ser ouvido nas propostas a fazer de conhecimento racional. São propostas a respeito da vida das pessoas; a visão desde um corpo, sempre um corpo complexo, contraditório, estruturante e estruturado, versus a visão de cima, de lugar nenhum, do simplismo (Haraway, 1995, p.30),

Ao abordar a parcialidade, Haraway (1995) destaca a importância de reconhecer, tanto academicamente quanto politicamente, o olhar do observador como situado e complexo: um olhar de um corpo sobre outros corpos, cada um distinto em suas particularidades, visando dissolver a ideia de um olhar universal e imparcial.

Além da diferença de olhares destacada por Haraway (1995), observa-se, que, ao associar as singularidades de cada perspectiva, ao fato de que os indivíduos mudam conforme as circunstâncias, pode-se inferir, que não existe uma visão única ou fixa, pois o modo de ver é mutável. Deste modo, a universalidade da ciência pode ser questionada duplamente, pois não há um sujeito mítico universal, capaz de apreender o objeto artístico de forma superior. Além disso, as múltiplas nuances da realidade tornam a percepção sempre variável.

Nesta tese, a fim de ampliar o escopo de visão e de apreensão do olhar sobre o trabalho de Da Quebrada procura-se construir uma relação de sensibilidade entre os envolvidos na pesquisa. Assim, tenta-se evitar a criação de dicotomias, de oposições binárias entre observador e observado, tentando apreender a artista também como parte constituinte da pesquisadora e do espectador que a observam.

Neste contexto, a análise acadêmica realiza um percurso particular na seleção do material estudado (trechos de vídeo, arte digital, entrevistas etc.), em diálogo com a

agência de Linn da Quebrada. Assim, segue, pelo caminho que a própria artista indica para o seu espectador, buscando desvelar a forma como Linn da Quebrada se posiciona artisticamente e como reage ao enfrentamento do mundo.

Saberes localizados requerem que o objeto do conhecimento seja visto como um ator e agente, não como uma tela, ou um terreno, ou um recurso, e, finalmente, nunca como um escravo do senhor que encerra a dialética apenas na sua agência e em sua autoridade de conhecimento "objetivo". A observação é paradigmaticamente clara nas abordagens críticas das ciências sociais e humanas, nas quais a própria agência das pessoas estudadas transforma todo o projeto de produção de teoria social. De fato, levar em conta a agência dos "objetos" estudados é a única maneira de evitar erros grosseiros e conhecimentos equivocados de vários tipos nessas ciências (Haraway, p. 36, 1995).

Segundo Haraway (1995), a ideia dos saberes localizados incorporados à pesquisa propõe um estudo que reconheça o objeto como ator, isto é, como alguém que, de alguma maneira, interfere no processo investigativo e participa ativamente da produção do conhecimento. Haraway enfatiza a importância de considerar essa agência dos “objetos” estudados, de modo a conduzir a pesquisa com maior fidelidade, buscando resultados mais consistentes.

Nesse sentido, esta tese busca observar Linn da Quebrada e sua obra artística em sua dimensão integrada, pois a artista não dissocia o processo de percepção de si e de seu corpo de sua produção artística. Seu corpo e suas reflexões são parte de um conjunto artístico em constante mutação, que se pensa simultaneamente como ser político e artístico, enquanto defende questões fundamentais, como o direito à existência.

Ao selecionar fotos e trechos de vídeos caseiros para inseri-los no filme *Bixa Travesty* (2018), Da Quebrada apresenta ao espectador aquilo que considera relevante e especial entre suas diversas vivências. Nessa escolha de experiências e temas, a artista evidencia questões que percebe como cruciais em seu cotidiano, como o afeto. Dessa forma, conduz o olhar do espectador no caminho que deve percorrer para apreensão de sua arte, estabelecendo um diálogo com ele. Assim, compartilha seu ponto de vista sobre aspectos fundamentais de sua trajetória, entre os quais se destacam diferentes nomeações pelas quais Da Quebrada é designada em distintas circunstâncias e ambientes.

Deste modo, a agência da Lin da Quebrada no filme *Bixa Travesty* (2018) manifesta-se também na condução reflexiva que a artista propõe ao espectador. Suas

escolhas, sejam de apresentação de shows, coreografias, letras de músicas e sonoridades musicais, roteiro fílmico, instalações, arte digital, entrevistas ou trechos de vídeos são sempre intencionais e visam a provocar tensões e questionamentos.

Verifica-se que Linn da Quebrada vivencia e atravessa diferentes questões que marcam sua presença artística. Destaca-se, ainda, que sua arte, sua vida e seu corpo encontram-se em permanente transformação, alterando continuamente sua realidade. Em sua produção, ela articula arte e vida, incorporando também a dimensão do olhar público, seja em seus shows, seja na recepção de sua obra.

Constata-se, assim, que as questões identitárias que permeiam seu cotidiano e suas reflexões como ser negra, travesti, periférica, participam da construção de sua visão de mundo e atravessam a artista e sua obra.

A objetividade feminista trata da localização limitada e do conhecimento localizado, não da transcendência e da divisão entre sujeito e objeto. Desse modo podemos nos tornar responsáveis pelo que aprendemos a ver (Haraway, p. 21, 1995).

Haraway, ao defender a epistemologia feminista, que enfatiza a localização e o comprometimento pessoal no processo de aquisição de conhecimento, destaca a possibilidade de diferentes modos de vida que cada olhar pode produzir a partir de sua perspectiva específica. Esse olhar é produto de um contexto histórico e cultural, constituído por um conjunto de conexões e correlações que moldam cada modo de ver. Nesse sentido, Haraway evidencia o poder do olhar na construção de novas perspectivas e mundos, ao afirmar que não há um olhar universal e superior que detenha, de forma exclusiva, a verdade.

Acredita-se que o olhar do observador, ao produzir para si uma visão específica, constitui também uma ação, capaz de atingir o observado e gerar transformações em vidas, mesmo à distância. Da mesma forma, o olhar que se deixa afetar pela observação repercute na própria obra. Esse caráter dinâmico e interativo do olhar dialoga com a noção de responsabilização particular por Haraway (2016) quanto à forma como cada sujeito vê.

Ao reconhecer o caráter particular de cada conhecimento, admite-se também os limites de toda análise e observação. Nesse sentido, buscou-se estabelecer uma conexão sensível com a artista, explorando diferentes camadas perceptivas, para apreender sua

obra, levando em conta impressões e sensações suscitadas pela experiência estética proporcionada pela obra de Da Quebrada.

Neste trabalho acadêmico, foram empregadas diferentes abordagens de pesquisa. Utilizou-se o método tradicional de análise, dividindo-a em partes menores, decompondo-a, para analisá-la e confrontá-la com conceitos preexistentes, buscando, sempre que possível, estabelecer novas conexões com diversos teóricos e suas diferentes vivências. Esse procedimento teve o objetivo de preservar a singularidade da obra, sem enquadrá-la em classificações pré-definidas, permitindo que ela seja compreendida em sua particularidade. Ao mesmo tempo, destacam-se questões específicas, como as reflexões identitárias generificadas, que ganharam maior visibilidade nas últimas décadas, a partir da segunda onda do feminismo na década de 1960 e, principalmente, com a publicação da obra *Problemas de Gênero* (1990) de Judith Butler, e o desenvolvimento filosófico da teoria queer.

Utilizou-se, também, um olhar conceitual, que buscou distanciar-se das características materiais da obra, para observá-la em um contexto mais amplo, procurando compreender como sua materialidade (incluindo shows, coreografias, letras de músicas e suas sonoridades, roteiro fílmico, instalações, arte digital, entrevistas, trechos de vídeo, etc.) ressoa com possíveis dimensões conceituais. Além disso, procurou-se apreender significados profundos da obra, ao considerá-la em diálogo com a vivência da artista.

Por fim, buscou-se propor uma análise que vá além das conexões referenciais e intelectivas oferecidas pela obra, buscando uma aproximação sensível com o trabalho artístico em seu estado latente e pulsante. Essa percepção sensorial da força da obra de Da Quebrada, que precede a interpretação teórica, permeia toda a análise e fundamenta a escolha de seu trabalho como objeto de estudo.

Assim, por vezes, procura-se afastar da mediação do pensamento analítico para apreender a energia visceral da obra; para, em um segundo momento, observá-la em seus detalhes. Nesse sentido, a filósofa Denise Ferreira da Silva realizou um trabalho de observação e pesquisa da instalação *Majmua* (2020), de Madiha Sikander, propondo uma reflexão sobre a análise de obras artísticas, que se distingue dos métodos tradicionais de interpretação.

O que uma poética feminista negra pode proporcionar? O que tem a oferecer à tarefa de des-pensar [unthinking] o mundo, de libertá-lo das garras das formas abstratas da representação moderna e da violenta

arquitetura jurídica e econômica que elas sustentam? Se for uma prática de imaginar e pensar o mundo (com o mundo / para o mundo e no mundo) sem os parâmetros de separabilidade, determinabilidade e sequencialidade, essa poética tomará a reflexão como um tipo de escrutínio ou como um jogo da imaginação sem as limitações do entendimento (Ferreira da Silva, 2019, p. 46).

Destaca-se que a filósofa propõe uma “poética feminista negra” como forma de pensamento, que contesta o pensamento tradicional eurocêntrico. Para isso, ela sugere a eliminação de algumas orientações na condução das reflexões, propondo o que denomina “despensar”. Ferreira da Silva (2019) propõe o desmonte do pensamento onto-epistemológico, argumentando que, o pensamento europeu tradicional, estruturado a partir de determinados parâmetros, tem historicamente utilizado as categorias de raça e cultura em benefício próprio, promovendo violência e hierarquização social.

Para Ferreira da Silva (2019), o pensamento europeu se alicerça nos parâmetros de separabilidade, determinabilidade e sequencialidade. No primeiro, a filósofa se contrapõe à ideia de que a obra possa ser isolada e estudada apenas por meio de conceitos abstratos. Quanto à determinabilidade, argumenta que o pensamento estruturado pressupõe relações de causa e efeito necessárias entre objetos e fatos, sustentando que o conhecimento é objetivo, previsível e que a obra de arte poderia ser apreendida em sua totalidade. Ferreira da Silva também critica a sequencialidade como alicerce das reflexões, pois ordena os fenômenos e reforça uma percepção linear do tempo.

Enfim, a filósofa propõe uma mudança de paradigma, que permita observar o objeto de forma mais livre, criativa e sensível: “Depois de romper os muros vítreos, formais e fixos do Entendimento, liberada do jugo da certeza, a imaginação pode conceber um rearranjo dos componentes fundamentais de tudo para reconfigurar O Mundo como um todo complexo sem ordem [...] em que cada singularidade existente está sujeita a se tornar uma expressão possível de todos os outros existentes, com os quais ela está emaranhada para além do espaço e do tempo (Ferreira da Silva, p. 58, 2016b).

Ferreira da Silva sustenta que a imaginação, permeada pela flexibilidade e pela sua inerente incerteza, constitui uma chave fundamental para promover a transformação do olhar e do pensamento dos indivíduos sobre objetos, fatos e pessoas. Essa mudança de perspectiva, por sua vez, altera a compreensão do funcionamento do mundo e das relações entre os seres.

[...] a obra de arte torna-se um objeto pós-colonial que remete a uma relação ética (uma imediatidade figurada pelo pressuposto de uma humanidade compartilhada em sua diversidade) que o próprio trabalho auspicia, mas apenas porque tal relação é mediada pelas ferramentas do entendimento, perante o qual o sujeito pós-colonial da produção artística é afetável (como um objeto antropológico) e o sujeito pós-colonial do julgamento estético permanece, por delegação, transparente (como o sujeito do conhecimento antropológico) (Ferreira da Silva, 2019, p. 51).

Na citação anterior, a filósofa trabalha com a noção do “Eu transparente”, que ela caracteriza como “autônomo”, para designar o indivíduo que se conforma ao entendimento de uma razão universal que diferencia as pessoas. Esse sujeito “transparente”, ao contrário do “Eu afetável”, marcado pela racialidade e submetido às leis da natureza, interpreta o mundo a partir do parâmetro da separabilidade, percebendo as coisas e as pessoas como entidades isoladas, sem enxergar a rede invisível que as conecta.

A partir dessa diferenciação entre os Eus, a filósofa propõe um afastamento das formas tradicionais de pensar e sentir, que carregam pressupostos estéticos específicos, para observar e apreender a obra de maneira distinta, em que o objeto e o observador se fundem, permitindo que nessa integração a obra seja apreendida em sua totalidade. Ferreira da Silva (2019) sintetiza essa abordagem ao relatar sua experiência de apreensão da obra *Majmua* (2020), de Madiha Sikander.

Denise Ferreira da Silva delinea aquilo que define como uma interpretação poética, negra e feminista do trabalho de arte *Majmua*, de Madiha Sikander. Recusando a tradição moderna do discurso crítico, a autora busca, em vez do paradigma da abordagem analítica e a atitude de subsumir o trabalho de arte à categoria dos conceitos, a aproximação a uma matéria, por assim dizer, em estado bruto. Com tal interpretação, a autora visa uma posição que expande a relevância da arte para além dos limites da tradição filosófica crítico kantiana, buscando libertá-la dos pilares onto-epistemológicos que alicerçam o pensamento moderno (Ferreira da Silva, 2019, p. 45).

Ferreira da Silva, em sua análise da instalação *Majmua* (2020), de Madiha Sikander, procurou despir-se de conceitos previamente incorporados à análise da obra artística e da tradição filosófica, a fim de adentrar a obra em seu “estado bruto”, ou seja, procurando perceber o que ela lateja e comunica ao observador, evitando, ao menos em um primeiro momento, reflexões e análises racionais.

Segundo Ferreira da Silva (2019), esse movimento sensível em direção à obra de arte, também confere maior relevância à própria obra, na medida em que ela atinge o sentimento dos observadores de formas singulares e; não racionais, situando-se além das fronteiras permitidas pela tradição filosófica.

Ferreira da Silva se contrapõe a Kant¹¹⁸, que sustenta que a obra de arte em si seria incognoscível, pois nossas experiências e nossa realidade interferem em sua percepção. A filósofa propõe que apreendamos a obra em si com sua materialidade e texturas, em seu “estado bruto”, sem recorrer imediatamente a reflexões racionais. Para tanto, sugere o uso de outros meios de apreensão distintos do conhecimento racional alicerçado fundamentado nos parâmetros de separabilidade, determinabilidade e sequencialidade.

Uma vez liberada pela luz negra, a matéria torna-se disponível para algo que pode ser denominado recodificação – o que, no caso de células significa, via de regra, uma reprodução letal e desgovernada ou, para práticas compositivas que, como em uma leitura de tarot, por exemplo, não mantêm o material que combinam subjugado à forma (figura ou formato) mediante a qual o apreendem. Em outras palavras, a matéria torna-se disponível a interpretações poéticas, ao tipo de re/de/composição que não mobiliza os pilares onto-epistemológicos do pensamento moderno, a saber, a separabilidade, a determinabilidade e a sequencialidade (Ferreira da Silva, 2019, p. 47).

No trecho acima, Ferreira da Silva (2019) propõe uma abordagem alternativa da matéria, que deixa de ser percebida como algo puramente objetivo, passível de análise apenas científica. Ela sugere a possibilidade de uma análise subjetiva do objeto, capaz de transcender a tradição da ciência moderna, abordando os significados, símbolos, sentimentos, metáforas etc. e demais evocações que a matéria desperta no observador. Além disso, Ferreira da Silva (2019/2016a) propõe a desconstrução da visão convencional do objeto, elaborando modos diferentes de recompô-lo.

Nesse sentido, Ferreira da Silva (2016^a, p. 2) observa como a obra ressoa antes da imposição de categorias conceituais: “[...] a radiação ultravioleta transforma elementos opacos em objetos resplandecentes. Em outras palavras, a luz negra não “ilumina” [illuminate]: na verdade, ela faz com que as coisas emitam [emanate] ou irradie[m] [shine] sua própria luz. [...]”.

Da mesma forma, em artigo intitulado *Luz Negra/Blacklight* (p. 2, 2016a), Ferreira da Silva reforça o argumento de que a forma de análise tradicional de um

¹¹⁸ Kant desenvolveu o conceito de idealismo transcendental.

objeto artístico oculta em sua estrutura a violência colonial e racial: “Aqui, eu ativo a luz negra como uma ferramenta “po-ética” [poethics], um Dispositivo Feminista Negro para traçar correspondências que podem revelar como as estruturas jurídicas e econômicas da violência colonial/racial atravessam a própria elaboração das ferramentas analíticas disponíveis para as críticas do capital global”.

A filósofa enfatiza a capacidade dessa nova forma de percepção criativa, que ela nomeia de luz negra, de descolar a mente e os sentidos da estrutura de pensamento europeu tradicional, e, a partir dessa identificação propor novos olhares e novas formas de entendimento.

Ferreira da Silva (2019) também sugere, por meio desse conceito que a obra seja compreendida sob uma perspectiva negra e feminista, cujo objetivo é descolonizar o pensamento e o olhar do observador, eliminando a orientação estrutural reflexiva do pensamento tradicional.

[...]proponho que o trabalho de arte não deve, de antemão, apresentar-se ao apreciador na condição de “objeto”, com todas as premissas e implicações que isso comporta. Pois o objeto (da ciência, do discurso ou da arte) nada mais é que uma mistura dos pilares onto-epistemológicos da razão universal, que sustenta os modos de operação do sujeito nos momentos de apreciação, produção e presentificação. Quando desenredada do sujeito, a reflexão sobre a obra de arte libera a imaginação da rede de significação sustentada pela separabilidade, determinabilidade e sequencialidade. Trata-se de um passo crucial na dissolução de um modo de conhecimento que sustenta o estado-capital, isto é, que fundamenta uma imagem do mundo como aquilo que deve ser conquistado (ocupado, dominado e subjugado) (Ferreira da Silva, 2019, p. 55).

Ferreira da Silva (2019) sugere a desconstrução da obra de arte como objeto, pois isso lhe confere a possibilidade de deixar de ser apreendida pelas estruturas mentais que a colocam em um status de passividade. A filósofa enfatiza a necessidade de apreensão da obra em si, em seu estado bruto, o que evidencia a característica de agência do objeto, pois a abordagem tradicional está impregnada de pressupostos coloniais.

Entende-se que, para a filósofa, a forma tradicional de análise carrega em sua própria estrutura, a intenção velada de naturalizar a divisão da sociedade em raças e gêneros, hierarquizando-a e, assim, ocultando a violência sofrida pela população negra, em especial, pelas mulheres negras.

O pensamento central de análise da obra artística de Ferreira da Silva foi, nesta tese, esboçado por seu diálogo com a crítica desenvolvida em torno da obra de Linn da Quebrada. Nesse sentido, realça-se sua compreensão sobre a inseparabilidade entre os seres humanos e tudo que os cerca; sobre a característica de agência do observado em relação ao observador; e, ainda, da forma de análise que incorpora diferentes camadas perceptivas, como os atravessamentos e os sentimentos que emergem no observador durante o processo analítico.

De modo análogo, esta análise considera os materiais e os elementos, ou canais, utilizados na confecção da obra, entendidos também como uma forma de expressão, nos quais se evidencia tanto a materialidade do trabalho artístico quanto os significados que a escolha dos materiais imprime à obra.

3.2 - Diferentes nuances de uma corporeidade

Todas as manifestações culturais e artísticas exprimem, de algum modo, a visão de mundo que matiza as sociedades e, nestas, os sujeitos que ali se constituem. Nos conhecimentos culturais incorporados, saberes de várias ordens se manifestam sejam eles de natureza filosófica, estética, técnica entre outros; quer nos mais notáveis eventos socioculturais, quer nas mínimas e invisíveis ações do cotidiano. Em tudo que fazemos, expressamos o que somos, o que nos pulsiona, o que nos forma, o que nos torna agregados a um grupo, conjunto, comunidade, cultura e sociedade. Nossos mínimos gestos e olhares, as eleições de nossos paladar e olfato, nossa auscultação e resposta aos sons, nossa vibração corporal, nossos torneios de linguagem, nossos silêncios e arrepios [...] (Martins, 2022, p. 21).

O tema da corporeidade do indivíduo e de seus limites tem sido objeto de reflexão no Ocidente ao longo do tempo, principalmente nos séculos XX e XXI, por intelectuais, pesquisadores, cientistas, poetas e artistas. O corpo foi apreendido, visto e interpretado, conforme as instituições engendraram os modos socialmente aceitáveis de existência dos corpos e seus limites, enquanto áreas como a biologia, a medicina e a religião propuseram definições para suas necessidades e desejos, categorizando os indivíduos (Foucault, 2021). Assim, esse corpo foi interpretado de forma instituída em sua materialidade e/ou organicidade.

Propõe-se a observar como Linn da Quebrada expressa sua *corpoética* e como se constrói a relação desse corpo com a arte, o palco, a tela, o público e os espectadores. A

artista parece experimentar diferentes nuances do seu corpo, no palco e no documentário, produzindo uma experiência coletiva, que busca despertar os sentidos e a consciência do espectador.

Observa-se, em Linn da Quebrada, a potência da corporeidade, associada à sua expressão artística como uma fonte capaz de promover alterações nas estruturas normativas engendradas pela sociedade. Nesse contexto, procura-se identificar como a artista interage e influencia o público. Sob essa perspectiva, destacam-se elementos corporais mobilizados pela artista para romper a barreira entre si e o espectador, provocando mudanças nos corpos e comportamentos. Constrói-se, assim, uma percepção da obra de Da Quebrada que reconhece o corpo da artista como pincel e tela de seu trabalho. Esse corpo tem várias nuances e seu movimento desenha linhas e caminhos, que se inscrevem em sua pele e influencia os espectadores.

A *corpoética* de Linn da Quebrada manifesta-se de múltiplas formas. São nuances que se estabelecem no movimento desse corpo artístico, revelando diferentes faces do mesmo corpo: o *corpo situado*, cuja expressão aponta reflexões acerca da trajetória de vida e vivências da artista; o *corpo erótico*, que impulsiona sua sensualidade e provoca o espectador; o *corpo político*, que se engaja em reivindicações e procura influenciar os outros, propondo uma mudança na visão de mundo e no comportamento dos indivíduos; o *corpo cinestésico*, que estabelece uma relação com outros corpos. Essas nuances corporais se interseccionam com a arte, apresentando corpo e a arte juntos, em um só movimento, inserido em sua *corpoética*. Essas nuances da corporeidade ressaltam a indissociabilidade entre vida e arte na experiência de Linn da Quebrada.

3.2.1 *Corpo situado*

A expressão *corpo situado* é utilizada, nesta tese, no sentido de um corpo inserido em sua própria história. Trata-se de uma forma de expressar a vida e as experiências da artista por meio da arte. No corpo situado, Linn da Quebrada expõe, no palco e na tela, sua vida, sua trajetória e seus afetos. Suas letras abordam questões íntimas reais, vivenciadas pela artista. Essa exposição e sinceridade aproximam o espectador de Linn da Quebrada, pois sua “participação”, quando a artista se dirige a ele na cena, o transforma testemunha de momentos difíceis vividos por ela. Destaca-se,

ainda, que suas ideias adquirem uma força, potencializada pela sinceridade desconcertante com a qual a artista expõe sua vida e sua privacidade.

Linn da Quebrada provoca reflexões no espectador, ao narrar sua história por meio de músicas, performances no palco e depoimentos, dirigidos a si própria e ao público. A artista reforça o contato empático, criando uma ligação, um fio invisível, que os conecta nesses momentos em que revive e ressignifica suas experiências de vida, seu corpo, seus desejos e sua subjetividade. Esse compartilhamento de informações e experiências também busca conscientizar o espectador sobre os processos sociais de abjeção vivenciados por pessoas que não se conformam às normas de gênero.

Os trechos de música que compõem os shows e o documentário fazem parte do cotidiano de Linn da Quebrada. Verifica-se, então, que esse *corpo situado*, por meio do qual compartilha sua intimidade, é um elemento que a aproxima do espectador. Essa aproximação entre a artista e o espectador é ressaltada por Artaud (2012, p. 114) ao referir-se à importância do mundo afetivo no palco: “no teatro [...] é do mundo afetivo que o ator deve tomar consciência, mas atribuindo a esse mundo virtudes que não são as de uma imagem, e que comportam um sentido material”. Para Artaud, a presença dos afetos no palco é fundamental, pois as forças da afetividade, podem materializar-se na prática artística do ator.

Nesse sentido, Linn da Quebrada parece materializar seus atravessamentos no palco, pois seus gestos, corporeidade, danças e músicas relacionam-se a vivências, dores e paixões. Nessas performances, a palavra cantada e gritada emerge de um forte sentimento experimentado de exclusão. Sua experiência e vivência tornam mais potente a denúncia dos processos de abjeção sociais em curso.

Verifica-se que o corpo situado da artista se associa ao seu corpo político na crítica e denúncia dos espaços sociais que a excluíram como, por exemplo, a escola e a igreja, como apresentado na música *A Lenda* (2017). Linn pontua que sua expulsão foi justificada por contestar o binarismo de gênero, o que a levou a ser considerada como nociva para o convívio com outras pessoas, que se adequam ou coadunam com as normas generificadas impostas. Nesse contexto, seu relato configura-se também como uma forma de ativismo político em sua luta por reconhecimento.

3.2.2 *Corpo político*

Quanto à nuance *corpo político* ressalta-se a denúncia verbal e gestual de Linn da Quebrada sobre a violência cotidiana sofridas pelas travestis. A artista, com seu corpo e gestos, incita o público para a urgente necessidade de inserção adequada das travestis e das transexuais na vida social. Essa dimensão de sua corporeidade é recorrente e se destaca na apreensão da obra da artista. Posteriormente, identificou-se uma relação com o que Preciado (2023) elabora sobre o conceito de corpo político, que dialoga com a compreensão adotada nesta tese. Além de identificar características presentes no *corpo político*, o filósofo ressalta a potência do corpo como instrumento de resistência às normatizações, classificações e opressões:

O corpo político não é somente o lugar de inserção ou inscrição violenta do poder petrossexorracial, mas tem mostrado que pode ser também aquele através do qual uma mutação coletiva poderia operar deslocamentos capazes, talvez, de introduzir rupturas na história repetitiva letal do capitalismo global. Na disforia, enquanto resistência à normalização e dor sensorial ou estética, reside também a possibilidade de uma mutação sistêmica (Preciado, 2023, p. 51).

Para Paul Preciado, o *corpo político* não se reduz a um espaço em que estão inscritas classificações de raça, sexo, gênero; nele também se encontram normatizações como a heterossexualidade compulsória e; estruturas dominantes de poder, como o capitalismo e a indústria do petróleo, entre outras normatizações e representações que se inscrevem no *corpo político*, sinalizando o controle opressivo pelos poderes institucionais e neoliberais. Além dessas marcações, o filósofo identifica, nesse *corpo político* uma possibilidade de elaboração epistemológica e de resistência, um instrumento de transformação social. Pela sua dissidência, o *corpo político* viabilizaria rupturas com a sociedade capitalista, patriarcal, masculinista e violenta. Ele teria o potencial de transformação da subjetividade e do modo como os indivíduos veem, sentem, compreendem e se situam na sociedade.

Nesse contexto, Preciado ressalta a disforia¹¹⁹ como um sentimento coletivo de inadequação que se reflete na dor desse corpo. Essa disforia pode assumir caráter revolucionário, promovendo a mutação coletiva necessária ao afetar o corpo dissidente e

¹¹⁹ Preciado (2023) ao utilizar o termo disforia, retira a expressão do campo médico e clínico para inseri-lo no escopo da política.

desidentificado com as classificações normativas, que se transforma em instrumento de enfrentamento da ideologia capitalista neoliberal:

É preciso entender que a *dysphoria mundi* como uma condição somatopolítica geral, como a dor produzida pela gestão necropolítica da subjetividade ao mesmo tempo que assinala a potência (não o poder) dos corpos vivos do planeta (incluído o próprio planeta como corpo vivo) para extrair-se da genealogia capitalista, patriarcal e colonial através de práticas de inadequação, de dissidência e de desidentificação (Preciado, 2023, p. 27).

Preciado entende que a *Dysphoria mundi*, isto é, a situação contemporânea de uma sociedade patologizada, marcada pelo diagnóstico crescente de transtornos e disforias, como a disforia de gênero; não é o resultado de condições clínicas individuais, mas de uma condição coletiva, sentida pelos corpos, nomeada de “somatopolítica”, uma política tecnológica e violenta que controla os corpos e a vida. Esse controle e normatização exercidos pela sociedade e por suas instituições, seriam responsáveis pela dor generalizada que leva os sujeitos a receberem diferentes diagnósticos. Preciado relaciona essa dor à “gestão necropolítica¹²⁰ da subjetividade”, por meio da qual a política escolhe quem pode viver e quem deve morrer, isto é, quem é considerado irrelevante para a sociedade, a partir da construção de subjetividades e identidades “descartáveis”. Nesse contexto disfórico, o que se evidencia é a possibilidade de transformação, que emerge do poder desses corpos dissidentes para desestabilizar a sociedade capitalista, patriarcal e colonial, por meio de sua “desidentificação” em relação aos modelos tradicionais estabelecidos.

Nesse sentido, identifica-se a potência do *corpo político* de Linn da Quebrada. Seu corpo irrompe em arte, estética, erotismo, invenção e resistência, ao mesmo tempo em que é atravessado pela violência cotidiana interseccionada e policial, dirigida contra pessoas trans e negras. Desse modo, apesar de todas essas inscrições, seu corpo torna-se capaz de produzir transformações em si mesmo e nas outras pessoas, por meio da arte, enquanto opera novas formas de viver.

A música *Bixa Preta* (2016), de autoria de Linn da Quebrada, é emblemática na discussão sobre o *corpo político* da artista. A canção denuncia e ressalta a brutal realidade social de inúmeras travestis no Brasil, alternando vozes narrativas. Em terceira pessoa, Linn da Quebrada critica a forma como é reconhecida e percebida pela

¹²⁰ Termo utilizado por Achille Mbembe para definir uma política excludente, que elimina (mata) as pessoas, consideradas desnecessárias pela sociedade neoliberal.

sociedade, reproduzindo expressões transfóbicas e xingamentos; em seguida, em primeira pessoa, responde à violência sofrida:

Bicha estranha, louca, preta, da favela
Quando ela tá passando todos riem da cara dela
Mas, se liga macho
Presta muita atenção
Senta e observa a tua destruição

Que eu sou uma bicha, louca, preta, favelada
Quicando eu vou passar e ninguém mais vai dar risada
Se tu for esperto, pode logo perceber
Que eu já não tô pra brincadeira
Eu vou botar é pra fuder

Que bicha estranha, ensandecida
Arrombada, pervertida
Elas tomba, fecha, causa
[...]

Bicha preTRÁ, TRÁ, TRÁ, TRÁ
Bicha preTRÁ, TRÁ, TRÁ, TRÁ, TRÁ
Bicha preTRÁ, TRÁ, TRÁ, TRÁ
Bicha preTRÁ, TRÁ, TRÁ, TRÁ, TRÁ

A minha pele negra
É meu manto de coragem
[...]
(Quebrada, *Bixa Preta*, 2016).

Na letra de sua música, a artista intercala diferentes vozes sociais e múltiplos olhares sobre si, que incluem tanto os dizeres preconceituosos de outrem quanto seu próprio olhar. Nas duas primeiras estrofes, essas vozes chegam a coincidir, apesar da diferença entre tons e intenções das palavras no contexto.

A artista, em suas reflexões, faz um recorte interseccional, que foca na pessoa trans, negra e pobre, para desenvolver, aprofundar e transmitir suas percepções e sentimentos ao espectador. Linn da Quebrada, em sua música e também em seus discursos, reforça constantemente sua identidade bicha, homossexual e preta, a fim de pontuar as relações hierarquizadas entre as pessoas no Brasil. Essas relações foram identificadas pela pesquisadora Megg Oliveira:

Afirmo que a negritude se constitui a partir da cis heterossexualidade hegemônica e a homossexualidade a partir da branquidade, o que contribui para a manutenção de uma masculinidade hegemônica branca e cis heterossexual. Essa masculinidade se utiliza da branquidade e da cis heterossexualidade para garantir uma supremacia

inconteste de raça e de gênero que opera no sentido de silenciar as masculinidades ditas periféricas. Assim, assegura a manutenção de uma estrutura patriarcal que reproduz visões do regime escravista (Oliveira, 2017, p. 3).

Oliveira afirma que a negritude e a homossexualidade se constituem a partir do contato com a masculinidade cis branca e heterossexual. Esse movimento desconsidera outras formas de masculinidade e reproduz a desigualdade e a exclusão. A pesquisadora discute a complexa relação do negro/homossexual, destacando que, na construção da masculinidade negra, subentende-se que o negro deva ocupar a posição de ativo e viril em uma relação, enquanto o homem branco seria associado à passividade. Nesse contexto, o homossexual bicha negro (entendido como passivo) é duplamente marginalizado.

Figura 14 – Linn da Quebrada, trecho do filme *Bixa Travesty* (2018), que mostra a artista performando em seu show ao cantar a música *Bixa Preta* (2016).



Fonte: *Bixa Travesty* (2018).

A cena acima, figura 14, mostra um trecho de show de Linn da Quebrada, apresentado no documentário. Com o corpo em movimento, a artista leva o indicador à própria cabeça, simulando empunhar o cano de uma arma e imita o som dos disparos de uma metralhadora (trá, trá, trá). A imagem, produzida na cena, coaduna com a letra da música. Com essa referência à violência policial, Linn da Quebrada posiciona-se politicamente, denunciando a violência a que está submetida em seu cotidiano como

mulher trans, bem como a omissão da sociedade frente a esses comportamentos arraigados que visam à eliminação do diferente.

A arma de fogo é associada à violência policial e social¹²¹. No Brasil, a violência¹²² social,¹²³ está presente diariamente na vida das travestis. O país ocupa o primeiro lugar no ranking de assassinatos de travestis em todo o mundo, com um número três vezes maior que o México, país que está em segundo lugar, segundo dados da *ONG Internacional Transgender Europe*, compilados pela revista Híbrida (2020).

Como afirma Berenice Bento (2017, p. 55): “Ou seja, não se trata “apenas” de LGBTfobia, mas de uma ação permanente de assassinatos dessa população sem que nenhum processo jurídico seja instaurado e com pouca repercussão internacional”. A pesquisadora identifica no Brasil o assassinado deliberado, o qual nomeia de transfeminicídio, denotando que o gênero é o motivador das mortes, que ocorrem reiteradamente de forma impune no país.

Em 2019, em Campinas, um homem de 20 anos assassinou Quelly da Silva, de 35 anos. O assassino arrancou o coração da travesti e colocou a imagem de uma santa no lugar. Justificando-se, ele disse à polícia que Quelly era um demônio. Apesar da violência brutal e da explícita motivação transfóbica do crime, o assassino respondeu na Justiça brasileira apenas pelo crime de latrocínio, roubo seguido de morte, sem a intenção de matar. Dessa forma, foi absolvido e encaminhado a um hospital psiquiátrico, onde permaneceu internado por dois anos.

Linn da Quebrada afirma que a importância da vida para o Estado brasileiro e para a sociedade tradicional se relaciona diretamente à classe social, à cor da pele e à orientação sexual da vítima. A vida de um indivíduo que apresente um comportamento que conteste às normas de gênero é interpretada veladamente como desnecessária para esse Estado e para essa sociedade. Diante disso, Linn da Quebrada reafirma

¹²¹ TELES, Lelê. **Assassinatos de pessoas trans cresceram 70% durante a pandemia**. Revista Fórum, 08 set. 2020. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/lgbt/2020/9/8/assassinatos-de-pessoas-trans-cresceram-70-durante-pandemia-82184.html>. Acesso em: 17 dez. 2023. [Consta ainda que o assassinado de pessoas trans no Brasil subiu 70% durante a pandemia].

¹²² TRANS RESPECT VERSUS TRANSPHOBIA. **375 trans and gender-diverse people reported murdered in the past year**. 2021. Disponível em: <https://transrespect.org/en/tmm-update-tdor-2021/>. Acesso em: 17 dez. 2023. [Desde 2008, o Brasil encabeça a lista dos países que mais matam pessoas trans e travestis no mundo. A idade média das pessoas trans assassinadas é de 30 anos. Acrescente a esse dado os inúmeros casos que não são reportados no país].

¹²³ MARTINELLI, Andréa; ANTUNES, Leda. Quelly da Silva: O nome da travesti que foi assassinada e teve o coração arrancado. Portal Geledés, 25. Jan. 2019. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/quelly-da-silva-o-nome-da-travesti-que-foi-assassinada-e-teve-o-coracao-arrancado/>. Acesso em: 17 dez. 2023.

constantemente seu direito e amor pela vida e por seu corpo na expressão de sua corporeidade.

[...]
Sempre borralheira com um quê de Chinerela
Eu saio de salto alto
Maquiada na favela
Mas, se liga macho
Presta muita atenção
Senta e observa a tua destruição
[...] (Quebrada, *Bixa Preta*, 2016).

Em outro trecho da letra da música *Bixa Preta*, a artista também ironiza a figura da personagem Cinderela ao nomear-se de Borralheira e Chinerela. Ao mobilizar o estereótipo da princesa estrangeira do conto infantil, Linn da Quebrada evidencia sua própria condição social, estabelecendo um contraste entre o chinelo cotidiano que utiliza com o sapatinho de cristal, ao mesmo tempo em que recusa as investidas do “Macho Alfa”, representação do homem tradicional. Nesse sentido, Linn da Quebrada busca reconhecimento como indivíduo e artista, reafirmando sua origem periférica, ao se nomear Chinerela, e reescrevendo, assim, sua diegese social.

Verifica-se, assim, que tanto os gestos dançados, quanto a letra da música *Bixa Preta* (2016) constroem o significado e o sentimento de sua expressão artística. Os gestos de Linn da Quebrada são parte de sua estratégia para reforçar a comunicação com o outro e desestruturar os paradigmas e as estruturas tradicionais enraizadas da sociedade.

Como pensador do corpo, Antonin Artaud (2012) ressalta que os gestos criam possibilidades de interação com o outro. Acredita que o corpo produz uma linguagem própria, a qual estabelece um canal de comunicação direto com os sentidos. O dramaturgo destaca que a encenação produz um *locus* de ressignificações. Nesse sentido, enfatiza a importância da linguagem física que emerge do corpo e de tudo o que ocupa o espaço da cena, pois, segundo Artaud, esse gesto executado faz parte de uma linguagem própria, relacionada às camadas sutis dos corpos:

Mais urgente me parece determinar em que consiste essa linguagem física, essa linguagem material e sólida através da qual o teatro pode se distinguir da palavra. Ela consiste em tudo o que ocupa a cena, em tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena, e que se dirige antes de mais nada aos sentidos em vez de se dirigir em primeiro lugar ao espírito, como a linguagem da palavra (Artaud, 2012, p. 30).

Nesse sentido, Artaud sugere, então, a utilização de outros elementos corpóreos e gestuais que atravessem os sentidos, viabilizando uma conexão direta com o espírito e, conseqüentemente, promovendo a transformação pessoal e coletiva da sociedade. Essa linguagem gestual do corpo em cena, ao visar os sentidos do espectador, estabelece uma comunicação subjetiva capaz de maneira física, segundo o teatrólogo¹²⁴.

Artaud compara a linguagem oral de palavras à linguagem gestual do corpo, destacando a efetividade desta última em estabelecer comunicação com o espectador. O corpo é um comunicador e um canal de interação em potencial com o outro. Ele pode produzir uma linguagem própria que perpassa os gestos e estimula a reflexão, a partir disso, o gesto torna-se parte fundamental na construção dessa linguagem. Ao destacar o poder comunicativo do gesto corporal, Artaud (2012) ressalta também sua capacidade transformadora no Teatro da Crueldade, quando incorporado à manifestação artística, o gesto impulsiona o processo de transformação tanto do artista quanto do espectador.

Esse processo de transformação é mágico para Artaud, no sentido de que a encenação no *Teatro da Crueldade*¹²⁵ produz a transformação do ator e do espectador, desconstruindo formas apreendidas e enraizadas de elaboração do comportamento corporal e da racionalidade mental. O teatrólogo afirma que o gesto repercute no organismo, provocando mudanças no indivíduo:

Para quem se esqueceu do poder comunicativo e do mimetismo mágico de um gesto, o teatro pode reensiná-lo, porque um gesto traz consigo sua força e porquê de qualquer modo há no teatro seres humanos para manifestar a força do gesto feito. Fazer arte é privar um gesto de sua repercussão no organismo, e essa repercussão, se o gesto é feito nas condições e com a força necessárias, convida o organismo e, através dele, toda a individualidade a tomar atitudes conformes ao gesto feito (Artaud, 2012, p. 68).

Em Artaud, o gesto tem poderes capazes de promover a reinvenção do indivíduo, mudar sua visão de mundo e seu comportamento. Assim, o dramaturgo destaca a potência da corporeidade, pois, ao se efetuar o encadeamento dos gestos da

¹²⁴ O dramaturgo destaca que esse corpo participa da capacidade de expressão da materialidade, que, subseqüentemente, (Artaud, 2012, p.30) nomeia de *poesia do espaço*, em sua investigação sobre como essa poesia se articula em sua comunicação com o espectador: O domínio do teatro, é preciso que se diga, não é psicológico, mas plástico metafísico. E não se trata de saber se a linguagem física do teatro é capaz de chegar às mesmas resoluções psicológicas que a linguagem das palavras, se consegue expressar sentimentos e paixões tão bem quanto as palavras, mas de saber se não existe no domínio do pensamento e da inteligência atitudes que as palavras sejam incapazes de tomar e que os gestos e tudo o que participa da linguagem no espaço atingem com mais precisão do que elas (Artaud, 2012, p.59).

¹²⁵ “O termo “crueldade” se refere aos meios pelos quais o teatro pode abalar as certezas sobre as quais está assentado o mundo ocidental - a começar pela própria linguagem” (Teatro da Crueldade, 2022).

forma aprendida socialmente, reitera-se princípios morais da sociedade e estruturas rígidas de pensamento e de visão de mundo. Romper com essa gesticulação e com a própria noção estrutural e individualista de corporeidade significa remodelar as estruturas cognitivas ocidentais. Dessa forma, é possível observar que os gestos dos momentos performáticos de Linn da Quebrada reforçam o que está sendo dito, veiculando informações. Participam na comunicação que esse corpo político estabelece, articulando sua construção poética e denúncia das exclusões sociais.

A artista, ao mostrar a realidade violenta do cotidiano das travestis, incita e envolve os espectadores, por meio de gestos e palavras, para que sintam sua experiência diária e as dificuldades de sobrevivência das pessoas trans no Brasil. Com seu gesto, a artista convida o público a adentrar em seu espaço imaginário, estabelecendo uma relação empática com o outro, categorizado como diferente, representado como mulher trans. Nesse sentido, Linn da Quebrada busca ampliar a visão de mundo dos envolvidos no espetáculo.

Dessa forma, na manifestação artística de Linn da Quebrada, observa-se a elaboração de uma linguagem também corporal, com a qual desenvolve estratégias de relação, comunicação e apresentação desse corpo para o público. Além disso, como disse Jup do Bairro, aos 26 min 30 s, do documentário *Bixa Travesty*:

É a validação do seu corpo como existência mesmo sabe, porque o que eu sinto é que as pessoas, elas não se envolvem comigo, elas não buscam saber quem eu sou. Essa figura mitologicamente engraçada é o que tem me incomodado muito, é o que eu vejo que eu não venho recebendo afeto [...] (*Bixa Travesty*, 2018, 26 min 40 s).

Nesse trecho, Jup do Bairro refere-se à necessidade que as travestis têm de serem vistas como seres humanos pela sociedade. Seus corpos precisam ser identificados e legitimados, tendo em vista que a “humanidade” tem sido reconhecida e considerada socialmente somente para os corpos que se conformam às normas aceitas socialmente.

Daniel Zacariotti (2023, p. 45) em artigo intitulado: *Estética e política na Subjetividade encorpada de Linn da Quebrada* comenta a cena da figura 14:

Podemos ver nesta cena que o corpo é o centro na formação da subjetividade política travesti ou, em outros termos, os cruzamentos entre indivíduo e sociedade estão frisados no corpo travesti e, para que isso não seja nocivo, a liberdade de experimentação deste corpo deve ser garantida. (Zacariotti, 2023, p. 45).

O pesquisador destaca o corpo como elemento central no processo de subjetivação que ele articula. Trata-se do local onde o indivíduo e a sociedade se interseccionam, pois, em sua performance, o corpo expõe e, ao mesmo tempo, contesta normas vigentes, propondo modelos alternativos de existências.

Verifica-se, então, que a artista pontua, por meio de suas reflexões e conversas com o espectador, o dinamismo e o retorno de seus afetos e desejos durante as performances. Ao cantar, ela discorre sobre como suas músicas apresentam inquietações, relacionadas às possíveis transformações corporais, que podem ser efetuadas no seu fazer artístico. Nesse sentido, acredita-se que a expressão da arte produzida por Linn da Quebrada possua, além da capacidade de promover transformações na própria artista, o potencial de impactar e agir sobre os espectadores.

Assim, tanto o teatro em Artaud quanto a performance de Linn da Quebrada têm características mágicas no sentido de que a encenação tem elementos subjetivos ou materiais capazes de produzir modificações na visão de mundo e nos corpos dos envolvidos. Para Artaud, esses poderes são inerentes à forma de atuação, gesticulação e à disposição da artista. Em Linn da Quebrada verifica-se que, em suas performances artísticas e reflexões, ela se ressignifica subjetiva e materialmente ao abordar sua intimidade e sua realidade social e política.

Politizar a ferida, afinal, é um modo de estar juntas na quebra e de encontrar, entre os cacos de uma vidraça estilhaçada, um liame impossível, o indício de uma coletividade áspera e improvável. Tem a ver com habitar espaços irrespiráveis, avançar sobre caminhos instáveis e estar a sós com o desconforto de existir em bando [...]. (Mombaça, 2021, p. 26).

Mombaça afirma, de forma poética e por meio de metáforas, que tornar público aquilo que atinge, afeta e causa dores, ou seja, a violência sofrida na experiência de vivência *queer*, constitui uma maneira de se conectar com outras pessoas, criar alianças, buscar apoio e resistir.

Ressalta-se que Linn da Quebrada, por meio de seu corpo dissidente e de sua arte visceral, visibiliza dores, reverbera posições e resistência no palco e nas redes sociais, infringe regras de ser e de comportamento, reinventando-se. Esse processo evidencia seu potencial político de efetuar mudanças sociais. A artista, em seu fazer artístico, contribui para a conscientização e a politização dos envolvidos, ao produzir

uma outra identidade para si, enquanto cria um sentimento plural de união, em sua promoção da luta por direitos humanos e rejeição à “precariedade induzida”¹²⁶.

3.2.3 *Corpo erótico*

Identificou-se que há duas principais nuances do corpo erótico de Linn da Quebrada. A primeira consiste na tentativa de estabelecer uma conexão com os sentidos dos espectadores e do público, enquanto a segunda busca intensificar a crítica às normas sociais e às hipocrisias da sociedade.

Figura 15: Performance artística de Linn da Quebrada no filme aos 5 min 30 s *Bixa Travesty* (2018).



Fonte: *Bixa Travesty* (2018).

Na cena acima, Linn da Quebrada explora um aspecto do corpo erótico ao usar uma roupa que, pela presença de correntes, remete ao sadomasoquismo. Ao cantar, ela vira de costas para o público, expondo parcialmente os glúteos, enquanto rebola. Essa postura constitui também uma forma de se comunicar com a platéia, por meio da

¹²⁶ Expressão utilizada por Judith Butler que trata da promoção pelo Estado de sub condições de vida e de trabalho para determinadas pessoas. Trata da ação estatal que distribui de forma desigual a precariedade em diferentes espaços urbanos, a fim de incentivar veladamente a desigualdade, a segregação e as hierarquias sociais.

erotização. Nesse ângulo, que permite a visualização de seu rosto, a artista mantém o contato com o espectador, reforçando a interação performática.

Salienta-se que, dentre as várias maneiras pela qual Linn da Quebrada se apresenta no palco, a expressão da sensualidade da artista tem um lugar de destaque, o que também a aproxima dos seus desejos e visa alcançar uma conexão sensorial com os sentidos do espectador.

Audre Lorde (1934-1992) no ensaio: *Os usos do erótico: o erótico como poder* (2009), ressalta a capacidade do erótico de promover transformação e produzir informação. Lorde (2009, p. 10) destaca que o acesso ao erótico pode provocar mudanças ao proporcionar o empoderamento feminino (2009, p. 13). Além disso, Lorde discute a supressão do erótico pela sociedade e sua simplificação ou marginalização, cujo objetivo principal seria o de oprimir a potência do feminino:

O erótico é um lugar entre a incipiente consciência de nosso próprio ser e o caos de nossos sentimentos mais fortes. É um senso íntimo de satisfação ao qual, uma vez que o tenhamos vivido, sabemos que podemos almejar. Porque uma vez tendo vivido a completude dessa profundidade de sentimento e reconhecido seu poder, não podemos, por nossa honra e respeito próprio, exigir menos que isso de nós mesmas (Lorde, 2009, p. 9).

Lorde afirma que o erótico localiza o nosso eu e nos aproxima de nossos sentimentos mais profundos. Segundo a escritora, ele proporciona a sensação de inteireza ao fortalecer o feminino. O erótico constitui, assim, uma fonte de poder situada nas profundezas do ser, que pode e deve ser acessado. Denuncia, ainda, a supressão do erótico atende aos interesses dos modelos masculinos de poder.

A escritora também ressalta a força do erótico para o estabelecimento de uma conexão do indivíduo consigo próprio, pois o erótico seria uma espécie de lupa que amplia nossa capacidade de enxergar o que nos rodeia e os nossos sentimentos. Assim, como um canal que expande a capacidade perceptiva:

Outra forma importante porque o erótico *opus* é ampliando franca e corajosamente minha capacidade de gozar. Assim como meu corpo se expande com a música, se dilatando em reação a ela, escutando seus ritmos profundos, tudo aquilo que eu sinto também se dilata à experiência eroticamente satisfatória, seja dançando, construindo uma estante de livros, escrevendo um poema, examinando uma ideia. Essa auto conexão compartilhada é um indicador do gozo que me sei capaz de sentir, um lembrete de minha capacidade de sentimento (Lorde, 2009, p. 12).

Lorde destaca que a relação com o erótico intensifica o sentimento direcionado às experiências vividas ao promover a auto conexão, a qual expande a forma como o corpo capta as diversas sensações de origem interna e externa. Nesse contexto, pode-se pensar que, por meio do erótico, Linn da Quebrada estabelece uma conexão consigo própria e com os outros. Observa-se que a dança erótica, realizada em suas apresentações, vincula-se aos sons, letras e música, além de refletir a vivência da artista, constituindo uma parte significativa de sua forma de expressão corporal. Por meio de movimentos carregados de erotismo, a artista convida o espectador, por gestos e olhares, a partilhar seus sentimentos e reivindicações.

Georges Bataille, ao refletir sobre o erótico, afirma (1987, p. 20) que: “o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem”. Considera-se que o erótico quando produzido e capaz de exercer atração no indivíduo, relaciona-se à singularidade de cada um e reflete desejos que fazem parte da vida interior. Nesse sentido, é possível relacionar a perspectiva de Bataille à forma como Linn da Quebrada expõe o erótico, conectando-o à intimidade e a vida particular de cada um, associando o corpo erótico à própria experiência vital.

O erotismo, também, segundo Bataille (1987), possui um outro aspecto importante: promover uma conexão com o outro, viabilizando a aproximação das pessoas. Dessa forma, ele cria entre os indivíduos um vínculo intangível: “o erotismo dos corpos [...] o que está sempre em questão é substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda.” (Bataille, 1987, p.13). A continuidade nos retiraria da solidão e essa continuidade, segundo Bataille, poderia ser experimentada por meio do erotismo

Na cena, figura 15, aos 5min 30s, Linn da Quebrada, ao cantar a música *A Lenda*, utiliza o corpo erótico como estratégia expressiva, facilitando a conexão com o outro. Observa-se que a utilização da sensualidade e da erotização permeia toda a sua performance interartística, integrando dança, sons e letras, que se complementam para comunicar a mensagem desejada, constituindo uma unidade inseparável:

De boba ela só tem a cara e o jeito de andar
Mas sabe que pra ter sucesso não basta apenas estudar
Estudar, estudar, estudar sem parar
Tão esperta essa bixona, não basta apenas estudar (Quebrada, *A Lenda*, 2017).

Enquanto canta a música *A Lenda*, a artista ironiza, por meio do movimento de seu corpo, de sua dança, a ideia de o estudo ser uma promessa de sucesso individual. Através de seus movimentos corporais, ela informa ao espectador, sem a verbalização direta, que o sexo muitas vezes participa do sucesso individual. Essa informação é subentendida no momento em que a atriz executa um movimento descendente com o corpo, enquanto balança o quadril para frente e para trás, destacando seus glúteos voltados para o público, ao mesmo tempo em que enfatiza a última sílaba da palavra “estudar”, suprimindo o “r” e transformando em: “dá, dá, dá”, fazendo referência à gíria que indica manter relações sexuais.

Nesse sentido, verifica-se na cena, figura 15, que, com o movimento enérgico de seus quadris, a artista, além de sensualizar e simular relações sexuais, também critica padrões sociais de comportamento, relacionando sexo e trabalho à hipocrisia social. Isto é, associa seu o corpo e o desejo alheio que desperta às possibilidades de ascensão social e de sobrevivência.

Dessa forma, a artista apropria-se inteiramente de seu corpo, afirmando, aos 29m50s, que ele lhe pertence e que não se submeterá a imposições sociais. Ao mesmo tempo, indica, de diferentes maneiras, ter sido sistematicamente rejeitada em termos amorosos pelas mesmas pessoas que a desejavam, criticando a hipocrisia social¹²⁷.

Com isso, observa-se que o erotismo, além de conectar as pessoas, também é utilizado para criticar preconceitos. Esse erotismo perpassa seus gestos, movimentos e discursos, principalmente quando, carinhosamente, a artista acaricia as partes sexuais de seu corpo. Esses elementos eróticos associados expandem o poder comunicativo da informação e do seu sentimento.

¹²⁷ A hipocrisia social é denunciada principalmente nas músicas: *(Muito +) Talento*, *Bixa Travesty*, *Transudo e Tomara* do álbum *Pajubá* (2017) e, ainda, no filme na voz de Jup do Bairro aos 26 min 30 s do documentário *Bixa Travesty*: “É o que eu vejo que as pessoas não se envolvem comigo, não procuram saber quem eu sou [...] eu não venho recebendo afeto, que a galera quer se envolver com a minha casca [...]” “dentre outras cenas.

Figura 16: Performance artística de Linn da Quebrada no quarto de hospital, quando a artista se submetia a um tratamento de quimioterapia, Aos 49 min 23 s (*Bixa Travesty*, 2018).



Fonte: *Bixa Travesty* (2018).

A cena acima, figura 16, mostra a performance de Linn da Quebrada em um quarto de hospital, enquanto se submetia a um tratamento de quimioterapia. Trechos e fotos dessa performance são apresentados no documentário. A artista interage com seu corpo, se toca e destaca partes específicas do corpo, como o ânus, que tem um significado afetivo e emocional, para além da função do órgão. Jorge Glusberg (2013) afirma: “No contexto da arte da performance, a nudez é maior que a simples ausência de roupa; e a sensualidade e o erotismo evocam uma infinita variedade de significações que se referem a uma variedade de objetos”. (Glusberg, 2013, p. 83). O pesquisador identifica a potência da nudez na produção de sentidos e na comunicação com o espectador.

Ao mostrar e falar sobre seu ânus, Linn da Quebrada destaca o órgão como partícipe da construção de sua afetividade e de sua conexão consigo mesma, enquanto debocha, veladamente, da vertente que advoga a “higienização da homossexualidade”, com vistas a normatizar e a definir comportamentos homossexuais aceitáveis socialmente.

Verifica-se que o tema do sexo percorre todo o filme, situando afetivamente esse corpo erótico ao relacionar sexo, desejo e amor. A artista, no documentário, utiliza, por vezes, imagens fortes, como a da cena acima, na qual abre e mostra o ânus para o espectador. Seu discurso, ao tratar de comportamentos sexuais, também polemiza, o que

pode ser verificado quando a artista aborda a questão de relações poliamorosas, tema controverso, até mesmo entre as travestis¹²⁸. Em ambas as situações, seja por meio de imagens ou discursos, Linn da Quebrada mostra seu corpo erótico e seus desejos, estendendo sentidos e significados à cena, enquanto articula também um corpo político, pois as imagens e discursos rompem com padrões de comportamento, que tratam de normatizações de desejos e comportamentos.

Destaca-se que o ânus tem um papel singular em toda a abordagem de Linn da Quebrada, tendo em vista que funciona como um canal de prazer e de contato com o outro. Na sequência (1 hora 3 min), apresenta-se um trecho de show de Linn da Quebrada, cuja cena se inicia com Jup do Bairro dançando e rebolando de costas para o palco, enquanto Linn da Quebrada canta um trecho da música *Dedo Nocué*: “Que cu, que cu é esse, quem quer cai dentro dele, primeiro põe um pé, depois o outro, depois cai dentro, que cu aconchegante parece um acampamento [...]”. A cena também destaca verbalmente e visualmente a presença fundamental do ânus.

Às 1h04min31s em uma cena subsequente, Linn da Quebrada declara:

O meu cu eu sinto que foi um centro de força que irradiou, que teve, que foi responsável, por uma rede de nervos que fez com que eu me conectasse com o meu corpo inteiro. Acho que os cachorros e outros animais são espertos porquê eles vão logo no cuzinho para se conhecerem [...] (Quebrada, 2017).

Todas essas referências anteriores coadunam com a afirmação de Linn da Quebrada sobre o que representa o ânus para ela, um lugar de força, que exerce um controle sobre seu corpo e sobre sua subjetividade, além de ser também um canal de contato e afetividade consigo e com o outro.

O ânus, como zona erógena, está associado a diversos tabus imagéticos e linguísticos. Essas “proibições” morais fazem com que a imagem crua de Linn da Quebrada, ao expor o ânus para a câmera, provoque um choque e estranhamento no espectador, convidando à reflexão. Essas imagens, nesse contexto, também funcionam como forma de ativismo político, contestando os valores da sociedade tradicional.

Entende-se que essa imagem, performance e cena de Linn da Quebrada incorpora uma posição política de reinvenção dos gêneros e de seus atributos, constituindo uma contestação da moral tradicional e uma crítica ao preconceito contra

¹²⁸ Conversa entre Linn da Quebrada e uma amiga cabeleireira, travesti aos 36m do filme *Bixa Travesty* (2018).

peessoas trans. A performance propõe o rompimento com a função socialmente atribuída ao órgão. O ânus torna-se, na cena, o lugar central de desejo, transformação e denúncia, o que reverbera em seu discurso nas músicas de seus shows e de seu documentário.

Nessa cena de Linn da Quebrada, há uma atitude de ativismo intrínseco à imagem apresentada, uma transgressão. Pela sua carnalidade e pelo significado que o ânus representa na vida da artista, a imagem exerce uma ação política, ao provocar o público e questionar formas estabelecidas de perceber o mundo. Nesse contexto, verifica-se que essa performance faz parte de um conjunto de repetições imagéticas e discursivas que destacam o ânus, com o objetivo de afetar e instigar o espectador.

Esse movimento de Linn da Quebrada de contestação e comunicação, realizado por meio do erótico, remete ao pensamento de George Bataille (1987) sobre o erotismo, que o associa ao rompimento com padrões sociais. Segundo o teórico: “O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Digo: a dissolução dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que nós somos”. (Bataille, 1987, p. 14).

O erotismo funcionaria, assim, como um meio de romper com as estruturas de pensamento e de comportamento que consolidam normas sociais e afastam as pessoas umas das outras. Bataille (1987) percebe o erotismo como uma forma de dissolver as estruturas que regem a vida social tradicional. Nesse sentido, ao utilizar o corpo como canal expressivo, o erotismo dissolve estruturas normativas, associando-se à transgressão.

Sob essa perspectiva, a imagem do ânus de Linn da Quebrada participa de sua luta política e da elaboração de seu corpo político, pois destaca o órgão, mostrando-o com um lugar de afeto e desejo, transgressão e reivindicação, destacando seu potencial político de produzir transformações nas normas sociais apreendidas.

Observa-se que a artista, ao abordar o ânus, nomeia-o, predominantemente, tanto em seu discurso quanto nas letras de música, de “cu”, o que torna a imagem mais carnal. Apesar disso, a artista também utiliza, uma vez no documentário, a palavra ânus para produzir uma ambivalência poética de significados. Aos 1h02min, ao cantar, ela diz: “[...] Eu quero ser amada por todos os capricornianos, ânus, ânus, ânus... (repetindo a palavra 7 vezes) por anos a fio.”, fazendo referência ao sexo no relacionamento amoroso e à importância do ânus nessas relações. Outra palavra que a artista utiliza para

se referir ao ânus é “cuceta”¹²⁹. Essa expressão, formada pela uma união de “cu” e “buceta”, busca a aproximar simbolicamente o ânus masculino da vagina.

Em artigo, Gleiton Bonfante e Clarissa Gonzalez (2022, p. 201) descrevem performances que se apropriam da “cuceta” como elemento artístico e canal de expressão em grupos de WhatsApp, discutindo a potência dessas imagens: “A cuceta emergiu dos dados como uma estilização semiótica do ânus que performaria alguma das seguintes características: [...] disponibilidade constante para a penetração, apetite sexual, [...] como um órgão híbrido, plástico, fabricado pelo desejo”. Os pesquisadores identificaram a reconfiguração do ânus em determinados contextos, conferindo à “cuceta” características distintas da vagina. Apesar da aproximação linguística e funcional de ambos como órgãos de penetração, ressalta-se o vigor sexual presente no “novo” órgão, a “cuceta”.

[...] as imagens ressemantizam o ânus masculino como um órgão feminino, desestabilizando o sistema anatômico de classificação de gênero e promovendo uma re-inscrição do corpo nas políticas do desejo. A reconfiguração semiótica do corpo anatômico possibilita discutir a performatividade das imagens, ou seja, sua potência agentiva, transformativa. Performances como a da cuceta contribuem para os estudos de gênero e imagem por perturbarem o corpo como ancoragem do gênero (Bonfante e Gonzalez, 2022, p. 200).

Segundo os pesquisadores, imagens de ânus masculino em determinados contextos têm o objetivo de promover a ressignificação desse órgão, conferindo-lhe atributos femininos. Para ressignificar as características erógenas dos gêneros e propor a ruptura de padrões, desestrutura-se a separação dos gêneros por meio dos órgãos biológicos, considerando que o ânus é universal.

[...] entendemos a cuceta como uma palavra-ato, ou imagem-ato, que, ao ser enunciada linguística ou imagetivamente, performativamente cria aquilo que parece apenas descrever: uma zona erógena com potencial para diluir barreiras entre os gêneros e as performances que lhes são associadas (Bonfante e Gonzalez, 2022, p. 200).

Após a identificação de referências da “cuceta”, os pesquisadores nomearam as imagens como imagem-ato: “Para isso, partimos do entendimento de que imagens criam tempo-espacos semióticos, nos quais as expressões de desejo, ou ideologias formadoras do desejo, podem ser retrabalhadas, alteradas e reimaginadas”. Nesse sentido, Bonfante

¹²⁹ A palavra “cuceta” é utilizada na música *Prostituto/Pare Querido*, de Linn da Quebrada.

e Gonzales destacam para a performatividade da imagem, como signo-imagético, que teria o atributo de, em sua repetição performativa, ressignificar concepções pré-estabelecidas do corpo e dos gêneros e transformar a realidade e os desejos.

Por isso, além de conceber a imagem como performativa, destacando, assim, seu potencial agentivo, damos um passo além ao atentar também para a performatividade da imagem, ou seja, para o modo como determinadas ressignificações, fruto de reciclagens efetuadas em práticas situadas, podem reverberar socialmente de modo significativo. O modo como essa reverberação move a sociedade não é algo que pode ser previsto ou controlado, pois a performatividade se refere a um potencial latente que pode surtir tanto efeitos revolucionários como outros que contribuem para a reafirmação de sentidos engessados (Bonfante e Gonzalez, 2022, p. 210).

Os pesquisadores destacam a potência do corpo em tornar-se performativo em suas ações, ao ressignificar órgãos e funções. Afirmam que essas imagens viabilizam a perpetuação dessas ideias e comportamentos, propondo o rompimento com o binarismo de gênero e revolucionando o entendimento do corpo e do indivíduo na sociedade.

Nas palavras de Paul Preciado, teórico e homem trans (2018), o ânus seria o prazer em potencial e estaria situado em um campo de indeterminação da generificação:

O ânus como centro de produção de prazer (e, neste sentido, intimamente relacionado à boca ou à mão, órgãos que serão também fortemente controlados pela regulação sexopolítica do século XIX contra a masturbação e a homossexualidade) não tem gênero. Nem masculino, nem feminino, o ânus produz um curto-circuito na divisão dos sexos. Como centro da passividade primordial, e abjeto por excelência, posicionado perto do detrito e da merda, serve como buraco negro universal, pelo qual avançam os gêneros, os sexos, as identidades e o capital (Preciado, 2018, p. 78).

A sexopolítica, conceito de Preciado (2018), dialoga com a biopolítica de Foucault como um movimento de poder responsável por regular a vida. Ao associar órgãos sexuais ao gênero e ao comportamento sexual, esses órgãos perdem seu poder de agência frente ao ânus. Isso ocorre porque o ânus não possui um gênero específico e também é responsável pela produção de prazer, apesar de sua função principal estar relacionada à eliminação de dejetos. Para o pesquisador, a potência do ânus reside exatamente na impossibilidade de sua generificação, embora esteja intimamente conectado à produção de prazer.

Outra característica do ânus que Preciado destaca em sua obra *Manifiesto Contrassexual* (2014, p.32) é a do ânus como espaço tecnológico, que supõe a

elaboração de um corpo sexual pelas estruturas de poder e pela mídia. Para o filósofo, o ânus participaria de um processo complexo de fabricação de corpos e desejos pela sociedade de consumo:

O ânus apresenta três características fundamentais que o transformam no centro transitório de um trabalho de desconstrução contrassexual. Um: o ânus é o centro erógeno universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual, onde os papéis e os registros aparecem como universalmente reversíveis (quem não tem um ânus?). Dois: o ânus é um a zona primordial de passividade, um centro produtor de excitação e de prazer que não figura na lista de pontos prescritos como orgásticos. Três: o ânus constitui um espaço de trabalho tecnológico; é uma fábrica de reelaboração do corpo contrassexual pós-humano. O trabalho do ânus não é destinado à reprodução nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai à merda. (Preciado, 2014, p. 32).

Paul Preciado (2014) indica o ânus como um órgão erógeno, que se situa além das categorizações de gênero, o que acentua seu caráter político de resistência à generificação, quando erotizado. Ao ser utilizado como fonte de prazer, ele desestabiliza a diferença sexual e ressignifica o corpo como fonte de prazer para além dos órgãos sexuais. Além disso, Preciado destaca sua utilização não romântica, pois, como ele não se destina à reprodução, o ânus tensiona a concepção do sexo entendido, exclusivamente, como resultado de um amor romântico.

Reflete-se sobre as relações que Linn da Quebrada estaria elaborando com a heterossexualidade compulsória, ao apresentar suas imagens carnavais e discursos reiterados sobre o ânus, o cu e a cuceta, performando esse órgão como um lugar legítimo para a contestação da generificação e para a expressão do seu desejo e obtenção de carinho e afeto. Nesse movimento, a artista produz e propõe uma nova maneira de perceber a realidade corporal.

Nesse sentido, a nudez e o corpo cinestésico e erótico de Linn da Quebrada estão diretamente conectados à sua relação de amor à vida e aos corpos, ao mesmo tempo em que articulam uma proposta de desestabilização das normas sociais. No palco, busca-se a conexão com os outros participantes do show, com os espectadores do documentário e com o público das apresentações ao vivo.

Nesse contexto, pontua-se que o erotismo em Linn da Quebrada reforça seu contato com o público e potencializa o corpo como canal de comunicação. Além disso, o erotismo é também, para a artista, um movimento político de reivindicação e

transgressão, pois as imagens que utiliza, como abrir o ânus para a tela, discursando sobre a potência dessa parte de seu corpo, enquanto clama pelo respeito às pessoas trans e denuncia a hipocrisia da sociedade em relação ao sexo, são transgressões às normas do interdito social e às regras de comportamento sexual da sociedade tradicional.

3.2.4 Corpo Cinestésico

No âmbito do que se entende como corpo cinestésico da artista, considera-se o contato físico desse corpo com outros corpos, de forma material e subjetiva, na busca de sensações, proximidade e fusão. Inclui-se também a elaboração de uma corporeidade expansiva que se estende para além do corpo e contacta outros corpos.

O corpo de Linn da Quebrada, mostrado tanto no documentário quanto no palco, está em um constante movimento de abertura e de interação, permitindo que, por meio de afetos e de vivências, se estabeleça uma fusão com outros corpos em diferentes camadas de experiência.

Seu corpo cinestésico constitui um elemento fundamental, funcionando como um canal de aproximação consigo mesma e com os outros. A artista, por meio do toque, explora e transmite sensações e emoções. Ao tocar e beijar o seu corpo, Linn da Quebrada mostra o amor que tem por si própria e por todas as partes que compõem seu corpo.

Verifica-se a intensa relação carnal e carinhosa que Linn da Quebrada constrói com seu corpo no documentário, ao acariciar suas regiões íntimas e beijar seus braços e pernas. Com esses gestos, ela ressignifica e deslegitima uma série de rejeições pelas quais seu corpo passou. Essas cenas são acompanhadas de reflexões, nas quais a artista discorre sobre a relação do seu corpo com sua subjetividade, com os outros e com a sociedade. Ela evidencia que essa relação também se estabelece tanto por meio do contato consigo mesma quanto entre corpos.

A artista apresenta, assim, seu processo de reelaboração de seu corpo e de seus afetos. Linn da Quebrada (*Bixa Travesty*¹³⁰, 2018) afirma no documentário: “Eu me amo muito, sou minha fã, eu me adoro [...] quando eu tô triste, eu coloco as minhas músicas para ouvir [...] eu preciso ouvir aquelas coisas porque eu preciso acreditar na minha... no

¹³⁰ Cena aos 16 min 29 s do filme *Bixa Travesty* (2018).

meu corpo”. Enquanto pronuncia essas frases, na cena, Linn da Quebrada abaixa-se, beija seus braços e acaricia seu corpo.

Figura 17 - Imagem de Linn da Quebrada se beijando enquanto conversa com sua mãe e amigas (*Bixa Travesty*, 2018, 17 min 22 s).



Fonte: *Bixa Travesty* (2018).

Figura 18 - Imagem de Linn da Quebrada tomando banho com sua mãe (*Bixa Travesty*, 2018, 18 min 31 s).



Fonte: *Bixa Travesty* (2018).

Destaca-se a cena em que a artista toma banho com sua mãe. Enquanto conversam, lavam-se mutuamente, abraçam-se nuas e lembram momentos da infância de Linn da Quebrada. Ao abordar esses momentos, a artista remete novamente ao corpo e ao seu órgão sexual masculino, lembrando-se de como sua mãe a ensinava a lavar o pênis.¹³¹ Nesse momento, Linn da Quebrada evidencia o cuidado materno com o seu órgão sexual, como um canal de amor, expresso por meio de ensinamentos sobre a importância de higienização corporal.

A nudez observada na cena pode ser identificada como uma forma recorrente de expressão de Linn da Quebrada, associada à sua franqueza. Trata-se de um movimento em que a artista se despe integralmente, tanto em sentido metafórico, ao revelar suas vivências e intimidade, quanto em sentido literal, permitindo que o público a conheça e estabeleça conexão com ela.

Linn da Quebrada, ao mostrar características estéticas, íntimas e subjetivas do seu corpo, reforça a humanização desse corpo ao destacar a necessidade de carinho. Além de, por meio do corpo, buscar um contato profundo com o outro, unindo-se, no documentário, a alguns corpos de pessoas significativas em sua trajetória de vida. A cena, também, ao imprimir visualmente a materialidade corpórea de Linn da Quebrada, reforça seu contato e intimidade com o espectador.

Assim, enquanto o corpo da artista, exposto à fragilidade em sua nudez, torna-se um canal que viabiliza a comunicação e a transmissão de sentimentos para o outro, Linn da Quebrada ressignifica a forma e o espaço desse corpo em modificação contínua. Ao abraçar nua a sua mãe, ela demonstra seu corpo expandindo-se, apresentando visualmente um corpo unificado nessa experiência de união.

¹³¹ Cena aos 18 min 40 s do filme *Bixa Travesty* (2018).

Figura 19: Imagem de Linn da Quebrada interagindo com o corpo da amiga aos 47 min. (*Bixa Travesty*, 2018).



Fonte: *Bixa Travesty* (2018).

A cena acima mostra um outro momento que, também, envolve o contato com o outro, por meio do corpo nu. Observa-se Linn da Quebrada, brincando e explorando seu corpo, enquanto interage com o corpo da amiga.

Além da cena do banho com a mãe, a artista também esfrega seu corpo nu ao corpo da amiga e diz: “A gente estava sempre se esfregando [...]” (*Bixa Travesty*¹³², 2018). Afirma que, por meio da experiência de friccionar sua pele com a pele de outra pessoa, de forma amorosa e trocando carinho, é possível estimular uma união em diferentes níveis com aqueles a que se tem afeto, fortalecendo os laços afetivos existentes. Esse corpo cinestésico da artista se associa à exposição de sua intimidade, situando a nudez como uma manifestação poética, que cria múltiplas significações com as imagens unindo os corpos. Deste modo, é possível realizar uma aproximação entre nudez, união, afeto e liberdade. A associação da nudez à liberdade percorre filmes, romances e o imaginário popular, impulsionada provavelmente pela inocência da nudez originária da mitologia cristã de Adão e Eva: “Vencer o pudor que cerca nossos corpos e desejos foi imaginado por muitas décadas como caminho fundamental para a

¹³² Cena aos 48 min 40 s do filme *Bixa Travesty* (2018).

libertação do ser humano” (Ferreira e Silva, 2011, p. 148). Os pesquisadores destacam a relação entre nudez e liberdade, na medida que o ato de se desnudar rompe com regras sociais, que definem o que pode ou não ser mostrado no corpo humano e onde seria aceitável a exposição do corpo nu.

Na discussão velada que Linn da Quebrada propõe sobre o estatuto do corpo, insere-se a nudez como estética recorrente no documentário. Embora seja comumente associada ao erotismo, nessas cenas o que se privilegia não é o erótico, mas o encontro entre peles, mostrando corpos que procuram se unir e se conectar em camadas mais sutis.

Nesse sentido, Linn da Quebrada rompe com a pudicícia da nudez corporal para mostrar ao espectador novas possibilidades de relacionamento entre corpos, que, nas situações das duas últimas cenas descritas, não envolvem a sexualidade.

Bataille destaca a potência do nu para a aproximação entre as pessoas: “A nudez [...] é um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade” (Bataille, 1987, p. 14). Em sua pesquisa, baseada em sua “experiência interior” (Bataille, 1987, p. 23), o autor acredita que a nudez provoque a união dos seres.

Em Bataille, afirma-se que, por meio da nudez um indivíduo pode buscar o encontro com o outro. Essa potencialidade de união com o outro, que o corpo nu propicia também é explorada por Linn da Quebrada, com seu corpo cinestésico, que em sua nudez, estabelece um canal de comunicação com o outro, que também se potencializa com a fricção com outros corpos também nus. A nudez em Bataille (1987) relaciona-se ao fenômeno que nomeia de continuidade, porque entende que expor um corpo nu é também se estender, ampliar o escopo desse corpo, promovendo a união com outros corpos:

A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada. Há, ao contrário, desapossamento no jogo dos órgãos que se derramam no renovar da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra. Esse desapossamento é tão completo que no estado de nudez, que o anuncia, e que é o seu emblema, a maior parte

dos seres humanos se esconde, mais ainda se a ação erótica, que acaba de desapossá-los, acompanha a nudez (Bataille, 1987, p. 14).

Georges Bataille pensa o corpo sob dois eixos: o da continuidade e o da descontinuidade dos seres humanos. Para o filósofo, os indivíduos são seres descontínuos, isolados, pois são separados uns dos outros e esse rompimento do ser pode ser interrompido pela noção de continuidade impulsionada pelo corpo.

Nesse sentido, destaca-se que o corpo cinestésico de Linn da Quebrada é uma expressão da vida, que se conecta, interage e pulsa uma forma de diluição da individualidade. O corpo emerge como canal de interação com o outro em diversas cenas.

Verifica-se na cena que a nudez também dispara as suas reflexões sobre a corporeidade (*Bixa Travesty*, 2018¹³³), realizadas pela artista, pois a cena *mise en abyme*¹³⁴ mostra Linn da Quebrada se inspirando nas gravações e fotos feitas para refletir sobre sua vida e comportamento.

Com isso, seu corpo nu estimula e promove inúmeras reflexões que perpassam a construção de sua subjetividade. Nesse movimento, é através de seu corpo nu, dos seus gestos e de seu discurso que a artista estabelece um canal de comunicação com o público e pontua vários aspectos da relação entre corpo e público, como a denúncia das normas sexuais impostas e a proposição de mudanças na forma como a sociedade trata as pessoas trans.

Desta forma, o corpo torna-se, para a artista, um espaço expandido, de carinho e aberto à troca amorosa. Por meio do corpo cinestésico, Linn da Quebrada relaciona-se consigo mesma e com o outro, promovendo simultaneamente afetividade e resistência política.

3.3 – *Corpoética: uma arte visceral*

Acho que é até mais interessante pensar em me assumir corpo do que necessariamente me assumir gay ou qualquer outra coisa, porque ainda venho passando por transições. Compreendo o corpo como um processo vivo. A partir do momento em que tomei a ação de liberdade do próprio corpo, que tomei às rédeas, encontrei na arte um território físico de expressão e de possibilidades (Quebrada, 2018, p. 76).

¹³³ Cena aos 53 min 55 s do filme *Bixa Travesty* (2018).

¹³⁴ *Mise en abyme* é um termo francês, que significa narrativa em abismo e se refere a narrativas que contém dentro de si outras narrativas e histórias.

A *corpoética* de Linn da Quebrada refere-se à poética do corpo, que se expressa de maneira interartística e se expande para além dos limites corporais. As experiências vividas são o impulso primordial desse fazer artístico, ou seja, o que afeta a artista torna-se sua fonte de inspiração. Nesse processo artístico, o corpo em movimento, associado à memória corporal, produz arte e saberes no contato com o público.

Entre as reflexões contemporâneas sobre corpo, selecionou-se o estudo de Ana Kiffer (2016, p. 16), para pensar a corporeidade de Linn da Quebrada, pois Kiffer pesquisa a relação do corpo com as artes. Na sequência, apresenta-se a pesquisa de Artaud sobre o corpo, com o objetivo de fundamentar a percepção da corporeidade de Linn da Quebrada:

Mas certamente não se deve deixar de notar que pesquisar as relações entre os corpos, ou mesmo os efeitos do corpo sobre as atividades que – a princípio – não o contemplam, tais como: a literatura, a crítica, a formulação conceitual ou o próprio exercício do pensamento, não poderia se dar sem que esses espaços originários fossem eles mesmos desfigurados sob o impacto das atividades que concernem os corpos. É desse emaranhado que observamos hoje as transformações que a própria noção de corpo sofreu (Kiffer, 2016, p. 10).

Ana Kiffer, ao pesquisar as mudanças na noção de corpo, constata a capacidade do corpo de interseccionar-se com as formas artísticas. Ela propõe um olhar sobre a corporeidade que contemple seu diálogo com as artes, ressignificando esse corpo e propondo uma relação mais próxima com o pensamento. A pesquisadora destaca a influência que os corpos exercem sobre os espaços artísticos e sobre o pensamento. Com isso, ela destaca a possibilidade de o corpo modificar formas de ver o mundo, elaborações filosóficas e manifestações artísticas.

Nesse contexto, Kiffer salienta (2016, p. 11) que a maneira de interpretar a materialidade corporal perpassa a construção cultural. Nesse aspecto, cabe destacar que é notória a influência que a colonização exerceu sobre a formação cultural e a visão de mundo dos povos colonizados. Então, pode-se concluir que esse corpo foi interpretado no mundo ocidental conforme a cultura branca ocidental determinou, como um corpo limitado, cujas fronteiras são bem definidas, nas quais o pensamento e a materialidade corporal não se conectam.

A elaboração da noção de corporeidade de Kiffer, que pontua sua intersecção com a arte e a capacidade dos corpos de influenciar a arte e o pensamento, permite

realizar uma aproximação com a concepção de corpo de Artaud. Ana Kiffer, pesquisadora do dramaturgo francês, o considera o poeta do pensamento¹³⁵.

Destaca-se que a concepção do corpo do ator, no teatro, para Artaud, dialoga com a forma como se percebe a corporeidade de Linn da Quebrada no palco. Nesse sentido, apresentam-se, também, as sutilezas, percebidas por Artaud, que se relacionam com a capacidade de comunicação vibracional e de transformação que esse corpo em movimento no palco pode proporcionar ao ator e ao espectador.

Para Artaud, o corpo tem a possibilidade de efetuar mudanças no ambiente, de comunicar-se com o outro e de modificar-se na expressão artística do teatro. Artaud (2012, p. 36) nomeia esse fenômeno físico do teatro que permite que o pensamento atinja camadas profundas do indivíduo de “metafísica em atividade” (Artaud, 2012, p. 36). Em sua obra *O Teatro e seu Duplo*, publicada originalmente em 1938, o dramaturgo vislumbra, a partir da arte, a possibilidade de reinvenção de um corpo sem limites materiais por meio da sua elaboração do Teatro da Crueldade¹³⁶. No teatro, Artaud identifica a associação intrínseca entre arte e vida, mediada pelo corpo, em sua proposta de realização de um teatro orgânico que conecte vida e arte, ele afirma: “Eu não concebo nenhuma obra separada da vida” (Artaud, 2019, p. 207). Para o teatrólogo, a arte é também vida, pois a arte, em sua expressão, adquire uma força vibracional, que tem a potencialidade de promover transformações psicológicas, corporais e energéticas em todos os envolvidos: “[...] mas valeria procurar as razões pelas quais um organismo nervoso esposa, ao fim de algum tempo, as vibrações da música mais sutil até extrair delas uma espécie de modificação durável” (Artaud, 2012, p. 20). Artaud utiliza a música para exemplificar como as formas artísticas, enquanto são captadas pelos sentidos, produzem vibrações no corpo sensível e atingem o espírito, gerando transformações nos indivíduos. Artaud concebia o teatro, como canal para uma transformação pessoal e dos espectadores.

Cláudio Willer (2019, p. 39), pesquisador de Artaud, ao interpretar as características do *Teatro da Crueldade*, afirma que ele promove: “a substituição do texto pela realidade, pela própria vida, e, ao mesmo tempo, a transformação da vida e da realidade em obra, em algo que é criado e transformado pelo autor.”. Desse modo, o

¹³⁵ https://www.youtube.com/live/O4mTa5e_IdI?feature=share, (aos 12 s).

¹³⁶ “Portanto eu disse “crueldade” como poderia ter dito “vida” ou como teria dito “necessidade”, porque quero indicar, sobretudo que para mim o teatro é ato e emanção perpétua, que nele nada existe de imóvel, que o identifico com um ato verdadeiro, portanto vivo, portanto mágico” (Artaud, 2012, p. 99)

pesquisador associa vida à representação artística, ponderando sobre como esses dois eixos estão imbricados e como se ressignificam em Artaud. Willer entende que produzir um *Teatro da Crueldade* relaciona-se a violar um conjunto de ideias e opiniões consideradas aceitáveis para a sociedade, bem como se refere à transgressão de normas impostas artísticas ou sociais.

Artaud (2012, p. 36) destaca a capacidade do corpo de modificar sua materialidade, seus comportamentos e pensamentos. O dramaturgo reconhece no teatro um instrumento que viabiliza desenvolvimento por meio da atitude corporal e de seus gestos, de uma linguagem corpórea capaz de provocar o pensamento e o campo “energético” que envolve o corpo, fazendo com que o indivíduo modifique sua maneira de se comportar e de se inserir na sociedade, nomeando este fenômeno de *metafísica em atividade* (Artaud, 2012, p. 36):

Eu não disse que queria agir diretamente sobre a época; disse que o teatro que queria fazer pressupunha, para ser possível, para ser aceito pela época, uma outra forma de civilização. Mas sem representar sua época ele pode levar à transformação profunda das ideias, dos costumes, das crenças, dos princípios sobre os quais repousa o espírito do tempo (Artaud, 2012, p. 102).

Dessa forma, o dramaturgo pontua que o teatro, ao não representar seu momento histórico, pode agir sobre o pensamento dos indivíduos, contribuindo com a construção da cultura daquele momento. Essa possível transformação do indivíduo, que provoca a alteração do seu comportamento e de sua visão de mundo, seria estimulada pela linguagem corporal e gestual.

A partir de Artaud, pode-se depreender que esse efeito de transformação que o corpo produz no indivíduo, ao se associar a expressões artísticas, sugere que os limites da noção da corporeidade podem se expandir.

Nesse contexto, destaca-se a pesquisa teórica e prática que Felipe Monteiro Oliveira (2019), performer e pesquisador de Artaud, realizou em performances artísticas, inspiradas na filosofia de Artaud, relacionadas a sua corporeidade particular, a qual chama de diferenciada. O pesquisador testou em suas performances a permeabilidade dos corpos, experimentando novas formas de interação e de associação com o corpo do espectador e o seu, a fim de provocar mudanças nas pessoas envolvidas na expressão artística, bem como nele próprio, e, a partir dessa experiência, Oliveira comenta a elaboração de Artaud para o corpo no *Teatro da Crueldade*:

O teatrólogo francês, neste contexto, compara o teatro à peste [...], ou seja, no teatro de Artaud existe a possibilidade do espectador ser contagiado e transformado, já que através de atitudes e situações externas presentes na cena, podem se iniciar provocações que desestruturam e acionam interiormente as angústias mais elementares, visto que esses rituais laicos do Teatro da Crueldade possibilitam à coletividade reconhecer e restaurar seus anseios, suas memórias e até mesmo suas identidades, posto que oferecem aos artistas e ao público uma experiência coletiva com a qual os indivíduos não são mais separados em dicotomias espaciais e de funções específicas no fazer teatral, pois na vivência ocorre a revitalização da vida e da arte e o apagamento de suas fronteiras (Oliveira, 2019, p. 147).

Oliveira destaca possibilidades da corporeidade, as quais experienciou em cena no Teatro da Crueldade, descritas por Artaud, como a capacidade de o corpo do ator de agir sobre o espectador e de, por meio do compartilhamento da experiência artística coletiva, promover mudanças nos sentimentos e na sua identidade. Pode-se verificar que, no caso de Artaud, esse corpo é esfacelado, constantemente invadido e agredido pelos inúmeros tratamentos psiquiátricos e eletrochoques. Na pesquisa sobre Artaud realizada por Ana Kiffer (2016), ela interpreta que o dramaturgo procura em toda a sua obra, refazer seu corpo.

Essa digressão sobre a relação entre arte e vida e sua conexão com o corpo, articulada por Artaud, tem o objetivo de construir um diálogo com o filósofo, possibilitando a interpretação da *corpoética* interartística de Linn da Quebrada e sua intersecção com sua vida. Verifica-se que a reelaboração do corpo proposta pelo dramaturgo também pode ser observada na *corpoética* de Linn da Quebrada, com suas desconstruções e ressignificações. Seu corpo se constitui nesse entrelaçamento entre arte e performatividade (comportamentos generificados apreendidos e repetidos).

Nesta tese, esta autora procura olhar sobre o corpo em sua forma expandida, que se relaciona, que se transforma, cujos limites e materialidade não estão definidos. Assim, reflete-se, em diálogo com Artaud, sobre como a arte de Linn da Quebrada é tecida por meio de seu corpo, e como essa *corpoética* pode provocar os espectadores e se articular com transformações nas materialidades corpóreas. Da Quebrada influencia o espectador de várias formas com palavras, gestos, músicas, danças, imagens e relatos, que, pela sua carnalidade e franqueza, potencializa o sentimento expresso. Por exemplo, quando a artista apresenta modos de desumanização do outro, ela contribui para abalar as estruturas normativas de comportamento constituídas pela sociedade tradicional.

Nesse diálogo entre Antonin Artaud e Linn da Quebrada, destacam-se aproximações em torno da corporeidade e das manifestações artísticas da performer, nas quais se estabelece uma linguagem corpórea que se expressa e se conecta com o outro por meio do movimento, dos gestos, dos sons e das imagens.

Porém, cabe destacar, que, nesse contexto, observa-se que Linn da Quebrada, diferentemente de Artaud, associa esse movimento não apenas ao gesto, mas também à palavra: “Porque eu não consigo me dissociar do meu trabalho, porque essas marcas estão sobre mim. *Travesti, negra, periférica, decolonial*. Todas estas coisas estão sobre o meu corpo, então eu não consigo me dissociar do meu trabalho” (Da Quebrada, 2023, p. 15). A artista ressalta as interseccionalidades entre sua arte, sua vida e seu corpo, que é visto, sentido e desconstruído por meio dos mesmos marcadores que o constituem.

Linn da Quebrada se apresenta de forma integral. Em sua elaboração artística, entrelaçada à sua história e realidade, expõe seu corpo no palco: toca-o, reconhece-o, reinventa-o em seus gestos e realça suas partes. Nos movimentos, revela a trajetória de seu corpo, marcada pela reinvenção e pela rejeição social. Assim, o corpo torna-se simultaneamente protagonista da ação artística e resultado de seu processo criativo, atravessado por experiências sensoriais, sensuais e sociais.

Linn da Quebrada está constantemente se repensando, decodificando e ressignificando seus movimentos corporais, refletindo sobre seus gestos e comportamentos, enquanto questiona os modelos de conduta socialmente reconhecidos e aceitos. O gesto de trazer sua intimidade para o palco e dialogar com o espectador, por meio da dança, dos olhares, das letras de música e dos comentários pessoais e de toda a sua *corpoética* interartística, cria uma aproximação com o público. Assim, seu corpo se torna o centro tanto da performance quanto da reflexão, assumindo-se como materialidade na qual se inscrevem sua autobiografia e suas experiências de vida.

Nesse movimento, Linn da Quebrada expande sua *corpoética*, enquanto compartilha vivências com o espectador, buscando também transformá-lo, afetá-lo, de alguma maneira, na fruição de sua obra. A elaboração artística de seu material autobiográfico atinge seu ápice nos momentos em que a artista comenta, no palco, sobre a dor provocada pela forma como a sociedade a trata por ser travesti e negra. Esse recurso é utilizado para evidenciar problemas sociais vinculados à exclusão e à desigualdade de condições entre pessoas negras e trans, estabelecendo, ao mesmo tempo, uma aproximação empática com o público. Entende-se que, com seus

movimentos em shows, enquanto canta, dança, grita, discorre, gesticula e interage com o público, a artista propõe novas reflexões e abordagens não binárias para os corpos.

Outro aspecto fundamental da *corpoética* é o fato de se manifestar por meio de diferentes linguagens artísticas, que articulam arte, vida, corpo da artista e espectador, mesclando-os no processo criativo e na obra. A multiplicidade de linguagens empregadas em sua expressão desperta, simultaneamente, distintos aspectos sensoriais e cognitivos, como a visão, a audição e a reflexão, tanto na artista quanto no público, favorecendo a comunicação entre ambos. Acredita-se que, dessa forma, a artista aproxima-se do espectador e potencializa sua experiência e apreensão da obra.

Assim, propõe-se que a *corpoética* interartística de Linn da Quebrada também impulse a comunicação com o outro. Esse contato entre a artista e o público é intensificado por sua movimentação corporal, já que sua forma interartística de expressão atua em múltiplas dimensões, simultaneamente, envolvendo integralmente o corpo da artista e potencializando a comunicação, arrebatando espectadores e participantes.

Nessa perspectiva, percebe-se a *corpoética* de Linn da Quebrada como uma manifestação expressiva viva, em constante movimento e desenvolvimento, que se comunica em sua organicidade de dentro para fora, como um corpo completo, integrado em suas partes, e de fora para dentro, absorvendo a forma como ele é percebido e tratado, e expondo essas sensações por meio de sua arte.

Assim, sugere-se que a *corpoética* viabilize uma relação própria e singular entre a obra, a artista, seu corpo e o espectador, estimulando outras possibilidades de conhecimento e apreensão da obra artística. Outros efeitos dessa arte viva incluem sua capacidade de transformação e ressignificação contínuas, bem como a afetação dos participantes nesse processo de troca e fruição artística, que promove a geração de reflexões.

Desse modo, podem ser destacados os seguintes aspectos percebidos de sua *corpoética*:

Aspecto 1 – Vida e Arte

Linn da Quebrada mescla sua vida com sua arte, destacando aspectos da sua história e vivência, que se relacionam com suas letras, sons, gestos e coreografias. A análise realizada, no capítulo 1, mostrou que a artista compartilha trechos de sua trajetória e dos problemas enfrentados por meio de suas músicas, danças e em obras visuais, como intervenções artísticas em fotografias.

A identificação de Linn da Quebrada com sua obra, situa sua *corpoética* como um processo em constante construção, tornando a arte parte integrante de sua vida. A artista transforma-se durante a atuação, não apenas interpretando, mas vivendo a cena, a música e a dança, improvisando e se transformando continuamente. Observa-se que, em toda a sua obra, ela se faz presente por meio de sua história e ancestralidade.

Acredita-se que a conjunção permanente entre vida e arte, realizada por Linn da Quebrada, produza uma narrativa pulsante, contemporânea, com um viés social, que impulsiona e fortalece as ações desse corpo artístico:

[...] na música *A Lenda*, de Linn da Quebrada. E é, partindo dela, que começamos a construção da abjeção do ser-dissidente sexual e de gênero, mais substantivamente: a construção da abjeção marcada no corpo e na arte de Linn. Em entrevistas nas quais ela discorre, ainda que brevemente, sobre sua vida, podemos perceber a correlação estreita entre seus relatos e o itinerário da “bixa esquisita”, personagem da música. É, neste ponto, que a canção se mostra pertinente para este momento. Na música, a ativista traz parte de sua trajetória, de sua vida, de sua descoberta enquanto bixa travesty, algumas das dores e sabores de se estar neste lugar, articulando a narrativa entremeio empoderamento e escárnio (Kleizer, 2021, p. 19).

Acima, Higor Kleizer em seu livro *Desobedecer – Linn da Quebrada e as Heterotopias dos Corpos Abjetos* destaca a forma como a artista relaciona sua vida e sua arte, criando uma estreita interseção entre ambas. O pesquisador analisa o processo de abjeção enfrentado por Linn da Quebrada por meio da letra de sua música *A Lenda*¹³⁷ e evidencia a marca desse processo de exclusão na arte e no corpo da artista.

Além de músicas que descrevem sua vivência, Linn da Quebrada também ressalta como a vida entremeia seu processo criativo, ao expor em que circunstâncias cria, como realiza sua produção e de que forma transforma artisticamente as sensações e os pensamentos que a atravessam.

Outro exemplo que se destaca na relação entre obra e vida, apresentada na obra *Bixa Travesty* (2018), é o enfrentamento da artista de um câncer no testículo expresso em uma performance realizada em um quarto de hospital. A performance articula, além de uma reflexão sobre a possível intersecção entre o feminino e o masculino, simbolizada pelo ânus, uma análise sobre o corpo e sobre quem detém o poder ou a posse desse corpo, como os médicos e os familiares no contexto da doença.

¹³⁷ Álbum *Pajubá* (2017).

Além de abordar as circunstâncias desfavoráveis que, enfrentou ao crescer e se afirmar como travesti, Linn da Quebrada denuncia práticas preconceituosas que persistem na contemporaneidade por meio de sua formulação artística, evidenciando questões sociais de interesse coletivo. Assim, seu trabalho artístico configura-se como uma resposta e um gesto de resistência às pressões sociais.

Nesse sentido, Glusberg (2013) discorre sobre a inserção das experiências cotidianas na elaboração da performance e afirma:

Já dissemos anteriormente, que a vida social, numa intensidade maior que no caso de outras práticas significativas, é uma das principais fontes da arte da performance. Esta grande intensidade se dá porque a vida social se faz aparecer em todas as atividades da comunidade, incluindo a atividade artística que é o mais alto grau do conagraçamento humano. Consequentemente, *performances* e *performers* não podem ser considerados de forma isolada das condições socio-contextuais (Glusberg 2013, p. 76).

O pesquisador destaca que o cotidiano constitui uma fonte de inspiração e de ideias para a elaboração e execução da performance, tendo em vista que o cotidiano e as vivências impregnam o performer. Além disso, observa-se que ele considera a performance e o performer inseridos em seu contexto de vida, sem separar a situação temporal e localizada da execução da obra. Neste sentido, evidencia-se a relação entre vida e arte que Linn da Quebrada desenvolve, na qual sua produção artística, conforme exemplificado no capítulo 1, está profundamente imbricada com sua própria trajetória de vida. Ressalta-se ainda que essa articulação entre arte e vida produz transformações tanto em sua própria existência quanto na forma como se relaciona com mundo e nele se posiciona.

O teórico e crítico da arte Nicolas Bourriaud, em sua obra *Formas de Vida: a Arte Moderna e a invenção de si*, ao analisar a obra de vários artistas, desenvolve uma reflexão historiográfica e teórica, identificando artistas que têm em comum a particularidade da experimentação artística e seu atravessamento com a vida, afirmando que:

Tais experiências artísticas em sua diversidade, fazem do comportamento do artista uma quantidade de informações e formas que poderíamos chamar de *biotexto*, uma escrita em ações, um relato vivido. Esse texto é o da existência como ela é quando mergulhada no signo. A arte é, assim, a exposição de uma existência. (Bourriaud, 2011, p.153).

Com sua afirmação, o crítico pontua que a obra artística pode tornar vidas visíveis para seus espectadores. Bourriaud (2011) enfatiza essa forma de comunicação realizada por determinados artistas por meio de suas ações, que o teórico interpreta como uma linguagem derivada da própria existência.

O movimento e o dinamismo da expressão artística, reconhecidos por Bourriaud em alguns artistas, são importantes para a reflexão sobre o trabalho de Linn da Quebrada, pois essa “exposição de uma existência”, repleta de afetos e informações, se manifesta por meio de ações e movimentos corporais de Linn da Quebrada no palco.

Pode-se acrescentar que, em Linn da Quebrada, além de suas vivências produzirem signos artísticos, conforme a reflexão de Bourriaud (2011), esse processo artístico também permite à própria artista revisitar e ressignificar momentos de sua vida, como as nomeações.

A intersecção entre vida e arte oferece à artista a oportunidade de observar sua existência e experiências sob outra perspectiva. Essa mudança de olhar pode ser verificada na cena em que Linn da Quebrada assiste à sua performance com uma amiga pelo computador, momento em que comenta sobre a experiência e sua relação com determinados episódios de sua trajetória de vida¹³⁸.

Essa cena constitui mais um elemento que contribui para o aprofundamento da reflexão proposta, relativa à possibilidade de a *corpoética* se configurar como uma obra de arte em constante movimento, transformando-se tanto na execução quanto no contato com o outro.

A pesquisadora Ludmila Castanheira (2014), ao discorrer sobre as performances exibidas nos Festivais de Apartamento, caracterizados pelas apresentações itinerantes de grupos de artistas realizadas em apartamentos, afirma:

Esse traço de negociação em que o corpo é objeto/suporte/discurso/resíduo, auxiliado nessa empreitada por pouco ou nada além de si, me leva a pensar tais performances como inquietações suficiente (mente) fortes para fazer agir: são testemunhos e confissões sobre o vivido e o porvir. Borram-se os limites entre arte e vida. A performance então se converte num modo de existência enquanto fruição política (Castanheira, 2014, p. 3).

Castanheira (2014) destaca o imbricamento da performance, especialmente aquelas apresentadas nos Festivais de Apartamento, com a vida e o corpo do artista. A

¹³⁸ Aos 51min (*Bixa Travesty*, 2018).

pesquisadora relaciona essa apropriação do próprio corpo pelo artista à vivência e à forma de se posicionar no mundo.

A partir de Castanheira (2014) adota-se, nesta tese, o conceito de *performance* como ações artísticas nas quais o corpo é o protagonista, inscrito com momentos vividos, ressignificados e o devir. Ressalta-se o corpo como elemento de transformação subjetiva, configurando-se como o próprio objeto da arte, no qual se convergem material e suporte, tornando-o, assim, a própria obra.

Nas performances de Linn da Quebrada, vida e arte se fundem, enquanto seu corpo se apresenta como elemento fundamental de inscrição e transformação material e mental, participando das construções identitárias da artista e da elaboração de suas imagens cênicas. Ressalta-se que a percepção da *corpoética* perpassa a escuta dos sentidos e as percepções singulares da artista. O corpo é, assim, compreendido como uma externalização da subjetividade do indivíduo, cuja produção também pertence à dimensão material dos afetos.

Propõe-se, assim, que a arte visceral de Linn da Quebrada resulte da fusão das experiências de vida e de seu corpo, que se expande nos momentos de expressão artística. Essa manifestação ocorre por meio de múltiplas linguagens, potencializando a presença do corpo e ampliando as camadas pelas quais ele se comunica com o outro. Assim, essa arte visceral, ao percorrer os sentidos da artista, atravessa a sua pele e extravasa-se por meio de várias formas de arte. Observa-se no palco um corpo presente em sua totalidade, que transborda, por meio do movimento, da voz e dos gestos.

O termo *arte visceral* é utilizado nesta tese para designar uma manifestação artística que se origina de afetos, sentimentos e vivências profundos, os quais atravessam a derme do artista e se expressam na obra. Essas elaborações sensíveis resultam de um conjunto de atravessamentos que articulam cultura, política, sensações e experiências individuais. A manifestação dessa arte é percebida nas entranhas da artista e extravassa do corpo de forma enérgica, por meio dos diferentes sentidos, permitindo seu escoamento através de múltiplas linguagens artísticas, constituindo-se como uma forma de *corpoética*.

Aspecto 2 – Poética Interartística

[...] todas estas formas de arte devem se integrar a essa estrutura de conjunto que se sintetiza na arte da *performance*, onde o corpo.

verdadeiro rei da cena, é um corpo que é modelado e ritualizado, ainda que de forma integrada, não fragmentada (Glusberg 2013, p. 82).

Sua poética apresenta uma abordagem interartística singular, na medida em que a artista realiza uma arte integrada e pulsante, acrescentando camadas à obra sem decompor suas partes. Em Linn da Quebrada, não é possível separar música, dança, gestos do corpo, discurso ou outras linguagens artísticas, pois todos esses elementos estão imbricados e inscritos em seus movimentos. Assim, propõe-se que sua arte seja observada e apreendida em sua totalidade, para além das separações e dicotomias das formas artísticas enraizadas no olhar. Um exemplo disso é a música *A Lenda*¹³⁹, na qual, os sons percussivos que remetem à cultura afro-brasileira dialogam com o seu clamor por respeito à diversidade e à negritude. As batidas mais fortes dos instrumentos de percussão coincidem com as tônicas das palavras, mais do que isso, a tonicidade também amplia a assertividade de suas frases e marcam uma reivindicação. Nesse contexto, corpo, voz, palavras e gestos se movimentam em cadência com os sons percussivos, integrando múltiplas linguagens artísticas.

Dessa forma, verificou-se, neste estudo, a presença de pontos de convergência entre a performance de Linn da Quebrada e a elaboração teórica do *Teatro da Crueldade*, proposto por Antonin Artaud, que ressignifica a noção de corpo e desconstrói seus limites por meio do conceito de “corpo sem órgãos”. O dramaturgo ressalta a potência da associação de diferentes linguagens para a expressão artística:

O teatro não está em nada, mas serve de todas as linguagens – gestos, sons, palavras, fogo, gritos – encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações. E a fixação do teatro em uma linguagem – palavras escritas, música, luzes, sons – indica sua perdição a curto prazo, sendo que a escolha de uma determinada linguagem demonstra o gosto que se tem pelas facilidades dessa linguagem; e o ressecamento da linguagem acompanha sua limitação. (Artaud, 2012, p. 8).

O dramaturgo aponta a limitação que decorre do uso de uma única linguagem artística e evidencia a potência que emerge da combinação de múltiplas linguagens. Dessa forma, é possível apreender, na performance interartística, sua capacidade de intensificar aquilo que esta tese denomina *arte visceral* – uma arte fruto de afetos e vivências.

Neste contexto, pode-se estabelecer um diálogo entre Linn da Quebrada e Artaud (2012, p. 73). O teatrólogo correlaciona essas diferentes linguagens ao corpo e

¹³⁹ *A Lenda* aos 5min do filme, do álbum *Pajubá* (2017)

destaca o potencial da forma interartística: “Praticamente, queremos ressuscitar uma ideia do espetáculo total, em que o teatro saiba retomar ao cinema, ao espetáculo de variedades, ao circo e à própria vida aquilo que sempre lhe pertenceu. Esta separação entre o teatro de análise e o mundo plástico parece-nos uma estupidez”. Artaud ressalta a importância daquilo que denomina *arte total*: prática artística que articula várias linguagens e integra corpo e vida.

Ao associar elementos artísticos diferentes, essas formas de arte geram uma linguagem expandida, alimentada por sons, ritmos, movimentos, gestos e palavras. Artaud destaca que a vida impulsiona esta multiplicidade artística. A conexão que ele estabelece entre a poética interartística e a vida é fomentada pela relação, que a arte mantém com o corpo. Em sua concepção de *arte total*, múltiplas formas de expressão utilizam diferentes partes corporais, ampliando a percepção de corpo na obra.

A reflexão sobre o processo artístico de composição da obra de arte é intrigante. Na produção de Linn da Quebrada, os fatores que impulsionam a criação estão intrinsecamente ligados a sua autobiografia, conferindo originalidade ao trabalho.

Acredita-se que a análise e a compreensão de uma obra interartística podem ser potencializadas pelo entendimento de seu processo de criação. No caso de Linn da Quebrada, esses fatores interagem também com o contexto em que a obra é apresentada e com sua biografia, que orienta e impulsiona o fazer artístico. Também não há em seu trabalho a diferenciação entre autor e obra, mas uma simbiose que os torna parte do mesmo processo e movimento.

Destaca-se que, embora cada uma de suas formas de expressão artística, como a habilidade na escrita de letras de música, como cantora, dançarina, performer e comunicadora, possua valor próprio, é a articulação dessas manifestações em conjunto, associada à sua autobiografia e às reflexões que dela emergem, que confere densidade e transforma seu trabalho em algo peculiar e original. Trata-se de uma relação de complementariedade, ainda que cada expressão artística seja capaz, isoladamente, de alcançar o efeito comunicativo e sensorial que desperta.

Assim, em Linn da Quebrada, a expressão de seus atravessamentos evidencia-se em sua performance interartística pela sua inteireza, de forma crua, sem censura ou julgamentos. No caso de Linn da Quebrada, sua poética interartística pode ser entendida como o resultado dessa arte visceral que irrompe por todo o seu corpo.

Aspecto 3 – Corpo e Objetos em Performance

O corpo em performance de Linn da Quebrada expressa vivências e histórias, interagindo consigo mesma e com o público. Ele se constitui no centro das atenções, funcionando como eixo que impulsiona a poética que a artista performa por meio da música, dança, poesia, arte visual, reflexões, entre outros. Suas ações e movimentos de criação artística produzem narrativas por meio desse corpo em movimento, que, por sua vez, se expande e se mescla a outros corpos.

A ideia do corpo como protagonista destaca seu caráter central na elaboração de suas reflexões e expressão artística, enquanto a concepção do corpo como plataforma relaciona-o a um suporte, ou ferramenta capaz de transmitir ideias, conteúdos, palavras, sons e imagens. Dessa plataforma, emergem múltiplas conexões, com significados diversos, que geram uma rede de comunicação com o espectador. A compreensão do corpo como plataforma facilita interações e o compartilhamento de informações, sentimentos e experiências, estimulando o público a interagir com a artista. Assim, seu corpo expande o entendimento do objeto artístico, transformando-se também em obra de arte.

Verificou-se que Linn da Quebrada, em sua performance, expressa-se por meio de diversas linguagens artísticas, que, por sua vez, se interrelacionam à produção de sua corporeidade e subjetividade. O movimento de seu corpo, imbricado em sua arte, possibilita compreender como, por meio de sua *corpoética*, a artista ressignifica e reelabora aspectos subjetivos de sua identidade, de seus afetos e de sua percepção do mundo.

Assim, esta análise foi realizada a partir da observação da relação entre apresentação, performance, palco e vida, elementos que impulsionam as reflexões da artista sobre sua subjetividade. Verifica-se que esses entrelaçamentos estão presentes em suas reflexões e permeiam toda a sua poética, remodelando sua percepção de si mesma e a sua própria subjetividade. Destaca-se, ainda, o movimento de seu corpo no palco, que cria imagens significativas para a compreensão da obra, assim como o uso de acessórios e objetos em sua performance.

A estrutura de sua *corpoética* é composta, principalmente, por suas reflexões, seus afetos e seu pensamento, presentes em suas letras e diálogos com o público, nos quais o corpo tem o protagonismo. Sua poética revela o modo particular de Linn da Quebrada de fazer arte, marcada por características singulares, como a visceralidade, relacionada à presença crua de sua intimidade, às suas dores e aos seus desejos. Além

disso, evidencia como a artista insere sua corporeidade nesse processo, estabelecendo uma relação com o outro por meio de diferentes camadas corporais, denominadas nesta tese como *corpo situado*, *corpo erótico*; *corpo político*, e *corpo cinestésico*.

Linn da Quebrada vivencia sua corporeidade tanto no processo criativo quanto no palco, por meio de gestos e toques em seu corpo e em outros corpos. Durante esses shows, ao refletir sobre como seu corpo se apresenta, a artista reescreve e cocria sua história, repensa seus afetos e transforma sua obra em uma experiência que, por fim, contamina o espectador.

Figura 20 As cenas abaixo mostram Linn da Quebrada, em show, acariciando e sendo acariciada por Liniker, artista e amiga pessoal de Da Quebrada.



Fonte: *Bixa Travesty*, 2018, 23 min 40 s.

Figura 21 - As cenas abaixo mostram Linn da Quebrada, em show, acariciando e sendo acariciada por Liniker, artista e amiga pessoal de Da Quebrada.



Fonte: *Bixa Travesty*, 2018, 23 min 44 s.

Nas imagens acima, Liniker, travesti e amiga pessoal de Linn da Quebrada, toca as nádegas da artista, encostando o pênis de Linn da Quebrada em seu umbigo, gesto que ressalta a força erótica dos corpos em movimento. A dança de Linn da Quebrada se estrutura a partir de seus sentimentos, em relação ao tema abordado e ao ritmo, elementos que conduzem os movimentos e traduzem desejos e emoções. Em seus gestos e em seu discurso, manifesta-se uma pluralidade de vozes que dialogam com a cultura, a história, a ancestralidade e a sociedade brasileira. Nesses movimentos, que narram experiências, resignificam vivências e desejos, o quadril, as nádegas e os órgãos sexuais (pênis e ânus) ganham destaque.

Linn da Quebrada, como performer, recorre a gestos e movimentos expressivos corporais, a fim de evidenciar sentimentos vinculados às suas experiências de vida. Durante a dança, a artista reflete sobre seus movimentos e ironiza alguns de seus próprios gestos, produzindo imagens e palavras carregadas de duplo sentido. Cria coreografias que simulam sexo oral, anal e violência social, ou, ainda, aponta o dedo para a própria cabeça enquanto executa sons onomatopéicos que remetem a disparos de metralhadora, aludindo ao assassinato de travestis. As imagens são viscerais, pois materializam afetos e sentimentos nas cenas e, ainda, podem estimular e provocar o espectador.

Nesse contexto, no qual a expressão corporal de Linn da Quebrada se traduz em imagens construídas por meio de gestos e deslocamentos intimamente relacionados à sua vida, linguagem e comunicação, o corpo e expressão comunicativa se entrelaçam em um processo alquímico. Seus gestos e comportamentos mostram-se também como ações intencionais, capazes de afetar e provocar o espectador.

Assim, além da força de suas palavras, destaca-se a potência das imagens, construídas pela corporeidade da artista, que desestabilizam a linearidade do pensamento e ressignificam essas representações, possibilitando diferentes formas de apreensão do conteúdo e de suas reflexões. Essa explosão de imagens não convencionais conduz a artista e o espectador para lugares desconhecidos internos e externos, nos quais os objetos e a corporeidade são ressignificados e os participantes transformados.

No mesmo sentido, dessa relação de organicidade com a imagem, Artaud (2012, p.70) argumenta: “Proponho, assim, um teatro em que imagens físicas violentas triturem e hipnotizem a sensibilidade do espectador, envolvida no teatro como num turbilhão de forças superiores.” Para o intelectual, a imagem funcionava como fio condutor capaz de, pelo impacto e poesia, promover o encontro do indivíduo com a sua totalidade. O objetivo de Linn da Quebrada parece ser próximo ao de Artaud, ou seja, despertar forças constrangidas pelo tecido social, que aguardam em um campo onírico à espera da revolução proporcionada pelas “imagens-carne”, expressão cunhada por Fagner França (2018, p. 98).

Linn da Quebrada cria imagens com características transformadoras, que rompem com interpretações imagéticas lineares e com ideias e conceitos consolidados, principalmente aqueles que se relacionam à binariedade de gênero e à heteronormatividade, atravessando os sentidos dos espectadores.

Glusberg (2013), ao destacar que as ações corporais se relacionam a representações psicológicas, considera que a ruptura com o repertório tradicional de movimentos provoca ressignificações tanto no corpo quanto nos gestos e comportamentos a ele associados:

A mudança de valoração resultante de uma alteração corporal transcende o espectro de sua representação isolada: se um sistema “careta” de comportamento é transgredido através de um gesto, as representações estereotipadas ligadas ao mundo das convenções socialmente aprovadas vão estar sendo simultaneamente transgredidas (Glusberg, 2013, p. 90).

O pesquisador ressalta que os gestos que confrontam os esquemas tradicionais de comportamento podem conduzir à transgressão. O corpo de Linn da Quebrada, por meio de seus movimento e gestualidades, instiga o espectador à reflexão. Sugere-se que essa reflexão, aliada à ressignificação da subjetividade construída pela *corpoética* da artista, possam potencializar a transformação social.

Os movimentos da dança e da performance de Linn da Quebrada não são aleatórios, mas representativos e significativos na vida da artista. Além disso, pondera-se que esses movimentos estão além da análise racional e descritiva dos gestos, uma vez que visam ao compartilhamento de emoções e experiências, a “afecção” sobre o indivíduo, nos termos de Spinoza (2011). Seus gestos comunicam e impactam o público de modos diversos, estimulando a produção de novos pensamentos. O movimento rítmico constitui, assim, uma ação corporal, que estabelece conexões tanto com a artista quanto com o outro.

É significativo destacar a presença dos objetos na elaboração da imagem artística de Linn da Quebrada. Eles são uma extensão do corpo e pontuam momentos da vida da artista. Esses objetos não apenas integram a cena, mas também colaboram para a produção de transformações tanto na própria performer quanto no espectador.

Observa-se que Linn da Quebrada reorganiza suas imagens corporais ao associar o corpo a elementos inusitados, absorvendo o objeto, que na ação passa a integrar o próprio corpo, como no gesto de passar batom no pênis (figura 9). A artista explora, assim, as possibilidades expressivas da corporalidade e, por meio de suas ações no palco e na tela, opera transformações nesse corpo.

Nas performances de Linn da Quebrada, observa-se uma estreita relação com os objetos. Alguns deles integram e compõem uma rede de significados e de afetos construída pela artista. Semelhante a um ritual, determinados objetos participam do processo de produção de subjetividades, da construção de sentidos, da comunicação e da potência transformadora da cena. Artaud reconhece a força dos objetos em cena ao afirmar:

Pode-se queimar a biblioteca de Alexandria. Acima e além dos papiros, existem forças: a faculdade de reencontrá-las nos será tirada por algum tempo, mas não se suprimirá a energia delas. [...] E é justo que de tempos em tempos se produzam cataclismos que nos incitem a retornar à natureza, isto é, a reencontrar a vida. O velho totemismo dos animais, das pedras, dos objetos carregados de energia fulminante, das roupas bestialmente impregnadas, em resumo tudo o que serve para captar, dirigir e derivar forças é, para nós, uma coisa morta da

qual já não sabemos extrair senão um proveito artístico e estático, um proveito de fruitor e não um proveito de ator (Artaud, 2012, p. 6).

Artaud ressalta a presença de uma força energética nos objetos, principalmente nos objetos ritualísticos e destaca a incapacidade do indivíduo moderno de aproveitar e captar a energia disponibilizada pelas coisas. Na citação acima, o dramaturgo discorre sobre a potencialidade do ator de absorver a vibração energética emanada pelos objetos, que, na modernidade, estaria sendo subaproveitada, uma vez que os objetos passam a ser utilizados, primordialmente, para fins de fruição em construções artísticas.

Artaud aborda a característica que considera mágica da atuação, defendendo que a manifestação artística, que se realiza por meio de corpos, gestos, objetos, sons, entre outros; produz uma força energética potente, que gera efeitos materiais e plásticos, transformando os atores e os espectadores (Artaud, 2012, p. 59 e 61). Observa-se que Linn da Quebrada evidencia no documentário as transformações que sua obra produz nela mesma.

Dessa forma, a compreensão de Artaud sobre a presença dos objetos no palco permite estabelecer um paralelo com a maneira como Linn da Quebrada lida com os objetos que utiliza em cena e que integram suas ações no filme. Como a artista associa esses objetos ao seu corpo? Existe, para ela, a percepção de uma potência energética vinculada a algum objeto específico?

A artista destaca, no filme *Bixa Travesty* (2018), a importância dos objetos, principalmente, da luva doada por Ney Matogrosso, artista de renome no Brasil, cantor, compositor, ator, dançarino, diretor e iluminador de peças e shows. Na década de 1970, Matogrosso inovou ao se apresentar no palco seminu, usando vestimentas exóticas e diversos adereços. Ele expôs para milhões de pessoas um corpo feminilizado de um homem cisgênero¹⁴⁰, apresentando-se frequentemente maquiado e com roupas não convencionais que revelavam parte do seu corpo nu. Suas danças intensificavam e erotizavam o movimento do quadril, desafiando os padrões social e institucionalmente estabelecido para o masculino, como evidencia sua música *Eu sou homem com H* (1981), cuja letra apresenta novas possibilidades de masculinidades, inclusive aquelas associadas à feminilidade. Segundo Letícia Moreira (2018, p.18):

¹⁴⁰ Segundo a pesquisadora travesti Letícia Nascimento (2021, p. 97): “O conceito de cisgeneridade convida as pessoas cis a se colocarem diante de um espelho para que mirem a si mesmas e percebam que seus gêneros são tão artificiais e produzidos como os das pessoas trans*.”

Ney Matogrosso se consolidou como um artista que tinha ultrapassado as fronteiras de gênero impostas pela construção social. Ele subverteu a norma moral de uma época na qual a homossexualidade – até então chamada homossexualismo – era vista, aos olhos da lei e da medicina, como desvio comportamental. (Moreira, 2018, p. 18).

Moreira identifica que Ney Matogrosso subvertia os padrões binários generificados à época. Nesse contexto, é significativo pontuar que Ney Matogrosso influenciou o trabalho de Linn da Quebrada, conforme ela própria afirma; inclusive, no documentário, na cena final (1h12min7s), a artista visita e abraça Ney Matogrosso. Segundo Linn da Quebrada, a luva do cantor exerce influência nas suas apresentações, emponderando-a, trazendo sorte. A artista afirma e evidencia no documentário que a luva possui uma energia capaz de protegê-la e de potencializar o sucesso de seus shows.

Observou-se, ainda, que o dildo é também um objeto presente na obra fílmica e participa de momentos reflexivos da artista, nos quais ela ressignifica comportamentos e pensamentos, enquanto reafirma sua identidade e seus desejos. Esses objetos integram-se à performance e ao seu corpo compondo um elemento singular que visa produzir informações e sensações tanto na performer quanto no espectador.

Na sua autocriação, impulsionada pelo corpo em performance, Linn da Quebrada destaca a corporeidade como plataforma reflexiva, ao abordar as expectativas alheias em relação ao seu corpo, comportamento e desejos, enquanto repensa e reelabora aquilo que deseja para si. Dessa forma, ela revela ao espectador seu contínuo processo de construção e mutação.

O corpo, entendido como sujeito e suporte artístico, protagonista e inseparável da obra, absorve as formas artísticas para produzir algo novo e estabelecer conexão com o público. As imagens que a artista cria com suas coreografias, gestos ou com sua presença corporal geram uma dinâmica percebida e sentida pelo espectador. São ações, presenças e movimentos que comunicam e promovem interação.

Verifica-se que, ao romper com gestos e atitudes corporais tradicionais, a artista abre novas possibilidades de expressão da corporeidade na construção de seu discurso corporal, incorporando também elementos como objetos. Assim, considera-se que Linn da Quebrada compreende seu corpo como uma plataforma de investigação e experimentação. Nesse sentido, o corpo da artista não apenas produz um discurso, mas é, em si mesmo, o próprio discurso.

Dessa forma, propõe-se que a *corpoética* da artista transforme seu corpo em protagonista e plataforma de sua obra artística, na interseção e comunhão entre arte e

vida. Esse corpo em performance investiga continuamente, por meio de seus movimentos, desejos, memórias e ancestralidade, delineando, através de sua *corpoética*, a constituição de um novo sujeito.

Neste contexto, reflete-se sobre seu corpo como uma plataforma produtora de saberes, ressaltando o papel da *corpoética* na análise dessas questões e sua potência transformadora. A arte de Linn da Quebrada promove mudanças e reflexões tanto na própria artista durante a apresentação quanto no processo de produção da forma artística.

Aspecto 4 – Captura do espectador

A palavra "arte" [...]. Sua definição mais precisa seria a seguinte: a arte é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos (Bourriaud, 2009, p. 52).

Ao observar Linn da Quebrada no palco, verifica-se sua notável capacidade de mobilização e conexão com o público. A plateia acompanha e repete seus movimentos e sons, indicando que a artista promove uma absorção sensível de seu espetáculo pelo observador.

Figura 22 – Trecho de show de Linn da Quebrada (*Bixa Travesty*, 2018, 22 min 8 s).



Fonte: *Bixa Travesty*, 2018, 23 min 40 s.

A figura 22 destaca a proximidade corporal entre Linn da Quebrada e seus espectadores. O contato visual direto reforça essa aproximação e favorece a criação de um ambiente empático.

A artista comunica-se com o público de diversas maneiras, utilizando referências variadas, objetos, gestos e movimentos. No palco, provoca o espectador: acaricia-se e convida o público a se aproximar, mantendo um olhar intenso. À medida que se aproxima da plateia, seus gestos corporais estabelecem gradualmente uma comunicação direta e envolvente com os presentes.

É possível observar o estabelecimento dessa relação empática também nos gritos e gestos da plateia, que a imita, bem como nos olhares e expressões de espanto, formando um novo vocabulário no contexto de um processo de identificação e/ou solidariedade com a trajetória de Linn da Quebrada.

A tentativa de descrever suas ações no palco e a interação que estabelece com o público revela-se complexa, pois essa interação transcende o visível. Ela também se manifesta no silêncio e na atenção do público, captados pela artista enquanto compartilha suas histórias.

Nesse contexto, Linn da Quebrada se posiciona e apresenta-se como travesti, negra e periférica, ao mesmo tempo em que ressignifica a maneira como sua *corpoética* dialoga com esses estereótipos. No contato entre a obra artística e o espectador, evidencia-se a corporeidade da artista como instrumento, agente e a própria obra, participando tanto do processo de elaboração quanto da concepção do produto artístico.

Observa-se como sua *corpoética* estabelece interações com o público, tensionando limites e fortalecendo as conexões construídas. O toque da artista em suas próprias partes sexuais também cria intimidade com o espectador, dissolvendo as fronteiras que separam o público e do privado.

O estranhamento e choque provocados pelos sons e imagens produzidos pela artista, como se observa nas figuras 9 e 10, também atingem os sentidos do espectador, rompendo com o condicionamento visual e apresentando elaborações imagéticas originais, deslocadas e distintas daquilo que se esperaria de um show musical.

Estes movimentos também podem ser compreendidos como uma estratégia da artista, que, ao expor publicamente sua realidade, com suas dores e afetos, chama-se a atenção do público para os problemas sociais e processos de abjeção.

O elemento reflexivo na arte da *performance* deve ser considerado também sobre aspecto: se o público se identifica psicologicamente com a ação, a consciência do *performer* vai ser transmitida através de uma total empatia, provocando uma visão precisa do ato artístico que se presencia. Por tudo isso, a arte da *performance* é um fenômeno global da participação de dois níveis: a) do *performer* consigo mesmo, no caso de uma *performance* solo, ou em relação aos membros do grupo, no caso de uma *performance* grupal; b) da *performance* com seus espectadores (Glusberg 2013, p. 84).

Glusberg (2013) argumenta que parte do caráter reflexivo da obra de arte decorre da relação estabelecida pelo público com a obra; neste contexto, a identificação entre ambos gera empatia e favorece a apreensão artística. Para o autor, a *performance* promove a interação do *performer* tanto consigo mesmo quanto com o público.

Assim, a *corpoética* manifesta-se como uma linguagem proposta por Linn da Quebrada que estabelece um canal de comunicação com o espectador por meio de sua potência verbal e visual. Além de utilizar-se de associações dissonantes, as imagens carregam também singularidades, derivadas de afetos profundo e vivências cotidianas da artista. Outro aspecto importante a ser abordado no estudo de sua *corpoética* é a relação que Linn da Quebrada constrói com seu corpo e com os objetos na elaboração dessas imagens e ao longo de suas performances. Sua forma de expressão comunicativa conecta-se visceralmente ao corpo:

Portanto, por um lado, a massa e a extensão de um espetáculo que se dirige a todo o organismo; por outro, uma mobilização intensiva de objetos, gestos, signos, utilizados dentro de um espírito novo. A participação reduzida do entendimento leva a uma compressão energética do texto; a participação ativa da emoção poética obscura obriga a signos concretos. As palavras pouco falam ao espírito; a extensão e os objetos falam, as imagens voas falam, mesmo que feitas com palavras (Artaud, 2012, p. 73).

Artaud (2012) enfatiza a capacidade das imagens de se comunicarem com o espectador na dinâmica do espetáculo teatral, que busca atingir todo o organismo do ator e do público. Para que essa conexão se estabeleça, o autor destaca, além da importância das imagens, a relevância dos objetos, ressaltando que a racionalização deve ser minimizada para que sua vibração energética do espetáculo seja plenamente captada.

A linguagem, para Artaud (2012), é um campo de possibilidades que afeta o inconsciente e o espírito, transformando a visão e as estruturas normativas do pensamento. O dramaturgo propõe que, por meio de imagens, sejam elas teatrais ou

cinematográficas, movimente-se o organismo vivo de forma diversa, a fim de subverter valores arraigados. Essas imagens têm como objetivo transcender o intelecto e a racionalidade, rompendo com a cadeia de produção de significados que, por ser culturalmente construída, precede a própria imagem.

Desta forma, a imagem proposta por Artaud busca atingir a derme, atravessando os sentidos para conectar-se a diferentes camadas do corpo, produzindo sensações e vibrações. Para o teatrólogo, a transformação corporal é fundamental, pois abre uma janela para os sentidos intelectivos, sem mediação exclusivamente mental. A linguagem para o artista, vai além de sua significação abstrata: ela transmite energia e tem uma dimensão visual essencial.

Neste movimento, observa-se que a comunicação com o público se estabelece por meio da corporeidade da artista, transformando-se em obra artística na qual o contato entre diferentes formas de arte se dilui, podendo assumir uma configuração única, híbrida, potente, pulsante e viva; capaz de produzir a forma e o argumento sensível da obra. Destaca-se, assim, que essa interseção entre obra e artista, realizada por meio da corporeidade, contribui para uma comunicação mais completa com o espectador, aproximando os envolvidos da obra e fortalecendo a relação, entre artista e público, tornando-a mais íntima.

Consequentemente, à medida que o contato entre a artista/obra interartística e o espectador se estabelece por meio de diferentes camadas de interação comunicativa, aumenta-se a potência transformadora da obra. Acredita-se que esta interação entre a *corpoética* e o observador promova cumplicidade e empatia, provocando alterações nos modos de sentir, perceber o outro, a obra e as relações sociais. Dessa forma, esse contato também integra a produção da própria *corpoética* construída antes, durante e após o espetáculo.

Assim, a análise da dinâmica da *corpoética* perpassa necessariamente a relação que o corpo da artista estabelece com o público, a partir de seus afetos, vivências e emoções. A *corpoética* de Linn da Quebrada estimula o espectador a acessar diferentes conhecimentos e experiências de vida: musicais, visuais e estéticas, possibilitando a reelaboração de uma apreensão sensível da obra e as transformações que ela promove.

Aspecto 5 – Reflexões filosóficas

Linn da Quebrada destaca e privilegia o saber originário dos locais onde cresceu e viveu, que se relacionam às suas experiências de vida. No Brasil, os saberes populares

e periféricos derivam do conhecimento construído a partir da vivência cotidiana coletiva, em contextos marcados por condições econômicas e educacionais desfavoráveis. A escolarização, por sua vez, tende a hierarquizar os saberes, desvalorizando frequentemente o saber periférico, que raramente é reconhecido como relevante no país.

Não bastava eu pensar as coisas que eu estava pensando, Eu comecei a entender que eu precisava dar forma ao meu pensamento, eu precisava fazer com que as pessoas enxergassem materialmente o que eu estava pensando [...] eu precisava transformar meu pensamento em matéria, em imagem em ação e a partir disso eu comecei a experimentar, e depois veio a música, e depois o cinema, essas coisas misturadas [...] (Quebrada, 2019, 17m49s).

A artista busca, por meio de sua prática artística, dar forma aos seus pensamentos em um movimento intermitente, no qual repensa e ressignifica suas reflexões e experiências no palco, experimentando novas formas de expressão e linguagens artísticas. Destacam-se, a seguir, os principais pontos reflexivos abordados pela artista:

1. A relação da vida da artista com suas obras e sua expressão artística.

Linn da Quebrada conecta-se aos seus afetos e reelabora sua arte e sua vida articulando momentos vividos à sua performance. Estas apresentações funcionam como canais de aproximação com sua corporeidade e subjetividade, participando ativamente de sua autopercepção. O corpo atua como mediador, conduzindo e elaborando a expressão artística e suas reflexões, ao mesmo tempo em que busca interagir em níveis mais sensíveis com o espectador. Sua poética interartística descortina sentimentos e afetos que se manifestam intensamente em seu fazer artístico. Nesse contexto, Linn da Quebrada apresenta e elabora epistemologias, que buscam produzir com o corpo um local de resistência e saberes, além de reverberar memórias ancestrais e vivências, acionando nesse ambiente “valores civilizatórios afro-brasileiros”, elencados por Azoilda Trindade (2020), como a oralidade, a ludicidade, a memória, a ancestralidade, a energia vital, a cooperatividade, a circularidade, a musicalidade e a corporeidade.

2. A questão identitária

A artista reelabora, aprofunda e experimenta trabalhar com questões que tratam da identidade do sujeito, a partir do que a pensadora denomina ‘seus saberes populares periféricos’(30min20s). Em Linn da Quebrada, a questão identitária envolve a

contestação da relação tradicional entre gênero, órgãos sexuais e categorias de feminino e masculino; a percepção do poder da linguagem na classificação do indivíduo, bem como a ressignificação das palavras para escapar dos estigmas que elas carregam; e a sexualidade como elemento definidor do sujeito.

Por meio de sua obra, Linn da Quebrada sugere novas possibilidades identitárias e desafia as categorias de inteligibilidade social. Sua reflexão e questionamentos rompem com a noção essencialista de gênero e viabilizam a construção de identidades não fixas. A artista também questiona as categorizações, visando a reelaboração de sua subjetividade como forma de percepção e compreensão do mundo. Além disso, critica a rigidez do conceito binário de gênero e recorre à manifestação criativa artística para reivindicar aceitação:

Antes parece que, realmente, era impensável, se pensar no corpo da travesti sem que ele estivesse extremamente ligado ao padrão do feminino, tanto que as manas estavam muito mais sujeitas ao lance silicone industrial, se sujeitando, e a hormonização [...] eu queria que as pessoas olhassem para mim e não tivessem dúvida que eu não sou um homem [...] só que ao mesmo tempo eu fico querendo entender como seria meu corpo com um pouco mais de feminilidade [...] (Quebrada, 2018, 24 min 58 s).

Nesse trecho, Linn da Quebrada reflete sobre os processos de modificação de sua materialidade corporal, como a colocação de seios, pontuando a violência intrínseca associada ao uso de silicone industrial. Critica a associação do feminino a determinadas características como a presença de seios¹⁴¹ e a ausência de pêlos.

Ela aborda questões que buscam dissociar e submeter a sua feminilidade a processos de transformação corporal, como o uso de hormônios e silicone. Linn da Quebrada afirma situar-se no campo do feminino, mas considera as categorizações tradicionais rígidas e limitadas, por não abrangerem outras expressões desse gênero. A artista compreende os corpos como construções sociais, enquanto analisa a silhueta de seu próprio corpo e sua identidade de gênero. Em suas performances, ela reflete, contesta e ressignifica sua identidade, com o objetivo de desestabilizar a concepção ontológica da feminilidade.

Nesse contexto, Linn da Quebrada analisa seus próprios sentimentos, que oscilam entre o desejo de ter ou não um corpo mais próximo do padrão feminino. Seu

¹⁴¹ Acrescenta-se que alguns anos após o lançamento do filme *Bixa Travesty*, Linn da Quebrada se submeteu a uma cirurgia de implante de silicone nos seios.

contínuo processo de reinvenção corporal e mental atravessa suas performances e diálogos, permeados por reflexões e questionamentos profundos.

A artista destaca a relação entre identidade e nomeação. Observa-se que ela resiste à inserção no sistema binário de gênero e aos estigmas presentes nos termos pelos quais é nomeada, criando para si uma categoria própria, que denomina “bixa travesty”, com o objetivo de construir um lugar de pertencimento.

Linn da Quebrada situa-se no espectro feminino enquanto exhibe seu pênis em cena, afirmando que seu movimento identitário é contínuo. A reflexão e a construção de sua identidade permanecem em processo ao longo do filme. Ela encerra o documentário declarando que: “continua em obras”, sinalizando ao espectador que não se encaixa em nenhuma categoria definida pelas normas sociais, sejam elas relacionadas a formas estéticas, comportamentos ou desejos. Seu “eu” é seu próprio corpo, participante e gestor de seu processo criativo. Linn da Quebrada também reflete sobre sua identidade e subjetividade ao recriar e transformar continuamente seu corpo.

Da mesma forma, Linn da Quebrada critica a construção identitária vinculada à sexualidade e evidencia a diversidade de seus desejos, incluindo a forma como estes são construídos e reelaborados por meio da prática e da expressão artística.

Nesse contexto, a artista, inclusive, propõe¹⁴² novas configurações afetivas que valorizem relações amorosas envolvendo mais de duas pessoas. Ela destaca a relação amorosa entre a travesti e o homem afeminado e incentiva os homens a expressarem afeminação, questionando a valorização social do estereótipo da masculinidade hegemônica tradicional, como exemplificado em sua música *Enviadecer* (2016).

Nesse aspecto, destaca-se que a travesti Jota Mombaça (2021, p.71) também pontua a importância de se desenvolver um olhar crítico sobre o estereótipo tradicional da masculinidade, ao criticá-lo e denominá-lo como: “machulência (um dos nomes da masculinidade tóxica) como ficção de poder”:

A masculinidade tóxica como projeto de poder deve ser abordada em qualquer discussão sobre a distribuição social da violência. A violência cismasculina é uma arma transversal da normalização de gênero e controle social. Ela afeta não apenas mulheres cis e corpos não heterossexuais e trans, mas também os próprios homens cisgêneros que têm de alcançar esses graus ideais de virilidade a fim de cumprir com aquilo que a normalidade de gênero requer. (Mombaça, 2021, p. 69).

¹⁴² Aos 35m44s no documentário *Bixa Travesty*.

A pensadora reflete sobre as consequências desse modelo de masculinidade tradicional, entendido como “masculinidade tóxica” que, segundo a autora, possui uma relação intrínseca com um projeto de poder que legitima o uso da violência por parte dos homens cis. Em outro trecho, Mombaça prossegue sua reflexão destacando como o exercício da violência se apresenta como legítimo para o macho cisgênero:

[...] a figura do macho, como ferramenta de normalização social, garante às posições de homem cisgênero o acesso à violência legítima – que já não deve ser compreendida, aqui, como violência legal, mas como violência pensável e plausível dentro do sistema de distribuição da violência no qual estamos metidas. (Mombaça, 2021, p. 71).

Essa construção de masculinidade afeta tanto as mulheres cis e trans quanto os próprios homens cis, que são pressionados a alcançar um determinado grau de virilidade e masculinidade, associado ao monopólio da violência, para serem aceitos socialmente. Desta forma, Mombaça converge com Linn da Quebrada na crítica ao modelo de masculinidade tradicional.

3. Denúncia dos processos de abjeção

Na análise do documentário, observa-se que a denúncia da artista à violência das normas e comportamentos sociais impostos, que perpassam suas letras, danças, sons e gestos, aborda questões fundamentais, como os processos de abjeção decorrentes da heteronormatividade compulsória, da imposição da binariedade de gênero e da racialidade¹⁴³, pois a artista destaca que o racismo estrutural da sociedade brasileira é também um importante fator de exclusão social.

Em sua obra, a artista evidencia as exclusões e imposições sociais que enfrentou, bem como os preconceitos arraigados na vida social brasileira. Além disso, critica a falta de reconhecimento das pessoas que não se adequam ou não se conformam às categorizações sociais. Nesse contexto, Linn da Quebrada denuncia a elaboração do “outro”, que permeia a visão demonizada do indivíduo trans, discriminado em seu espaço geopolítico.

¹⁴³ O pesquisador Márcio Rabat, consultor legislativo da Câmara dos Deputados, que participou da elaboração do Estatuto da Igualdade Racial, pontua as desvantagens que a população negra enfrenta para sua inserção igualitária no tecido social brasileiro: “O ponto de partida de qualquer discussão sobre políticas de promoção da igualdade racial destinadas à população negra é a constatação de que se acumularam ao longo do tempo – e ainda se encontram em funcionamento – mecanismos estruturais de subordinação econômica, social, política etc, desse vasto segmento da população brasileira”. (Rabat, 2023, p. 95).

Por fim, observa-se que Linn da Quebrada denuncia que o processo de abjeção envolve violência psicológica e física, enquanto suas necessidades e particularidades são ignoradas. Fundamentalmente, a artista evidencia a exclusão das travestis na vida social, em espaços como família, escola, igreja, mercado de trabalho, o que obriga essa comunidade a ocupar papéis estigmatizados e marginalizados na sociedade.

4. A poética interartística, sua relação com a visceralidade da arte e sua potência em conectar-se com o público.

Linn da Quebrada ao utilizar a poética interartística potencializa a força, o choque, o derramamento de sensações e a “afecção” (Spinoza, 2011) em sua conexão com o público. Ao utilizar diversas linguagens artísticas, a artista cria um campo maior e mais flexível para sua expressão. Sua atuação ganha completude por meio do canto, gritos, gemidos, danças e variados movimentos. Linn da Quebrada demonstra que a união dessas diferentes linguagens constitui um instrumento pleno de expressão, revelando ao público que sua inspiração emerge diretamente de suas vivências.

5. A arte como forma de desconstrução e resistência

O fato de a artista criar um lugar para si, nomeando-o como “bixa travesty”, constitui também uma forma de resistência à generificação binária. Esse lugar abriga uma travesti com fluidez corporal e afetiva. Linn da Quebrada rejeita tanto a imposição de um corpo com os padrões estéticos e funcionais femininos quanto a pressão social para direcionar seus desejos, aspectos que se configuram como marcadores de sua resistência às normas de gênero estabelecidas.

Do mesmo modo, Linn da Quebrada articula sua resistência à imposição identitária por meio de processos de autodenominação, discursos e performances interartísticas. Nessas ações, ela critica a artificialidade da binariedade de gênero, que associa determinadas características físicas ou psicológicas a uma suposta essência feminina ou masculina e à *heterossexualidade compulsória*, expressão cunhada por Adrienne Rich em 1980 e popularizada por Judith Butler¹⁴⁴, para denunciar a imposição

¹⁴⁴ Judith Butler defende o rompimento com a ideia da associação do feminino ou do masculino a determinadas características corporais e apresenta o sujeito como um produto de normas generificadas, rejeitando o gênero como atributo ontológico. O gênero não seria, então, uma imposição da natureza e não teria sido pré-determinado no momento do nascimento como inscrição permanente: “Como genealogia da ontologia do gênero, a presente investigação busca compreender a produção discursiva da plausibilidade dessa relação binária, e sugerir que certas configurações culturais do gênero assumem o lugar do ‘real’ e consolidam e incrementam sua hegemonia, por meio de uma auto naturalização apta e

generificada de desejos sexuais. A artista mostra que suas experiências e corporeidade sobrepõe as fronteiras dos gêneros, questionando a essencialização dos sujeitos.

Assim, entre as formas de resistência de Linn da Quebrada destacam-se a criação de uma nova categoria identitária, denominada *bixa travesty*, que tensiona o processo de elaboração de categorias sociais. Essa resistência se manifesta na recusa em se enquadrar em padrões de desejo, inclusive aqueles presentes na comunidade travesti, e na proposição de uma reflexão crítica sobre o estereótipo da masculinidade tradicional.

Por fim, a diegese que percorre a arte de Linn da Quebrada está repleta de saberes. As principais reflexões presentes em sua obra e em seu discurso referem-se à relação entre suas experiências de vida e a arte como forma de transformação e resistência; às construções identitárias; aos processos de abjeção; à poética interartística; e à conexão que essa poética estabelece com o público. Observa-se também que toda essa reflexão e discussão têm como eixo a corporeidade e a transformação política do corpo. Preciado (2023, p.52) destaca a potência dos corpos dissidentes na transformação da subjetividade e da sociedade normativa capitalista, afirmando:

[...] esses mesmos corpos subalternos supostamente disfóricos, para os quais o poder só preconiza trabalho, consumo e morte, inventam formas dissidentes de subjetivação e novos agenciamentos coletivos com outros corpos humanos [...] (Preciado, 2023, p. 52).

Preciado acredita que os corpos dissidentes, frequentemente vistos como patológicos, relegados, discriminados e desconsiderados pela sociedade capitalista, possuem a capacidade de criar novas formas de estabelecer alianças coletivas, além de desenvolver modos distintos de compreender, apreender e interpretar o mundo, bem como de se situar na sociedade, contribuindo para sua transformação.

Para finalizar, propõe-se uma reflexão sobre o que Linn da Quebrada realiza por meio de seu corpo político na sociedade contemporânea, destacando seus status como

bem-sucedida.” (Butler, 2020, p.69). Desta forma, a filósofa Judith Butler impacta as teorias de gênero ao romper com as estruturas binárias tradicionais e ao questionar os limites delineados pela ontologia de gênero, que acredita que os indivíduos possuem uma essência masculina ou feminina fixada pela natureza. Butler propõe o rompimento com essa noção de substância do ser. Judith Butler (2020a) também discorda do entendimento de sexo sendo percebido como fruto da biologia, responsável por diferenças anatômicas, principalmente aquelas ligadas à reprodução e do gênero como inscrição cultural, que surge a partir de um conjunto de normas performadas, como uma maneira de se apresentar e viver em um mundo generificado. Butler conclui afirmando que sexo e gênero são indissociáveis porque ambos dialogam com imposições e percepções culturais, que delimitam sentimentos e comportamentos possíveis no espectro do binarismo, sendo possível a utilização de apenas um termo em sua distinção. Para Butler, a simples existência da palavra gênero já implicaria a concordância com a divisão binária e, assim, com as supostas características de cada sexo.

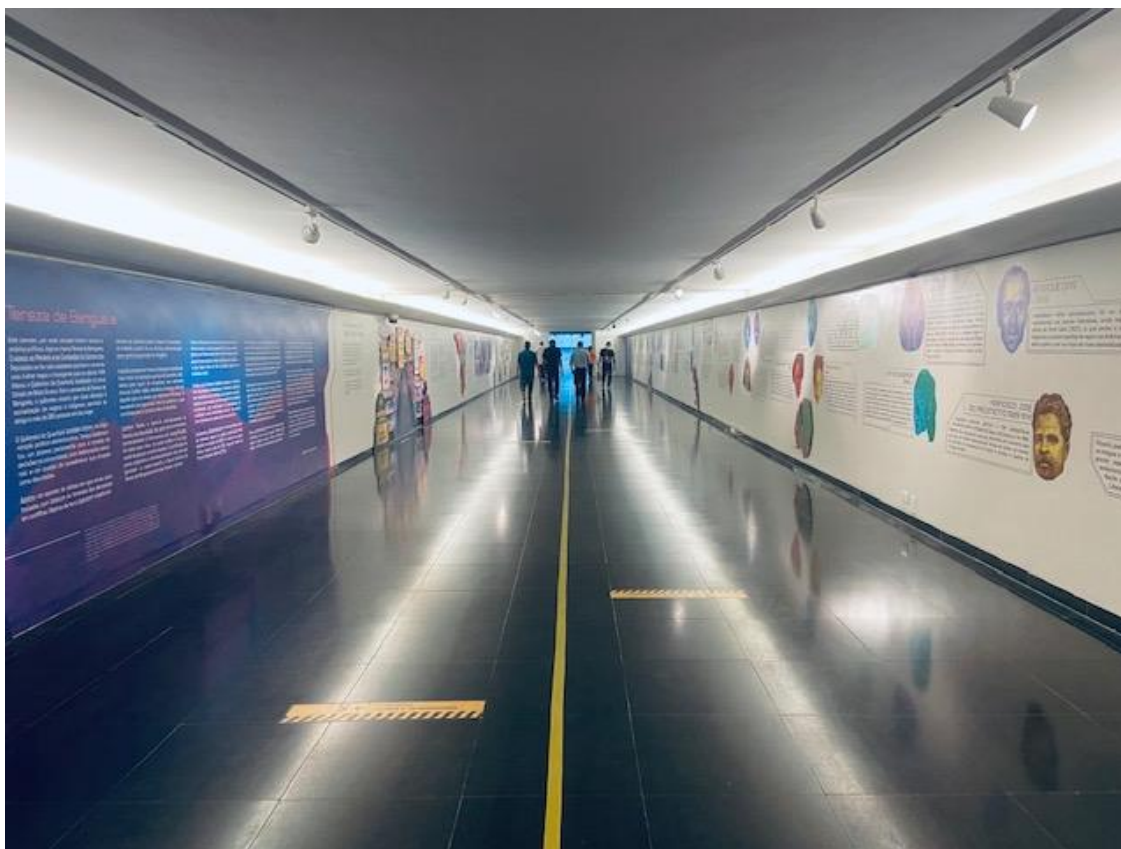
ícone artístico de resistência que transita por distintos espaços de poder. Ressalta-se, ainda, sua participação em instâncias políticas, como a Câmara dos Deputados, que, anualmente, promove o Seminário LGBTQIAPN+, com a presença de diversas personalidades. Linn da Quebrada foi convidada a participar como palestrante de várias edições do Seminário.

Figura 23 - Exposição *A História do Brasil tem Cor* na Câmara dos Deputados, corredor Tereza de Benguela, realizada em 2021. Foto da autora.



Acima insere-se uma fotografia da apresentação da exposição *A História do Brasil tem Cor*, realizada em 2021, na qual Linn da Quebrada se destaca como representante da cultura negra contemporânea no Brasil. A Câmara Federal organizou a mostra em seu espaço expositivo mais nobre, o Corredor Tereza de Benguela.

Figura 24 - Exposição *A História do Brasil tem Cor* na Câmara dos Deputados, corredor Tereza de Benguela, realizada em 2021. Foto da autora.



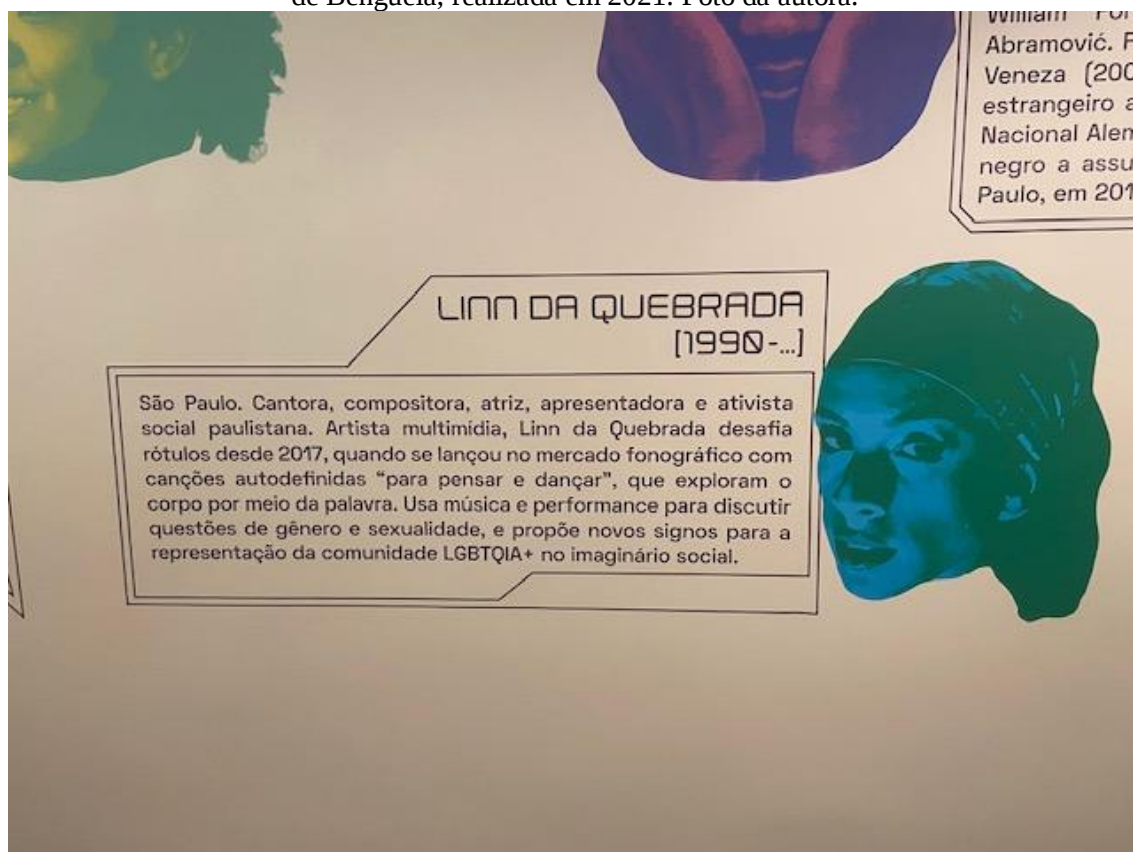
O corredor Tereza de Benguela¹⁴⁵, espaço da exposição, é considerado um potente ambiente político, pois constitui a passagem principal que dá acesso ao plenário da Câmara dos Deputados, pelo qual circulam 513 deputados, várias vezes ao dia. Trata-se de um local fundamental para a promoção de diálogos entre movimentos sociais, academia e representantes públicos, contribuindo para a formulação de políticas públicas e projetos de inclusão social.

¹⁴⁵ A denominação “Tereza de Benguela” visa a homenagear uma líder quilombola que viveu no séc. XVIII no Brasil, devido a sua atuação como líder negra da resistência à escravidão. A escolha de seu nome visa a iluminar a contribuição de mulheres negras para a formação do país.

Figura 25 - Exposição *A História do Brasil tem Cor* na Câmara dos Deputados, corredor Tereza de Benguela, realizada em 2021. Foto da autora.



Figura 26 - Exposição *A História do Brasil tem Cor* na Câmara dos Deputados, corredor Tereza de Benguela, realizada em 2021. Foto da autora.



Na exposição foi inserida uma imagem de grandes dimensões de Linn da Quebrada, juntamente com outras personalidades como Marielle Franco, Gilberto Gil e Lula. Na ocasião, Linn da Quebrada foi reconhecida como uma expoente artística negra.

Ressalta-se que a exposição ocorreu durante a Semana da Consciência Negra, período em que a Câmara dos Deputados privilegia a votação de projetos que atendam às demandas da população afrodescendente. A presença dessas personalidades negras, acompanhada da descrição de seu talento ou profissão, cumpre também uma função política: influenciar a apreciação e votação de propostas que beneficiem essa comunidade.

Vale destacar que, nesse período, estava em discussão e votação nas comissões da Câmara dos Deputados o projeto de lei PL 5384/20, de autoria da deputada Maria do Rosário, que atualiza a lei de cotas no ensino federal. Na ocasião, também foi apresentado o PL 1.958/2021 do deputado Paulo Paim, que amplia de 20% para 30% a reserva de vagas para candidatos pretos, pardos, quilombolas e indígenas no serviço público federal. Ambos os projetos foram, posteriormente, aprovados.

Desta forma, verifica-se, também, a participação política indireta de Linn da Quebrada em espaços com poder decisório na implementação de políticas públicas. Conforme a descrição da exposição, a artista é reconhecida como ativista social e lança músicas que ela mesma define como “para pensar e dançar”, ressaltando o caráter filosófico e de resistência presente em sua produção artística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ser trans para mim não é necessariamente ter um ponto de chegada. Eu vivo um processo, meu corpo enquanto um processo. Não sei exatamente aonde quero ir, aonde vou chegar com este corpo. Não sei como estarão meus afetos amanhã, não sei como vou me comportar esteticamente amanhã e depois, nem daqui a 10 anos. Mais do que certezas, o que carrego comigo são dúvidas. O poder da incerteza (Quebrada, 2018, p. 78).

Os corpos não se conformam sempre aos contornos que lhes são dados. Não assumem passivamente as atribuições que lhe são determinadas, as fronteiras com que são desenhados. Assim como são feitos, podem ser desfeitos. Ou refeitos. Experimentam transgredir e superar restrições e territórios, de toda ordem, de topo tipo. Espalham-se. Pretendem se expandir para além da pele. Desafiam o tempo. Desdenham do espaço. Às vezes são bem-sucedidos nesses empreendimentos, mas também correm o risco de se lançar em novos arranjos normativos. As experimentações do corpo são imprevisíveis, infindáveis [...] (Louro, 2012, p. 13).

Começo pelo início, para explicar o processo de estudo e digressões que essa tese percorreu, bem como as reflexões e percepções que, ao final, devolve ao leitor.

Enquanto assistia ao documentário *Bixa Travesty* (2018), que retrata a trajetória de Linn da Quebrada, artista e pensadora, mostrando seus shows e seu cotidiano por meio de conversas com o espetador, percebi que sua produção artística abordava temas importantes e sensíveis para a sociedade e para a artista, os quais atravessavam suas experiências de vida e a afetavam profundamente.

Dentre as questões que Linn da Quebrada discutia no filme e em seus shows destacam-se: o questionamento da identidade de gênero e da suposta essência do feminino e do masculino; a possibilidade de reconstrução da identidade e da subjetividade; a linguagem como instrumento de opressão e a resignificação de termos pejorativos como ato político e de reelaboração da subjetividade; o corpo como plataforma filosófica, política e discursiva, bem como território de resistência; e a remodelação do desejo enquanto ato político.

Essas questões que a artista abordava no documentário são basilares na estrutura social e vitais não apenas para a própria artista, mas também para todo um grupo de pessoas dissidentes de gênero, especialmente travestis e homens trans. Constituem temas sociais e filosóficos sistêmicos e pungentes que estão sendo discutidos e desenvolvidos contemporaneamente.

Verifiquei que Linn da Quebrada se inspirava em suas vivências, para produzir uma obra artística que se configurava também como um ato político de resistência às

imposições normativas. O documentário evidenciava o potencial político de sua obra e a força com que a artista envolvia os espectadores, atraindo-os para junto de si. Linn da Quebrada tanto no palco quanto na tela, estabelecia uma relação íntima com o público por meio da expressão direta e crua de sua trajetória de vida, ao mesmo tempo em que sua corporeidade, em movimento no palco, funcionava como plataforma filosófica e política.

Dessa forma, iniciei a pesquisa pela análise das reflexões de Linn da Quebrada no documentário *Bixa Travesty* (2018), roteirizado pela própria artista, que apresenta as suas experiências e a sua vida. Percebi, que essa vivência, repleta de afetos, funcionava como fio condutor de todo o seu processo artístico, e meu objetivo era compreender como, a partir dessas experiências e reflexões, Linn da Quebrada construía saberes e a potência de sua arte.

Analisei suas letras de músicas, danças e performances mostradas no documentário. Notava-se que um trabalho dialogava com outro: por exemplo, suas músicas e performances estabeleciam conexões com seus autorretratos publicados no Instagram. Essas obras digitais abordavam especialmente um ponto que me interessava: a construção identitária. A partir disso, ampliei o material de pesquisa, incorporando diálogos, entrevistas e colagens digitais, o que me permitiu mapear de forma mais completa sua produção artística e seus processos de reflexão.

Como as questões suscitadas por Linn da Quebrada escoavam por meio de sua corporeidade e assumiam a forma de expressão artística, era difícil e complexo identificar, evidenciar e sintetizar seu pensamento filosófico, bem como captar a sutileza presente em sua recepção e absorção pelo público, mas decidi tentar desvelar suas reflexões, bem como seu processo artístico e obra, que também se configuravam como ato político. Era evidente a presença de aspectos subjetivos inerentes ao processo de apreensão de sua obra. Nesse sentido, a elaboração teórica de Artaud e os apontamentos do meu orientador, Marcus Mota, foram fundamentais para que eu pudesse apreender a obra artística para além do visível, percebendo suas diferentes camadas e nuances.

Nesse contexto, optei por investigar como suas reflexões filosóficas se entrelaçavam com sua poética interartística e com a sua corporeidade. Verificava-se que essa combinação resultava em uma arte visceral, produzida nas entranhas da artista, fruto de seus afetos e de suas experiências, que também carregavam dimensões coletivas, considerando a semelhança de sua trajetória com a de inúmeras travestis.

As reflexões que emergiam durante a pesquisa foram abrindo uma série de portas, conduzindo-me a discussões paralelas que se mostravam inevitáveis e fundamentais para compreender o processo artístico de Linn da Quebrada. Esses diálogos incluíam temas como a história do movimento LGBTQIAPN+, do funk e do pixo, e eu encantada por esses temas que surgiam, adentrava-os.

Os aspectos da expressão artística e da corporeidade de Linn da Quebrada, que mais me chamaram a atenção foram aprofundados na tese e organizados em três capítulos. Nessa perspectiva, destaca-se: o processo de subjetivação a partir das classificações sociais; os saberes inscritos na corporeidade; e a potência política da *corpoética*.

O primeiro capítulo, *Subjetivando: a generificação, a sexualidade, a racialidade e a linguagem atuando sobre os corpos, construindo sujeitos*, trata principalmente de temas que se relacionam à construção identitária e à formação da subjetividade, como a generificação, a sexualidade, a racialidade e as nomeações.

Eu acreditava que as nomeações identitárias exerciam controle sobre as pessoas, moldando a forma como elas se veem e são vistas, influenciando a maneira como entendem o mundo e refletem sobre ele, direcionando determinados grupos a posições marginais na sociedade. Percebia que as nomeações funcionavam como processos de exclusão social que ocorriam, inclusive, por meio da construção da subjetividade, que faz com que a sociedade perceba as pessoas dissidentes como diferentes ou inferiores, enquanto leva essas próprias pessoas a internalizar uma sensação de não pertencimento.

Nesse sentido, Linn da Quebrada ampliou esse entendimento, abordando como a generificação, a heteronormatização e a racialidade, além das nomeações, a cercearam, inserindo-a em categorias sociais que a estigmatizavam.

Outro aspecto identificado nas performances de Linn da Quebrada, pontuado nos três capítulos, devido ao seu alcance como ato político, é a troca que se estabelece entre a artista e o espectador. Nos shows de Linn da Quebrada, percebia-se que, quando a artista cantava e compartilhava suas experiências de exclusão social no palco, conseguia trazer o público para junto dela, despertando empatia e construindo uma cumplicidade entre todos os presentes, integrando-os a esse espaço sutil que se forma e entrelaça os presentes, afetando a subjetividade.

Deste modo, ao compor esse ambiente com dança, música e reflexões, a artista envolve e afeta o público, gerando transformações na subjetividade. Refleti sobre a resignificação da subjetividade como uma egrégora coletiva, na qual todos se afetam

mutuamente. Essa reelaboração da percepção do mundo e a “episteme” presente na corporeidade desse corpo “hieróglifo” se assemelha ao que Leda Martins (2020) observa em cerimônias religiosas afro-diaspóricas, envoltas em danças, cantos, ritmos e na união de pessoas.

Linn da Quebrada explora a força do coletivo, promovendo, durante suas apresentações, uma conexão com o público, que passa a compartilhar sentimentos de união com a artista, na medida que ela critica as categorizações sociais e denuncia suas consequências. Assim, nessa sua interação com os espectadores novos saberes são desenvolvidos por meio de sua corporeidade em performance.

No segundo capítulo, *Entrelaçamentos viscerais na construção de uma poética*, concentrei-me no estudo da poética interartística de Linn da Quebrada, destacando o efeito, o alcance e a potência desta conjunção de linguagens artísticas e como a visceralidade de sua arte estava sendo construída a partir de vivências e de dores. Deste modo, a chave de análise deste capítulo foi a intersecção entre arte e vida na *poética* da artista, que ressalta como esse entrelaçamento além de potencializar a própria obra, impulsiona a conexão da artista com o público e consigo mesma.

Neste capítulo, abriu-se mais uma porta para apresentar a *MC Linn* e o funk. Analisei a linguagem, a origem e a temática desse gênero musical, relacionando-os à trajetória discursiva de Linn da Quebrada. Identificou-se que o funk, desde sua origem no Brasil, apresenta uma linguagem popular, direta, sem censuras, abordando preferencialmente temas relacionados ao cotidiano das favelas. Esse gênero musical também se destacou por tratar de questões como a violência policial, o sexo e a liberdade feminina. Ressaltou-se, ainda, os aspectos da música e da dança, que dialogam com a cultura afro-brasileira, considerando o entendimento da memória corporal dos afrodescendentes brasileiros proposto por Beatriz Nascimento (2022), em diálogo com a pesquisa de Leda Martins (2020) sobre o tema.

Em sua interação e conexão com o público, Linn da Quebrada cria um ambiente que resgata novos entendimentos ancestrais, uma espécie de cosmopercepção que entende o ser humano integrado aos outros e ao universo. Assim, conclui, ao final deste capítulo, que os saberes presentes na corporeidade de Linn da Quebrada, especialmente aqueles relacionados à sua ancestralidade negra, se inscrevem de forma potente em sua obra. A artista constrói no palco, por meio de suas músicas, da expressão de sua intimidade no diálogo com o público e da relação com a seu próprio corpo, um espaço

de resistência que dialoga com os rituais afro-diaspóricos, com seus cantos, movimentos e ritmos.

Compreendi que Linn da Quebrada é uma artista, que se conecta com sua comunidade e sua ancestralidade, compartilhando com o público, em camadas mais sutis, seu ser e sua percepção de mundo. Nesse contexto, foram ressaltados os saberes inscritos em sua corporeidade em movimento, que transformam o entendimento do tempo e do indivíduo ao entrar em contato com a ancestralidade e com o coletivo, promovendo um resgate de novas compreensões e percepções que ressignificam a subjetividade.

No terceiro capítulo, intitulado “*Baseado em Carne Viva e em Fatos Reais*”: *A corpoética de Linn da Quebrada como um caminho reflexivo*, foi elaborado para pensar sobre o corpo, percebendo a expansão sutil de seus limites. Nesse contexto, pesquisou-se as nuances da corporeidade de Linn da Quebrada em movimento para propor o termo *corpoética* que é a união dessa corporeidade expressiva, dinâmica e vívida, com a arte, tornando sua arte visceral. Para nesse contexto, refletir sobre a *corpoética* de Linn da Quebrada e sua forma singular de produzir conhecimento e afetar o público.

Assim, destaca-se a forma como sua corporeidade se expressa e se relaciona com o outro, identificando nuances dessa corporeidade, que se entrelaçam e que denominei como:

. ***Corpo situado*** – é a nuance que conta a sua trajetória e suas experiências de vida e que promove a aproximação entre Linn e seu espectador. Nesses momentos, quando ela se dirige ao público, torna-o consciente dos processos de abjeção que enfrenta cotidianamente, estabelecendo uma conexão sensível e política entre sua vivência e a percepção daqueles que a observam.

. ***Corpo erótico***, essa é a camada de sua corporeidade que seduz o espectador e a própria artista. Notei sua tentativa de estabelecer uma conexão direta com os sentidos de quem a observa. Mesmo de maneira indireta, Linn convida o público, por meio de seus gestos e olhares, a partilhar seus desejos, sentimentos e reivindicações, enquanto interage com seu corpo. Concluiu-se que esse ambiente erótico, construído em suas performances, a artista captura a atenção do espectador e potencializa o alcance comunicativo de sua obra.

. ***Corpo político*** é a corporeidade sendo transformada em plataforma política, relacionada a uma denúncia verbal, gestual e sensível, principalmente, quando se refere

à violência policial e ao tratamento excludente que as pessoas trans recebem da sociedade.

. ***Corpo cinestésico***, o corpo é um canal físico de contato com o outro. A artista busca o contato de sua pele com outra pele para promover novas sensações e ampliar seu vínculo com outras pessoas e com público. Acredito, ainda, que o corpo cinestésico da artista se expande, em níveis sutis, além dos limites físicos de seu corpo, afetando e envolvendo os espectadores de maneira sensível e potente.

As nuances da corporeidade foram evidenciadas para facilitar a compreensão da intersecção entre as experiências de vida da artista, as quais também dialogam com experiências coletivas. A corporeidade da artista também é permeada de inscrições ancestrais afro-diaspóricas.

Essa corporeidade, repleta de nuances, associada à arte e às reflexões produzem a sua *corpoética*, que se manifesta como obra e como ato político de resistência às imposições normativas; presentes em seu movimento: nos gestos, nas danças e em sua música. O termo evidencia o protagonismo do corpo na expressão interartística, cujo movimento é visceral, motivado e inspirado em afetos e experiências vividas, inclusive ancestrais, que são ressignificadas e produzem transformações e saberes na artista e no espectador.

Na expressão *corpoética*, percebo a inserção das palavras cor, corpo, poética e ética, que evocam ideias de raça, corporeidade, arte e equidade em um contínuo movimento rítmico, profundamente associado à vida. Na *corpoética*, de Linn inscrevem-se reflexões que se desenrolam em seus gestos, danças e canto, configurando-se como uma possibilidade epistemológica e funcionando como um eixo central que produz reflexões, conhecimento e experiências sensíveis.

A *corpoética* é, assim, o resultado e o processo, sempre mutáveis, de um corpo único em ebulição, processando suas experiências e reflexões de forma artística que se expande para além de si mesmo. Desenvolvo a ideia de uma *corpoética*, que constrói conhecimento, promove conexões e afetos, e, ainda, funciona como um eixo central de comunicação, participando da construção da subjetividade.

A análise da *corpoética* em movimento foi realizada a partir do meu olhar e da intuição, que funcionaram como instrumentos para desvelar as maneiras pelas quais o corpo de Linn da Quebrada produzia conexões, interagia e se fundia com o seu público.

Ao longo do capítulo, foram evidenciadas a potência política do corpo e da obra de Linn da Quebrada, entendendo sua prática artística como um instrumento de

resistência e de transformação social. Ao acompanhar suas performances e reflexões, percebi como a *corpoética* da artista se torna plataforma de investigação, de experimentação e de comunicação, capaz de provocar mudanças na percepção e na subjetividade de quem se aproxima de sua arte. Como a própria artista argumenta: Tem corpos que denunciam a fragilidade desse sistema cis heteronormativo: “[,,,] todos os corpos significam esteticamente, todos os corpos esteticamente contribuem para determinadas coisas, nossos corpos são discursos [,,,] tem corpos que constroem um novo imaginário social” (Da Quebrada, 2019¹⁴⁶).

Dessa forma, destaquei, de maneira sucinta, os aspectos principais da *corpoética*. O primeiro aspecto é a união entre vida e corpo na obra. Linn da Quebrada, por meio da expressão interartística, manifesta suas experiências de vida, seus afetos e suas angústias. Percebi, ainda, que nesse processo circular, a artista reelabora sua vida e ressignifica momentos vividos a partir de sua arte, o qual, por sua vez, impulsiona novas reflexões e vivências.

O segundo aspecto que ressaltar é a poética interartística. Na obra de Linn da Quebrada são utilizadas diversas linguagens artísticas, que se entrelaçam. Em sua poética interartística a música dialoga com a letra e a dança. O movimento da artista transmite suas reflexões presentes nas letras, funcionando como um pensamento que dança em um ritmo próprio. O som, por sua vez, reforça esse movimento e amplia os limites de seu corpo, que se conecta sensivelmente com o espectador.

O terceiro aspecto que analisei refere-se ao corpo artístico de Linn da Quebrada e à relação deste com os objetos presentes em suas performances. Verificou-se a importância de determinados objetos para a artista no palco e o protagonismo de sua corporeidade na obra. Sua corporeidade, além de participar do processo artístico, funciona como plataforma de realização da obra. A *corpoética* da artista, em sua performance, subverte modos tradicionais de conhecimento sobre os corpos, questiona estigmas e desafia a ordem simbólica dos órgãos sexuais, oferecendo resistência aos discursos generificados de poder. Além disso, seus movimentos corporais e os objetos utilizados nas performances rompem com formas previamente apreendidas de interpretação de si e do outro, denunciando a estrutura patriarcal que sustenta a exposição da feminilidade. Linn da Quebrada, em sua nudez parcial no palco, evidencia

¹⁴⁶ Aos 4min49s.

sua musculatura e força física, ao mesmo tempo em que revela a satisfação de existir como travesti.

O quarto aspecto identificado refere-se a forma com Linn da Quebrada captura a atenção do espectador, tornando-o participante da elaboração da obra artística. Notei que ela se aproxima fisicamente do público no palco e, de maneira intangível, ao compartilhar sua intimidade, transformando o ambiente público em privado. Observa-se, também, a potência de sua *corpoética* em estabelecer conexões com o espectador em camadas mais sutis.

O quinto aspecto central da *corpoética* trata da reflexão filosófica que permeia o processo artístico de Linn da Quebrada. O palco é também uma oportunidade para a artista refletir sobre o seu processo criativo, sobre o que está realizando, seus próprios pensamentos e as experiências que impulsionaram aquela forma de expressão e a escolha do tema. Nesse contexto, acompanhei como a artista elabora reflexões, vivências e sua subjetividade. As reflexões de Linn da Quebrada se concentram principalmente na relação entre sua vida e suas obras, na construção identitária e na denúncia dos processos de abjeção,

Por fim, indica-se que, com essa *corpoética* em movimento, Linn da Quebrada divulga saberes, que promovem a conexão com a ancestralidade e a contestação da generificação e da heteronormatividade. Observei também como ela evidencia o poder da linguagem na categorização do sujeito, apresentando possibilidades de ressignificação das palavras, para escapar dos estigmas que elas carregam. Acompanhando seu trabalho, compreendi que sua *corpoética* propicia a reelaboração da subjetividade, amplia a conexão com o público e se apresenta como uma forma política de resistência.

Destaco que, em sua produção interartística, as formas que se cruzam rompem os limites que tradicionalmente cerceiam cada uma das expressões artísticas, propondo sobreposições entre elas. A associação de várias linguagens potencializa a comunicação com o espectador, pois afeta simultaneamente diferentes sentidos e, ao mesmo tempo, permite que Linn da Quebrada investigue maneiras próprias de expressão. Esse processo interartístico captura a atenção do observador e faz com que ressoem nele ideias, sensações e sensibilidades presentes na obra da artista.

Pontua-se também que, no caso de Da Quebrada, sua obra está imbricada e entremeada com sua vida, tornando ambas partes de algo único e interconectado, pois como Linn afirma: “Ser artista significa ter a possibilidade de criar sobre minha própria

existência” (Quebrada, 2021¹⁴⁷). Assim, nessa tese identifico como a *corpoética* de Linn da Quebrada contribui politicamente para a reelaboração da subjetividade e estimula a reflexão crítica sobre os processos de abjeção que atingem as travestis no Brasil.

Acredito que a potência de sua *corpoética* deriva da junção da vida, do corpo, do interartístico e das reflexões, e que seu alcance não se limita ao intelecto humano, mas penetra nos sentidos e a pele da artista e dos espectadores, afetando-os profundamente.

Compreendo, assim, que Linn da Quebrada, por meio de sua *corpoética*, amplia o entendimento do que significa corpo, desfazendo os limites da própria pele em sua comunicação com o outro. Seu corpo situa-se para além da superfície física, com fronteiras e definições borradas. Observo ainda que sua *corpoética*, participa da ressignificação de uma subjetividade coletiva, impulsionando processos reflexivos identitários. Acredito que o contato com sua obra possa transformar a forma como sentimos e percebemos as pessoas, os objetos, os espaços e o tempo ao nosso redor.

Antes de finalizar, gostaria de destacar o aspecto político de sua *corpoética*, como forma de resistência e vetor que produz mudanças na percepção de mundo do observador. Ressaltei como a obra de Linn da Quebrada afeta a subjetividade dos espectadores, o que impacta a sociedade politicamente, inclusive, de forma indireta como, por exemplo, citei a exposição da Câmara dos Deputados, realizada nos meses de novembro e dezembro de 2021, na qual a artista participa como personalidade artística negra. Essa exposição, realizada estrategicamente durante a votação de importantes projetos destinados a promover políticas públicas para os afrodescendentes, foi uma pequena ação, que pode passar despercebida, mas que colaborou com a aprovação desses projetos. Acredito também que a arte política de Linn da Quebrada tenha contribuído para que em 2022, para a Legislatura de 2023/2026, fossem eleitas, pela primeira vez na história do Brasil, duas deputadas federais trans Duda Salabert e Erika Hilton, dentre os 18 parlamentares LGBTQIAPN+ eleitos nesse ano. Para finalizar, atribuo a Linn da Quebrada a palavra:

Me faço falha, me faço erro, porque mostro que então esses termos e essas regras não estavam preparados para o meu corpo. Então o problema não é meu, o problema é nosso. (Quebrada, 2019, aos 7min20s).

¹⁴⁷ Aos 2min18s.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Tradução Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa/São Paulo: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980. 125 páginas.

ALMEIDA, Aline. Evasão escolar entre travestis é bem maior. Diário de Cuiabá. Maio 23, 2016. Disponível em: <https://flacso.org.br/2016/05/23/evasao-entre-travestis-e-bem-maior/>

ALMEIDA, Sílvia. Racismo Estrutural. Coleção Feminismos Plurais. Coordenação Djamila Ribeiro. São Paulo: Editora Pólen, 2019. Disponível em: <https://sites.ufpe.br/enegrecer/wp-content/uploads/sites/146/2023/01/ALMEIDA-Silvio-Racismo-estrutural-Livro-2019.pdf>

ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Org. Tradução WILLER, Claudio. 2ª edição. Porto Alegre: L&PM, 2019. 207 páginas.

ARTAUD, Antonin. *Escritos Místicos-Políticos*. Tradução Fabiano Lemos. Rio de Janeiro: Via Veritas, 2021. 327 páginas.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo – Fazer arte é privar um gesto de sua repercussão no organismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. Disponível em : http://www.acervonivaldacosta.com/pdf/Livro_1.pdf

ARTAUD, Antonin. *Para Acabar com o Juízo de Deus e outros escritos*. Tradução Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. 92 páginas.

BATAILLE, George. *Oeuvres Complètes de G. Bataille*. Vol. II. Paris: Edições Gallimard, 1970.

BENEVIDES, Bruna. Em 2020, Brasil continua líder mundial em assassinatos de pessoas trans. Revista Híbrida, 2020. Disponível em: <https://revistahibrida.com.br/brasil/em-2020-brasil-continua-lider-mundial-em-assassinatos-de-pessoas-trans/>

BENEVIDES, Bruna. *Dossiê Assassinatos e Violências Contra Travestis e Transexuais Brasileiras em 2022*. ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais. Brasília: Distrito Drag; ANTRA, 2023. 110 páginas.

BENEVIDES, Bruna. *Dossiê Dossiê Assassinatos e Violências Contra Travestis e Transexuais Brasileiras em 2021*. ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais. Brasília: Distrito Drag; ANTRA, 2022. 107 páginas.

BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe II*. Edições Gallimard. França: Folio Essais, 2004. 656 páginas.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo I – Fatos e Mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 4ª edição. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. 309 páginas.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo II – A experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. 2ª edição. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967. 501 páginas.

BENTO, Berenice. *Os respeitáveis Militantes e as Bichas Loucas*. Revista Stonewall 40 + o que no Brasil? Org. Leandro Colling. Coleção Cult. Salvador: EDUFBA, 2011.

BENTO, Berenice. *Política da Diferença: Feminismos e Transexualidades*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia - EDUFBA, 2017.

BEZERRA, Júlia e REGINATO, Lucas. *FUNK – A batida eletrônica dos bailes cariocas que contagiou o Brasil*. São Paulo: Panda Books, 2017.

BORGES, Fernanda. *Poéticas interartísticas: nos limiares da criação literária*. Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, v. 12, n. 3, Porto Alegre: PUCRS, 2019.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de Vida: A Arte Moderna e a Invenção de Si*. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011;

BRÁS, João e BUDAG, Fernanda. *Cangoma me chamou: atravessamentos da ancestralidade diaspórica no protagonismo contemporâneo de Linn da Quebrada* em ROCHA, Rose et al. *Linn da Quebrada e das Urbanidades*. Belo Horizonte: Conhecimento, 2023. Salvador: Editora Devires, 2023. 212 páginas.

BUTLER, Judith. *Atos Performativos e a Formação dos Gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista*. Org. Hollanda, Heloísa. Pensamento Feminista Conceitos Fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. 438 páginas.

BUTLER, Judith. *Criticamente Subversiva*. Texto transcrito de Mérida Jiménez, Rafael (ed.), Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer, Editorial Icaria, Barcelona, 2002, pp. 55-79. Publicado originalmente como “Critical queer”, em CLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies, 1 (1993). 37 páginas.

BUTLER, Judith. *Corpos que Importam – os limites discursivos do sexo*. Tradução de Verônica Daminelli e Daniel Yago Françoli. 1ª reimpressão. São Paulo: Crocodilo, 2020a. 399 páginas.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismos e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 19ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020b. 287 páginas.

CARLSON, Marvin. *Performance – Uma Introdução Crítica*. Tradução Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Coleção Humanitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 245 páginas.

CASTANHEIRA, Ludmila. *Performance Arte: modos e existência*. VIII Congresso da ABRACE. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2019. 176 páginas.

CUNHA, MARCELO. *O Pixo como Ato Político*. Orientador: Pedro Britto. Dissertação de Mestrado defendida na Universidade Federal de Goiás, GO, 2019.

DIAS, Juarez, MENDONÇA, Carlos, MEDEIROS, Ettore. *Mosaico da Viadagem: Disputas e Conflitos em Torno de uma Textualidade Performativo-Midiática*. Esferas. Dossiê Comunicação e as Performances da Cultura. Ano 11, vol. 1, nº 20, 2021.

Disponível em: <file:///C:/Users/anaol/Downloads/12368-Texto%20do%20artigo-58306-1-10-20210604.pdf>

EVANGELISTA, Simone. *Entre o glamour e o engajamento social: um estudo de caso sobre a performance de Anitta no Instagram durante a pandemia de Covid-19*. Ecompós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, v.25, jan-dez, 2022, p.1-22. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

FACINA, Adriana. “Não me Bate Doutor”: Funk e Criminalização da Pobreza. V Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: UFBA, 2009.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *Em estado bruto*. Tradução Janaína Nagata Otoch. Canadá; University of British Columbia, n. 45 ARS, ano 17, n. 36, 2019.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *Homus Modernus*. Tradução Jess Oliveira e Pedro Daher. Rio de Janeiro: Autêntica, 2022. 480 p’.

Em estado bruto. Tradução Janaína Nagata Otoch. Canadá; University of British Columbia, n. 45 ARS, ano 17, n. 36, 2019.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *Luz negra / Blacklight*. Tradução: Isabela Cesário Baldini. Em: MOLLOY, Clare; PIROTTE, Philippe; SCHÖNEICH, Fabian (eds.). Otobong Nkanga: Lustre and Lucre. Berlim: Sternberg Press, 2016a.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *Sobre a Diferença Sem Separabilidade*. Incerteza Viva. Bienal de São Paulo: São Paulo, 2016b.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade – 1. A vontade do saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A Guilhaon Albuquerque. Edição digital. Rio de Janeiro: Edições Graal 1999. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2940534/mod_resource/content/1/Hist%C3%B3ria-da-Sexualidade-1-A-Vontade-de-Saber.pdf

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade – 1. A vontade do saber*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra 2021.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. *Choque Entre Formas: Aproximações Intra e Interartísticas*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.7, n.13. Belo Horizonte, 2017, p. 164-177. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos>

FREITAS, Alexandre Siqueira de. *Estudos Interartes: Uma Introdução*. PÓS: Revista Farol, do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, vol. 16, n.22 . Vitória: Centro de Artes/ UFES, 2020, p. 131-140. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/31276>

FRANÇA, Fagner. *Artaud e o Cinema da Crueldade*. Curitiba: Editora CRV, 2018.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013. 145 páginas

GONZALES, Asrid. *De DJ Marlboro à Anitta: funk Carioca, Afrodescendência, Inclusão e Ascensão Sócio-Cultural* . VVIII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: 2022.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. Org. Flávia Rios e Márcia Lima, Rio de Janeiro: Editora Schwarcz, 2020. 361 páginas

GUSMÃO, Thamires e CARVALHO, Walison. *Corpo e Identidades em “Rotas de Fuga”: performance discursiva de Linn da Quebrada*. Universidade federal de Pernambuco. V Seminário Internacional Desfazendo Gênero. Recife, 2021.

HALL, Stuart. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Tomaz Tadeu da Silva (org.). Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

HARAWAY, Donna. *A Reinvenção da Natureza - símios, ciborgues e mulheres*, Tradução Rodrigo Tadeu Gonçalves. São Paulo: Martins Fontes, 2023.

HARAWAY, Donna. *Manifesto Ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*, 1995.

HARAWAY, Donna. *Saberes Localizados – a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*, Cadernos Pagu (5), Campinas: 1995b, pp. 07-41.

KLEIZER, Higor. *Desobedecer – Linn da Quebrada e as Heterotopias dos Corpos Abjetos*. Rio de Janeiro: Autografia, 2021. 65 páginas.

KIFFER, Ana e Garramuño. *Expansões Contemporâneas: Literatura e outras formas*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2014.

KIFFER, Ana e GIORGI, Gabriel. *Ódios Políticos e Política do Ódio*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

KRISTEVA. *Poderes do Horror. Ensaio sobre a Abjeção*. Tradução Allan D S Sena. Disponível:

[https://www.academia.edu/18298036/Poderes do Horror de Julia Kristeva Cap%C3%ADulo_1](https://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADulo_1) Acesso em 1 março de 2022.

KRISTEVA. *Pouvoirs de l’horreur: essai sur l’abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

LAGE, André. *O Teatro Segundo Artaud ou a Reinvenção do Corpo*, 2018. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2018/01/lage-o-teatro-segundo-artaud.pdf>.

LESAGE, Marie-Christine et al. *Artes Cênicas e interdisciplinaridade: o interartístico em questão*. Linha D’Água: São Paulo, v. 35, n.3, p. 184-197, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/202941>

LIGIÉIRO, Zeca. *Corpo a Corpo – estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2011, 364 páginas.

LIGIÉIRO, Zeca. *O conceito de “Motrizes culturais” aplicado às Práticas Performativas Afro-Brasileiras*. Revista Pós Ciências Sociais. Dossiê: Religiões afro-Americanas, v. 8, nº 16, Maranhão: Fapemã, 2011b.
<https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/695>

LOMAX el al. *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick (Estados Unidos) e Londres (Inglaterra): Transaction Publishers, 2009, 368 páginas.

LOURO, Guacira Lopes. *Desafios*. in *O triunfo do corpo: polêmicas contemporâneas/Edvaldo Souza Couto, Silvana Vilodre Goellner, (Orgs.). – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.*

MACRAE, Edward. *Os respeitáveis Militantes e as Bichas Loucas*. Revista Stonewall 40 + o que no Brasil? Org. Leandro Colling. Coleção Cult. Salvador: EDUFBA, 2011.

MARTINS, Leda. *Performances da Oralitura: Corpo, Lugar da Memória*. Revista Língua e literatura: Limites e Fronteiras, n. 26. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>

MARTINS, Leda. *Performances do Tempo Espiral: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022, 249 páginas.

MARTINS, Leda. *Ocupação*. São Paulo: Itaú Cultural, 2024, 104 páginas.

MARGEL, Serge. *Aliénation – Antonin Artaud. Les généalogies hybrides* Paris: Galliard. 2018.

MOMBAÇA, Jota. *Não Vão nos Matar Agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, 138 páginas.

MOREIRA, Larissa. *Vozes Transcendentes: Os novos gêneros na música brasileira*. São Paulo: Hoo Editora, 2018. 158 páginas.

MOTA, Marcus. *A Realização de Óperas Como Campo Interartístico: dramaturgias, performance e interpretação de ficções audiovisuais*, Música em contexto 3 (1), Brasília: Universidade de Brasília, 2019, p. 53-60. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/28224>

MOTA, Marcus. *Entre Música e Pintura – Kandinsky e a Composição Multisensorial*, Brasília: Editora UnB - Universidade de Brasília, 2021. 227 páginas.

MOTA, Marcus. *Dramaturgias: Estudos sobre teoria e história do teatro e artes em contato*, Brasília: Universidade de Brasília, 2011.

MOTA, Marcus. *Richard Wagner e o teatro: processos criativos e dramaturgia*, XXXII Congresso da ANPPOM Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Natal: Universidade Federal de Natal, 2022.

MOTA, M. *Teatro Grego Novas Perspectivas*. In Gabriele Cornelli e Gilmário Guerreiro da Costa (Org.). Estudos clássicos III: cinema, literatura, teatro e arte. Brasília: Cátedra UNESCO Archai, UNESCO Brasil, Annablume Editora; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014, pp 85-155.

NASCIMENTO, Beatriz. *O Negro Visto por ele Mesmo*. Org. Alex Ratts. São Paulo: Ubu editora. 2022. 240 páginas.

NASCIMENTO, Letícia. *Transfeminismo*. Coleção Feminismos Plurais, Coordenação Djamila Ribeiro. São Paulo: Jandaíra. 2021. 191 páginas.

NUNES, C. Coachella: Show da Anitta tem forte repercussão na mídia internacional. Popline (homepage). 15 de abril de 2022. Disponível em: [Coachella: Show da Anitta tem forte repercussão na mídia internacional | POPline \(portalpopline.com.br\)](https://portalpopline.com.br).

OLIVEIRA, Ana Cristina. *A Poética Interartística de Marguerite Duras: sons e visualidades, propondo reflexões políticas*. Org. MOTA, Marcus. *Dramaturgias n. 19: Estudos sobre teoria e história do teatro e artes em contato*, Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI, Vol. 19, Seminário sons em Performance. Brasília: Universidade de Brasília, 2022

- OLIVEIRA, Megg. *Nem o Centro, nem a Margem: o lugar da bicha preta na história e na sociedade brasileira*. V Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades 10 anos. Salvador: Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2017. Disponível em: https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/enlacando/2017/TRABALHO_EV072_MD1_SA24_ID692_19062017114056.pdf
- PAIS, Ana. *Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance*. Apresentação. Revista Dramaturgias., vol. 17, ano 6. Brasília: Universidade de Brasília, 2021.
- PALOMBINI, Carlos. *Soul brasileiro e funk carioca*. Revvista Opus, vol. 15, n.1, p. 37-61, Goiânia, 2009.
- PAVIS, Patrice. *Les Études Théâtrales et Interdisciplinaire*. L’Annuaire théâtral, Revue québécoise d’études théâtrales, Número 29. Québec, 2001. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/annuaire/2001-n29-annuaire3675/041453ar/>
- PELÚCIO, Larissa. *É o que tem pra Hoje*. Revista Stonewall 40 + o que no Brasil? Org. Leandro Colling. Coleção Cult. Salvador: EDUFBA, 2011.
- PRECIADO, Paul B. *Dysphoria Mundi*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifesto Contrassexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro Rio de Janeiro: N-1 edições, 2014. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5535654/mod_resource/content/1/Manifesto%20Contrassexual%20by%20Beatriz%20Preciado%2C%20Paul%20B.%20Preciado%20%28z-lib.org%29.pdf
- PRECIADO, Beatriz. *Manifesto Contrassexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- PRECIADO, Paul. *Multidões Queer: Notas para uma política dos “anormais”*. Tradução de Ricardo Rosas, 2013. Disponível em: <https://antropologiedeoutraforma.files.wordpress.com/2013/04/preciado-multidc3b5es-queer.pdf>.
- PRECIADO, Paul. *Texto Junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. Rio de Janeiro: N-1 edições, 2018. Disponível em: [Preciado-Testo-Junkie -sexo-drogas-e-biopolitica-na-era-farmacopornografica.pdf](#)
- RABAT, Márcio. *A tramitação do Estatuto da Igualdade Racial e seu lugar na história da “questão racial”*. In Agenda Brasileira. Org. Geraldo Leite. Brasília: Edições Câmara, 2023. 262 páginas.
- ROCHA, Rose et al. *Linn da Quebrada e das Urbanidades*. Belo Horizonte: Conhecimento, 2023. Salvador: Editora Devires, 2023. 212 páginas.
- RODRIGUES, Carla. *Três Tempos da Performatividade em Butler*. Políticas da Performatividade – Conferências. Or. Cattoni Marcelo Viana Igor. Belo Horizonte: Conhecimento, 2019b. P. 29-42.
- SPINOZA, Benedictus. *Ética*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Cobogó, 2022. 476 páginas.

SPITZNER, Marcelo. *Judith Butler e Michel Foucault: Considerações em torno da performatividade, do discurso e da constituição do sujeito*. Discursividade Web Revista. Edição n. 19. 2017. Acesso em 21 de fevereiro de 2022. Disponível em: <http://www.discursividade.cepad.net.br/atual/Arquivos/spitzer.pdf>

SOUZA, Santos. Tornar-se Negro – As Vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social. coleção Tendências. Vol. 4. Rio de Janeiro: Ed. Graal (1990). 88 páginas.

SOUZA, Patrick e BALIEIRO, Fernando. *Linn da Quebrada e os engajamentos performativos com as mídias digitais: uma análise sociológica de uma trajetória dissidente*. Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Universidade Federal de Santa Maria, 2021. [file:///C:/Users/P_5781/Downloads/67834-Texto%20do%20Artigo-303664-1-10-20210708%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/P_5781/Downloads/67834-Texto%20do%20Artigo-303664-1-10-20210708%20(1).pdf)

TEATRO da Crueldade. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13540/teatro-da-crueldade>. Acesso em: 09 de outubro de 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

TRINDADE, Azoilda Loretto e SANTOS, Rafael (org.). Multiculturalismo – mil e uma faces da escola. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

ZACAROTTI, Daniel. *Estética e política na Subjetividade encorpada de Linn da Quebrada* em ROCHA, Rose et al. *Linn da Quebrada e das Urbanidades*. Belo Horizonte: Conhecimento, 2023. Salvador: Editora Devires, 2023. 212 p.

a) Referências filmográficas

Bixa Travesty. Direção de Claudia Priscilla; Kiko Goifman. Produção de Evelyn Mab. S1: Paleotv; Vávula Produções, 2018. 75'.

Orí. Direção de Gerber, Raquel. Documentário. Produção Angra Filmes, Fundação do Cinema Brasileiro. 1989. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=677188599155700>

Linn da Quebrada – Casa Voz. Direção Marcus Leoni, documentário. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. 26 min. <https://assista.itauculturalplay.com.br/ItemDetail/68224a0d737dae5e2002ad7e/681ac5c7737dae53f702ad5b>

Linn da Quebrada e Jup do Bairro– Entrevista com Judith Butler - Transmissão. Direção Cláudia Priscilla e Kiko Goifman. Entrevista realizada em 22 de junho de 2025. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2021. 52 min. https://www.google.com/search?q=entrevista+de+linn+da+quebrada+c+juddith+butler&oq=entrevista+de+linn+da+quebrada++c+juddith+butler&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyB

[ggAEEUYOTIHCAEQIRifBdIBCjE0ODY0ajBqMTWoAgiwAgHxBQ942KEP4v9q&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:215a591d,vid:DMge3Uc9sUs,st:0](https://www.youtube.com/watch?v=ggAEEUYOTIHCAEQIRifBdIBCjE0ODY0ajBqMTWoAgiwAgHxBQ942KEP4v9q&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:215a591d,vid:DMge3Uc9sUs,st:0)
 Acesso em: 05 out. 2025.

a) Referências musicográficas

QUEBRA-BARRACO, Taty. *Tcutchuco*. Álbum *Mega Mix*. Rio de Janeiro: Independente, 2001.

QUEBRA-BARRACO, Taty. *Dako é Bom*. Álbum *Mega Mix*. Rio de Janeiro: Independente, 2001.

QUEBRADA, Linn da. *A Lenda*. Álbum *Pajubá*. São Paulo: Independente, 2017.

QUEBRADA, Linn da. *BlasFêmea Mulher*. Álbum *Pajubá*. São Paulo: Independente, 2017.

QUEBRADA, Linn da. *Bixa Preta*. Não adicionado a nenhum álbum, 2017.

QUEBRADA, Linn da. *Bomba pra Caralho*. Álbum *Pajubá*. São Paulo: Independente, 2017.

QUEBRADA, Linn da. *Enviadecer*. Álbum *Pajubá*. São Paulo: Independente, 2017.

QUEBRADA, Linn da. *Quem Soul Eu*. Álbum *Trava Línguas*. São Paulo: Altafonte, 2020.

QUEBRADA, Linn da. *Submissa do 7º dia*. Álbum *Pajubá*. São Paulo: Independente, 2017.