



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**INSTITUTO DE CULTURA E ARTE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**ED NEY BORGES DIAS**

**FEITIÇOS AUDIOVISUAIS DE UMA TRAVESTI PRETA: A ESTÉTICA-POLÍTICA  
(EN)CANTADA DOS VIDEOCLIPES DE LINN DA QUEBRADA**

**FORTALEZA**

**2021**

ED NEY BORGES DIAS

FEITIÇOS AUDIOVISUAIS DE UMA TRAVESTI PRETA: A ESTÉTICA-POLÍTICA  
(EN)CANTADA DOS VIDEOCLIPES DE LINN DA QUEBRADA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Gabriela Frota Reinaldo.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- D531f Dias, Ed Ney Borges.  
Feitiços audiovisuais de uma travesti preta : a estética-política (en)cantada dos videoclipes de Linn da Quebrada / Ed Ney Borges Dias. – 2021.  
245 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2021.  
Orientação: Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo.
1. Feitiço. 2. Linn da Quebrada. 3. Queer / cuir. 4. Travestilidades negras. 5. Videoclipe. I. Título.  
CDD 302.23
-

ED NEY BORGES DIAS

FEITIÇOS AUDIOVISUAIS DE UMA TRAVESTI PRETA: A ESTÉTICA-POLÍTICA  
(EN)CANTADA DOS VIDEOCLIPES DE LINN DA QUEBRADA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em: 26/07/2021.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Gabriela Frota Reinaldo (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Fábio Pezzi Parode  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Guilherme Marcondes dos Santos  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jaqueline Gomes de Jesus  
Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ)

Em memória de Thina Rodrigues e Henrique Codato. Nas curvas do tempo, os encontros não se findam. Eles transmutam e recomeçam.

## AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos são conjurados em homenagem a toda a rede de apoio que fez/faz parte não só da elaboração dessa pesquisa, mas também do meu próprio processo de formação e fortalecimento como um pesquisador viado negro cearense.

À minha mãe Socorro Borges e ao meu pai Eliezer Moreira, juntamente com meus irmãos Cid e Ney. É na chama do cozinhar materno e nos fios de algodão em tecido paterno que me aprendo cotidianamente as principais estratégias de *resistência*, negociação e infiltração de encantamento na vida.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Gabriela Reinaldo pela orientação e por nossa caminhada de descobertas e aprendizagens.

Aos professores e à professora participantes da banca examinadora Fábio Pezzi Parode, Guilherme Marcondes dos Santos e Jaqueline Gomes de Jesus pelo tempo dedicado, pela atenção à pesquisa e pelas contribuições preciosas partilhadas em uma rede que se forma.

A Amanda Coelho, Beatriz Lizaviêta, Elane Conde, Giulia Costa, Ingrid Lourenço, Luísa Teixeira, Mariana Lage, Narjara Gonçalves, Raissa Sena, Tamara Lopes e tantas pessoas amigas que me ajudaram, direta e indiretamente, no desenvolvimento desta pesquisa. Cada palavra foi escrita baseada nos saberes que construímos a partir de angústias, felicidades, dúvidas e devaneios trocados em festas, mesas de bares, visitas domiciliares, grupos virtuais. Nossos afetos florescem e quebram concretos.

Às/aos professora/es, servidoras/es e a todas/os minhas/meus colegas de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM-UFC) da turma de 2019, em especial às/aos minhas/meus amigas/os da linha de pesquisa em Fotografia e Audiovisual: Beatriz Barreto, George Ulysses, Luana Sampaio, Mariana Lage, Maurício Xavier, Natália Maia e Samuel Brasileiro. Com vocês, aprendi que pesquisa se faz coletivamente.

Às pessoas que compuseram o Laboratório de Arte Contemporânea (LAC) entre 2019 e 2020, onde pude experienciar forças ancestrais de aquilombamento.

A todas as artistas negras dissidentes sexuais e de gênero que me inspiram.

Às políticas afirmativas e de permanência no ambiente universitário, tal como cotas de vagas, bolsa de pesquisa, restaurante universitário e ações de assistência estudantil.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“A cura é um segredo. É uma negociação”.  
Castiel Vitorino Brasileiro, no encerramento  
de “Lembrar daquilo que esqueci” (2020).

## RESUMO

Automeada travesti preta e artista multimídia, Linn da Quebrada produz na cena contemporânea brasileira obras audiovisuais que denunciam e reagem a opressões de um *cistema* – sistema cissexista (VERGUEIRO, 2015) – heteronormativo branco. Para Linn da Quebrada, sua arte age como um feitiço na materialização de novos modos de pensar/sentir e na criação de fissuras nos imaginários de uma cisgeneridade racista, heterossexista e patriarcal. Esta pesquisa conjuga reflexões sobre a estética-política (en)cantada da artista e entende seus videoclipes como *feitiços audiovisuais*, atuantes na promoção de vida trans e negra no contexto brasileiro. Aqui o feitiço é compreendido como uma tecnologia insurgente de intervenção na realidade social acionada por mulheres negras (RAMOS, 2020) – ou, de modo mais amplo, *mulheridades* – para enfrentar a plantação de mortandade do desencanto colonial (SIMAS; RUFINO, 2020). *Absolutas* (2017), *blasFêmea | Mulher* (2017), *Serei A* (2017) e *Oração* (2019) são as obras analisadas, com uma perspectiva metodológica pensada a partir do tripé performance-espço-tempo (SOARES, 2012) e de uma abordagem interseccional (CRENSHAW, 2002; COLLINS, 2017). Com seus *feitiços audiovisuais*, Linn da Quebrada fortalece pessoas negras trans, *queer* (ou cuir numa torção abasileirada do termo anglófono) e dissidentes sexuais e de gênero em seus processos cotidianos de *(r)existências* (AMORIM, 2019) e de cura de feridas traumáticas coloniais (KILOMBA, 2019). Os trabalhos da artista, funcionam, então, como estratégias comunicativas, baseadas na constituição de vínculos, que articulam sons, imagens, palavras e corpos para criar memórias coletivas e possibilidades audiovisuais de vida preta e travesti no Brasil.

**Palavras-chave:** feitiço; Linn da Quebrada; *queer*/cuir; travestilidades negras; videoclipe.

## ABSTRACT

Self-defined Black travesti and multimedia artist, Linn da Quebrada produces audiovisual works in the Brazilian contemporary scene that denounce and react to the oppressions of a white heteronormative *system* - cissexist system (VERGUEIRO, 2015). For Linn da Quebrada, her art acts as a spell (*feitiço*) in the materialization of new ways of thinking / feeling and in creating fissures in the imaginaries of a racist, heterosexist and patriarchal cisgenderness. This research conjures up reflections on the artist's enchanted political-aesthetic and understands her music videos as audiovisual spells (*feitiços audiovisuais*), active in the promotion of trans and Black life in the Brazilian context. Here the "feitiço" is understood as an insurgent technology of intervention in the social reality activated by Black women (RAMOS, 2020) – or, more broadly, womanhood – to face the plantation of death of colonial disenchantment (SIMAS; RUFINO, 2020). *Absolutas* (2017), *blasFêmea / Mulher* (2017), *Serei A* (2017) e *Oração* (2019) are the works analyzed, with a methodological perspective thought from the performance-space-time tripod (SOARES, 2012) and an intersectional approach (CRENSHAW, 2002; COLLINS, 2017). With her "feitiços audiovisuais", Linn da Quebrada strengthens Black trans people, queer (or cuir in a Brazilian twist of the English-speaking term), and sexual and gender dissidents in their daily processes of re-existence (AMORIM, 2019) and of healing colonial traumatic wounds (KILOMBA, 2019). The artist's works, then, function as communicative strategies, based on the constitution of bonds, which articulate sounds, images, words and bodies to create collective memories and audiovisual possibilities of Black and travesti life in Brazil.

**Keywords:** spell; Linn da Quebrada; *queer/cuir*; Black trans people; music video.

## LISTA DE FIGURAS

|           |   |     |
|-----------|---|-----|
| Figura 1  | – Remontação 1 – Co-mover.....  | 33  |
| Figura 2  | – <i>Frames</i> da sequência inicial de <i>Absolutas</i> .....  | 36  |
| Figura 3  | – <i>Frame</i> de <i>Absolutas</i> , em um <i>close-up</i> no cartaz “OLHA SÓ QUE GENIAL, SABE A MINHA IDENTIDADE? NADA A VER COM GENITAL!”.....                              | 39  |
| Figura 4  | – <i>Frames</i> de <i>Absolutas</i> , nos quais surgem mais dois cartazes: “#ARTERESITE” e “TENTAM NOS ESCONDER, A GENTE SOBE NO PALCO”.....                                  | 40  |
| Figura 5  | – Remontação 2 – Atraveçar o atravessar.....  | 47  |
| Figura 6  | – Remontação 3 – Transpassar luzes negras em prismas <i>queer</i> iri(n)descentes.....  | 56  |
| Figura 7  | – <i>Frames</i> do olhar atento e da caminhada firme de Linn da Quebrada em <i>blasFêmea / Mulher</i> (2017).....   | 73  |
| Figura 8  | – <i>Frames</i> de <i>Absolutas</i> da cena do desenho do rosto de Linn da Quebrada por Patrick Rigon.....  | 79  |
| Figura 9  | – <i>Frames</i> de <i>Absolutas</i> , das linhas invisíveis de reconhecimento e apoio mútuos traçadas pelos olhares entrecruzados de Raquel Virgínia e Assucena Assucena..... | 80  |
| Figura 10 | – Abjeção em <i>Absolutas</i> .....   | 83  |
| Figura 11 | – Remontação 4 – A arte transgride.....   | 87  |
| Figura 12 | – Prólogo de <i>blasFêmea / Mulher</i> .....  | 89  |
| Figura 13 | – Nas encruzilhadas de <i>blasFêmea / Mulher</i> .....  | 95  |
| Figura 14 | – Silenciamento e grito em <i>blasFêmea / Mulher</i> .....  | 99  |
| Figura 15 | – O revide em <i>blasFêmea / Mulher</i> .....   | 100 |
| Figura 16 | – O gesto de sumiço em <i>blasFêmea / Mulher</i> .....  | 101 |
| Figura 17 | – Remontação 5 – “Resistir para poder existir”.....   | 104 |
| Figura 18 | – Remontação 6 - A movimentação das bordas.....   | 108 |
| Figura 19 | – Remontação 7 – Acolher e ser acolhida.....  | 110 |
| Figura 20 | – Remontação 8 – <i>Corpas</i> feiticeiras enfeitiçadas.....  | 115 |

|           |  |     |
|-----------|--|-----|
| Figura 21 | – <i>Frame de antes que o mundo acabe comigo eu levo a cabo o mundo</i> (2020).....  | 128 |
| Figura 22 | – <i>Frames do espetáculo-show (in)corporação, de Linn da Quebrada</i> .....   | 129 |
| Figura 23 | – Corte e sementeação, desate e amarração: assim se faz o feitiço de <i>Oração</i> .....   | 140 |
| Figura 24 | – <i>Corpas</i> negras enchem de vida ambientes abandonados em <i>Oração</i> .....   | 161 |
| Figura 25 | – Remontação 9 – As Linns que vivem, morrem e renascem.....  | 168 |
| Figura 26 | – Junto à <i>corpa</i> de Linn, uma coroa de antúrios e outras flores.....   | 169 |
| Figura 27 | – Abertura de caminhos, banho de purificação e firmamento de permanência no ato da entrada na igreja abandonada, no videoclipe <i>Oração</i> ..... | 190 |
| Figura 28 | – A viatura policial, o cortejo e o olhar contestador em <i>Oração</i> .....   | 194 |
| Figura 29 | – Da margem para o centro, o cortejo de travestis pretas ocupa a rua em <i>Oração</i> .....  | 195 |
| Figura 30 | – Amparo e vulnerabilidade na construção de um espaço de segurança em <i>Oração</i> .....  | 196 |
| Figura 31 | – No fluxo de áudio-imagens de <i>Serei A</i> , infiltra-se uma negridão concreta e completa.....  | 205 |
| Figura 32 | – Linn da Quebrada em desague em <i>Serei A</i> .....  | 206 |
| Figura 33 | – Em <i>Serei A</i> , Jup do Bairro pega no colo Linn da Quebrada, que se deixa ser levada.....  | 208 |
| Figura 34 | – Espaço e tempo de cura em vida no videoclipe de <i>Oração</i> .....  | 211 |
| Figura 35 | – O tempo da tranquilidade e da liberdade em <i>Oração</i> .....   | 213 |
| Figura 36 | – Remontação 10 – Vidas pretas florescem.....  | 216 |

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

|             |   |
|-------------|---|
| ANTRA       | Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil  |
| ATRAC       | Associação de Travestis e Mulheres Transexuais do Ceará   |
| LGBTQIAP+   | Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transsexuais, transgêneras/es/os, queer, intersexuais, assexuais, pansexuais, entre outras identidades, expressões e vivências insurgentes às normativas de sexualidade e gênero |
| NQC         | New Queer Cinema  |
| PPGCOM /UFC | Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará   |
| TGEU        | Transgender Europe  |
| UFC         | Universidade Federal do Ceará   |

## SUMÁRIO

|       |   |     |
|-------|---|-----|
| 1     | <b>ABERTURA DE (DES)CAMINHOS</b> .....  | 15  |
| 1.1   | <b>Pesquisa de(s)viada</b> .....  | 15  |
| 1.2   | <b>O (en)canto e a lenda de Linn da Quebrada</b> .....                                    | 22  |
| 1.3   | <b>Rotas metodológicas e eixos estruturais</b> .....                                      | 26  |
| 2     | <b>CAPÍTULO 1 – TRAVESSIAS CUIR CONTEMPORÂNEAS</b> .....                                  | 32  |
| 2.1   | <b>Problemas, políticas e teorias <i>queer</i> do Norte Global</b> .....                  | 35  |
| 2.1.1 | <i>As metamorfoses do termo “queer”</i> .....   | 38  |
| 2.1.2 | <i>Das ruas às teorizações de uma academia embranquecida</i> .....                        | 43  |
| 2.2   | <b>Atravessamentos de luz negra</b> .....   | 48  |
| 2.2.1 | <i>Crítica queer de cor</i> .....   | 48  |
| 2.2.2 | <i>Por um audiovisual queer para além de referências brancas</i> .....                    | 52  |
| 2.3   | <b>Nas encruzadas do Sul: caravelas aos (des)montes y monstruosidades tropicais</b> ..... | 56  |
| 2.3.1 | <i>Sobre reconhecer aquele que se faz de invisível</i> .....                              | 56  |
| 2.3.2 | <i>Sobre devoração e regurgitação cuir</i> .....  | 61  |
| 2.3.3 | <i>Sobre estar dentro e permanecer fora</i> .....   | 66  |
| 3     | <b>FEITIÇOS DE (R)EXISTÊNCIA: ABSOLUTAS E BLASFÊMEA / MULHER</b> .....                    | 72  |
| 3.1   | <b>F(r)icções audiovisuais de uma <i>corpa</i> preta na reimaginação de mundo(s).</b>     | 72  |
| 3.2   | <b>Olhares que abjetam, olhares que resistem</b> .....                                    | 78  |
| 3.3   | <b>Mãos que agridem, mãos que enfrentam</b> .....   | 88  |
| 3.4   | <b>Multidões de diferenças</b> .....  | 101 |
| 4     | <b>CAPÍTULO 2 – (EN)CANTAR COM PALAVRA, CORPO, SOM E IMAGEM</b> .....                     | 112 |
| 4.1   | <b>Vivacidade encantada na engabelação de políticas de mortandade</b> .....               | 116 |
| 4.1.1 | <i>Morte e vida em tempos contemporâneos de pandemia colonial</i> .....                   | 116 |
| 4.1.2 | <i>Vida e morte em tempos de outros fins que não os coloniais</i> .....                   | 123 |
| 4.2   | <b>Entre palavra e segredo, fáiça feitiço</b> .....                                       | 130 |
| 4.2.1 | <i>Feitiço e fetiche em sociedades atlânticas modernas</i> .....                          | 130 |
| 4.2.2 | <i>Forças feiticeiras e ambiguidades plásticas</i> .....                                  | 135 |
| 4.2.3 | <i>Palavra enfeitçada</i> .....   | 143 |

|         |  |     |
|---------|--|-----|
| 4.2.3.1 | <i>Palavra-corpo</i> .....   | 141 |
| 4.2.3.2 | <i>Palavra-ação, palavra-afeto, palavra-veneno</i> .....   | 143 |
| 4.2.3.3 | <i>Palavra-enigma</i> .....  | 145 |
| 4.3     | <b>O feitiço que se vira contra a feiticeira: narrativas pretas e travestis como encantos insurgentes de transformação de realidades</b> ..... | 148 |
| 4.3.1   | <i>Tornar-se</i> .....   | 148 |
| 4.3.2   | <i>Nomear-se</i> .....   | 150 |
| 4.3.3   | <i>Inventar-se memória</i> .....   | 154 |
| 5       | <b>FEITIÇOS DE CURA: ORAÇÃO E SEREIA</b> .....   | 159 |
| 5.1     | <b>Áudio-imagens em teias midiáticas</b> .....   | 161 |
| 5.2     | <b>Imagem, mídia e corpo: a <i>corpa</i> preta como um lugar de imagens, um lugar no mundo, um lugar de restituição de si</b> .....            | 168 |
| 5.3     | <b>Imagem e (in)visibilidades: uma comunicação feita de vínculos, vidas e penumbras</b> .....  | 179 |
| 5.4     | <b>Feridas coloniais, cuidados audiovisuais</b> .....  | 189 |
| 5.5     | <b>Continue a navegar: promoção de vida em espaços-tempos coletivos de cura</b> .....  | 204 |
| 6       | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: O CAMINHO DE VOLTA NUNCA É O MESMO</b> .....  | 218 |
|         | <b>REFERÊNCIAS</b> .....   | 224 |

## 1 ABERTURA DE (DES)CAMINHOS

### 1.1 Pesquisa de(s)viada

Nem todo trajeto é reto  
 Nem o mar é regular  
 Estrada, caminho torto  
 Me perco pra encontrar  
 Abrindo talho na vida  
 Até que eu possa passar  
 Como um moinho que roda  
 Traçando a linha sem fim  
 E desbravando o futuro  
 Girando em volta de mim  
 Correndo o mundo  
 (Cobra rasteira)  
 Me engoli de vez  
 (Cobra rasteira)  
 Ô, giramundo  
 (Cobra rasteira)  
 Assim o chão se fez

“Cobra rasteira”, música do álbum *MetaL MetaL* (2012), da banda Metá Metá

toda nua cheia  
 feito uma cobra rasteira  
 ela vem me visitar  
 canta pra subir  
 sobe pra levantar  
 levanta pra cair  
 rasteja pra golpear  
 cobra rasteira  
 frutos do mar  
 cobra rasteira  
 ela vem me visitar  
 Oyá  
 cobra rasteira  
 filhas e frutos do mar  
 raízes, mandingas, lençóis  
 delírios, vertigens, mortais  
 [...]
   
 eu vou te convencer  
 ao que não te convém  
 vem ser  
 vencer, vem ser  
 você também

“cobra rasteira”, música do álbum *Trava línguas* (2021), de Linn da Quebrada

Nas ruas de uma quebrada – que mais tarde eu descobriria se tratar da Fazenda da Juta, bairro periférico de São Paulo –, uma rede de corpos e *corpas*<sup>1</sup> dissidentes dos padrões cissexistas, heteronormativos, brancocêntricos e gordofóbicos ocupava o território público ao som de um funk enviadescido e debochado. No centro das imagens, destacava-se uma protagonista rebolante, usando uma coroa de espinhos artificial dourada, um cabelo cor de rosa e um figurino lúdico. Ela, com uma flecha só, disparava através da tela um convite certo e irrecusável: “Bora enviadescer até arrastar a bunda no chão!”. Um *feitiço audiovisual* havia sido lançado sobre mim, mesmo sem eu ainda saber.

Foi com essa cena do videoclipe *Enviadescer* que fui apresentado a então MC Linn da Quebrada durante o trabalho em um projeto do qual fiz parte, voltado a adolescentes e jovens LGBTQIAP+, em uma ONG da periferia de Fortaleza, Ceará. Era 2016, o ano do golpe que depôs a ex-presidenta Dilma Rousseff. Em contraposição à conjuntura política que desde

<sup>1</sup> *Corpa*, numa torção da palavra “corpo”, é uma transgressão à masculinização preponderante na língua portuguesa e um ato subversivo a partir da linguagem protagonizado por ativistas e/ou pesquisadoras/es trans e dissidentes sexuais e de gênero brasileiras/os. Nas palavras da artista/*performer* e pesquisadora Fredda Amorim: “Se a linguagem constrói, quero destruir o corpo para abrir alas às corpas, monstruosas, não-cisgêneras, desobedientes. Assim com outras manas T já tem feito” (AMORIM, 2019, p.13).

antes já vinha dando indícios de uma guinada conservadora no Brasil, as áudio-imagens<sup>2</sup> (en)cantadas de Linn da Quebrada me atravessaram em cheio, junto com as de tantas artistas trans<sup>3</sup>, viadas, sapatonas, bissexuais (entre outras identidades e expressões de gênero e sexuais) negras em ascensão na segunda metade da década de 2010. Mostraram a mim como era possível construir uma resistência cotidiana a partir da afirmação da própria existência. Aquilo que a pesquisadora e artista Fredda Amorim (2019) entende como “práticas de [RE]existência” e de fortalecimento em redes de afeto e empatia.

O feitiço foi tão forte que abalou o meu sentimento de autodescrença e de não pertencimento ao ambiente acadêmico, efeitos de uma colonialidade<sup>4</sup> ainda impregnada na universidade brasileira. Um (en)canto mobilizador que possibilitou a mim ocupar a Pós-Graduação com minha/nossa voz, com meu/nosso corpo, com meus/nossos saberes, com meus/nossos desejos, com meus/nossos questionamentos, com minhas/nossas histórias. Primeiro da família a concluir um curso de graduação de Ensino Superior em universidade pública, em 2019 me tornei também o primeiro a ingressar na Pós-Graduação, enfeitado pelas obras de Linn da Quebrada.

De matéria de(s)viada se compõe esta escrita, produzida por conhecimentos que partem da voz de um viado cisgênero negro nordestino urbano, artista visual, pesquisador de dissidências sexuais e de gênero em época espinhosa. Fui conduzido até aqui por passos espiralados individuais e coletivos, meus e de outras pessoas que me antecederam, em caminhadas por dentro e por fora da Academia.

Assim sendo, esta pesquisa segue pelo caminho do descaminho, de um fazer que desfaz para refazer, ou, na verdade, que faz e refaz aquilo que um projeto colonial de apagamento e silenciamento sistematicamente intenta desfazer há muito tempo. Ela se materializa na tessitura de imagens, sons e discussões sobre teoria *queer*, feminismos negros e

---

<sup>2</sup> Conceito de Michel Chion (1994) que dá ênfase tanto à camada sonora quanto à camada visual das obras audiovisuais e que irá ser aprofundado ao longo da dissertação, em diálogo com Thiago Soares (2009).

<sup>3</sup> “Trans” aqui é um termo “guarda-chuva” que está relacionado a uma miríade de identidades, experiências e performances desviantes das normas cissexistas. Ele se refere, então, a pessoas que se autoafirmam como: transgênera/e/o, travesti, transexual, não binária, etc.

<sup>4</sup> De acordo com Aníbal Quijano (2010), a colonialidade está fundamentada numa racialização/eticização do mundo, inaugurada a partir da colonização da América (Latina), o que se reflete em relações de poder hierarquizadas e classificações sociais. A colonialidade do poder e a modernidade, segundo o autor, são os eixos centrais que estruturam o padrão capitalista mundial eurocêntrico até hoje. Entre as várias implicações, a colonialidade do poder também se faz presente nos mecanismos de produção de conhecimento, que legitimam saberes eurocêntricos de um “centro” e marginalizam conhecimentos das “periferias” que fogem desse modo hegemônico de pensar (QUIJANO, 1992, 2010). Um debate mais detido sobre o assunto será feito no capítulo 1.

de cor<sup>5</sup>, articulações anticoloniais e produções sobre o vídeo. Minhas mãos se juntam a tantas outras para entrelaçar reflexões acerca de questões políticas e comunicacionais invocadas pela feitiçaria dos videoclipes da artista brasileira contemporânea Linn da Quebrada. Um movimento de reaprendizagem com o passado para, com os pés fincados no presente, tatear possibilidades imaginativas de futuros gestados desde dentro das fissuras de um *cistema heteronormativo branco*.

“Cistema” é um termo que a transfeminista e pesquisadora brasileira Viviane Vergueiro aborda na sua dissertação *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade* (2015). De acordo com ela, “cistema” é uma corruptela que diz respeito a um sistema-mundo cissexista no qual a cisgeneridade<sup>6</sup> e os corpos cisgêneros se estabelecem como parâmetro normativo estrutural, enquanto perspectivas transgêneras “são excluídas, minimizadas, ou silenciadas” (VERGUEIRO, 2015, p. 15). O *cistema*, segundo ela, também pode se articular a uma heteronormatividade, que se refere a práticas e instituições “que legitimam e privilegiam a heterossexualidade e relacionamentos heterossexuais como fundamentais e ‘naturais’ dentro da sociedade” (COHEN *apud* VERGUEIRO, 2015, p. 56).

Parte das inflexões de Vergueiro são fundamentadas nas produções teóricas da estadunidense Judith Butler sobre uma “matriz de normas de gênero coerentes” na qual certas identidades de gênero se tornam inteligíveis, em detrimento de outras que não podem “existir”,

---

<sup>5</sup> Em sua tese sobre teoria lésbica negra, letramento e tradução, Tatiana Nascimento dos Santos (que grafa seu nome em minúsculas) prefere o termo “mulheres de cor” como a versão traduzida de “women of color”, mesmo reconhecendo as diferenças entre a primeira expressão, no contexto brasileiro, e a segunda, no contexto da América do Norte e da Europa. “De cor” é escolhido por Santos (2014), em detrimento a “não brancas”, devido ao histórico do primeiro termo na luta antirracista de populações negras no Brasil desde o período pós-abolicionista (anos 1890). Em consonância com isso, adoto aqui “feminismos de cor” ou “pessoas de cor” em vez de “feminismos não brancos” ou “pessoas não brancas”.

<sup>6</sup> Em entrevista a Boris Ramírez, a transfeminista e pesquisadora Viviane Vergueiro conceitualiza assim a cisgeneridade: “Cisgeneridade eu entendo como um conceito analítico que eu posso utilizar assim como se usa heterossexualidade para as orientações sexuais, ou como branquitude para questões raciais. Penso a cisgeneridade como um posicionamento, uma perspectiva subjetiva que é tida como natural, como essencial, como padrão. A nomeação desse padrão, desses gêneros vistos como naturais, cisgêneros, pode significar uma virada descolonial no pensamento sobre identidades de gênero, ou seja, nomear cisgeneridade ou nomear homens-cis, mulheres-cis em oposição a outros termos usados anteriormente como mulher biológica, homem de verdade, homem normal, homem nascido homem, mulher nascida mulher, etc. Ou seja, esse uso do termo cisgeneridade, cis, pode permitir que a gente olhe de outra forma, que a gente desloque essa posição naturalizada da sua hierarquia superiorizada, hierarquia posta nesse patamar superior em relação com as identidades Trans, por exemplo” (RAMÍREZ, 2014, p. 16). Além da pesquisa de Viviane Vergueiro, indicamos para reflexões mais panorâmicas o vídeo “*Não existe CIS*”, de Jonas Maria, em que o escritor e educador trans explana as disputas políticas ao redor do termo “cisgênero” e contra-argumenta as tentativas deslegitimá-lo. Jonas Maria sintetiza que: “Cisgênero, portanto, hoje, nos estudos transfeministas e de gênero e afins, é uma ferramenta de análise. Nós não estamos falando sobre sentimentos, não é sobre se sentir homem ou mulher, não é sobre se identificar ou concordar com o gênero imposto. É sobre o local que a gente ocupa e de como somos percebidos e tratados pela sociedade”. Disponível em: <https://youtu.be/ak2vkEAgfzE>. Acesso em 22 nov. 2020.

dentro de uma estrutura cultural em que há uma “heterossexualização do desejo” (BUTLER, 2019, p. 44). Na esteira desse pensamento, Vergueiro reflete então sobre aquilo que poderia ser nomeado de cisheteronormatividades (VERGUEIRO, 2015).

A pesquisadora brasileira caracteriza “a cisgeneridade como normatividade sobre corpos e identidades de gênero que os naturaliza e idealiza, em fantasias ciscoloniais, como pré-discursivos, binários e permanentes” (VERGUEIRO, 2015, p.8). De acordo com ela, a construção conceitual de cisgeneridade permite uma leitura crítica de uma normatividade cisgênera que “anormaliza, inferioriza e extermina, interseccionalmente, diversidades corporais e de gênero” (2015, p. 43).

A partir também de uma perspectiva interseccional (CRENSHAW, 2002; COLLINS, 2017), entendemos que o *cistema* heteronormativo se relaciona com outros eixos de opressão. Considerando nosso contexto brasileiro, destacamos a correlação *cistemática* com padrões e representações brancocêntricas racistas. Por isso, neste trabalho, utilizamos a expressão *cistema heteronormativo branco* para demarcar, numa lembrança persistente, a conjuntura na qual Linn está inserida.

Automeada como travesti preta e “terrorista de gênero” (termo a ser debatido mais à frente), Linn da Quebrada elabora sua arte como um processo contínuo de construção e desconstrução de seu corpo e de suas identidades. Projetada no cenário nacional em 2016 com o videoclipe *Enviadescer*, desde então a artista tem produzido obras baseadas em sua própria vivência que são movidas por discursos antirracistas, antitravestifóbicos, antimisóginos.

“Todas as minhas músicas [...] eu as faço porque eu preciso ouvir aquelas coisas. Porque geralmente são coisas que não são ditas. [...] elas são uma maldição, um feitiço, uma magia, porque são coisas que eu canto pra subir, que eu canto pra fazer acontecer”<sup>7</sup>, afirma Linn em uma das falas em que aproxima seu trabalho da feitiçaria. A música, para ela, mostra-se como um território a ser disputado e ocupado, com o intuito de nele imprimir sua história por meio de seus (en)cantos. Conforme ela reflete em outra ocasião, em entrevista ao portal *Ponte*:

Tenho pensado muito na minha música como um pense-dance, como um feitiço, como um manifesto, como uma denúncia, como uma ponte. Quando comecei a fazer música, eu comecei a formular novas frases, novos pensamentos, que não necessariamente já sentia. Mas eu sentia necessidade de repetir aquilo para que aquilo fosse uma verdade em mim [...]. Para que eu pudesse construir em mim novos desejos. Para que eu pudesse construir em mim novas sinapses, novos pensamentos que me fizesse acreditar na minha própria existência, e que me fizessem acreditar no

---

<sup>7</sup> Entrevista ao portal ONErpm Brasil, transmitida ao vivo pelo Twitter, na ocasião do lançamento do videoclipe “Oração” (2019), em 1º de novembro de 2019. Disponível em: <https://twitter.com/ONErpm/status/1190360071928078336>. Acesso em 11 nov. 2019.

meu corpo como algo possível.<sup>8</sup>

Entre as tantas metáforas que a artista usa para descrever sua arte, optamos por nos deixar ser movidos pela força que o (en)canto de Linn da Quebrada encontra em “feitiço”. Feitiço e feitiçaria são palavras-encruzilhadas. É importante pedir licença aos conhecimentos ancestrais para pisar no território delas. Embora eu não faça parte de nenhuma religião de matriz africana, é aos saberes dos terreiros que meus pés me levam diante da estética-política (en)cantada de Linn da Quebrada. Movimento que ecoa os conhecimentos de minha avó.

Mulher *negríndigena* que era chamada de “macumbeira” em tom pejorativo por outras pessoas, minha avó “botava baralho, jogava perfume na vela, rezava e falava com caboclo pra acalmar marido”, conforme relata minha mãe. Portanto, fora por uma terra de leitura encantada do mundo que minha avó “macumbeira” transitara. Foi com a trilha de passos deixados por ela que minha mãe sincrética aprendeu o segredo das ervas, das feridas e das curas diante da chama do fogão, saber diariamente posto em prática na sua profissão de cozinheira. E é para a figura delas que eu retorno quando me vejo diante do desafio da escrita de uma pesquisa que não quer corroborar com um sistema machista, cissexista, heteronormativo, brancocêntrico e classista de produção de conhecimento.

Por isso, inspirados pelos discursos de Linn da Quebrada e referenciados diretamente pela conceitualização de “Feitiço” feita pela pesquisadora Carla Ramos, entendemos, em consonância com elas, a feitiçaria como tecnologia de resistência e de perturbação de estruturas normativas, acionada especialmente por mulheres pretas – ou *mulheridades*, termo abordado posteriormente – para transformar realidades sociais (RAMOS, 2020). Também baseados em Mayana Rocha Soares (2016), apostamos numa capacidade dos feitiços em contaminar e corroer representações heteronormativas e cissexistas.

Nesse sentido, Linn da Quebrada aciona palavra, corpo, voz, imagens e sons para produzir uma estética-política (en)cantada que atua no tensionamento de estruturas cristalizadas do passado, na intervenção em realidades sociais do presente e na invenção de modos de pensar contra hegemônicos de futuros possíveis. A artista compõe videoclipes e obras em vídeo que funcionam, no nosso entendimento, como *feitiços audiovisuais* na valorização de vidas pretas e trans. Uma reação a um contexto de mortandade fomentada pela colonialidade, pela cisheteronormatividade e pelo racismo.

---

<sup>8</sup> “[LINN DA QUEBRADA] 'Minha música é feitiço, manifesto, denúncia e também ponte'”, de Ponte Jornalismo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kgd-Yfv7yLY>. Acesso em 11 nov. 2019.

O Brasil continua sendo o local em que mais se mata pessoas trans e gênero-diversas<sup>9</sup> no mundo, em números absolutos, segundo a edição de 2020 do relatório *Trans Murder Monitoring* (TMM) da ONG internacional Transgender Europe (TGEU). Com 152 assassinatos registrados entre outubro de 2019 e setembro de 2020, o país da “Ordem” e do “Progresso” aparece no topo do *ranking*, posição na qual permanece há mais de dez anos, desde o início do monitoramento da TGEU, em 2009.

Além disso, conforme demonstra o *Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020*, da ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil) e do IBTE (Instituto Brasileiro Trans de Educação), o cenário brutal se agrava ainda mais para populações racializadas no Brasil. “A estimativa de vida de uma pessoa trans é de 35 anos. Esta é uma média que vai diminuindo conforme os marcadores que constituem a pessoa se mostram presentes nas cicatrizes que ela carrega em seu corpo” (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021, p. 47), aponta o dossiê, que complementa: “Ser negra, mulher trans ou travesti, periférica ou favelada, do interior, faz esta média cair muito” (*ibidem*).

De acordo com os casos levantados pelo mapeamento, das 175 mortes de pessoas trans em 2020 no Brasil (sendo todas travestis e mulheres transexuais), 78% foram identificadas como negras (isto é, pretas e pardas, segundo o Estatuto da Igualdade Racial), “[...] explicitando ainda mais os fatores da desigualdade racial nos dados de assassinatos contra pessoas trans, como já estava ratificado nas edições anteriores” (*ibidem*, p.48). O dossiê ainda traz que “São Paulo, Ceará, Bahia e Rio de Janeiro aparecem entre os cinco primeiros estados com mais assassinatos de pessoas trans desde 2017 (*ibidem*, p. 36).

A figura e o discurso transfeminista<sup>10</sup> de Linn da Quebrada emergem em meio a esses índices de violência e a um acirramento político no Brasil das últimas décadas. Conforme aponta o pesquisador Guilherme Marcondes (2020b), atualmente se observa no país disputas de narrativas polarizadas, que visam projetos societários distintos. De modo resumido, podemos compreender que há, de um lado, um conjunto de indivíduos, de viés conservador, principalmente com relação às temáticas de gênero e sexualidade, que defende, consciente ou

---

<sup>9</sup> “Gênero-diversas” é uma tradução do autor para o termo “gender-diverse”, utilizado no relatório *Trans Murder Monitoring* de 2020 da TGEU, originalmente em inglês. Disponível em: <https://transrespect.org/en/tmm-update-tor-2020/>. Acesso em 22 nov. 2020

<sup>10</sup> Conforme a transfeminista brasileira Jaqueline Gomes de Jesus (2012), o transfeminismo é uma “linha de pensamento e movimento de cunho feminista que reconhece o direito à autodeterminação das identidades de gênero das pessoas transgênero e cisgênero, o poder exclusivo dos indivíduos sobre os seus próprios corpos e a interseção entre as variadas identificações dos sujeitos” (JESUS, 2012, p. 31). Influências desse pensamento transfeminista se fazem notar na obra de Linn da Quebrada.

inconscientemente, a perpetuação de desigualdades sociais oriundas de um período colonial; e, de outro lado, há um conjunto de indivíduos que luta para a criação de fissuras nos modelos normativos hierarquizantes e para uma redistribuição dos recursos de modo equalitário (MARCONDES, 2020b). Nesse contexto, a arte é “fundamental para a compreensão de regras que regem a sociedade, e as narrativas produzidas neste universo podem indicar novos rumos acerca do projeto de sociedade que vivenciamos e construímos diariamente” (*ibidem*, p. 389).

É devido a essa conjuntura que essa pesquisa se justifica. Este estudo se faz relevante na medida em que colabora com a elaboração de saberes que buscam fortalecer a legitimidade de questões relacionadas a grupos sociais estigmatizados, em especial os de pessoas trans e negras. Ademais, também tenta contribuir para a imaginação e a construção de outros projetos de sociedade menos marcados por processos de exclusão e mais engajados na defesa dos direitos humanos.

Outras pesquisas sobre a performance e a obra de Linn da Quebrada já foram produzidas no âmbito da Pós-Graduação brasileira e compõem o estado da arte. De acordo com nossas pesquisas, a partir de 2017, surgiram, de modo mais expressivo, trabalhos que colocam a artista no centro de discussão em revistas e publicações acadêmicas, anais de eventos e de congressos e repositórios de teses e dissertações de algumas universidades. As produções encontradas vêm das mais diversas áreas de conhecimento das Ciências Humanas e das Artes, mas a Comunicação se sobressai por ser a que mais apresenta material publicado, de acordo com um levantamento que realizamos, durante o ano de 2019, por meio da Plataforma Sucupira e do *site* Google Acadêmico.

Grande parte dos estudos relacionados ao trabalho da artista em questão abordam os impactos dos meios digitais na produção, difusão e repercussão de suas obras. Esta pesquisa não visa, porém, debruçar-se sobre essa perspectiva, tendo em vista que outros trabalhos já se aprofundam nisso<sup>11</sup>. As principais categorias conceituais que aqui dedicamos atenção são: *feitiço audiovisual*, travestilidades negras, políticas *queer* (ou cuir, numa torção abramileirada do termo em inglês) e videoclipe. Esses conceitos são acionados pela seguinte pergunta

---

<sup>11</sup> Ver a dissertação *Queer made in Brazil: visibilidade (hiper)mediática da diversidade sexual e de gênero em videocliques*, de Paul Parra Alves de Oliveira, de 2019, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba; e a dissertação *“Bixa, preta, trans e periférica”: Linn da Quebrada e as performatividades de gênero dissidentes com as mídias digitais*, de Patrick Borges Ramires de Souza, de 2019, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Além disso, ver as produções do grupo de pesquisa “JUVENÁLIA: questões estéticas, geracionais, raciais e de gênero na comunicação e no consumo” (PPGCOM-ESPM), coordenado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rose de Melo Rocha, cuja investigação central se intitula “Artivismo musical de gênero em São Paulo: dinâmicas de comunicação, contextos de consumo, políticas de apresentação e audiovisualidade em um pop encarnado e translocal”.

central: de que modo os videocliques de Linn da Quebrada funcionam como *feitiços audiovisuais* na promoção e valorização de vidas pretas e trans no Brasil?

Nosso objetivo principal é dialogar com quatro videocliques para entender como a estética-política da artista – vista, nessa pesquisa, a partir de uma perspectiva encantada (SIMAS; RUFINO, 2020) – produz obras que tensionam as fraturas de um *cistema heteronormativo branco* a partir de dois movimentos: o de fortalecimento de *(r)existências* (isto é, existências que resistem e resistências que partem do ato de existir) e o de cultivo de cura para feridas causadas por uma cisheteronormatividade de práticas coloniais.

Para articular esse debate, buscamos compreender como as políticas *queer/cuir* influenciam no trabalho e no pensamento da artista; discutir estratégias audiovisuais de sujeitos dissidentes sexuais e de gênero na expressão de suas existências em resistências; resgatar quais os significados presentes na palavra “feitiço” para, assim, conceitualizar o que entendemos por *feitiços audiovisuais*; e, por fim, investigar como a formação de redes de apoio e afeto entre pessoas negras e travestis pode se constituir como um processo de cura para os efeitos provocados pelo silenciamento e pelo racismo cotidianos.

É a partir dessas diretrizes que se desenvolve essa pesquisa de(s)viada. Antes, porém, da apresentação das trilhas metodológicas e estruturais da dissertação, faz necessário compreender um pouco mais sobre a trajetória de Linn da Quebrada.

## 1.2 O (en)canto e a lenda de Linn da Quebrada

“Vocês, homens, vocês fizeram tudo muito direitinho, né? [...] estavam fazendo as coisas todas para se proteger. E deixando ao feminino um lugar recluso, competindo por vocês. Mas que joguinho sujo! E acharam que a gente não fosse fazer nada”<sup>12</sup>. Esse é um dos projéteis discursivos que Linn da Quebrada dispara em direção aos homens cisgêneros, em uma das cenas de *Bixa travesty* (2018), documentário-ficção (ou, como a própria artista chama, “*doc-freak*”) roteirizado por ela e por Claudia Priscilla e Kiko Goifman, dupla que assina a direção do filme. No *trailer* de *Bixa travesty*, a artista se apresenta com um breve (en)canto: “Eu quebrei a costela de Adão... Muito prazer. Eu sou a nova Eva. Filha das travas, obra das trevas”<sup>13</sup>.

A fala de Linn tensiona os ossos da estrutura cisgênera, heterossexual, falocêntrica e

<sup>12</sup> “Trailer de Bixa Travesty - Competencia Oficial Documental”, publicado por FicciFestival, em 09 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PIldBo8p81c>. Acesso em 19 nov. 2020.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

branca (representada na figura de Adão) a fim de provocar fissuras e fricções com sua arte. A declaração, além de permitir vislumbrar o tipo de estética-política adotada por ela, também simboliza um movimento emergente de *artivistas* (artistas ativistas, tema que será abordado mais adiante, no capítulo 1) dissidentes sexuais e de gêneros no Brasil da última década (COLLING, 2018).

Não à toa, Linn da Quebrada se descreve como “uma legião”<sup>14</sup> em suas redes sociais. Liniker, Assucena Assucena, Raquel Virgínia, Jup do Bairro, Ventura Profana, Mel, Rosa Luz, Bixarte, Castiel Vitorino Brasileiro, Aretha Sadick, Jota Mombaça, Odaraya Mello, Ana Raylander Mártis dos Anjos, Elton Panamby, entre outras/outros/outres<sup>15</sup> são alguns dos nomes da comunidade transgênera negra que têm disputado o território da arte contemporânea no cenário nacional, em especial na música, nas artes visuais e/ou no audiovisual, para imprimir suas próprias narrativas de existências em resistência: *(r)existências*.

Na dissertação *Gestos performativos como atos de resistência: corpos-monstro na cena contemporânea*, a artista/performer e pesquisadora Fredda Amorim, a partir de uma vivência como bixa travesti negra movida por uma “po-ética monstra”, escreve: “Para existir, devemos resistir [...]” (AMORIM, 2019, p. 18). Na experiência da pesquisadora e de outras pessoas trans, existência e resistência se tornam atos políticos interligados que são reiteradamente afirmados no cotidiano.

Para Amorim, as “práticas de [RE]existências” se configuram como uma série de estratégias de fortalecimento mútuo entre sujeitos dissidentes do *cistema heteronormativo branco*. Nesse sentido, a arte protagonizada por tais pessoas possibilita criar discursos, saberes e “redes de [RE]existência”, formadas por afetos e empatia, que atuam na promoção da “autonomia das corpos” e na “validação da diferença no meio social, cultural e no mundo” (*ibidem*, pp.34-35). Algo que remete diretamente aos videoclipes realizados por artistas trans negras/os/es no cenário brasileiro contemporâneo, em especial aos de Linn da Quebrada.

Surge aqui, então, uma pergunta: quem, afinal, é Linn da Quebrada? Não há uma resposta objetiva para isso, uma vez que a própria artista se questiona constantemente a respeito de sua identidade e de seus processos subjetivos (algo expresso em suas músicas e trabalhos). Um dos modos de respondê-la, porém, passa pelo fato de que Linn da Quebrada é uma persona artística criada pela pessoa multifacetada Lina Pereira. Ao longo do tempo, Lina

<sup>14</sup> Descrição presente no Instagram de Linn da Quebrada. Disponível em: <https://www.instagram.com/linndaquebrada/>. Acesso em 24 nov. 2020.

<sup>15</sup> Em alguns momentos dessa dissertação, usamos a letra “e” na substituição de “o” e “a”, aproximando-nos de uma linguagem não binária.

inventou e assumiu para si mesma vários nomes, numa *trans-mutação* constante: já foi Lara, já foi Lina X, já foi MC Linn da Quebrada e agora, artisticamente, é Linn da Quebrada.

Lina Pereira nasceu em 1990 na cidade de São Paulo e foi criada no interior do estado. Imersa desde cedo nos preceitos da comunidade de Testemunhas de Jeová, enfrentou um rompimento com a religião. Um pouco disso é narrado por ela na música “A lenda”:

[...]  
 Abandonada pelo pai  
 Por sua tia foi criada  
 Enquanto a mãe era empregada (alagoana arretada!)  
 Faz das tripas coração  
 Lava a roupa, louça e o chão  
 Passa o dia cozinhando  
 Pra dondoca e patrão  
 Eu fui expulsa da igreja! (ela foi desassociada)  
 Porque uma podre maçã deixa as outras contaminadas  
 Eu tinha tudo pra dar certo  
 E dei até o cu fazer bico  
 Hoje meu corpo  
 Minhas regras  
 Meus roteiros, minhas pregas  
 Sou eu mesma quem fabrico  
 [...]  
 (“A lenda”, do álbum *Pajubá*, de 2017, de Linn da Quebrada)

Lina, então, mergulhou em múltiplas linguagens artísticas em uma jornada de autoinvestigação corporal. Segundo ela, definir sua arte como uma produção apenas sobre sexualidade e gênero é uma “visão limitadora”, pois suas obras são também um trabalho sobre corpo. “Uma pergunta que me acompanha desde o início da minha trajetória é: o que pode um corpo? E essa pergunta foi se desdobrando em: o que pode o meu corpo? E o que só o meu corpo pode fazer?”, relata em entrevista<sup>16</sup>.

Moradora de periferia, a então MC Linn da Quebrada despontou na cena musical brasileira por meio da internet a partir de 2016, com o já citado *Enviadescer*. Tendo experimentado seu corpo anteriormente na dança, na performance e no teatro, foi na música que Linn da Quebrada firmou sua voz – principalmente com o funk e, depois, com outros gêneros musicais – para uma disputa pela possibilidade de produção de desejos subversivos. De acordo com a artista:

<sup>16</sup> "Uso o filme como plataforma para criar e desvendar mistérios sobre a minha identidade". Entrevista de Linn ao Estúdio CBN, em 25 de novembro de 2019. Disponível em: <https://cbn.globoradio.globo.com/default.htm?url=%2Fmedia%2Faudio%2F283063%2Fuso-o-filme-como-plataforma-para-criar-e-desvendar.htm>. Acesso em 03 fev. 2020.

Eu gostava do estranhamento que eu construía com as minhas performances, mas eu queria também criar um campo de acolhimento e de aproximação. Então aí que eu começo a escrever. Eu tinha acabado de sair de um câncer e foi quando tinha perdido algumas possibilidades de força muscular e física e onde eu me apoiei nas palavras, na escrita. E ali, nesse momento de fragilidade, que nasce a Linn da Quebrada<sup>17</sup>.

A partir daí, seu trabalho (tal como seu corpo e sua identidade) se expandiu em um processo contínuo de (des)construção e adquiriu mais fortemente, com o passar dos anos, um caráter multimidiático, em trânsito constante entre música, performance, cinema, televisão e vídeo. Tais mudanças são movimentadas por uma estética-política “não estática”, influenciada pelo o que ela chama de “terrorismo de gênero”, uma arma metafórica apontada para cisheteronormatividade. Nas palavras de Linn:

Quando pensei em terrorista de gênero, pensei na violência e no terror, em tocar o terror mesmo. Porque eu acho que, pra corpos como o meu, a violência já se naturalizou sobre mim, e quando a violência vem desses corpos como reação, ela causa espanto. Então, eu trago a violência na linguagem ou o terror na estética pra que isso cause um impacto e pra que as pessoas se relacionem com aquilo de alguma forma<sup>18</sup>.

Percebemos, então, que o objetivo do *terrorismo de gênero*<sup>19</sup> de Linn é impactar o *cistema*, estrutura social que, atrelada a outros mecanismos de opressão (tais como o racismo e o machismo), violenta corpos transgêneros (especialmente negros) como o seu. O ato violento da reação estética de Linn, porém, não se refere a uma violência física voltada a um indivíduo, mas sim a uma violência simbólica direcionada ao poder de uma masculinidade viril heterossexual branca. Com esse impacto, a *performer* busca criar, de modo artístico, uma ponte relacional, vinculativa e comunicativa com o público.

Essa estética ganha alicerces mais sólidos com o lançamento do álbum de estreia *Pajubá* (2017), fruto de um financiamento coletivo, cujo repertório de músicas parte das vivências pessoais da artista para abordar questões coletivas das “multidões *queer*” (PRECIADO, 2011). Posteriormente, em 2018, em conjunto com a produtora musical e *dj* BadSista, desenvolveu o “processo performático” *Trava línguas*, baseado no jogo de palavras,

<sup>17</sup> "EU SOU O CORPO ERRADO". Entrevista à UOL TAB, publicada em 16 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/edicao/linn-da-quebrada/#eu-sou-o-corpo-errado>. Acesso em 03 fev. 2020.

<sup>18</sup> “Terrorismo de gênero - MC Linn da Quebrada”. Oitava temporada o Programa Entrevista, do canal Futura. Disponível em: <http://www.futuraplay.org/video/terrorismo-de-genero-mc-linn-da-quebrada/347782/>. Acesso em 18 jun. 2019.

<sup>19</sup> Para mais reflexões sobre o *terrorismo de gênero* a partir do pensamento de Linn da Quebrada, indicamos o artigo “Terrorismo de gênero: estratégia às violências epistêmicas a partir de um debate decolonial global”, de Ana Paula Jardim Martins Afonso (2020). Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/caminhosdahistoria/article/view/2837>. Acesso em 30 jun. 2021.

na repetição, no improviso, na interação com o público e na experimentação sonora em shows. Esse trabalho inaugura um novo ciclo na sua produção artística, que seguiu a se desabrochar com os *singles* “mEnorme” (2018), “fake dói” (2019), “Oração” (2019), “quem soul eu” (2020), “mate & morra” (2020) e “I míssil” (2021), prenúncios do segundo álbum, também com o nome *Trava línguas*, lançado em julho de 2021. Entre 2019 e 2020, ela também lançou *Pajubá remix I* e *Pajubá remix II*, em que convidou artistas travestis e/ou cuir para fazer releituras de canções originais presentes no seu primeiro álbum.

Para além da música, Linn da Quebrada também trabalhou nos longa-metragens de ficção *Corpo elétrico* (2017, direção de Marcelo Caetano) e *Sequestro Relâmpago* (2018, direção de Tata Amaral), no documentário *Meu corpo é político* (2017, direção de Alice Riff), e no mencionado *Bixa travesty*. Em 2019, participou da série de televisão *Segunda chamada*, da Rede Globo, no papel da estudante travesti Natasha. Também estreou no mesmo ano o programa de entrevistas *Transmissão* (dirigido por Cláudia Priscilla e Kiko Goifman, no Canal Brasil), que apresenta ao lado de Jup do Bairro e no qual, em 2021, entrevistaram personalidades como Judith Butler. Atuou ainda na série de ficção *Manhãs de setembro*, que é dirigida por Luís Pinheiro e Dainara Toffoli e protagonizada por Liniker Barros, tendo sido lançada em 2021 no Prime Video, serviço de vídeo sob demanda da Amazon. Além disso, Linn segue produzindo obras híbridas e performáticas na atualidade e constituindo seus *feitiços audiovisuais*.

### 1.3 Rotas metodológicas e eixos estruturais

Não pretendemos aqui falar *sobre* um “objeto”. O desejo motriz não é colocar sujeitos trans sob uma lupa acadêmica de “corpos a serem estudados” numa espécie de laboratório cissexista. Antes, o anseio maior é, ao dialogar com obras de uma artista travesti preta que reage a opressões estruturais, problematizar as violências produzidas pela cisheteronormatividade, pela colonialidade e pelo racismo no Brasil contemporâneo.

Por isso, a pesquisa se estabelece como uma dissertação pautada numa atitude dialógica, feita em uma *conversa com* e não em uma *conversa sobre* Linn da Quebrada. Uma troca permanente com suas reflexões em entrevistas<sup>20</sup> publicadas nas mais diferentes mídias e

---

<sup>20</sup> Uma das propostas iniciais para a dissertação era ter uma conversa com Linn da Quebrada a respeito dos temas aqui abordados, especialmente sobre a possível agência de seus videoclipes como *feitiços audiovisuais*. Tentei o contato via assessoria de imprensa, via produção e via rede social, na ocasião de uma pequena turnê de shows de Linn pelo Nordeste, em novembro de 2019. Infelizmente, não foi possível a realização de uma entrevista, nem nas passagens de Linn por Fortaleza (CE), nem em João Pessoa (PB), durante a Parada Preta de

com sua obra – suas canções, seus videoclipes, suas performances cênicas e em vídeo. Foi dessa porosidade, por exemplo, que veio o conceito de *feitiço audiovisual*, inspirado nas declarações de Linn sobre feitiçaria.

Além de categoria conceitual, o feitiço funciona como um elemento de organização das obras audiovisuais aqui acionadas. Na dissertação, são analisados quatro videoclipes principais, reunidos em dois tipos de feitiçaria: 1) feitiços de *(r)existência*: *Absolutas* (2017) e *blasFêmea | Mulher* (2017); e 2) feitiços de cura: *Oração* (2019) e *Serei A* (2017). Essa estruturação surge do nosso entendimento de que a estética-política (en)cantada de Linn da Quebrada se articula a partir de dois grandes movimentos: de *(r)existência* e de cura.

O primeiro está baseado na defesa do próprio ato de existir; na disputa pelo direito de experimentação da *corpa* e dos desejos que dela surgem; e na produção de resistências diárias em espaços públicos. O segundo se fundamenta na busca por cura para feridas traumáticas provocadas por efeitos da colonialidade, do racismo, da transfobia, da misoginia, e de outros tipos de opressão; na articulação em redes efetivas e afetivas de apoio e cuidado mútuos; e na produção de espaços/tempos coletivos de cura, liberdade e vida para *corpas* negras e travestis. Embora tenhamos dividido a dissertação nesses dois núcleos, entendemos que esses movimentos acontecem de forma simultânea, sendo sua separação feita aqui apenas para fins de uma reflexão acadêmica. A vida sempre transborda os limites que a Academia cria.

O recorte da pesquisa é composto por quatro obras principais, que foram selecionadas, dentre todos os trabalhos possíveis, por estarem em maior sintonia com os dois eixos temáticos que estruturam a dissertação. A escolha também se inspira em uma reflexão de Linn, feita durante uma fala ao portal ONErpm Brasil<sup>21</sup>, sobre uma certa continuidade de seu trabalho entre *blasFêmea | Mulher*, de 2017, e *Oração*, de 2019. Além dos quatro vídeos, outras produções de Linn da Quebrada e de artistas da contemporaneidade também foram trazidas à tona para contribuir na tessitura e no aprofundamento de algumas discussões às quais nos propomos.

Ao organizamos os videoclipes em dois grupos de feitiços, que funcionam como eixos temáticos, buscamos analisar as obras a partir não de suas totalidades isoladas, mas sim de agrupamentos de cenas. Pensamos numa ginga metodológica que pretende mais acompanhar

---

2019. Os diálogos estabelecidos nesta pesquisa se dão a partir de entrevistas que a artista já havia concedido em outras circunstâncias e a diferentes veículos de comunicação e/ou entrevistadoras/es.

<sup>21</sup> "#EstamosVivas e cheias de pautas pra conversar.AO VIVO ●". *Live* com Linn da Quebrada postada pelo portal *ONErpm Brasil* no Twitter em 1º de novembro de 2019. Disponível em: <https://twitter.com/ONErpmbr/status/1190360071928078336>. Acesso em 02 jun. 2020.

o fluxo de relações<sup>22</sup> formadas entre os videocliques do que observá-los individualmente. A construção e a desconstrução contínuas que Linn da Quebrada adota nos impulsiona a pensar acerca do modo como esta dissertação pode também ser montada e remontada. Então, construímos painéis chamados de “Remontação”, um exercício de montagem feito, em geral, com imagens dos próprios cliques. É nas interconexões e nas diferenças surgidas a partir da aproximação entre as cenas que podemos vislumbrar como os *feitiços audiovisuais* são conjurados pela estética-política (en)cantada de Linn da Quebrada em seus videocliques.

Nosso esforço metodológico também é guiado por uma Comunicação que está preocupada em interseccionar gênero, sexualidade e raça nos estudos de vídeo. A perspectiva interseccional é uma práxis e uma leitura social crítica atenta aos diferentes sistemas de opressão que se entrecruzam e atravessam as vivências diversas de mulheres racializadas (CRENSHAW, 2002; COLLINS, 2017). Essa abordagem é chamada pela autora estadunidense Kimberlé Crenshaw de interseccionalidade, um conceito que “trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras” (CRENSHAW, 2002, p.177).

Embora Crenshaw seja apontada constantemente como criadora do termo “interseccionalidade”, a autora Patricia Hill Collins (2017) localiza a origem das ideias e práticas interseccionais nos movimentos feministas negros dos Estados Unidos dos anos 1960 e 1970. Nos anos 1990, essa abordagem dos movimentos sociais seria legitimada, traduzida e incorporada para dentro da Academia pelo conceito de interseccionalidade (COLLINS, 2017). “A interseccionalidade conecta dois lados de produção de conhecimento, a saber, a produção intelectual de indivíduos com menos poder, que estão fora do ensino superior, da mídia e de instituições similares de produção de conhecimento” ao “conhecimento que emana primariamente de instituições cujo propósito é criar saber legitimado” (COLLINS, 2017, p. 7).

Angela Davis, Audre Lorde, bell hooks<sup>23</sup>, Patricia Hill Collins e Kimberlé Crenshaw são algumas das pensadoras negras norte-americanas que trazem a interseccionalidade fortemente em seus trabalhos. Porém, tal abordagem e práxis não se concentraram apenas nos Estados Unidos. No Brasil, o entrecruzamento entre diferentes marcadores sociais de

---

<sup>22</sup> Inspiramo-nos também no trabalho metodológico de análise fílmica comparativa desenvolvido por Mariana Souto. Para saber mais sobre essa metodologia, indicamos a tese da pesquisadora *Infiltrados e invasores: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo* (2016).

<sup>23</sup> bell hooks é como se apresenta a autora Gloria Jean Watkins, que assume para si o nome de sua bisavó materna para homenageá-la e o grafa em minúsculas como uma forma de posicionamento político.

diferença como raça, gênero e classe já estava presente nos anos 1980 e 1990 nos estudos e no pensamento de intelectuais negras como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Neusa Santos Souza, Luiza Bairros e Sueli Carneiro<sup>24</sup>. É por essa rota metodológica interseccional, pensada e protagonizada por mulheres negras, que a dissertação segue.

Além dos painéis de remontagem e da abordagem interseccional, as reflexões do pesquisador Thiago Soares sobre o gênero audiovisual do videoclipe compõem nossa principal referência metodológica. De acordo com um dos postulados que baliza a tese de Soares, intitulada *A construção imagética dos videoclipes: canção, gêneros e performance na análise de audiovisuais da cultura midiática*, “o videoclipe é a união entre música e imagem com a finalidade de geração de um produto audiovisual que sirva como base para a divulgação de uma canção” (SOARES, 2009, p. 18). Já no livro *Videoclipe: o elogio da desarmonia*, o autor também o caracteriza como uma forma de divulgação de artistas pop, cuja popularização remonta aos anos de 1980, com a criação da emissora de televisão estadunidense MTV. Sendo fortemente influenciado por características pós-modernas, o videoclipe guarda em seu âmago um hibridismo (SOARES, 2012), próprio da linguagem do vídeo (MACHADO, 1997), que se comunica com outras artes, como a música, a dança, a performance, etc.

Por isso, como caminho metodológico possível de ser seguido no estudo desse gênero audiovisual tão diverso, Thiago Soares (2012) propõe um tipo de análise de videoclipe que leva em consideração três pontos-chave: a) o modo como se apresenta a/o artista que canta a canção; b) a maneira como é construído o espaço que lhe serve de cenário; c) a forma como o videoclipe se ancora no tempo (tanto em termos de tempo de narrativa quando em termos de ritmo de montagem). Assim, o trio formado por performance artística-espaço-tempo se torna o fio condutor escolhido por nós também para costurar a análise das obras em foco.

Esta pesquisa se estrutura a partir de dois capítulos principais, cuja ordem sequencial é “perturbada” pelo que aqui chamaremos de *interlúdios*. Interlúdios estes, que nomeamos “feitiços”, referentes a cada um dos dois eixos temáticos que escolhemos trabalhar. Se os feitiços são ações extraordinárias intencionalmente feitas (SANSI, 2008) que desordenam um *status quo*, as análises dos videoclipes de Linn da Quebrada que tecemos transpassam o fluxo teórico de cada capítulo e colocam em jogo determinados conceitos-chave relacionados a eles.

---

<sup>24</sup> Para saber mais sobre essas autoras, indicamos o e-book *Interseccionalidades* (2019), de Dayane N. Conceição de Assis (Nzinga Mbandi). Disponível em: <https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/554207/2/eBook%20-%20Interseccionalidades.pdf>. Acesso em 25 jun. 2021.

Dito isso, o primeiro capítulo se intitula “Travessias cuir contemporâneas”. Nele, são debatidas inicialmente as políticas e as teorias desenvolvidas no Norte Global ao redor do termo *queer* (palavra que carrega uma história de opressão e ressignificação em contextos anglófonos), a partir de autoras/es como Annamarie Jagose, David Córdoba García, Javier Sáez, Guacira Lopes Louro e Richard Miskolci. Em seguida, tateamos as influências feministas negras e de cor e as vertentes *queer* que interseccionam sexualidade, gênero, raça/etnia e nacionalidade, em diálogos com Audre Lorde, Gloria Anzaldúa, Eve Kosofsky Sedgwick, Roderick Ferguson, José Esteban Muñoz e Catarina Rea. Por fim, deslocamos o debate para a América do Sul e, mais especificamente, para o Brasil, abordando as marcas da colonialidade na produção de conhecimento e as problemáticas que o termo anglófono *queer* desperta ao ser importado para o Sul Global. Investimos, então, em possibilidades de torção da palavra *queer* em versões como “kuir” ou “cuir” e em saberes provenientes não só da Academia, mas também de *artivismos*. Para isso, mobilizamos pensadoras/pensadores como Tatiana Nascimento dos Santos, Jota Mombaça, Larissa Pelúcio, Grada Kilomba, Aníbal Quijano, Hija de Perra, Jaqueline Gomes de Jesus, Leandro Colling e Tiago Sant’Ana.

No interlúdio “Feitiços de (r)existência”, buscamos promover uma análise entrelaçada dos vídeos *Absolutas* e *Mulher | blasFêmea*, ambos de 2017. Nessa análise, somos guiados pelos conceitos de abjeção, de Judith Butler (1993); de olhar opositivo, de bell hooks (2019); e de multidão *queer*, de Paul B. Preciado (2011). Problematizamos também a cisgeneridade e as violências cissexistas a partir das produções intelectuais transfeministas de Viviane Vergueiro (2015) e Dodi Tavares Borges Leal (2018).

O segundo capítulo se chama “(En)cantar com palavra, corpo, som e imagem”. Nele, o debate é centrado especificamente nas questões relacionadas a feitiço. Apresentamos a possibilidade de uma leitura encantada de mundo como reação à mortandade plantada pela colonialidade e pelo racismo a certos corpos desviantes (SIMAS; RUFINO, 2018, 2020) e a interrelação com o discurso adotado por Linn da Quebrada. Em seguida, traçamos um estudo em torno da palavra feitiço, num resgate etimológico e numa discussão sobre os diversos significados e poderes que orbitam ao redor dela. Realizamos essa caminhada teórica a partir de autoras/es como William Pietz, Edmar Ferreira Santos, Luiz Rufino, Carla Ramos, Beatriz Martins Moura, Castiel Vitorino Brasileiro e Mayana Rocha Soares. Por fim, buscamos entender o poder da nomeação dentro da feitiçaria de Linn da Quebrada e como o protagonismo de *mulheridades* e travestilidades negras no ato de narrar as próprias histórias se configura como um movimento de insurgência. Referenciamos-nos, nesse momento, nas

produções das intelectuais Audre Lorde, Tatiana Nascimento dos Santos, Grada Kilomba, bell hooks, Judith Butler, Jaqueline Gomes de Jesus, Carla Ramos, Beatriz Martins Moura e Conceição Evaristo.

O último interlúdio tem como título “Feitiços de cura: *Oração e Serei A*”. Num primeiro momento, a discussão é centrada nos processos comunicativos dos quais resulta o videoclipe e nas relações existentes entre imagem, corpo e mídia. Tomamos o videoclipe como um produto audiovisual localizado em uma teia midiática estabelecida entre agentes de produção, de divulgação e de consumo. A partir disso, procuramos entender o corpo como uma mídia viva, repleta de imagens, e a corporeidade negra como um território móvel que traz em si o registro documental de sua própria história. A imagem entra na discussão como um instrumento estratégico na (des)construção de imaginários e na formação de políticas de (in)visibilidades, dentro de um entendimento da comunicação como um processo de constituição de vínculo entre corpos e *corpas*. Para isso, dialogamos principalmente com Thiago Soares, Michel Chion, Hans Belting, Beatriz Nascimento, Norval Baitello Junior e Rose de Melo Rocha.

Num segundo momento, o debate se volta para as questões centrais dos videoclipes *Oração e Serei A*, a partir dos conceitos de cura (BRASILEIRO; LEAL, 2021), de vírus colonial (MARCONDES, 2020a), de redes de [RE]existência (AMORIM, 2019) e de quilombo (NASCIMENTO *in* RATTI, 2006). Aprofundamos no que, afinal, seria a ferida colonial, e nas suas formas de expressão no silenciamento e no racismo cotidiano, interpretando-os como eventos traumáticos para pessoas negras (KILOMBA, 2019). Trazemos à tona o debate da colonialidade como processo de adoecimento social e das possibilidades de cura que artistas negras/es/os brasileiras/es/os da contemporaneidade têm fabulado com suas produções. Buscamos também entender como as redes de (r)existência se articulam em aquilombamentos na construção de espaços/tempos coletivos que possibilitam a germinação de vida preta e travesti por meio do audiovisual. Nessa parte, entrecruzamos as contribuições de intelectuais como Beatriz Nascimento, Alex Ratti, Castiel Vitorino Brasileiro, Grada Kilomba, Guilherme Marcondes e Fredda Amorim.

Esses são os (des)caminhos traçados para acompanhar Linn da Quebrada nas rotas de fuga de seus *feitiços audiovisuais* rumo a outros imaginários que não os ciscoloniais. O (en)canto áudio-imagético da artista inventa, a partir dos resgates do passado e das fissuras do presente, memórias de um futuro para vidas pretas e travestis no Brasil. Para mergulharmos nelas, o primeiro movimento é o da travessia.

## 2 CAPÍTULO 1 – TRAVESSIAS CUIR CONTEMPORÂNEAS

*gatas, galinhas, piranhas & cachorras desse meu braseel: Lina Pereira aqui. [...] estamos vivendo um momento de crise mas também de iminência de novas possibilidades. eu não sei vocês, mas pra mim essa guerra já estava declarada, já estava dizimando os meus, as minhas há muito tempo. essa luta não começou agora, não termina aqui & nem acaba comigo. estamos vivendo & construindo um momento histórico muito importante. e é justamente nesse momento que temos que reafirmar o nosso papel enquanto cidadãs e atuantes políticas, cada uma de nós, dentro de suas possibilidades e territórios. [...] nossa diferença nos aproxima. nos protege. nos une. nos mune. nos comove & nos move coletivamente.[...]*

Lina Pereira (Linn da Quebrada) em postagem no Facebook em 29 de outubro de 2018, um dia depois do segundo turno das eleições presidenciais do Brasil daquele ano. Trecho 1 [fragmentado pelo autor]. Disponível em: <https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/photos/a.1693287327576499/2181660828739144/?type=3&theater>. Acesso em: 08 mar. 2020.

Batidas eletrônicas, sirenes & alarmes, estilhaços, batuques, vozes negras uníssonas, *closes feat.* fechações, sorrisos afiados, papéis laminados explosivos, campo de batalha festivo, coletivo em marcha, *vogue* sincrônico em grupo, coreografia solo, bastidores, ficção, registro documental, fricção. Feitiço imagético-musical.

Baseado nesses elementos é que se constrói o videoclipe *Absolutas* (2017), protagonizado por Linn da Quebrada em conjunto com Raquel Virgínia e Assucena Assucena, dupla da banda As Baías. Em *Absolutas*, camadas sonoro-musicais se imiscuem a imagens cintilantes para imprimir no presente uma celebração de vida de sujeitos desviantes de uma cisheteronormatividade, estigmatizados social e politicamente como seres abjetos (BUTLER, 1993).

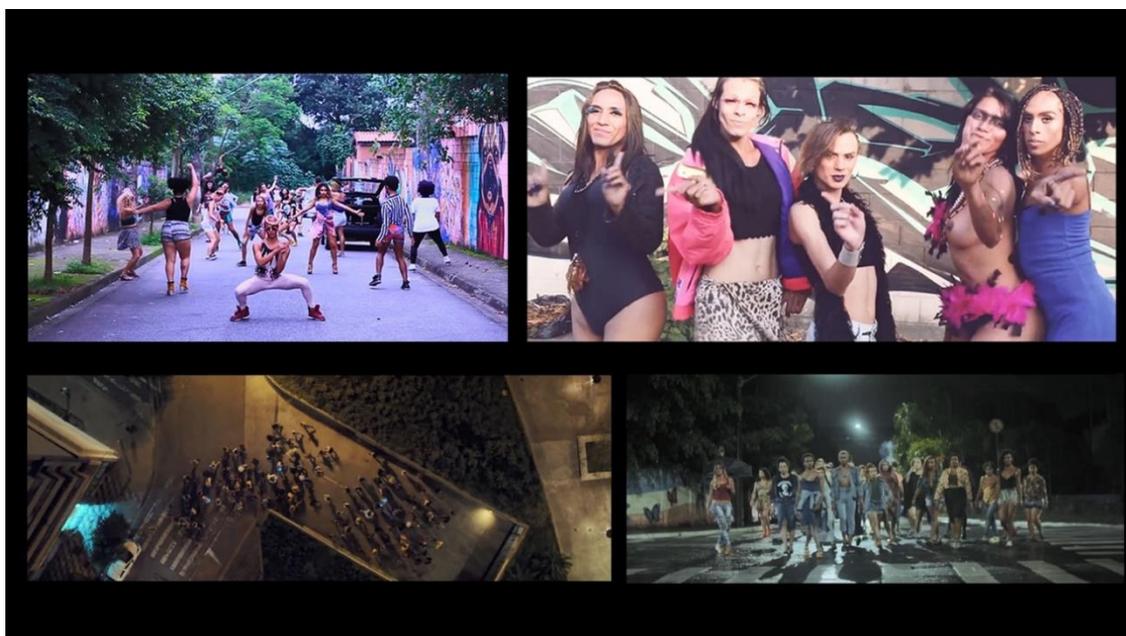
Enquanto os créditos do vídeo sobem pela tela, depois de recortes de depoimentos do trio de protagonistas, um sussurro se infiltra. O murmúrio carrega na cadência pausada uma dupla lâmina de ameaça e encorajamento. “A luta tem sido uma luta por existir. Estamos vivas – ninguém esperava, né? E estamos chegando cada vez mais próximas, pra ter coragem de enfrentar, juntas”. A voz de Linn da Quebrada dispara o aviso como última nota da música-feitiço e é costurada, pela montagem, ao olhar dela direcionado à câmera e ao público, perfurador do aquém e do além, em busca de uma ponte de comunicação.

A dimensão coletiva dos laços de companheirismo e afeto formados entre pessoas de populações marginalizadas é um aspecto evocado desde o início pelos trabalhos audiovisuais de Linn da Quebrada (ver Remontação 1 – Co-mover). Já em *Enviadescer* (2016), primeiro videoclipe da carreira, Linn integra uma rede de desviantes, composta por várias *corpas*-nós que, nas ruas de uma periferia, agitam o entorno com um *funk* (en)cantado por ela própria.

No clipe seguinte, *Talento* (2016), a feitiçaria comunitária é ensaiada por meio do “encontro de potências e talentos” que Linn da Quebrada articula junto a um grupo auto-organizado de pessoas dissidentes sexuais e de gênero em situação de rua. A parceria resultou em uma obra que exalta as performances, as memórias e as narrativas de travestis, mulheres transgêneras, pessoas de identidades fluídas e racializadas.

Em 2017, a artista ocupou plataformas midiáticas diversas com seu trabalho independente e alcançou níveis maiores de divulgação, visibilização e repercussão. Nesse período, participou de dois projetos financiados por empresas que renderam como frutos os videoclipes *Absolutas* (parte do Absolut Art Resistance, da marca Absolut) e *blasFêmea / Mulher* (parte do Melissa Meio-Fio, da marca Melissa). As redes de apoio de lésbicas, bixas, travestis, mulheres trans e de indivíduos performatizadores de feminilidades múltiplas continuaram presentes nos *feitiços audiovisuais* conjurados por ela e, em obras de proporções maiores, ganharam representações na forma de “multidões *queer*” (PRECIADO, 2011).

Figura 1 – Remontação 1 – Co-mover



Frames de *Enviadescer* (acima à esquerda), *Talento* (acima à direita), *Absolutas* (abaixo à esquerda) e *blasFêmea / Mulher* (abaixo à direita), obras lançadas entre 2016 e 2017. Nos videoclipes de Linn da Quebrada, as multidões de dissidentes sexuais e de gênero se avolumam e *transpassam* ruas, encruzilhadas e espaços públicos, co-movidas por celebração de vida ou por resistência em defesa dessa mesma vida em estado de ameaça. Fonte: *Frames* retirados dos videoclipes originalmente postados no YouTube e aproximados pelo autor.

Alguns meses antes de *Absolutas*, Linn da Quebrada lançou *blasFêmea / Mulher*, descrito, nas palavras dela, como um “transfilme” ou um “transclipe” de divulgação do *single*

“Mulher”, mais tarde faixa bônus do álbum *Pajubá* (2017) – disco realizado de modo independente, sem gravadora. Híbrida entre cinema e vídeo, ferida e cura, sagrado e profano, realidade e ficcionalização, *blasFêmea | Mulher* se faz obra multitudinária, tal como *Absolutas*.

A narrativa se funda na resistência cotidiana de corpos – ou *corpas*, em sua maioria negras – produtores de *mulheridades*<sup>25</sup> e feminilidades, encenada como uma reação insurgente e extraordinária à opressão e à violência machistas, misóginas, transfóbicas e racistas. “*blasFêmea* fala [...] da bicha preta gorda, da travesti, da mulher cis[gênera], da mulher grávida, da mulher preta, da mulher de periferia”, afirma Linn da Quebrada<sup>26</sup>. Ou seja, é o eco conjunto das vivências afrontosas que reverberam contra as normas do *cistema heteronormativo branco*, patriarcal e classista.

As teorias *queer* se constituem como um dos campos de estudo estratégicos para a atuação política de grupos sociais marginalizados, para a desconstrução da lógica binária e essencialista de gênero, sexo e sexualidade e para o desfazer do quebrante da hierarquização sistemática de sujeitos e identidades. Contudo, a produção de saberes acadêmicos não está isenta das maldições coloniais que se infiltram nas relações de poder estabelecidas entre Norte e Sul Globais<sup>27</sup>. Dialogantes com a Academia, mas não limitados a/por ela, os conhecimentos

---

<sup>25</sup> Trabalhamos aqui com o termo “mulheridades” presente no pensamento de Linn da Quebrada, que, em suas falas e obras, envereda por uma compreensão da categoria “mulher” de forma plural e diversificada. Porém, é necessário demarcar que o questionamento da categoria singular “mulher” e a reivindicação por uma noção multifacetada de *mulheridades* também fazem parte de uma longa história de atuação e reflexão dos feminismos negros e de cor (e de outros movimentos de mulheres). Como bem apontou a professora e pesquisadora Jaqueline Gomes de Jesus, durante o exame de qualificação desta dissertação, uma das pioneiras da disputa por uma expansão da ideia de “mulher”, interseccionada à raça e classe, foi Sojourner Truth, mulher negra ativista e abolicionista do século XIX, nascida nos Estados Unidos, que apontou tal questão em seus históricos discursos (em especial, “Eu não sou uma mulher?” – “Ain’t I A Woman?”, no inglês original –, proferido em 1851, durante a Convenção dos Direitos das Mulheres de Ohio, em Akron). Para maior aprofundamento nas ideias de Truth, indicamos o livro “Eu Não Sou Uma Mulher? E outros discursos de Sojourner Truth”, organizado por Jaqueline Gomes de Jesus. Mais adiante, retomaremos também a discussão sobre as *mulheridades* na perspectiva de Linn da Quebrada.

<sup>26</sup> “Linn da Quebrada – blasFêmea”, vídeo postado em 11 de maio de 2017, pelo canal melissachannel no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/ptoK2ODrEGI>. Acesso em 14 abr. 2020.

<sup>27</sup> Aqui as expressões Norte e Sul Global são usadas no sentido que Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (2009) desenvolvem no livro *Epistemologias do Sul*. A dupla trabalha com uma concepção de Sul metafórica, que apenas em parte se sobrepõe ao Sul geográfico do mundo, ou seja, com o conjunto de países e regiões submetidas ao colonialismo europeu, que, pelos danos e impactos históricos causados, não alcançaram o mesmo desenvolvimento econômico do Norte Global (este formado pela Europa e pela América do Norte). Santos e Meneses (2009) ressaltam que essa sobreposição não é total pois reconhecem que no Norte geográfico há grupos sociais que também foram submetidos à dominação colonial e capitalista, enquanto, no Sul geográfico, há “pequenas Europas”, pequenas elites locais que se beneficiaram e reproduziram elas mesmas esse tipo de dominação. Santos e Meneses pretendem expor que o colonialismo também foi uma “dominação epistemológica”, a qual suprimiu os saberes dos povos e nações colonizadas. Por isso, aqui resolvemos empregar tais termos para demarcar que as teorias *queer* não estão descoladas das relações coloniais epistemológicas estabelecidas entre Norte-Sul.

*queer* (ou, mais em sintonia ainda com Linn da Quebrada, os conhecimentos travestis, cuir<sup>28</sup> e dissidentes de gênero e de sexualidade) atravessam vidas, fortalecem *corpas* e reinventam linguagens a partir das vozes e imagens vindas das ruas e das artes.

Mas ao que se referem as experiências denominadas *queer*? Qual o contexto histórico da emergência da política *queer* e das teorias *queer*? De que forma tais estudos são interseccionados pelas perspectivas de raça e etnia? Como as teorias *queer* aportam no Brasil e se relacionam com as dissidências de gênero e de sexualidade racializadas aqui vivenciadas? É possível uma cuiridade à brasileira?

Essas perguntas são o que instigam a escrita deste capítulo, que é um esforço para entender como o conceito estrangeiro de *queer* pode ser, ao mesmo tempo, reverberado, tensionado e des/re-montado pelo trabalho de Linn da Quebrada. A tessitura de reflexões e questionamentos conceituais se dá entremeada a análises dos videoclipes *Absolutas* e *blasFêmea | Mulher*, obras que, justapostas em coleção de cenas, encarnam feitiços que tornam possíveis diferentes formas de existências e resistências cuir negras no contexto brasileiro contemporâneo. Assim, imagem, som e teoria se fusionam na invenção de um feitiço estético-acadêmico lançado para afetar tanto quem o lê quanto quem o escreve.

## 2.1 Problemas, políticas e teorias *queer* do Norte Global

Em meio à escuridão e a planos trançados em *fade in* e *fade out*, sem começo ou fim definidos, Linn da Quebrada se apresenta em um trecho da abertura do videoclipe *Absolutas*. Na cena inicial, composta por vários recortes de imagens que mais adiante retornarão na narrativa, o rosto da artista parece querer escapar à captura plena do olhar, transmutando-se de quadro a quadro (ver Figura 2).

A face transiciona de uma silhueta no fundo preto para fragmentos de rosto iluminados por um foco de luz móvel branca, que contrasta com a negritude circundante. Depois, o rosto escorrega para um reflexo embaçado de espelho, imagem que é desfeita pela própria Linn ao passar da mão na superfície vítrea. Com o desembraçar, um novo reflexo se mostra, um pouco

---

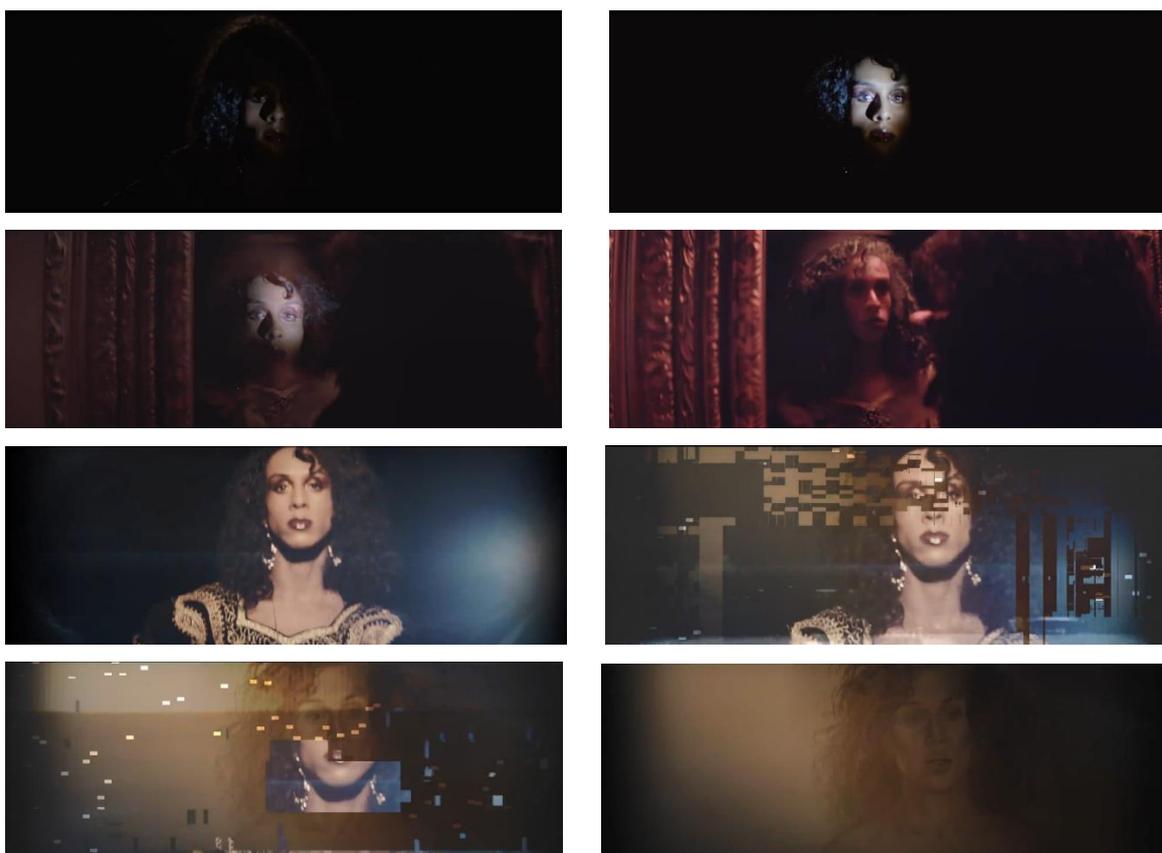
<sup>28</sup> O termo “cuir” é uma forma abrazeirada de deglutição, devoração e transformação da palavra “*queer*” de origem anglo-saxônica. Outras variações como “kuir” ou “cuier” são utilizadas por estudiosas/os, ativistas e artistas do Caribe, da América Central e da América do Sul num movimento que visa diferenciar vivências e saberes locais das teorias e identidades *queer* dos Estados Unidos e da Europa. Adotamos “cuir” e “cuiridade(s)” aqui para nos referirmos às expressões e identidades desobedientes do binarismo de gênero e sexual dentro do contexto do Brasil. Inspiramo-nos principalmente no gesto de escrita de Tatiana Nascimento dos Santos (2014), que com “cuier” busca imprimir uma crítica e uma resistência a conceitos importados do Norte Global. A problematização das políticas e teorias *queer* no Brasil serão retomadas no terceiro tópico deste capítulo.

mais nítido, mesmo que esteja mergulhado em uma iluminação que cria sombras e zonas de visibilidade limitadas. Mas a luz alvejante, que a tudo quer clarear, persiste.

Quando finalmente os feixes de iluminação branca se fixam no rosto e no corpo negro da artista, de forma a não deixar espaço para penumbra, a figura de Linn sustenta um olhar para a câmera, despedaça-se em *pixels* e transforma-se em um retrato desenhado. “Olha só, doutor! / Saca só que genial / Sabe a minha identidade? / Nada a ver com genital” é o verso da música que acompanha a metamorfose desse rosto-identidade estranho, sempre em trânsito e recusante à fixação. Um movimento *queer* que inventa suas próprias linhas de fuga na resistência a uma luz clara, ofuscante, que, na sua pretensa “naturalidade” ou “neutralidade”, a tudo quer iluminar com uma branquitude dominadora.

Como fugir dessa luz normativa?

Figura 2 – *Frames* da sequência inicial de *Absolutas*



Fonte: Capturas de tela do videoclipe. YouTube (2017).

Em “Carta à leitora preta dos fins dos tempos”, texto não-linear e fragmentário das artistas pesquisadoras Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi – presente na abertura do

livro *A Dívida Impagável* (2019), de Denise Ferreira da Silva –, a dupla de pensadoras elucubra sobre “a luz negra” como possibilidade outra de leitura de mundo. “A luminosidade da luz negra revela o que está oculto, transparente em conformidade com a norma” (MOMBAÇA; MATTIUZZI *in* SILVA, 2019, p. 15). Trazê-la para o pensamento dos tempos de hoje é, segundo elas, exercitar uma “experimentação sobre o fazer futuro”, a qual está “implicada nos rastros da ancestralidade” (*ibidem*).

A reflexão sobre um regime de visibilidade que não esteja (a)fundado numa claridade normativa encontra relampejo na arte-pesquisa desenvolvida por Isadora Ravena (2020). No “/bilhete #4” do ensaio “Bilhetes-gillette de travecona bomba”, ela elabora as “sombras como estratégia de fuga / sombras como atividade / como esforço para ver / como não identidade [...]” (RAVENA, 2020 p. 24). No ensaio-performance “Perigosa boneca e seus sujos golpes”, a potência penumbrosa é vista como gênese de outras realidades: “É na penumbra que nós gestamos novos mundos, engravidamos novas possibilidades de vida. Fazemos da arte, não um substantivo ou um adjetivo, mas sim um verbo. Como viver?” (RAVENA; DILACERDA *in* RAVENA, 2020, p. 33).

Enxergar na penumbra pode ser um problema. Mas “problema” não necessariamente está atrelado a uma conotação negativa, conforme provoca Judith Butler no prefácio do livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* – lançado em 1990 e hoje lido como uma das obras fundamentais do que viria a ser as teorias *queer* (denominadas aqui no plural dada toda a diversidade dos estudos). Segundo ela, “problemas são inevitáveis e nossa incumbência é descobrir a melhor maneira de criá-los, a melhor maneira de tê-los” (BUTLER, 2019 p. 7).

É por isso que este tópico se faz atravessamento de luz negra em problemas *queer*. O que é ser *queer*, na perspectiva dos movimentos sociais e da academia? De que academia e movimentos sociais especificamente estamos falando quando estudamos as historiografias traçadas do termo? Nas encruzilhadas das identidades pós-modernas, de que maneira tais estudos interseccionam *queer* a outros marcadores sociais de diferença, como raça/etnia, classe, nacionalidade, etc.? Onde estão localizadas as populações negras e de cor no território das teorias, da política e das artes audiovisuais *queer* do Norte Global? E de que modo a arte brasileira de Linn da Quebrada se relaciona com as teorias estrangeiras *queer*?

Os questionamentos acima são o ponto de partida para uma visão panorâmica de alguns problemas e saberes *queer* produzidos no Norte Global, bruxuleantes na feitiçaria audiovisual de Linn da Quebrada, a partir de uma ótica enegrecida. Que aqui as coisas não

fique *claras*: que possam permanecer e ser *escuras*. Pois é na penumbra que *queer* se mostra em furta-cor.

### 2.1.1 As metamorfoses do termo “queer”

*Queer* é um conceito escorregadio, resistente a definições fixadoras, cuja indeterminação é “um dos seus encantos amplamente divulgados”<sup>29</sup> (JAGOSE, 1996 p. 3). Em um dos caminhos que a teórica Eve Kosofsky Sedgwick trilha para abordar a temática, ela metaforiza *queer* como “a malha aberta de possibilidades, lacunas, sobreposições, dissonâncias e ressonâncias, lapsos e excessos de significados”<sup>30</sup> relacionados ao gênero e à sexualidade que fogem de uma construção monolítica (SEDGWICK, 1994, p.7). Assim, a proposta *queer* – política, teórica e/ou artística – busca desfazer a associação supostamente coerente de modelos estáveis que emparelham determinados gêneros-sexos-desejos, baseados na matriz de uma “normalidade” binária e cisheterocentrada.

Embora o movimento *queer*, despontado nos anos 1980, seja reverberação das lutas das décadas de 1960 e 1970 dos ativismos negros, feministas e dos então chamados “movimentos homossexuais”, ele se diferencia das políticas identitárias antecessoras por pautar uma desestabilização mais drástica dos paradigmas de sexualidade e de gênero vigentes e por promover uma desnaturalização de identidades até então bem delineadas (LOURO, 2001; GARCÍA, 2007; MISKOLCI, 2012).

A palavra “*queer*”, existente há mais de quatro séculos na língua inglesa, por muito tempo foi usada com um significado pejorativo associado à estranheza, excentricidade, dubiedade ou vulgaridade (LAURETIS, 2019). Foi transformada em um sinônimo pejorativo para homossexuais principalmente no final do século XIX (*ibidem*).

Na segunda metade desse mesmo século, a homossexualidade e a heterossexualidade foram inventadas segundo o binômio “anormal” x “normal” pelos discursos médicos e científicos europeus, também fundantes da figura do/a homossexual e do/a heterossexual como sujeitos específicos. Antes disso, as relações sexuais entre indivíduos de “mesmo sexo” no ocidente, de modo geral, eram abominadas pelos valores religiosos como “sodomia”, uma

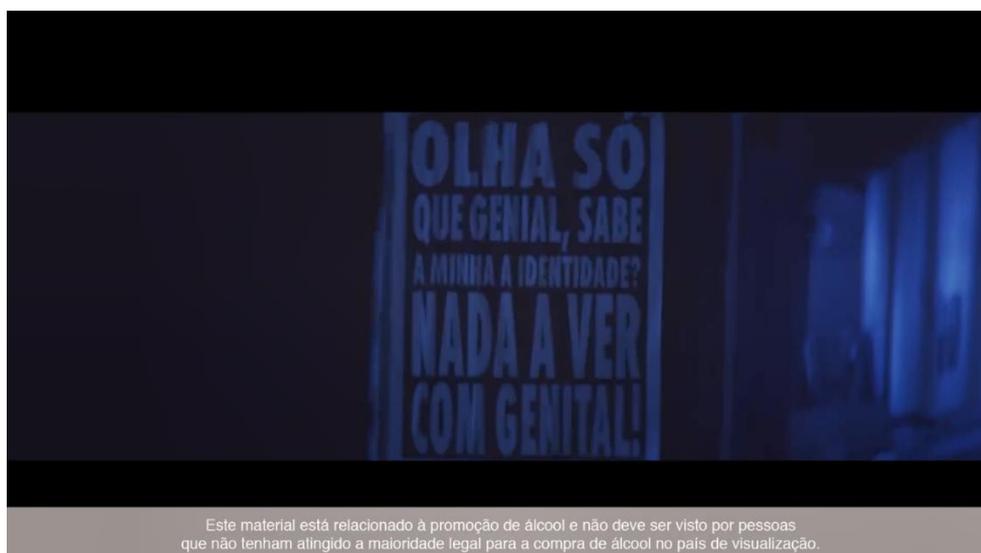
<sup>29</sup> Tradução do autor. No trecho original: “[...] there is no critical consensus on the definitional limits of queer – indeterminacy being one of its widely promoted charms [...]” (JAGOSE, 1996, p. 3).

<sup>30</sup> Tradução do autor do trecho: “That’s one of the things that ‘queer’ can refer to: the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or can’t be made) to signify monolithically” (SEDGWICK, 1994, p.7).

prática pecaminosa passível de ser cometida por qualquer pessoa, e não por um determinado tipo de sujeito (FOUCAULT, 1988; JAGOSE, 1996; WEEKS, 2001).

A categorização e a hierarquização de certas identidades sexuais e de gênero em uma pirâmide social estratificada, erigida pelas ciências (em especial a Psicologia e a Psiquiatria), pela igreja, pela família, pela legislação, etc., perpetuaram-se pelos séculos e se fazem sentir até hoje – bem como a resistência a elas (RUBIN, 2017). Não à toa uma das imagens que também pisca na abertura de *Absolutas* é a de uma confrontação direta à lógica biologizante perpetrada por essas instituições (ver Figura 3).

Figura 3 – *Frame* de *Absolutas*, em um *close-up* no cartaz “OLHA SÓ QUE GENIAL, SABE A MINHA IDENTIDADE? NADA A VER COM GENITAL!”



Fonte: Captura de tela do videoclipe. YouTube (2017).

Antes da aparição do rosto mutante de Linn da Quebrada, um cartaz lambe-lambe cintila na tela por menos de um segundo. Ele materializa uma mensagem similar aos versos que iniciam a canção, mencionados anteriormente e que merecem ser revisitados: “Olha só, doutor! / Saca só que genial / Sabe a minha identidade? / Nada a ver com genital”. O recado de Linn é direcionado ao “doutor”, uma figura masculina detentora de um saber-poder que cataloga o que é “saudável-normal” e o que é “patológico-anormal”. Com deboche, ela desafia esse “doutor” e o paradigma essencialista biológico que ele adota, focado em genitais, com um modo outro de pensar identidade.

A afronta do pôster volta a aparecer em outra cena do clipe, ao fundo, em que uma onda de “corpos estranhos” agita a rua, movidos justamente por essa e outras frases de efeito,

anunciadas por peças gráficas coladas em pilastras (ver Figura 4). A cena mistura imagens com estética de VHS e *full HD*, num presente que dialoga e se confunde com um passado.

Figura 4 – *Frames* de *Absolutas*, nos quais surgem mais dois cartazes: “#ARTERESITE” e “TENTAM NOS ESCONDER, A GENTE SOBE NO PALCO”



Fonte: Capturas de tela do videoclipe. YouTube (2017).

Cartazes e corpos imprimem no concreto da cidade uma reivindicação pelo direito ao corpo, à vida e à autodefinição identitária. Processo de resistência semelhante ao que aconteceu nos anos 1980, quando indivíduos antes insultados pelo termo “*queer*” se apropriaram dele e o subverteram em autoafirmação. Desse modo, “a palavra ‘*queer*’ [...]

deixou de ser um instrumento de repressão social para se converter em um índice revolucionário”<sup>31</sup> (PRECIADO, 2009 p. 16).

O grito *queer* bradado nos Estados Unidos e em alguns países europeus despontou como uma resposta de grupos sociais minorizados em um cenário de crises: “a crise da aids, a crise do feminismo heterocentrado, branco e colonial e a crise cultural derivada da assimilação pelo sistema capitalista da incipiente cultura gay”<sup>32</sup> (SÁEZ, 2007, p. 67).

Como reflete Linn da Quebrada, inserida no contexto político brasileiro atual, o momento da crise é um ponto de inflexão em que “as coisas podem continuar se repetindo, ou pode haver o desvio”, pensamento a partir do qual ela defende que “nós devemos agarrar essa crise e fazer dela o nosso campo de batalha”<sup>33</sup>. Separadas por décadas e conjunturas distintas, a inspiração contemporânea da artista encontra eco naquela que foi a força motriz da emergência da política *queer* em meados de 1980.

A aids, causada pelo vírus HIV, eclodiu em um cenário internacional de conservadorismo neoliberal, cercada de discursos políticos e campanhas midiáticas homofóbicas<sup>34</sup> (SÁEZ, 2007). Nos Estados Unidos, em meio à pandemia, o governo reacionário de Ronald Reagan (1981-1989) pouco ou quase nada fez para combater a disseminação crescente ou para viabilizar o tratamento de pessoas soropositivas. Nesse cenário de negligência é que surgiram, no final da década, grupos radicais como o ACT UP (Aids Coalition to Unleash Power) e o Queer Nation, cujos protestos chamaram a atenção pública para o descaso institucional.

No caso do ACT UP, a militância era marcada pela raiva, pela denúncia, pelas práticas consideradas ilegais (como roubos em supermercados para financiar remédios ou alimentar doentes) e pelos atos públicos performáticos que desafiavam as instituições governamentais, religiosas e da indústria farmacêutica (SÁEZ, 2007). O grupo tinha a capacidade de congregar

---

<sup>31</sup> Tradução do autor. No trecho original: “[...] la palabra “queer” ha dejado de ser una injuria para pasar a ser un signo de resistencia a la normalización, ha dejado de ser un instrumento de represión social para convertirse en un índice revolucionario” (PRECIADO, 2009, p. 16).

<sup>32</sup> Tradução do autor do trecho: “[...] la crisis del sida, la crisis del feminismo heterocentrado, blanco y colonial, y la crisis cultural derivada de la asimilación por el sistema capitalista de la incipiente cultura gay” (SÁEZ, 2005, p. 67).

<sup>33</sup> "Linn da Quebrada: 'Fazer da crise o nosso campo de batalha'", vídeo postado em 11 de fevereiro de 2020, pelo canal Brasil de Fato no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/0RVB46DA4KU>. Acesso em 21 abr. 2020.

<sup>34</sup> Tais estratégias homofóbicas distorceram a ação do HIV e transformaram-no de um agente viral capaz de infectar qualquer pessoa sem distinção em um vetor de uma doença “exclusiva” de certos “grupos de risco” (a falácia do “câncer gay” ou da “praga gay”, como era divulgada a aids nos anos 1980 e 1990). Para ler mais sobre a aids como um construto social e saber mais especificamente sobre o histórico dela no Brasil, ver: *O que é aids* (1987), de Nestor Perlongher; *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade* (2000), de João Silvério Trevisan; e *Abjeção e desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids* (2009), de Larissa Pelúcio.

transversalmente sujeitos antes não unidos, como gays, lésbicas, transgêneras/os, negras/os, latinas/os, michês, prostitutas, pobres, dependentes químicos, entre outros, todos juntos em uma luta em coalizão que lhes dava maiores chances de vitória e sobrevivência do que batalhas separadas (*ibidem*).

Entrecruzar e fazer serem ouvidas vozes diversas na luta política em aliança era uma das pautas que se intensificava na discussão dos movimentos feministas do final da chamada segunda onda, nos anos 1980. Mulheres negras, de cor, chicanas, transexuais, lésbicas, descendentes asiáticas, de povos originários, de países do “Terceiro Mundo” e outras que não se viam representadas no discurso feminista hegemônico passaram a questionar com mais veemência a categoria generalizante e naturalizada de “mulher”, enraizada em uma perspectiva branca, heterossexual e de classe média do Primeiro Mundo (SÁEZ, 2007). Autoras lésbicas feministas negras e de cor, movidas por uma abordagem interseccional, problematizam a ausência dos debates sobre lesbofobia, racismo e colonização nas agendas feministas (BIDASECA, 2011 *apud* SANTOS, 2014).

Nesse contexto, destaca-se o livro *This bridge called my back: writings by radical women of color* (1981), coletânea de textos em prosa e em poesia, organizada por Glória Anzaldúa e Cherríe Moraga. Segundo a pesquisadora e escritora tatiana nascimento dos santos (2014), a obra tem caráter inaugural por consolidar o termo “womem of color” – “mulheres de cor”, na tradução feita por ela – como uma “escola de pensamento e de ação feminista terceiro-mundista” (*ibidem*, p. 52). Nele, aparece o histórico documento *A black feminist statement* (1979), em que o Coletivo Combahee River, grupo estadunidense de mulheres feministas e lésbicas negras, levanta a bandeira de um feminismo negro em luta política contra sistemas opressores interligados. Também estão presentes no livro produções de pensadoras como Barbara e Beverly Smith, Cheryl Clarke, doris davenport, Cherríe Moraga, Glória Anzaldúa e Audre Lorde.

Lorde, aliás, é uma das intelectuais feministas que defendiam a diferença como uma poderosa força de conexão e um instrumento de transformação social a ser usado em uma luta feminista contra opressões múltiplas (LORDE, 1983). Pensamento esse que também faísca no discurso contemporâneo de Linn da Quebrada, haja vista que ela aposta no potencial da diferença em aproximar, proteger, unir, munir e (co)mover em situações políticas críticas (conforme é possível perceber na epígrafe do capítulo).

Além das duas crises citadas, naquele momento, havia muitas tensões internas nos “movimentos homossexuais” estadunidenses. O sociólogo espanhol e ativista Javier Sáez

(2007) resgata que, depois das conquistas da militância na década de 1970, o capital começou a enxergar no público homossexual um nicho de mercado consumidor a ser explorado. Logo, para ter acesso a privilégios heteronormativos e capitalistas, alguns homens gays<sup>35</sup> machos, brancos e de classe média assumiram uma postura política de “normalização” e de rechaço a determinadas sexualidades, práticas sexuais e experiências de gênero que fugiam de um modelo “aceitável” e “respeitável” (SÁEZ, 2007).

A concepção de uma identidade homossexual com contornos, limites e restrições bem estabelecidos passou a ser criticada e a política identitária começou a ser questionada (LOURO, 2001). Negras/os, latinas/os e jovens denunciavam o embasamento branco e classe média de grande parte do ativismo; pessoas não monogâmicas apontavam o emparelhamento ideológico de gays e lésbicas aos valores heterossexuais da monogamia e do casamento, além da condenação moral da promiscuidade; lésbicas destacavam o privilégio masculino e a perpetuação do machismo por gays; intersexuais, bissexuais, transgêneras/os, fetichistas e sadomasoquistas ressaltavam a exclusão perpetuada pelo próprio movimento (*ibidem*). “A comunidade apresentava importantes fraturas internas e seria cada vez mais difícil silenciar as vozes discordantes” (LOURO, 2001, p. 545).

Foi dessas fissuras, brechas e crises entrecruzadas que ressoaram as vozes *queer*, na afiação de uma política pós-identitária para a desconstrução de sistemas cristalizados (LOURO, 2001).

### **2.1.2 Das ruas às teorizações de uma academia embranquecida**

Mais consubstanciada principalmente nos anos 1990, a política *queer* inspirou reflexões acadêmicas sobre categorias como identidade e sujeito que deram origem às teorias *queer*. O híbrido entre teorias e política é uma das fagulhas que hoje inflama o coquetel *molotov* estético *terrorista de gênero* agitado por Linn da Quebrada.

De forma análoga ao que se deu com outras pautas militantes, as resistências *queer* vindas das ruas dos Estados Unidos se infiltraram na academia e ocuparam o território das discussões teóricas. Elas surgiram no contexto de estudos pós-modernos, nos quais a noção de

---

<sup>35</sup> Vale ressaltar que “na história do movimento de diversidade sexual existe a supremacia da identidade gay frente a outras diferentes marcas de gênero e sexualidade – ou, como se convencionou chamar atualmente, de movimento GGGG”, conforme lembra o pesquisador Tiago Sant’ana (2016b, p. 17), ao mencionar essa variante irônica da sigla LGBT – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais. A própria sigla LGBT já é formada por ausências e justaposições questionáveis de algumas identidades dissidentes de sexualidade e de gênero. Para saber mais sobre as problemáticas levantadas sobre as siglas LGBT, LGBTT e LGBTQIAP+ a partir do ponto de vista das transgêneridades, ver Dodi Tavares Borges Leal (2018), citada nas referências bibliográficas.

um sujeito de identidade essencializada, una e centrada deu lugar à encruzilhada conceitual de um sujeito formado por identidades fragmentadas, descentradas e, inclusive, contraditórias (HALL, 2006). Não por acaso as teorias *queer* emergiram na mesma época que os estudos pós-coloniais e possuem com eles pontos de aproximação e de distanciamento (MISKOLCI, 2009).

A expressão “teoria *queer*” é creditada à Teresa de Lauretis, que, em 1990, em uma conferência na Califórnia, empregou-a pela primeira vez. Nas palavras da teórica: “Na minha cabeça, as palavras teoria e *queer* juntavam em uma expressão o objetivo político da crítica social com o trabalho conceitual e especulativo envolvido na produção dos discursos” (LAURETIS, 2019, p.399).

Neste mesmo ano, foram lançadas três obras que marcaram a primeira leva de produções lidas como *queer*: *Epistemology of the Closet*, de Eve Kosofsky Sedgwick; *One Hundred Years of Homosexuality*, de David M. Halperin; e a já citada *Gender Troubles (Problemas de gênero)*, de Judith Butler. Outro nome de destaque das teorias *queer* desenvolvidas no Norte Global, fora dos Estados Unidos, é o do espanhol Paul B. Preciado (na época, ainda conhecido pelo nome de Beatriz Preciado), que, dez anos depois dessa primeira fase, lançou o emblemático *Manifiesto contra-sexual (Manifiesto contrassexual: prácticas subversivas de identidade sexual)*, em 2000.

As teorias *queer* se desenvolvem principalmente a partir das problematizações de teóricas feministas, como Teresa de Lauretis, Adrienne Rich, Monique Wittig e Gayle Rubin, que para além do gênero, refletiam sobre o sexo e a sexualidade (JAGOSE, 1996; SÁEZ, 2007). Mas os estudos *queer* receberam também influência de outras fontes, em especial do pós-estruturalismo francês. Nesse sentido, as reflexões dos filósofos Michel Foucault e Jacques Derrida são fundamentais para as elaborações metodológicas e teóricas *queer* sobre poder, linguagem e sujeito (MISKOLCI, 2009).

Muitas são as discussões de Foucault com as quais o debate *queer* dialoga, mas a analítica do poder, elaborada por ele a partir das obras *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (1975) e *História da Sexualidade I – A vontade de saber* (1976), é um dos principais fios que permeia os diversos estudos. Foucault (1988) problematiza nas sociedades modernas a concepção de um poder essencialmente repressivo, resquício de uma mentalidade monárquica-jurídica, que atuaria de cima para baixo, vindo de um centro soberano, em um sistema de grupos ou elementos dominantes.

A partir da investigação que empreende acerca das correlações históricas com os discursos sobre o sexo, Foucault (1988) elabora uma compreensão do poder não como uma instituição ou estrutura, mas sim como uma situação complexa e estratégica de uma determinada sociedade. Seria uma rede de forças que se arquiteta em múltiplos nós, um jogo incessante de lutas em constante transformação (FOUCAULT, 1988). O poder estaria em toda parte, bem como as resistências, em vários focos disseminados. Assim, o sexo e a sexualidade deixam de ser compreendidos numa perspectiva de repressão, para serem entendidos a partir das relações de poder, como produtos de técnicas de saberes e construções discursivas (*ibidem*).

Já a grande contribuição de Jacques Derrida para os estudos *queer*, conforme Guacira Lopes Louro (2001) aponta, é o processo metodológico de desconstrução. Derrida (1991) entende que o pensamento ocidental se organiza a partir de uma lógica logocêntrica binária, na qual não só há uma oposição de pares de conceitos, como há também uma hierarquização e uma subordinação de um termo pelo outro. Nesse entendimento, o heterossexual e o homossexual são figuras interdependentes: um se define a partir do outro, daquilo que não o é (MISKOLCI, 2009, p. 153). O método da desconstrução, segundo Derrida, poderia intervir justamente nesse binarismo linguístico, ao promover, com um gesto duplo, tanto uma reviravolta na oposição de pares quanto um deslocamento geral do sistema (DERRIDA, 1991, p. 372).

O procedimento desconstrutivo evidenciaria que cada um dos polos de uma oposição conteria o outro em si e dependeria do outro para adquirir sentido, seja pelo desvio ou pela negação (LOURO, 2001). Por isso, teóricas/os *queer* apostam que a polarização “heterossexualidade/homossexualidade – onipresente na cultura ocidental moderna – poderia ser efetivamente criticada e abalada por meio de procedimentos desconstrutivos” (LOURO, 2001, p. 548). Uma implosão de binarismos.

Todas essas concepções teóricas possibilitaram que as produções *queer* ampliassem, questionassem e complexificassem os saberes concernentes à sexualidade, ao desejo, ao sexo e ao gênero. Mas onde ficam os entrelaçamentos com outros marcadores sociais? E qual a relação de Linn da Quebrada com o território *queer*?

Se populações negras e de cor participaram ativamente de grupos como o ACT UP e formaram coletivos como o Combahee River, produtores de questionamentos e destabilizações tão buscados pela política *queer*, por que todos/as os/as autores/as *queer* do Norte Global citados/as neste subtópico são brancos/as? Por que grande parte das genealogias

*queer* traçadas pelos/as estudiosos/as da área parece colocar a raça e outros fatores identitários apenas como um apêndice das políticas *queer*? Por que é tão difícil para nós elaborarmos uma outra genealogia *queer* que não seja tão *clara*? Por que precisamos reproduzir, nesta dissertação, tudo o que outros trabalhos *enclarecidos* já disseram – ou, mais que isso, precisamos *provar* que estamos bem inteirados deles – para que esta pesquisa possa ser validada e lida como legítima academicamente<sup>36</sup>? Por que o único caminho de uma historiografia *queer* seria apenas pela via acadêmica? Por que depois da reprodução dessa historiografia branca restam mais perguntas do que respostas sobre a perspectiva *queer* e como ela se relaciona com Linn da Quebrada? Por fim: como fazer atravessar efetivamente a luz negra aludida por Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi sobre uma historiografia *queer* não branca?

Para avançar por essas perguntas é preciso retornar: voltar aos videoclipes de Linn da Quebrada e escutar/ver o que eles falam insistentemente.

Como atravessar/afetar e deixar ser atravessada/afetada é uma das questões reverberadas pelos movimentos corporais de Linn da Quebrada em alguns de seus videoclipes. O espriar dos braços, o estufar do peito e o inclinar da cabeça são gestos que se repetem em várias de suas obras, com ênfases diferentes em cada uma delas (ver Remontação 2 – Atraveçar o atravessar). Em *Absolutas*, suas mãos se afastam o máximo de si no que parece ser uma canalização de forças, uma conexão entre os planos da performance dela em um espaço privado e a ação de um coletivo cuir que transita em espaço público, justapostos por montagem paralela. Em *blasFêmea / Mulher*, o peito se infla com a reação de diferentes mulheridades contra uma agressão masculina branca. Em *Oração*, o abrir de braços se torna uma comunhão com a natureza ou um ato de crucificação e confronto a um discurso cristão excludente. Em *A lenda*, a *performer* se joga para trás diante do que aparenta ser uma sensação de liberdade ao ar livre, enquanto em *Serei A* ela se entrega em confiança ao apoio simbólico e físico da companheira Jup do Bairro.

---

<sup>36</sup> A partir de uma vivência ativista negra lésbica feminista, tatiana nascimento dos santos cita em sua tese uma “estratégia cruel bem básica” e corriqueira dentro da academia: “que é a de nos fazer gastar muito tempo explicando a nós mesmas a legitimidade científica daquilo que queremos dizer a ponto de não sobrar tempo hábil de dizer o que queríamos dizer” (SANTOS, 2014, p. 24).

Figura 5 – Remontação 2 – Atraveçar o atravessar



De cima para baixo, da esquerda para a direita, *frames* de: *Absolutas*, *blasFêmea* / *Mulher*, *Oração*, duas vezes, *A lenda* e *Serei A*, obras lançadas entre 2017 e 2019. Nos videoclipes, Linn da Quebrada repete constantemente o movimento de espriar seus braços e expandir seu corpo, seja num ato entrega, seja num gesto de confrontação. Fonte: *Frames* retirados dos videoclipes originalmente postados no YouTube e aproximados pelo autor.

Em todas as cenas, Linn da Quebrada mostra um corpo que se abre aos diversos atravessamentos identitários e resiste a uma lógica da transparência universalizante. Uma *corpa* negra e transgênera que recusa a invisibilização *cistemática* e a combate com versos de existência persistente, destinados a outras *corpas* que estão na travessia da calunga grande<sup>37</sup>:

<sup>37</sup>A palavra calunga, de origem banto, pode assumir no Brasil vários significados, segundo a *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, de Nei Lopes. Na umbanda, designa cada uma das entidades da falange espiritual que vibra na linha de Iemanjá (LOPES, 2011). Em termos gerais, pode significar desde boneco pequeno até a grandeza e a imensidão do mar, do céu, da morte (*ibidem*). Das definições de Lopes, mar e morte são os significados que o pesquisador e professor Nelson Fernando Inocencio da Silva (2013) destaca para pensar a respeito do processo de travessia forçada pelo Atlântico à qual foram submetidos os povos africanos escravizados, sequestrados e trazidos à força para o Brasil. Essa experiência e trauma históricos deixaram feridas nos dois lados do Oceano Atlântico e se manifestam em algumas artes populares (SILVA, 2013). “A travessia da grande calunga, como diriam os cativos pertencentes aos grupos étnicos de línguas bantas, permanece na memória das populações afro-brasileiras” (SILVA, 2013, p. 148). Memória essa constantemente reavivada. Conforme elucubra a psicóloga, artista, escritora e macumbeira Castiel Vitorino Brasileiro, a partir de uma leitura de mundo encantada: “[...] todas as pessoas que faleceram, em todos os sentidos, elas estão vivas em

“Continue a navegar / Continue a travecar/ Continue a atravessar / Continue a travecar”, lembra Linn na música “Serei A” (*Pajubá*, 2017).

Desse modo, uma perspectiva de pesquisa que se fragmenta em fractais complexificadores parece então ser um dos caminhos mais coerentes para pensar numa influência *queer* não branca que transpõe o território da Academia rumo a uma política de resistência multifacetada adotada por Linn da Quebrada.

## 2.2 Atravessamentos de luz negra

### 2.2.1 Crítica queer de cor

Eve Kosofsky Sedgwick – teórica branca estadunidense autora do livro *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985), obra essa que “é frequentemente, se não hiperbolicamente, descrita como o ponto de origem para estudos queer”<sup>38</sup> (JAGOSE, 1996, p.119) – já indicava, no início dos anos 1990, caminhos *queer* não brancos que levavam a problematizações cada vez mais complexas. Segundo Sedgwick, os trabalhos “mais empolgantes” de então eram aqueles que faziam *queer* orbitar por outras dimensões que não as de gênero e sexualidade, aqueles que se dedicavam a investigar “as maneiras pelas quais raça, etnia e nacionalidade pós-colonial se entrecruzam com esses e outros discursos constituintes e fraturadores de identidade”<sup>39</sup> (SEDGWICK, 1994, p. 8). Na opinião de Sedgwick, intelectuais e artistas de cor como Gloria Anzaldúa, Richard Fung e Isaac Julien conseguiam usar o poder de influência *queer* para “fazer um novo tipo de justiça aos meandros fractais da linguagem, da pele, da migração, do estado”<sup>40</sup> (*ibidem*). Arte, teoria, política e existência *queer* em uma amálgama de resistência.

O pensamento teórico da escritora-poetisa-curandeira-feminista Gloria Anzaldúa é justamente a bússola elegida pela pesquisadora brasileira Catarina Rea (2017, 2018) para

---

memória. Vivas na Kalunga, né? Vivas no fundo do mar, no cemitério” (Disponível em: <https://youtu.be/PSIkSQ-3f10>. Acesso em 25 out. 2020.). Em consonância com isso, a artista visual, travesti preta e cantora evangelista Ventura Profana, em sua música “Eu não vou morrer”, juntamente com Podeserdesligado, profetiza: “Não mais calvário / Arrebatamos das mãos do senhor / As chaves de nossas cadeias (eu não vou, eu não vou) / Dançamos engenhosas e aprendamos a voar (eu não vou morrer) / Para respirarmos submersas em águas vivas (eu não vou) / Superabundantes (não, não) / Em Kalunga / Somos eternos”. Atravessar a calunga grande parece ser uma missão de sobrevivência diária que se atualiza para algumas *corpas* ainda hoje.

<sup>38</sup> Tradução do autor do trecho: “[...] that monograph which is often, if hyperbolically, described as the point of origin for queer studies [...]” (JAGOSE, 1996, p.119).

<sup>39</sup> Tradução do autor do trecho, no original: “[...] the ways that race, ethnicity, postcolonial nationality criss-cross with these and other identity-constituting, identityfracturing discourses, for example [...]” (SEDGWICK, 1994, p. 8).

<sup>40</sup> Tradução do autor do trecho: “[...] to do a new kind of justice to the fractal intricacies of language, skin, migration, state [...]” (SEDGWICK, 1994, p. 8).

encontrar outras veredas *queer* que desviam dos conhecimentos brancos. Apontando o uso acadêmico pioneiro do termo “*queer*” por Anzaldúa, Rea (2018) retraça uma genealogia *queer* a partir do livro *Borderlands/La frontera. The New Mestiza* (1987), da escritora chicana. Uma obra política calcada na potência e na radicalidade da ambiguidade entre prosa e<sup>(6)</sup> poesia, arte e<sup>(6)</sup> teoria, pessoal e<sup>(6)</sup> político, forma e<sup>(6)</sup> conteúdo.

Nascida nos Estados Unidos e de descendência mexicana, Anzaldúa reivindica para si a fronteira geopolítica, sexual e espiritual como seu local de fala. Encontra-se em uma encruzilhada, ponto de onde sua consciência e sua voz de “*new mestiza*” reverberam:

Como uma *mestiza*, não tenho país, minha terra natal me expulsou; no entanto, todos os países são meus porque sou de todas as mulheres irmã ou amante em potencial. (Como uma lésbica, eu não tenho raça, meu próprio povo me nega; mas sou todas as raças, porque há o/a *queer* de mim em todas as raças.) [...] *Soy un amasamiento*, sou um ato de amassar, de unir e conectar, que não apenas produziu simultaneamente uma criatura de escuridão e uma criatura de luz, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e escuridão e lhes dá novos significados<sup>41</sup> (ANZALDÚA, 1987, p. 81).

Novamente, uma implosão de binarismos identitários, mas a partir de vivências outras que não são brancas e que trazem camadas de particularidades ofuscadas pela luz branca normativa.

Tal reflexão dialoga diretamente com a provocação de Linn da Quebrada em uma cena do documentário *Bixa Travesty* (Claudia Priscilla e Kiko Goifman, 2018), em que ela (en)canta diretamente para a câmera, de mãos dadas com Jup do Bairro, sentadas em um estúdio de transmissão: “Muito prazer, sou a nova Eva. Filha das travas, obras das trevas. Não comi do fruto do que é bom e do que é mal, mas dichavei suas folhas e fumei a sua erva”. Um amassamento de forças díspares na constituição de novas formas de ser.

Embora hoje se autoafirme no campo de uma travestilidade em construção e desconstrução permanentes, “*bixa travesty*” era o “espaço identitário” híbrido inventado por Linn da Quebrada, à época do documentário, para se autocompreender e para se autoafirmar. “[Eu] era feminina demais pra ser bicha, porém era feminina de menos para ser travesti aos olhos dos outros – porque a nossa identidade ela é um encontro e um confronto entre o que eu

---

<sup>41</sup> Tradução livre do autor do trecho: “As a *mestiza* I have no country, my homeland cast me out; yet all countries are mine because I am every woman's sister or potential lover. (As a lesbian I have no race, my own people disclaim me; but I am all races because there is the *queer* of me in all races.) [...] *Soy un amasamiento*, I am an act of kneading, of uniting and joining that not only has produced both a creature of darkness and a creature of light, but also a creature that questions the definitions of light and dark and gives them new meanings” (ANZALDÚA, 1987, p. 81).

sinto, o que eu apresento e como as pessoas me leem”<sup>42</sup>. Assim, a fronteira, a margem, o entre-espço, a zona híbrida parecem ser justamente o lugar em que Linn habita e a partir do qual mobiliza sua identidade, (des)construída juntamente com seus videocliques e demais obras.

No gesto de repensar *queer*, a vertente *Queer of Color Critique*<sup>43</sup> (ou crítica *queer* de cor) se distingue de alguns estudos *queer* brancos, que são criticados por mencionarem apenas ocasionalmente a “existência do racismo, da colonialidade, dos genocídios, da escravidão, da pós-escravidão e da exploração de classe, sem, porém, conferir a tais elementos a mesma atenção conferida para o gênero e a sexualidade” (BACCHETTA, FALQUET, ALARCÓN *apud* REA, 2018, p. 118). Numa outra linha de reflexão, a análise *queer* de cor, conforme pontua o sociólogo estadunidense Roderick Ferguson no livro *Aberrations in Black: Toward a Queer of Color Critique* (2004), é uma intervenção epistemológica que recusa a transparência da raça, do gênero, da sexualidade e de outros fatores nas leituras sociais (FERGUSON, 2004). É uma abordagem que investiga os modos de correspondência e divergência dessas marcas identitárias aos ideais construídos pelo Estado e pelo capital (*ibidem*).

A identidade se torna, então, um campo estratégico para a (r)existência da população *queer* de cor num mundo atravessado por violências sistêmicas, conforme traz o pensamento do cubano-estadunidense José Esteban Muñoz, no livro *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (1999). Pupilo de Eve K. Sedgwick e estudioso de performance, cultura e teorias *queer*, Muñoz se debruça sobre as formas como “sujeitos minoritários” híbridos – pessoas *queer* e de cor, mais especificamente – trabalham ora *com* ora *contra* as condições que a cultura dominante gera. Segundo Muñoz (1999), pessoas *queer* de cor estão em uma posição em que, às vezes, para que possam resistir, é necessária uma contraposição direta e pronunciada ao sistema; contudo, outras vezes, para que possam

<sup>42</sup> “Uso o filme como plataforma para criar e desvendar mistérios sobre a minha identidade”. Linn da Quebrada em entrevista ao Estúdio CBN. Publicado em 25 de novembro de 2019. Disponível em: <https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/283063/uso-o-filme-como-plataforma-para-criar-e-desvendar.htm>. Acesso em 23 abr. 2020.

<sup>43</sup> Os trabalhos apresentados neste subtópico sobre a vertente *queer* de cor ainda se circunscrevem aos conhecimentos produzidos sob a perspectiva americana (principalmente norte-americana), embora sejam de autoria de pessoas negras, de cor e latinas. Fugir da dominância dos estudos euro-americanos é uma missão necessária para subverter as relações de poder entre Ocidente-Oriente. Para exemplos de obras que buscam trilhar esses outros caminhos, ver: *Terrorist Assemblages: homonationalism in queer times* (2007), livro da teórica *queer* Jasbir K. Puar, em que ela traz o conceito de homonacionalismo (alinhamento das homossexualidades às políticas pró-guerra e pró-imperialistas dos Estados Unidos); “Contesting narratives of queer Africa”, artigo de Sokari Ekine (2013) sobre a contraposição às diferentes narrativas a respeito das sexualidades dissidentes no continente africano – texto também destacado pelas pesquisadoras brasileiras Caterina Alessandra Rea e Izzie Madalena Santos Amancio (2018) no panorama de teorias *queer* de cor que traçam; e o livro *Queer ancient ways: a decolonial exploration* (2018), do pesquisador *queer* decolonial Zairong Xiang, sobre as divindades atemporais Tiamat (da Mesopotâmia) e Coatlicue (da Mesoamérica), que precedem o sistema dual de gênero pretensamente universal da hétero-modernidade colonial.

sobreviver, é também preciso que negociem com a esfera pública dominante que exclui suas existências.

A teoria da desidentificação de José Esteban Muñoz, baseada principalmente nas considerações de Michel Pêcheux e de Judith Butler, busca um terceiro caminho que não é nem um sucumbir diante da pressão das ideologias dominantes (que equivaleria à identificação e à assimilação), nem um se libertar completamente daquilo que chama de “inescapável esfera” desses sistemas (o qual seria a contra-identificação e a utopia). A desidentificação, portanto, “é uma estratégia que tenta transformar a lógica cultural de dentro, sempre trabalhando para performar mudanças estruturais permanentes enquanto, ao mesmo tempo, valoriza a importância das lutas locais ou cotidianas de resistência”<sup>44</sup> (MUÑOZ, 1999, pp. 11-12).

Uma existência política tática que parece estar próxima da de Linn da Quebrada, como é possível de se perceber em um trecho de uma entrevista da artista cedida à radio CBN, em novembro de 2019:

**Linn:** [...] Por exemplo no que diz respeito a “bixa travesti”, a criação da identidade. Eu me via numa encruzilhada onde eu não sabia exatamente o que eu era e não existia um termo nem da militância nem um termo da academia ou um termo médico que ajudasse eu entender quem eu era. Então, o que eu fiz? Eu inventei a minha própria identidade. E eu acho que são nesses... eu acho que aí eu apliquei a teoria *queer* na prática. Porque ao invés de eu me adequar aos termos que já existiam, eu inventei os meus próprios termos e passei a ser o meu próprio “trans-tornar”. E eu venho me “trans-tornando”, me movimentando e justamente sendo o transtorno para as teses cisheteronormativas. Se enquanto a medicina diz que nós, travestis e pessoas trans, temos um transtorno de identidade, eu me proponho a ser o erro, a ser a falha e ser o transtorno para os termos médicos, porque o que se evidencia na prática é que os termos inventados já não dão conta das nossas identidades, já não dão conta da vida. Os termos inventados pelos homens, né, estão falidos, estão antigos e eu estou aí investindo agora tudo o que eu estudei e mais o que eu aprendi nas ruas para inventar novos termos.

**CBN:** É isso que é ser terrorista de gênero?

**Linn:** Eu acredito que sim.<sup>45</sup>

Ou seja, um curto-circuito vindo de dentro do *cistema* passa a ser uma estratégia *terrorista de gênero* praticada por Linn ao assumir para si a concepção de falha que tanto é endereçada às travestis. Em outra entrevista concedida ao Itaú Cultural, Linn da Quebrada

<sup>44</sup> Tradução do autor do trecho: “[...] is a strategy that tries to transform a cultural logic from within, always laboring to enact permanent structural change while at the same time valuing the importance of local or everyday struggles of resistance” (MUÑOZ, 1999, pp. 11-12).

<sup>45</sup> “Uso o filme como plataforma para criar e desvendar mistérios sobre a minha identidade”. Estúdio CBN. Disponível em: <https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/283063/uso-o-filme-como-plataforma-para-criar-e-desvendar.htm>. Acesso em 23 abr. 2020.

sintetiza assim a questão: “Já que somos apontadas enquanto erro, é esse o lugar que eu quero ocupar. Me faço falha, me faço erro, porque daí eu mostro que então esses termos e essas regras não estavam preparadas pro meu corpo e o problema então não é meu, o problema é nosso”<sup>46</sup>.

Não por acaso é no campo da cultura que Muñoz encontra performances desidentificativas, em artistas de cor. Mais uma vez, os caminhos *queer* de cor transbordam o campo da teorização e rumam para a arte. Seguir essas trilhas permite uma abertura mais ampla dos problemas *queer* ao atravessamento de luzes negras.

### 2.2.2 *Por um audiovisual queer para além de referências brancas*

Em consonância com a mobilização militante e acadêmica, uma onda de trabalhos *queer* no audiovisual também despontou entre os anos 1980 e 1990, no contexto anglófono, tratando de sexualidade, desejo, gênero e raça de forma articulada. Mesmo que realizadas na América do Norte e Europa, tais obras artísticas parecem dialogar com algumas das discussões levantadas por Linn da Quebrada anos mais tarde no contexto brasileiro. Inspirados pelos apontamentos de Sedgwick e Muñoz, voltamos nossa atenção para a arte audiovisual dessa época e pinçamos alguns nós negros da rede de artistas *queer* que, por meio de imagem e som, trazem à tona questões por vezes invisibilizadas na Academia, mas não passadas em *branco* nas telas.

A construção de um olhar *queer* a partir de uma perspectiva negra foi o ponto de partida para o realizador audiovisual britânico Isaac Julien desenvolver seus projetos, dentre os quais *Looking for Langston* (1989) salta mais proeminentemente em sua filmografia. O filme é um híbrido entre ficção e documentário (aspecto também bastante presente nas obras de Linn da Quebrada, por exemplo) e traz uma narrativa não linear sobre a vida e a sexualidade do poeta Langston Hughes, ambientada em plena Renascença do Harlem, período de efervescência cultural e artística dos anos 1920, em Nova York.

Isaac Julien também foi um dos co-fundadores, em 1983, do *Sankofa*<sup>47</sup> *Film and Video Collective*, um dos coletivos negros de cinema e vídeo da época que impactou o cenário

<sup>46</sup> “Linn da Quebrada - Série Cada Voz (2019)”, vídeo postado em 2 de junho de 2019, pelo canal Itaú Cultural, no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XG4t2zsy9w>. Acesso em 21 abr. 2020.

<sup>47</sup> O nome Sankofa se refere a um ideograma do sistema *adinkra*, desenvolvido pelos povos de língua Akan, da região de Gana, Togo e Costa do Marfim. Os ideogramas *adinkra* eram usados pelo povo *ashanti*, de Gana, para representar pensamentos cosmogônicos e ideias filosóficas (BISPO, 2017). O sankofa pode ser representado como uma ave mística que voa para a frente, mas volta sua cabeça para trás, com um ovo em seu bico, símbolo este que pode ser traduzido como: “retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro” (ITAÚ CULTURAL, 2016, pp.21-22). Segundo a apresentação da Revista Sankofa, da USP: “Sankofa ensinaria a possibilidade de voltar atrás, às nossas raízes, para poder realizar nosso potencial para avançar. [...] O que quer

cinematográfico internacional. *The passion of remembrance* (1986), cuja direção conjunta é assinada pela *filmmaker* Maureen Blackwood (também co-fundadora do Sankofa) e por Julien, é um dos filmes do coletivo que a teórica bell hooks toma como exemplo de obra que cria uma representação cênica de duas mulheres negras lésbicas “sem conjurar imagens de uma sexualidade colonizada barata em exposição para a imaginação racista/machista” (HOOKS, 2019, p. 152).

Produções como as do *Sankofa* foram uma das forças instigadoras da leva cinematográfica e videográfica que despontaria em 1990 sob o nome de *New Queer Cinema*, conforme sugere a leitura da pesquisadora Louise Wallenberg (2015). O *New Queer Cinema* (ou NQC) foi uma onda de produções audiovisuais fortemente marcada pela política *queer* e pela crise da aids naquele momento. Ambientada principalmente no contexto dos Estados Unidos, contava também com artistas de outros países como Reino Unido, Canadá e Brasil (este último representado pelo cineasta cearense Karim Aïnouz, envolvido em alguns filmes do NQC na época em que morava nos EUA). Foi composta por várias obras plurais que abordavam as dissidências sexuais e de gênero e contestavam as representações heteronormativas ou mesmo as representações homossexuais conciliadoras (LOPES, NAGIME, 2015).

Os filmes do NQC iam para além de imagens clichês positivas ou negativas sobre as sexualidades e os gêneros: as películas e os vídeos tratavam, acima de tudo, de sujeitos complexos, e as próprias formas fílmicas de narrar refletiam a quebra de regras convencionais (LOPES, NAGIME, 2015; BALTAR, 2015). O título de “*New Queer Cinema*” é creditado à B. Ruby Rich, em um artigo publicado no jornal *The Village Voice* em 1992, e, conforme pontua a pesquisadora Mariana Baltar, surgiu como uma maneira de nomear algo que já vinha em curso: a intensificação da visibilidade e das temáticas *queer* nos circuitos de festivais e premiações nos quais até então eram antes minguadas ou inexistentes (BALTAR, 2015).

A contestação e a radicalidade do *New Queer Cinema* iam até certo ponto, como refletem os estudiosos Denilson Lopes e Mateus Nagime, uma vez que a maior parte dos cineastas eram homens brancos cisgêneros e que as produções de mulheres (especialmente negras) não ganhavam a mesma atenção pública, salvo poucas exceções (LOPES, NAGIME,

---

que seja que tenha sido perdido, esquecido, renunciado ou privado, pode ser reclamado, reavivado, preservado ou perpetuado. [...] Simboliza uma compreensão do destino individual e da identidade coletiva do grupo cultural. É parte do conhecimento dos povos africanos, expressando a busca de sabedoria em aprender com o passado para entender o presente e moldar o futuro” (SOBRE A SANKOFA, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/sankofa/about>. Acesso em 24 abr. 2020).

2015). Mais que isso: mesmo que pessoas transgêneras fossem retratadas em filmes do NQC, elas não ocupavam a posição de realizadoras ou roteiristas das narrativas – funções estas desempenhadas por pessoas cisgêneras.

O documentário *Paris is burning* (1990), da diretora branca estadunidense Jennie Livingston, é um dos poucos exemplos do NQC que conta com um elenco majoritário de *performers* trans negras e de cor (que, novamente, estão como personagens, e não como parte da equipe de realização, produção ou roteiro da obra). O filme trata da cultura dos *ballrooms*, bailes organizados pela comunidade negra e latina periférica de dissidentes sexuais e de gênero de Nova York, e das histórias de vidas que transcendem o glamour das pistas de dança e da competição. Controverso<sup>48</sup>, tornou-se um dos filmes mais emblemáticos dessa onda, alçado ao patamar de *cult*. Debatido e criticado por teóricas como bell hooks e Judith Butler, posteriormente passou a ser influência para várias produções audiovisuais<sup>49</sup>.

Outro filme desse momento que é movido pelas imbricações entre sexualidade e raça é *Línguas desatadas* (*Tongues untied*, 1989), do diretor Marlon Riggs. Ensaio-manifesto cinematográfico de estrutura fragmentária, performática e híbrida, *Línguas desatadas* aborda as experiências de Riggs e de outros homens gays dentro da comunidade negra estadunidense e estabelece um diálogo transatlântico com *Looking for Langston*, incorporando inclusive uma imagem do filme britânico.

De acordo com a pesquisadora Louise Wallenberg (2015), os trabalhos de Riggs e Julien possuem em comum uma urgência em falar de uma “queerness” (isto é, uma *queeridade*) negra masculina ou uma negritude *queer* masculina de forma inseparável e plural, e não excludente e homogeneizante. Mantendo suas peculiaridades locais, as vivências *queer* de cada uma das obras atravessam o Atlântico e se conectam pela ressonância diaspórica da metáfora de um sujeito que é constantemente silenciado, invisibilizado ou marginalizado (MERCER, 1994 *apud* WALLEMBERG, 2015).

---

<sup>48</sup>O filme gerou várias polêmicas tanto entre a diretora e as pessoas que participaram do documentário quanto entre a crítica. Para saber mais, ver: “*Paris is burning*: do marginalizado ao grande público”, texto publicado pelo site *Valkirias* em 26 de agosto de 2019 (disponível em: <http://valkirias.com.br/paris-is-burning-do-marginalizado-ao-grande-publico/>. Acesso em 25 abr. 2020); e “Burning down the house: why the debate over Paris is Burning rages on”, artigo publicado pelo *The Guardian*, em 24 de junho de 2015.

<sup>49</sup> Um dos exemplos de obras atuais que se inspiram em *Paris is burning* é a série estadunidense de ficção *Pose* (2018-2021), que é ambientada na cena nova-iorquina dos bailes de *vogue* dos anos 1980 e 1990. Criada por Ryan Murphy, Brad Falchuk e Steven Canals, a série traz um elenco majoritário de artistas negres, latines e dissidentes de gênero e sexualidade, composto por nomes como Mj Rodriguez, Dominique Jackson, Indya Moore, Hailie Sahar, Angelica Ross, Billy Porter, Angel Bismark Curiel, Sandra Bernhard, entre outros. Além do trio criador, *Pose* conta em seu time de roteiristas a diretora, produtora e ativista pelos direitos trans Janet Mock e a compositora e produtora Our Lady J.

Os dois filmes desafiam tanto a homofobia presente dentro das comunidades negras quanto a dominância branca existente no ativismo, nas teorizações e mesmo na cinematografia *queer*. Por isso, Wallenberg defende que *Looking for Langston* e *Línguas desatadas*, “apresentando a homossexualidade negra a partir do interior, criando representações até então inexistentes”, são “politicamente cruciais de mais de uma maneira: não apenas para a New Queer Wave ou para o cinema negro, mas para o cinema e para a negritude como um todo” (WALLENBERG, 2015, p. 90).

Ainda que elaborada em um subtexto *queer* negro, a dupla de filmes parte de um ponto de vista impregnado majoritariamente por experiências gays. Na contramão disso, *The Watermelon Woman* (1996), de Cheryl Dunye, foi uma das poucas obras do *New Cinema Queer* a trazer em tela personagens sapatonas “caminhoneiras” negras e relacionamentos inter-raciais lésbicos. De acordo com a pesquisadora Mariana Baltar (2015), cada gesticulação, cada peça de figurino, cada referência cinematográfica presentifica no filme uma política de desestabilizações raciais e sexuais de um feminino hegemônico, ao mesmo tempo que aponta para outras construções de feminilidades fora da régua da heteronormatividade.

Todos os títulos citados até aqui formam um mosaico de filmes que tomam as existências *queer* como prismas iri(n)descentes, inseparáveis de raça, de classe, de nacionalidade e de outras variáveis (ver Remontação 3 – Transpassar luzes negras em prismas *queer* iri(n)descentes). Essas obras pertencem ao campo das artes audiovisuais, não propriamente das teorias *queer*, mas são magma e erupção de uma política de dissidências sexuais e de gênero vinda das ruas, lava de múltiplas cores em corrosão a um *cistema heteronormativo branco*.

Se ser *queer* é uma radicalidade e uma desestabilização de estruturas cristalizadas, então por que não elaborar um pensamento sobre política *queer* que se desloca das teorizações acadêmicas do Norte Global e se direciona para os ativismos e saberes cuir do Sul, inclusive os produzidos pelas artes contemporâneas do Brasil? De que política *queer* estamos falando quando estamos no contexto social e cultural brasileiro? De que modo as teorias e as políticas *queer* elaboradas no Norte Global chegam ao Brasil e se relacionam com as desobediências brasileiras ao binarismo de gênero e de sexualidade? Como pensar *queer* através de um prisma cuir? Estas são as perguntas que nos guiam no próximo tópico.

Figura 6 – Remontação 3 – Transpassar luzes negras em prismas *queer* iri(n)descentes



De cima para baixo, da esquerda para a direita, *frames* de: *Looking for Langston* (1989); *Línguas desatadas* (1989); *The passion of remembrance* (1986); *Paris is burning* (1990) – uma cena dos bailes e outra da vida fora deles; e *The watermelon woman* (1986). Juntas, simbolizam o momento em que arte, teoria e política se fazem um gesto só. Fonte: Capturas de tela dos *frames* dos filmes aproximados pelo autor.

## 2.3 Nas encruzadas do Sul: caravelas aos (des)montes y monstruosidades tropicais

### 2.3.1. Sobre reconhecer aquele que se faz de invisível

Em entrevista à rádio CBN, em novembro de 2019, Linn da Quebrada é perguntada pela radialista e jornalista Tatiana Vasconcelos, apresentadora do programa Estúdio CBN, como a teoria *queer* lhe “embasa na prática, na vida”. Linn, que reitera ser leitora de obras *queer*, responde:

o mais interessante foi perceber [...] como eu fui colocando essas teorias no meu corpo, nas minhas relações. E aí eu fui percebendo que as teorias, elas têm limites, e as coisas na prática, elas acontecem de outra forma. Principalmente, porque a maioria desses livros, principalmente no que diz respeito à teoria *queer*, eles foram construídos e escritos num universo eurocêntrico, né, europeu, num outro tipo de contexto. E o que a gente faz aqui no Brasil, a travestilidade, ser travesti é uma identidade latina e brasileira. Nós... as travestis são identidades que nascem nesse contexto e só são possíveis nesse contexto [...] <sup>50</sup>.

A resposta de Linn, para além de indicar uma aproximação efetiva com os estudos *queer*, endossa uma crítica geopolítica e epistêmica feita por pensadoras/es e artistas latino-americanas/os – e de outras nacionalidades – à forma como se estabelece o fluxo assimétrico

<sup>50</sup> “Uso o filme como plataforma para criar e desvendar mistérios sobre a minha identidade”. Linn da Quebrada em entrevista ao Estúdio CBN. Publicado em 25 de novembro de 2019. Disponível em: <https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/283063/uso-o-filme-como-plataforma-para-criar-e-desvendar.htm>. Acesso em 23 abr. 2020.

de conhecimentos entre Norte e Sul Globais. A declaração coloca sob os holofotes a hierarquização que há entre as teorias de regiões que se constroem como centro do mundo – Europa e Estados Unidos, em especial – e as de regiões classificadas como periferias – as do Sul, inclusa aí a América Latina e, mais especificamente, o Brasil, como citado por Linn. Nessa dinâmica, os saberes das primeiras são legitimados, referenciados/reverenciados, exportados, enquanto os das últimas são deslegitimados, menosprezados, quando não sistematicamente dizimados em um “epistemicídio”<sup>51</sup>, na palavra de Boaventura de Sousa Santos (SANTOS; MENESES, 2009). Um projeto de dominação corrente, que, desde o século XV, é aperfeiçoado e atualizado.

O trânsito das teorias *queer* pelo mundo também é atravessado por vestígios dessa lógica colonial centro-periferia. Em “Sobre arte, conhecimentos e linhas de fuga”, texto de abertura do dossiê *Genealogias excêntricas: práticas artísticas queerfeministatrans e conhecimentos dessubjugados* (2016c) da *Revista Periódicus*, o artista visual e pesquisador Tiago Sant’Ana aponta que, no campo da produção de conhecimento, Europa e Estados Unidos frequentemente ainda ocupam a posição de centro ou de ponto neutro, especialmente dentro da universidade.

Ele defende que obras de arte podem ser lidas academicamente como práticas políticas produtoras de saberes e reveladoras de contextos históricos. Ainda identifica que há poucas tentativas “no Brasil para pensar nas diversas iniciativas artísticas que já estavam sintonizadas com o que viríamos a chamar de queer antes mesmo do seu surgimento nos Estados Unidos” (2016c, pp. 7-8). Tal observação busca evidenciar “uma verve colonialista latente. Uma dimensão colonial que opera na forma como enxergamos a produção de conhecimento” (*ibidem*, p. 8).

O debate epistemológico que Sant’Ana levanta é profundamente influenciado pelo conceito de colonialidade, cunhado pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano, que o distingue da noção de colonialismo. Ao falar de colonialismo, Quijano (2009) se refere à relação histórica de dominação política, econômica, social e cultural de uma população sobre uma outra de identidade diferente, numa estrutura de sedes jurídicas em territórios distintos. De acordo com Quijano (2009), nem sempre e nem necessariamente o colonialismo implicou relações racistas de poder, algo que o difere da colonialidade, intimamente ligada à raça/etnia. “O colonialismo é,

---

<sup>51</sup> Isto é, “uma supressão dos conhecimentos locais perpetradas por um conhecimento alienígena” na instauração do projeto colonial (SANTOS; MENESES, 2009, p.10). Ver introdução do livro *Epistemologias do Sul*, de Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (2009).

obviamente, mais antigo, enquanto a Colonialidade tem vindo a provar, nos últimos 500 anos, ser mais profunda e duradoira que o colonialismo” (QUIJANO, 2009, p. 73).

Se o colonialismo teve um final, o mesmo não se deu com a colonialidade. Ela é um dos elementos constituintes do padrão mundial do poder capitalista e está assentada numa classificação racial/étnica imposta às populações do mundo (QUIJANO, 2009). Teve sua origem na constituição-exploração da América (a Latina, o autor frisa) e surgiu em paralelo à mundialização do emergente capitalismo mercantil (*ibidem*).

Não por coincidência, foi também na consolidação da dominação europeia que se construiu, a partir do século XVII, o modo “racional” de produção de conhecimento, que se mostrou útil às necessidades exploratórias de então: a medição, a separação sujeito-objeto, o controle das relações dos indivíduos com a natureza, etc. (QUIJANO, 1992, 2009). A racionalidade eurocêntrica, imposta pelos colonizadores como único modo de conhecimento e racionalidade válidos, tornou-se o “emblema *da modernidade*” (QUIJANO, 2009, p. 74. Grifo original do autor). Assim, colonialidade, racionalidade e modernidade operam juntas para construir “uma concepção de *humanidade* segundo a qual a população do mundo se diferenciava em inferiores e superiores, irracionais e racionais, primitivos e civilizados, tradicionais e modernos” (QUIJANO, 2009, p. 75. Grifo original do autor).

A extinção das estruturas administrativas das colônias, com as lutas por emancipação e por descolonização, não significou o término dos efeitos colonialistas dessa exploração, da qual ainda hoje se beneficiam europeus, norte-americanos e povos que não foram colônias da Europa, como os japoneses (QUIJANO, 1992). A cultura europeia, denominada de “ocidental”, ainda coloniza outras culturas “periféricas”, com intensidades e de maneiras variadas (*ibidem*).

De acordo com o sociólogo peruano, essa colonialidade cultural foi produzida por uma “sistemática repressão” que recaiu sobre “modos de conhecer, de produzir conhecimento, de produzir perspectivas, imagens, sistemas de imagens, símbolos, modos de significação” que não eram considerados favoráveis à dominação colonial (QUIJANO, 1992, p. 438). A isso, somou-se uma imposição dos modos de produção de conhecimento, crenças e imagens dos dominantes, que servia tanto para impedir a produção cultural e epistêmica das/os “dominadas/os” quanto para possibilitar o controle sociocultural (*ibidem*).

Na camada epistemológica, esse olhar colonial se refletiu, entre outros aspectos, no paradigma sujeito-objeto, o qual “faz possível também omitir toda referência a todo outro ‘sujeito’ fora do contexto europeu, isto é, fazer invisível a ordem colonial como totalidade”

(QUIJANO, 1992, p. 442). Na constituição do modelo de racionalidade eurocêntrica, consolidou-se a ideia de que apenas europeus são racionais e, portanto, sujeitos; indivíduos de outras culturas, diferenciados hierarquicamente, não são racionais e não podem ser “sujeitos”, restando-lhes a posição de objeto (QUIJANO, 1992).

Essa estratificação de diferenças dicotomizadas é reproduzida dentro das instituições acadêmicas. No livro *Memórias da plantação* (2019), a escritora, psicóloga e artista interdisciplinar Grada Kilomba (mulher negra nascida em Lisboa, mas com raízes paternas e maternas em Angola e São Tomé e Príncipe) chama a atenção para o fato de que a Academia “é um espaço *branco* onde o privilégio de fala tem sido negado para pessoas *negras*” (KILOMBA, 2019, p.50. Grifos originais da autora). Configura-se um local no qual ainda é perpetuada uma lógica epistêmica violenta em que alguns tipos de conhecimentos são reconhecidos, e alguns não. Segundo Kilomba:

Historicamente, esse é um espaço onde temos estado sem voz e onde acadêmicas/os/os *brancas/os* têm desenvolvido discursos teóricos que formalmente nos construíram como a/o “*Outra/o*” inferior, colocando africanas/os em subordinação absoluta ao *sujeito branco*. Nesse espaço temos sido descritas/os, classificadas/os, desumanizadas/os, primitivizadas/os, brutalizadas/os, mortas/os. [...] Nesse sentido, a academia não é um espaço neutro tampouco simplesmente um espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência e erudição, é também um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a (KILOMBA, 2019, p. 51. Grifos da autora).

Kilomba (2019) denuncia o “mito da universalidade”, o “mito da objetividade” e o “mito da neutralidade” do conhecimento elaborado por sujeitos brancos, que se canonizam como centro e empurram para as margens os saberes desviantes. São subterfúgios sofisticados que, junto a um intrincado jogo de palavras, produzem uma deslegitimação dos saberes que fogem a uma norma bem *clara*. Assim:

Quando elas/eles [sujeitas/os brancas/os] falam é científico, quando nós [sujeitas/sujeitos negras/os] falamos é acientífico.  
universal/ específico;  
objetivo; subjetivo;  
neutro/pessoal;  
racional/emocional;  
imparcial/parcial;  
elas/eles têm fatos / nós temos opiniões;  
elas/eles têm conhecimento /nós temos experiências.  
Essas não são simples categorizações semânticas; elas possuem uma dimensão de poder que mantém posições hierárquicas e preservam a supremacia *branca*. Nós não estamos lidando aqui com uma “coexistência pacífica de palavras”, como Jacques Derrida (1981, p. 41) enfatiza, mas sim com uma hierarquia violenta que determina *quem pode falar* (KILOMBA, 2019, p. 52. Grifos da autora).<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Esse trecho do livro *Memórias da plantação*, de Grada Kilomba, é também mote para a vídeo-performance *What we are talking about* (2016), de Ana Pi e Jideh High Elements. Ana Pi, ao som de Jideh High Elements,

Os mecanismos de fala e de escuta, como veremos posteriormente, são permeados por relações de poder. Grupos hegemônicos autorizam a si mesmos a fala (e a escuta) a partir de uma posição “universal”, “objetiva” e “neutra” fantasiosa. Afinal, conforme lembra Grada Kilomba, “a teoria está sempre posicionada em algum lugar e é sempre escrita por alguém” (2019, p.58). Essa posição de neutralidade/universalidade/objetividade, Kilomba (2019) desvela, é na verdade um lugar de poder. Enquadram-se aí não só o pensamento do Ocidente e da branquitude, mas o da elite, da masculinidade, da heterossexualidade, da cisgeneridade.

O centro normativo se investe do poder de nomear as bordas transgressoras e, simultaneamente, reveste-se de uma invisibilidade. “A marcação do lugar outro, marginalizado, se dá concomitantemente ao apagamento das marcas do lugar que vai ser hegemônico”, afirma Tatiana Nascimento dos Santos (2014, p.37). As hierarquizações coloniais de centro-periferias e sujeito-objeto, somadas a tantas outras, também estão atreladas a uma produção de conhecimento que se constrói a partir da ordem do invisível-invisibilizado. “A diferença, aqui, entre invisível e invisibilizado é que enquanto o invisível é dominante, constantemente presente, o invisibilizado é apagado” e, assim, ausentado (SANTOS, 2014, p. 38).

Ausentado e excluído, inclusive, da elaboração dos próprios saberes dentro de espaços legitimados de poder. Por que não há mais pessoas trans e pessoas negras, entre outras de grupos marginalizados, tecendo suas próprias pesquisas na Academia (sobre si mesmas ou qualquer possibilidade)?

Isso não significa que *não há* sujeitos marginalizados contando suas próprias histórias, produzindo suas próprias estéticas, fortalecendo seus próprios saberes, dentro ou fora da universidade. Minha mãe, excluída da escolaridade, escreve seus conhecimentos todos os dias. A pergunta não pretende apagá-las/os. Ela é uma tentativa de chamar responsabilidade à norma para pensar acerca das apartações que ela mesma cria.

Que privilégios *nos* deram acesso a *este* espaço institucionalizado de saber, chamado *universidade*? Quais deles *nós* reproduzimos e *nos* usufruímos ativamente no *nosso* cotidiano? Como podemos nos aproveitar do acesso às fiações da Grande Casa do Saber para produzir, nas fissuras dela, um curto-circuito das lógicas coloniais, patriarcais, brancocentradas, capacitistas, heterossexistas e cis-supremacistas? Essas são perguntas voltadas diretamente a

---

recita a passagem do livro de Kilomba num gesto artístico em que vivências racializadas (e genderizadas) se reverberam coletivamente umas nas outras. Para ver a vídeo-performance em questão, acessar: Disponível em: <https://youtu.be/IQP3LR1nIHg>. Acesso em 28 nov. 2020.

*nós*, cisgeneridade, e a *vocês*, branquitude (entre outros recortes), as quais não devem ser consideradas como se fossem transparentes. É preciso que tais questões sejam permanentemente opacas e que seus pesos sejam sentidos pelas mãos que oficializam algumas escritas e outras não.

### 2.3.2. Sobre devoração e regurgitação cuir

Mesmo que subversivas às normas binárias de gênero e sexualidade, as teorias *queer* não estão isentas, em sua circulação pelo globo, das relações geopolíticas de poder assimétricas. Essa é uma das principais críticas da artista *performer* chilena Hija de Perra com seu discurso *Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma*<sup>53</sup> (2012).

Hija de Perra remonta que foi “em um fabuloso barco místico” que nossas/os ancestrais do território posteriormente nomeado de América Latina viram chegar um sistema binário de gênero e sexualidade (PERRA, 2014, p.1). Uma idealização ocidental regulada pelos valores da Igreja Católica que aqui se instaurou por meio do saque, da violência e do genocídio. Um “ultraje que permanece intacto até os nossos dias” (*ibidem*).

Experiências sexuais e de gênero desobedientes a essa normalização ocidental já eram presentes entre os povos originários<sup>54</sup> e sofreram reiteradas tentativas de supressão após a chegada desse barco. “Sim! A cultura da viadagem” – dentre tantas outras – “sempre existiu dentro de nossos limites [...]” (PERRA, 2014, p. 2). O discurso da artista busca reconhecer algumas afrontas locais de sexualidade e gênero do passado desta terra, antes mesmo que

<sup>53</sup> Esse discurso foi lido por Hija de Perra no Congresso “El sexo no es mio”, durante a 1ª Bienal de Arte e Sexo, realizado em Santiago (Chile), em 2012. A versão em português, traduzida pelo pesquisador Helder Thiago Cordeiro Maia, foi publicada na *Revista Periódicus*, 2ª edição de 2014.

<sup>54</sup> Remontamos aqui principalmente à memória de Tibira, uma das pessoas nativas que, no século XVII, no Brasil (mais especificamente no Maranhão), afrontou às sexualidades e gêneros normalizados binários impostos pelo pensamento ocidental colonizador. Por esse ato, Tibira recebeu a condenação de morte por explosão em um canhão. Sobre o assunto, destacamos algumas das reflexões que Castiel Vitorino Brasileiro faz em seu ensaio *Ancestralidade sodomita, espiritualidade travesti* (2020): “Tibira também não era indígena, nem gay, nem travesti, nem Tibira. Mas foi racializada com as leis da sexualidade criadas pela religião cristã católica apostólica romana, às quais desobedeceu e tornou-se sodomita. Essa pessoa era Tupinambá. Mas aí, na tradução colonial de sua existência, Tibira também virou berdache. A transmutação desse corpo foi traduzida para a linguagem colonial, e neste mundo tornou-se uma peste. Mas se eu incorporar o espírito de Tibira, vou assistir ao meu corpo se tornando um quilombo e ouvirei minha boca dizendo, em Tupinambá, sobre a experiência de transmutar no século XVI e num tempo ameríndio que não sei contar. Eu me interesso em ouvir Tibira para saber sobre sua experiência de fundir no corpo as contradições modernas. Contudo, o que se funde não são contradições, mas uma relação com a vida que, na tradução colonial, torna-se contraditória”. Para saber mais sobre Tibira e também sobre Xica Manicongo, ver Brasileiro (2020). Disponível em: <https://piseagrama.org/ancestralidade-sodomita-espiritualidade-travesti/>. Acesso em 30 ago. 2020.

houvesse a circulação dos escritos de “São Foucault” e de “Santa Butler” (PERRA, 2014, p.3).

Conforme Hija de Perra ressalta, parece “que nossa voz só se valoriza quando o dominante nos encontra, nos faz existir” (2014, p. 2). A ideia do “descobrimento” como nosso marco fundante é questionada por ela, pois, partir desse raciocínio eurocêntrico, é assumir que falamos de um lugar sem história progressa.

Por isso é tão importante para Hija de Perra localizar a posição de onde articula seu pensamento epistemológico-auto-biográfico. Não há um artifício de escrita-fala que invisibiliza a enunciativa, como se ela estivesse num ponto zero neutro, de onde tudo pode observar e dissecar de forma objetiva. Ela narra, com sua voz “sudaca”<sup>55</sup> – e não sul-americana –, de *hija de perra*<sup>56</sup>, suas vivências categorizadas por um *cistema* como monstruosas, uma vez que ela se recusa a cair na captura das identidades sexuais e de gênero. Mesmo que essa captura se dê sobre a alcunha de *queer*:

Sou uma nova mestiça latina do Cone Sul que nunca pretendeu ser identificada taxonomicamente como queer e que agora, segundo os novos conhecimentos, estudos e reflexões que provem do Norte, encaixo perfeitamente, para os teóricos de gênero, nessa classificação que me propõe aquele nome botânico para minha mirabolante espécie achincalhada como minoritária (PERRA, 2014, p. 3).

Nesse ponto das encruzilhadas do Sul, encontram-se o discurso da chilena Hija de Perra e o da brasileira Linn da Quebrada, apresentado no subtópico anterior, guardadas as diferenças de tempo, espaço e subjetividades a partir do qual são construídos.

A crítica de Hija de Perra (2014) gira em torno especialmente de uma possível despolitização e neutralização de *queer* pelo capitalismo, por meio de um movimento de importação do termo como se fosse um “estilo de vida” ou uma mercadoria com rótulo em inglês, portanto, mais vendável. Segundo ela, a palavra anglófona causa, no contexto latino-americano, pouco ou nenhum desconforto, já que se perde seu histórico de insulto subvertido. “Podemos disfrutar do shopping queer em nossas latitudes?”, é um questionamento que ela se faz e que nos atinge diretamente (PERRA, 2014, p. 6).

Parte das reflexões da *performer* sobre a assimilação da palavra “*queer*” em território sul-americano vem na esteira das problematizações feitas pelo ativista dissidente sexual e artista visual chileno Felipe Rivas San Martín, em seu texto “Diga ‘queer’ con la lengua

<sup>55</sup> Sudaca é uma palavra em espanhol usada para denominar, em tom pejorativo, sul-americanos.

<sup>56</sup> Segundo Helder Thiago Maia, na versão traduzida do discurso, “poderíamos traduzir [hija de perra] como filha de uma cadela ou filha da puta” (2014, p.1). Segundo a epígrafe que inicia o texto, retirada do documentário *Perdida Hija de Perra*, “hija de perra” era o nome pelo qual a artista era chamada por sua avó.

afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano”. Nele, entre outros pontos, Rivas (2011) reflete sobre como a escrita de “cuir” – ou “cuier”/“cuiar” –, em vez de “*queer*”, “tem sido proposta como um modo de crítica e resistência à importação de termos sem considerar seus contextos e trajetórias políticas”<sup>57</sup> (2011, p. 59). Uma torção estratégica latino-americana de um saber político do Norte Global que pode ser útil na luta das dissidências sexuais e de gênero aqui travadas.

É exatamente nesse gesto de torção de eixo direcionado ao Sul que a pesquisadora brasileira e estudiosa das teorias *queer* Larissa Pelúcio se inspira para a escrita de seu texto “Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?” (2014). Segundo ela, uma das primeiras produções acadêmicas do Brasil sobre teoria *queer* foi a da pesquisadora Guacira Lopes Louro, intitulada *Teoria queer – uma política pós-identitária para a educação* (2001), a qual fortaleceu, a partir do campo educacional, questionamentos combativos às separações rígidas binárias entre homem/mulher, gênero masculino/ gênero feminino, heterossexual/ homossexual.

De acordo com Pelúcio, “[d]iferentemente do que se passou nos Estados Unidos, os estudos queer entraram no Brasil pela porta das universidades e não como expressão política vinda do movimento social” (2014, p. 6). Esse processo provocou algumas tensões entre parte da Academia e parte da militância brasileira<sup>58</sup>. Em consonância com o que foi trazido pelo discurso da chilena Hija de Perra, a conotação política contestatória do termo “*queer*”, aportado no Brasil como uma palavra estrangeira, reconfigurou-se. “[E]m português ‘*queer*’ nada quer dizer ao senso comum. Quando pronunciado em ambiente acadêmico não fere o ouvido de ninguém, ao contrário, soa suave (cuier), quase um afago, nunca uma ofensa” (PELÚCIO, 2014, p. 4).

Com o objetivo de “problematizar as formas como temos localmente absorvido, discutido e ressignificado as contribuições de teóricas e teóricos queer” (2014, p. 7), a professora propõe o que chama de uma “teoria cu” e de uma “epistemologia cucaracha”. Ao trazer para produção epistêmica os vocábulos “cu” (e não “bunda” ou “ânus”) e “cucaracha” (em espanhol, o inseto barata, xingamento dirigido a pessoas latinas hispânicas, nos Estados Unidos), Pelúcio (2012, 2014, 2016) busca subverter o teor pejorativo que essas palavras

<sup>57</sup> Tradução do autor. No original, de onde foi recortado o texto: “[...] Al mismo tiempo, esa forma de escritura, se ha planteado como un modo de crítica y resistencia a la importación de términos sin considerar sus contextos y trayectorias políticas.” (RIVAS, 2011, p. 59).

<sup>58</sup> Os pontos de articulação e acirramentos entre acadêmicas/os *queer* brasileiras/os e ativistas LGBT identitários ou militantes dissidentes sexuais e de gênero no Brasil são aprofundados na dissertação de Tiago Sant’Ana (2016a).

carregam em uma rotação mais centrada ao Sul, que remeteria ao processo ocorrido com “*queer*” nos países anglófonos. “O cu excita na mesma medida em que repele, por isso é queer” (PELÚCIO, 2014, p.10).

No pensamento de Pelúcio (2014), se os trópicos são tratados como o “cu do mundo” – o que pressuporia, numa geografia anatomizada do globo, a existência de uma “cabeça”, um polo que se coloca no lugar de pensante –, ela propõe então que nos apropriemos desse local, associado ao dejetivo, e o transformemos em potência política. Devorando “antropofagicamente” escritos de Paul B. Preciado (em especial, seu *Manifesto contrassexual*) e outros/as autoras do Norte Global, Pelúcio (2014) elege o cu como um terreno fértil de produção de saber.

A autora não está sozinha nessa torção. Acadêmicas/os brasileiras/os têm problematizado a assimilação do *queer* euro-norte-americano mais fortemente na última década, no esforço de repensar as teorias *queer* a partir do Sul, de modo a entrecruzá-las com raça, cor, classe e outros marcadores socioculturais. A pedagogia e o currículo *queer*, pensados por autores como Guacira Lopes Louro; os estudos transviados, propostos por Berenice Bento; e o envidescer na produção de interseccionalidades, apontado por Leandro Colling, Alexandre Nunes Sousa e Francisco Soares Sena (inspirados no trabalho de Linn da Quebrada), são, por exemplo, algumas das “dissidências epistemológicas” cartografadas por Dilton Ribeiro Couto Junior e Fernando Altair PocaHy no âmbito atual da pesquisa em Educação no Brasil sobre dissidências de gênero e sexuais (COUTO JUNIOR; POCAHY, 2017).

Porém, numa complexificação dessa discussão, algumas/alguns pensadoras/es, artistas e ativistas trans e dissidentes sexuais e de gênero brasileiras/os têm apontado também para os problemas de uma cisgeneridade acadêmica – e de uma branquitude – que elabora estudos *sobre* corpos trans e não demarca a si mesma, ainda num gesto colonial. Essa crítica pulsa forte nas reflexões de Jota Mombaça no seu ensaio *Para desaprender o queer dos trópicos: dismantando a caravela queer* (2016). Nele, a escritora expõe uma colonialidade reproduzida por alguns pesquisadores *queer* brasileiros e problematiza o modo como opera a Academia:

[...] o giro decolonial das pessoas teóricas de gênero do Brasil segue limitado a assinalar escalas hierárquicas entre contextos acadêmicos distintos (os do Norte e do Sul globais), sem com isso, em momento algum, questionar a própria academia — com sua linguagem teórica normalizada, sua tematização das vidas de pessoas reais e suas hierarquias consolidadas por sistemas rígidos de avaliação institucional — como território-chave para a atualização do queer como referencial indissociável da colonialidade do saber no contexto brasileiro (sudaca e terceiro-

*mundista*). (MOMBAÇA, 2016, *on-line*<sup>59</sup>. Grifos originais da escritora.)

Embora presente no título ensaio, a metáfora da “caravela *queer*” é mais aprofundada por Mombaça em seu discurso *Desmontando a caravela queer na vida após a morte do colonialismo* (2017), feito na segunda edição do evento “Arte e ativismo na América Latina”, projeto do espaço de pesquisa e produção artística, ativista e cultural Despina, do Rio de Janeiro. “Como performar e pensar as desobediências de gênero e dissidências sexuais sem reestruturar lógicas elitistas que reencenam a situação colonial? Como desmontar a caravela *queer*?”<sup>60</sup> são algumas das perguntas que a guiam em suas elucubrações.

A crítica de Mombaça à teorização *queer* – em sintonia com as de tantas outras vozes<sup>61</sup> – não é “porque vem de fora” (MOMBAÇA, 2017, 31min54s). Ela passa, de fato, por uma problematização dos mecanismos que possibilitam a disseminação da categoria “*queer*” pelo globo de uma forma “quase universalizante” para se falar das desobediências de gênero e de sexualidade que fogem da cisheteronorma (MOMBAÇA, 2017, 30min45s). Porém, mais do que isso, a caravela *queer*, segundo Mombaça, está relacionada a “uma espécie de colonialidade interna” (2017, 37min33s).

A metáfora quer mais apontar para os modos de leitura como os estudos *queer* foram apreendidos, para as posições ocupadas pelos/as acadêmicos/as *queer* brasileiros/as em suas escritas e para o *modus operandi* dos espaços de onde produzem conhecimentos. Assim, arremata: “Pra mim, o que eu chamo de ‘caravela *queer*’ tem a ver justamente com o modo como isso [os estudos *queer*] vem. E com o tipo de processo que isso engendra. E com o tipo de transposição de realidade que se faz. E com o tipo de efeito que isso cria entre a gente” (2017, 31min54s – 32min12s).

Embora tenha ressalvas com a antropofagia modernista brasileira, Mombaça menciona a noção de subjetividade antropofágica<sup>62</sup>, desenvolvida pela professora, psicanalista e crítica

<sup>59</sup> Disponível em: <https://medium.com/@monstraerrtika/para-desaprender-o-queer-dos-tr%C3%B3picos-desmontando-a-caravela-queer-6ced98495821>. Acesso em 28 ago. 2020.

<sup>60</sup> “Fala pública com a ensaísta e performer Jota Mombaça”. Publicação feita em 08 de agosto de 2017, no *site* do espaço Despina. Disponível em: <https://despina.org/fala-publica-com-jota-mombaca/>. Acesso em 28 ago. 2020.

<sup>61</sup> Ver Vergueiro (2015), Leal (2018) e Brasileiro (2020), por exemplo.

<sup>62</sup> Sobre a antropofagia no Brasil, Suely Rolnik, no texto “Subjetividade antropofágica”, explica que: “A inspiração da noção de antropofagia vem da prática dos índios tupis que consistia em devorar seus inimigos, mas não qualquer um, apenas os bravos guerreiros. Ritualizava-se assim uma certa relação com a alteridade: selecionar seus outros em função da potência vital que sua proximidade intensificaria; deixar-se afetar por estes outros desejados a ponto de absorvê-los no corpo, para que partículas de sua virtude se integrassem à química da alma e promovessem seu refinamento”. Posteriormente, nos anos de 1920, a antropofagia se tornou inspiração para o Movimento Antropofágico, uma tendência do Mordenismo no Brasil, que reconfigurou essa prática no

de arte brasileira Suely Rolnik (1998), para pensar a respeito do princípio ético antropofágico de escolher o que devorar e escolher o que *não* devorar das teorias *queer*. Se a antropofagia é esse ato de devoração do outro para a absorção de alguns aspectos vitais, Mombaça resgata também, neste caso *queer*, a potência da antropeomia, isto é, do vômito, da regurgitação:

[...] É importante preservar essa coisa, na minha percepção, essa coisa que a Suely Rolnik ela bota como subjetividade antropofágica. Esse princípio ético justo no sentido que é: se manter atenta àquilo que a gente come, àquilo que a gente compra, àquilo que a gente aprende. E também acionar a possibilidade de um outro gesto. Que pra mim é um gesto que essa tradição brasileira da antropofagia acabou por desmontar, por silenciar, de alguma maneira. Que é o gesto – pra usar uma palavra que combina, mas que é meio difícil – antropeômico. Que é o gesto de recusa. Que é o gesto de, por um lado, não comer aquilo que a gente entende que não dá uma boa liga, mas também de regurgitar, de vomitar, de pôr pra fora aquilo que foi nos forçado goela abaixo. Quer dizer, tem aí uma potência antropeômica que também vai depender de um princípio ético, de saber aquilo que a gente recusa, a gente recusa o que despotencializa pra poder construir uma relação com essas coisas que vêm de fora. Porque o fato é que não dá pra achar que a gente vai encontrar só na gente aquilo que a gente precisa [...] (MOMBAÇA, 2017, 35min38s-37min01s).

Mombaça (2017) considera controversa a versão de que *queer* adentra no Brasil exclusivamente pela Academia, uma vez que identifica, mais ou menos na mesma época, algumas aproximações com essa ideia também no campo do ativismo e da arte. As considerações da escritora e *performer* produzem um dissenso epistemológico que nos inspira a seguir um horizonte cuir *transbordante* dos limites universitários (e, por isso, mais próximo dos *trans-tornos* que Linn da Quebrada provoca com seu *terrorismo de gênero*).

### 2.3.3. Sobre como estar dentro e permanecer fora

Embora efetuada a partir de trilhas diferentes, a busca por rotas de fuga dessa discussão epistemológica centrada apenas em instituições acadêmicas tem sido uma das forças motrizes de reflexões de outras/os pesquisadoras/es dissidentes sexuais e de gênero. Alguns escritos têm tomado como ponto de partida (ou mesmo como ponto de permanência deslizante) as encruzilhadas de conhecimentos de ativistas, de artistas e de outras pessoas agitadoras de uma cuiridade brasileira.

Tecer uma possível genealogia das políticas de diferenças nas lutas de dissidências sexuais e de gênero no Brasil sob uma ótica *queer*, tomando como bússola não só produções

---

terreno da arte. Com relação à a subjetividade antropofágica, Rolnik (1998) a relaciona a uma liberdade de mistura de linguagens e repertórios, mas também a diferentes estratégias do desejo e a critérios usados pela subjetividade para selecionar o que será absorvido do mundo na sua busca e produção de sentido. Ver mais profundamente em Rolnik (1998), citada nas referências bibliográficas.

acadêmicas, mas também obras artísticas e culturais, especialmente do cinema, é um dos principais esforços empreendidos por Tiago Sant’Ana em sua dissertação *Outras cenas do queer à brasileira: o grito gongadeiro de Jomard Muniz de Britto no cinema da Recinfernália*<sup>63</sup> (2016a). Nela, em diálogo direto com filmes do cineasta pernambucano tropicalista Jomard Muniz de Britto, o autor defende a ideia de que produções artísticas e culturais possam ser entendidas “como potentes construções de conhecimento” (2016a, p. 18), inclusive para se desenhar outras cenas de “um queer à brasileira” que transcendem os espaços institucionalizados de saber. Com um foco voltado ao Nordeste brasileiro, o trabalho de Sant’Ana assinala que “outras políticas queer foram construídas à margem da margem e que aquela mais difundida por aqui ainda não prestou atenção suficientemente para outros tipos de sensibilidade e conhecimento” (SANT’ANA, 2016b, p. 28).

Sant’Ana (2016a) baseia-se nas reflexões que o professor e pesquisador Leandro Colling<sup>64</sup> faz a respeito do crescente número de publicações, eventos e grupos de pesquisa dedicados a questões sexuais e de gênero e, ainda assim, do pouco impacto disso em políticas de sexualidade e gênero no Brasil. Há, portanto, uma “ineficácia de essas ideias atingirem mais pessoas fora dos muros da universidade” (SANT’ANA, 2016a, p. 17). De acordo com Sant’Ana, os motivos que Colling sinaliza para a ocorrência disso estão associados diretamente com as linguagens e as metodologias herméticas que a própria Academia constrói. A sugestão de Colling, também partilhada por Sant’Ana, seria a composição de “produtos culturais que tragam em seu bojo a complexidade dessas disputas, mas com outras linguagens mais acessíveis e prazerosas” (*ibidem*).

Se esta Academia “objetiva”, “neutra” e “universal” que viemos refletindo até aqui cria uma armadilha de captura das insurreições sexuais e de gênero ao *cistema heteronormativo branco*, precisamos de outra configuração acadêmica que permita uma troca porosa equalitária com pessoas produtoras de saberes desestabilizadores (dentre as quais está Linn da Quebrada). Como traçar rotas de fuga espiraladas que baguncem a linearidade dos conhecimentos dominantes forjados em uma temporalidade e espacialidade colonial?

Esta tem sido uma pergunta-chave que permeia toda nossa pesquisa, preocupada mais em *escurecer* novos de raciocínio do que *esclarecer*. Nossa reação a ela tem sido tecer uma

---

<sup>63</sup> Agradeço a Tiago Sant’Ana por ter disponibilizado acesso direto à sua dissertação.

<sup>64</sup> O trabalho de Leandro Colling ao qual Tiago Sant’Ana faz referência se intitula “Produção em alta e pouca influência: reflexões sobre a produção de conhecimento sobre diversidade sexual e de gênero e seus impactos no Brasil”, texto que foi lido na mesa-redonda “Produção do conhecimento sobre diversidade sexual e de gênero: ativismo político-acadêmico”, durante o VII Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da ABEH, em 2014.

escrita de escuta ativa, que se abre e se dobra junto a tantas outras vozes das esquinas das resistências cuir, as quais, dentro ou fora da universidade, vêm sendo guiadas por questionamentos afins.

No já citado texto “Sobre arte, conhecimentos e linhas de fuga”, Sant’Ana elabora que “quando uma pessoa que socialmente foi silenciada produz trabalhos artísticos e mostra as suas vivências, ela age num âmbito de mudança das subjetividades e dos modos de narrativa” (2016c, p. 9). Uma atuação no campo da micropolítica que esboça linhas de fuga em direção a uma arte representante e produtora de novas relações de afeto (*ibidem*). Ele propõe que “as poéticas artísticas devem ser lidas como uma forma de conhecimento e também uma maneira de ativismo” (SANT’ANA, 2016c, p. 9). Arte e ativismo integram, assim, um *ativismo*.

De acordo com o pesquisador e artista visual, o ativismo se trata de uma espécie de “estratégia de pirataria, em que a estética artística – que historicamente foi associada aos grupos de elite e que agora, de algum modo, goza de uma nova forma de apresentação [...] – é tomada como uma tática de reinvenção da política” (SANT’ANA, 2016, p.9). Dialogarmos com esses ativismos, nessa pesquisa, torna-se um exercício de escrita-escuta criativa voltada para aprender com formas múltiplas de conhecimento. É uma maneira também de compreendermos, em consonância com o pensamento de Fredda Amorim, a “arte como potência, como arma e como epistemologia” (AMORIM, 2019, p. 115).

“As guerras de pensamento não ocorrerão nas universidades”, afirma a professora, psicóloga e ativista transfeminista Jaqueline Gomes de Jesus, em um discurso-performance homônimo realizado em ocasião do II Seminário Internacional Desfazendo Gênero, na cidade de Salvador (BA), em 2015<sup>65</sup>. Durante uma mesa-redonda com o tema “Processos de criação sob perspectivas de dissidências” – que contava com o ativista chileno Felipe Rivas San Martín, a ativista e psicóloga travesti argentina Marlene Wayar e a pesquisadora brasileira e transfeminista Viviane Vergueiro – Jaqueline Gomes de Jesus trouxe elementos transafrocentrados em sua fala para partilhar sobre o próprio processo criativo de escrita dentro do terreno da universidade. Galho e terra vindos das matas de Oxóssi, orixá de quem é filha; os Adinkras Sanfoka e Mate Masie, desenhados com batons de suas companheiras trans de mesa-redonda; um lenço para vendar os olhos e abrir outros sentidos; e ensinamentos de

---

<sup>65</sup> A transcrição e as fotos da fala se encontram no livro *Dissidências sexuais e de gênero* (2016), organizado por Leandro Colling.

travestis militantes “guerrilheiras do pensamento”, como Indianare Siqueira<sup>66</sup> e Keila Simpson<sup>67</sup>, são algumas das ferramentas acionadas por Jesus para elucubrar sobre uma educação que, mais do que guerrear, quer provocar revoluções de saber.

De acordo com Jesus: “Os intelectuais não são apenas os orgânicos, com títulos e cargos, também as ruas têm seus pensadores, principalmente as avenidas e praças virtuais de nossa Sociedade da Informação” (2016, p. 220). Das esquinas, dos becos, das vielas, dos campos explodem conhecimentos.

Ela reflete que a herança eurocêntrica da universidade, “necessariamente, é uma herança de genocídio dos povos indígenas e de usurpação dos povos africanos” (JESUS, 2016, p. 222). Dentro dessa mesma lógica, menciona a professora, nascem as palavras “negra/negro”, usadas por brancos para designar genericamente diversas etnias de povos de África, e “travesti/ transexual”, utilizadas por cisgêneros para classificar corpos e sujeitos transgressores do *cistema heteronormativo*.

A revolução aspirada por Jaqueline Gomes de Jesus, e por tantas outras, passa por uma apropriação desses mesmos termos e por uma transformação deles em potentes barricadas. “Essa é a ideia da nossa revolução. Nós nos apoderamos daquilo que nos colocam como sendo a única mensagem possível, e nos empoderamos daquilo que a gente pode falar de nós mesmos” (JESUS, 2016, p. 222).

Com isso, a pensadora não desconsidera os conhecimentos dos espaços acadêmicos nem buscar interditar a fala de sujeitos brancos, cisgêneros, heterossexuais, etc. “Eu não vejo problema algum que uma estudiosa, um estudioso branco da universidade, pesquise, pense sobre as pessoas negras, desde que ela/ele não subestime o que a gente está falando sobre nós” (JESUS, 2016, p. 230). O que Jesus ressalta é o fato de que: “Sequestrar o nosso protagonismo [de pessoas trans, de pessoas negras, entre outras] é hábito nos espaços privilegiados de fala” (*ibidem*) e, por isso, defende práticas e políticas que tornem as universidades efetivamente acessíveis a essas populações que são constantemente marginalizadas. “Nós não queremos excluir a fala do outro, de outros. Nós, negras, trans. Nós que viemos de uma origem socioeconômica menos afortunada. Nós não queremos tirar a fala do outro, nós só queremos trazer a nossa voz” (JESUS, 2016, p. 232).

---

<sup>66</sup> Ativista pute e vegane, idealizadora do abrigo CasaNem e do curso de pré-vestibular voltado à população LGBTI. Para conhecer um pouco mais de Indianare, ver o filme *Indianara* (2019), dirigido por Marcelo Barbosa e Aude Chevalier-Beaumel.

<sup>67</sup> Militante travesti que possui um histórico junto ao movimento de travestis e transexuais no Brasil. Em 2020, atual presidenta da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA).

Alinhadas, de certo modo, com esse pensamento de Jaqueline Gomes de Jesus, artistas transgêneras/os negras/os têm feito reverberar, mais massivamente nos últimos cinco anos, suas vozes *pretrans* por meio da mídia e da arte para eclodir, a partir das bordas, abalos perturbadores do centro *cistêmico*. Linn da Quebrada; Assucena Assucena e Raquel Virgínia (dupla da banda As Baías); Liniker; Jup do Bairro; Bixarte; Ventura Profana; Castiel Vitorino Brasileiro; Danna Lisboa; Rosa Luz; Mc Dellacroix; Ellícia Marie, Yara Canta, Sy Gomes e Muriel Cruz (quarteto que compõe, junto com outras/os artistas trans, o coletivo cearense Terra Prometida) são alguns dos nomes que têm ocupado o território da música e/ou do audiovisual como forma de fortalecimento para comunidades transgêneras. Ou, mais que isso: são artistas que têm criado os próprios espaços de produção e circulação artística, como uma estratégia de sobrevivência de vidas trans e pretas no Brasil.

Em *Memórias da plantação*, Kilomba (2019), baseada em bell hooks, pensa a margem não só como um lugar de repressão, mas também como um lugar de resistência e de criatividade, onde discursos críticos tensionam categorias de raça, gênero, sexualidade, classe, etc. Assim “[...] mulheres negras e homens negros desenvolvem uma maneira particular de ver a realidade: tanto ‘de fora para dentro’ quanto de ‘dentro para fora’. Focamos nossa atenção tanto no centro como na margem, pois a nossa sobrevivência depende dessa consciência” (KILOMBA, 2019, pp. 67-68). Por isso, Grada Kilomba, mulher negra que escreve a partir de um local à margem, defende “uma epistemologia que inclua o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico, pois todas/os nós falamos de um tempo e lugar específicos, de uma história e uma realidade específicas” (2019, p. 58).

Minha voz e escuta vêm de um viado negro pesquisador nordestino, localizado fora do eixo hegemônico Sudeste-Suldeste país; de um artista visual e realizador audiovisual de classe média baixa, que vê no cotidiano os efeitos das colonialidades sendo fomentadas dentro da *clara* elitização de alguns espaços de arte; de alguém que goza de privilégios da cisgeneridade, como atesta a minha própria permanência na Educação Básica e Superior (mesmo que atravessada pela minha vivência racializada).

Esta pesquisa não pretende ser uma captura das vozes das artistas mencionadas. A intenção da escrita é ocupar o lugar do saber legitimado, ou seja, a universidade, para, de dentro dela, permanecer conectado com as agitações epistemológicas que há do lado fora. Talvez, uma espécie de “tráfico epistêmico”, como elabora Tatiana Nascimento dos Santos (2014). É uma tentativa de, na existência híbrida do entre-espço (nem dentro, nem fora – ou estando dentro e fora), modificar, minimamente, os modos como são constituídos os saberes.

Em um movimento similar, Linn da Quebrada investe na arte para a construção de novas cognições e de novas realidades sociais. No encerramento da entrevista à rádio CBN, Linn da Quebrada dialoga sobre como vê seu próprio fazer artístico:

**Tatiana Vasconcelos [CBN]:** Linn, pra gente se despedir eu quero saber se você acha que a arte que você produz, que a arte que você faz, é capaz de transformar a realidade e se ela pode gerar algum tipo de mudança positiva no mundo.

**Linn:** Eu acredito muito nisso porque pra mim a arte não é espelho. Ela é também, né. Ela pode ser também um reflexo do mundo tal qual ele é. Mas a arte, a minha arte, eu procuro fazer da minha arte martelo. Porque eu entendo que a arte, ela reproduz o mundo tal qual ele é, mas a arte também tem a possibilidade de produzir novos mundos e de produzir novas realidades. Eu não tenho compromisso nenhum com a realidade. Eu não tenho compromisso nem comigo mesma, não tenho fidelidade nem comigo mesma, e o que eu proponho com a minha arte é justamente criar novos mundos. Eu proponho que a gente viva e tenha a possibilidade de viver outros problemas porque eu tô muito cansada de viver os mesmos problemas que a minha mãe, os mesmos problemas que a minha avó, os mesmos problemas que as travestis vivem há muito tempo e eu quero viver outros problemas porque eu quero encontrar novas soluções, mas, pra isso, mais uma vez, a gente precisa ter o compromisso de destruir em nós o que nos mantém repetindo. É preciso ter a coragem de arrancar de nós essas terceiras pernas que nos mantêm estáveis e confortáveis, mas que também nos tira a possibilidade do movimento<sup>68</sup>.

A arte se torna mais do que uma produção de conhecimento. Nas palavras de Linn, é um fazer que pode inaugurar novos mundos e novos problemas. A arte é um martelo enfeitado usado em rota de fuga para estilhaçar o espelho colonial e criar portais dimensionais pelas brechas. Os cliques *Absolutas* e *blasFêmea | Mulher*, analisados a seguir, apresentam-se como uma fenda que permite transicionar entre o pensar *queer* estrangeiro e a elucubração cuir brasileira para a estética-política (en)cantada de Linn da Quebrada.

---

<sup>68</sup> “Uso o filme como plataforma para criar e desvendar mistérios sobre a minha identidade”. Estúdio CBN. Disponível em: <https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/283063/uso-o-filme-como-plataforma-para-criar-e-desvendar.htm>. Acesso em 23 abr. 2020.

### 3 FEITIÇOS DE (R)EXISTÊNCIA: ABSOLUTAS E BLASFÊMEA / MULHER

[...]dentro de nossas particularidades, sejamos nós pretas, translesbicas, mulheres e/ou trabalhadorxs, isso não é nem nunca foi sobre eles. isso é sobre nós. então nos juntamos para desatar. agora não é momento de ter medo, muito menos de recuar. eles, sim, estão com medo diante dos nossos avanços e conquistas. eu também estaria se estivesse no lugar deles. e é por isso que não posso abrir mão de tudo que já conquistamos até aqui, e que convido a todas vocês que se juntem comigo nessa batalha. resistência nasce daquilo que se opõe ao deslocamento de um corpo em movimento. e quando nós, que estamos nas bordas & margens desse sistema, nos movemos, toda a estrutura da sociedade se move junto [...].

Lina Pereira (Linn da Quebrada) em postagem no Facebook em 29 de outubro de 2018, um dia depois do segundo turno das eleições presidenciais do Brasil daquele ano. Trecho 2 [fragmentado pelo autor]. Disponível em: <https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/photos/a.1693287327576499/2181660828739144/?type=3&theater>. Acesso em: 08 mar. 2020.

#### 3.1 F(r)icções audiovisuais de uma *corpa* preta na reimaginação de mundo(s)

A noite é a única companhia de Linn da Quebrada, que anda por uma rua ocupada apenas pelo som dos seus sapatos de salto alto e pelos barulhos de trânsito. Os paetês holográficos do *top*, os brincos de argola e as cores metálicas do casaco usado por ela são os brilhos solitários que, além da luz dos postes, furam a escuridão do cenário urbano. O caminhar lento entra em compasso com o tempo dilatado de *blasFêmea / Mulher*.

A cena descrita não é a que inaugura o videoclipe. Antes, há um prólogo performático, ao som de Bach, composto por imagens e arranjos musicais localizados entre o sagrado e o profano. Depois dessa abertura é que se tem início a música “Mulher”, com Linn da Quebrada andando por calçadas que misturam o concreto das realidades com o cimento das ficções.

A câmera não apenas observa Linn. Na verdade, acompanha-a de perto, em um enquadramento angulado, em primeiro plano. Cada passo é dado com firmeza e cautela. A cabeça se volta para trás a fim de verificar se realmente está sozinha ali. O olhar escaneia o ambiente, atento aos possíveis sinais de perigo (Figura 7). Nesse momento de solidão noturna no transitar pelo espaço público, o corpo de Linn é abraçado por um áudio extradiegético, que toma de conta da cena. “Eu acordei agora, dormi... Acordei agora, agora é que tô vendo que é você mesmo. Cê é louca mesmo, né, Júnior? Mas, tudo bem, faz o que você gosta. Mas se cuida, tá? Tanto na alimentação quanto na sua saúde. Beijo, te amo. Do jeito que você é”.

A voz é de Lilian Anjos, mãe de Linn da Quebrada. Entre as nuances da relação das duas que o trecho de conversa deixa entrever, ressaltam-se o amor e a aceitação materna, a preocupação pelo bem-estar da filha e o pedido por autocuidado. Um recado que borra as fronteiras do que é real e do que é fictício no clipe.

Figura 7 –*Frames* do olhar atento e da caminhada firme de Linn da Quebrada em *blasFêmea / Mulher* (2017)



Fonte: Capturas de tela do videoclipe. YouTube (2017).

Linn da Quebrada e a personagem que interpreta se confundem num caleidoscópio de elementos complexificadores, enquanto se desenrolam os primeiros versos da canção:

De noite pelas calçadas  
Andando de esquina em esquina  
Não é homem nem mulher  
É uma trava feminina  
Parou entre uns edifícios, mostrou todos os seus orifícios  
Ela é diva da sarjeta, o seu corpo é uma ocupação  
É favela, garagem, esgoto e pro seu desgosto  
Tá sempre em desconstrução  
(“Mulher”, faixa bônus de *Pajubá*, álbum de Linn da Quebrada, 2017)

Uma *corpa* transgênera negra que, em sua contínua desconstrução, atravessa um cotidiano violento produzido pelo *cistema*, o qual a categoriza como um ser abjeto. Violência e abjeção que se concretizam mais à frente em uma cena de agressão à personagem de Linn. Um ato que a fere, mas que não fica sem reação. Talvez por essa realidade social sempre à espreita, seja nas esquinas, seja no interior de carros com vidro fumê, a voz de Lilian peça por

autocuidados protetores no áudio. Um apelo materno aberto ao público, que agora divide com ela a preocupação pela própria vida da filha.

“O Brasil é o país que mais mata transexuais no mundo”. Essa é a mensagem que abre outro videoclipe de Linn da Quebrada, *Absolutas*, também lançado em 2017, meses depois de *blasFêmea / Mulher*. Uma frase caco de vidro, que perfura a tela com um dado real. Um lembrete, direcionado a quem assiste ao clipe, do contexto brasileiro em que está inserido o trio de artistas protagonistas, formado por Linn da Quebrada e a dupla Assucena Assucena e Raquel Virgínia, da banda As Baías (antiga As Bahias e A Cozinha Mineira). Um aviso que abre caminho para imagens e sons híbridos entre o festivo e o afrontoso, representações de existências cuir que ocupam as ruas e os prédios da cidade na criação de estratégias de resistência a esse cenário de violência diária.

A informação apresentada pelo primeiro *frame* de *Absolutas* se baseia no relatório *Trans Murder Monitoring* da ONG Transgender Europe (TGEU), que, em 2017, mostrava mais uma vez o Brasil no topo da lista de países com os maiores números absolutos de assassinatos de pessoas transgêneras. Índice em consonância com o *Mapa dos assassinatos de travestis e transexuais no Brasil em 2017*, da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), que apontava 179 mortes de travestis, homens trans e mulheres trans contabilizadas naquele período, cometidas de formas violentas.

Entre as estatísticas, estava a tortura e o assassinato brutal da travesti cearense Dandara dos Santos, ocorridos em fevereiro daquele ano, na periferia de Fortaleza. O caso de Dandara teve repercussão nacional e internacional, e seu nome aparece tanto no mapeamento da ANTRA quanto no relatório da TGEU.

Um dos artigos presentes no *Mapa...* da ANTRA, intitulado “‘Quando uma trans é morta, outras mil se levantam!’: transnecropolítica e transresistência no Brasil”, chama a atenção para a necessidade de uma reação organizada da sociedade civil frente a tal cenário. “O grito de guerra [...] ‘quando uma trans é morta, outras mil se levantam’, necessita ser ampliado para o conjunto da sociedade brasileira que precisa gritar: ‘quando uma trans é morta, todos nós nos levantamos!’” (SILVA *et al.* in ANTRA, 2018, p. 45).

Como resistir a essa violência sistemática e provocar um desmonte dela é uma das perguntas que mobiliza o pensamento e as práticas de artistas, militantes, pesquisadoras/es e sujeitos dissidentes de gênero e sexualidade no Brasil contemporâneo.

Jota Mombaça, artista interdisciplinar do Nordeste brasileiro, pensa algumas táticas no provocativo ensaio *rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da*

*violência!*, publicação desenvolvida numa oficina à ocasião da 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva, em 2016. Mombaça escancara a forma como a violência viril, forjada por uma masculinidade tóxica, é usada no controle social e na normalização de corpos dissidentes. Além disso, denuncia a dimensão racista presente na ação colonial da polícia e do sistema prisional, “cujo maior alvo segue sendo as pessoas pretas e empobrecidas, inclusive aquelas cujas posições de gênero e sexualidade poderiam ser compreendidas no espectro LGBT” (MOMBAÇA, 2016, p. 6).

Interessa-nos explicitar as linhas de tensão desenhadas por Jota Mombaça entre aquilo que chama de “ficções de poder” e o que seria o “poder das ficções”. Segundo Mombaça, o “poder opera por ficções, que não são apenas textuais, mas estão materialmente engajadas na produção do mundo” (*ibidem*, p.4). O “monopólio da violência” – seja pelo estado, seja pelo homem cisgênero viril – seria uma dessas ficções de poder, sustentada na pretensa posição de neutralidade ocupada por instituições de mediação de conflitos, como o “sistema de justiça moderno-colonial” (*ibidem*, p. 4), fabricado como neutro por narrativas hegemônicas.

Mombaça recorre à ficção científica (aquela que se desvia da perspectiva euro-estadunidense de homens brancos cisgêneros) para articular sobre a potencialidade do “poder visionário das ficções” diante das ficções de poder. Assim, discorre:

O poder insuspeitado das ficções é o de ser cimento do mundo, porque, como propõem pensar as co-editoras do livro *Octavia's Brood*, Walidah Imarisha e adrienne maree brown, “não podemos construir o que não podemos imaginar”, de modo que tudo o que está construído precisou, antes, ser imaginado. E aí reside o poder das ficções. [...] Liberar o poder das ficções do domínio totalizante das ficções de poder é parte de um processo denso de rearticulação perante as violências sistêmicas, que requer um trabalho continuado de reimaginação do mundo e das formas de conhecê-lo, e implica também tornar-se capaz de conceber resistências e linhas de fuga que sigam deformando as formas do poder através do tempo (MOMBAÇA, 2016, p. 6).

Reimaginar mundo(s), retrazar linhas de fuga e reafirmar existências pela arte parece ser uma reflexão feita por Jota Mombaça que encontra eco em vários dos trabalhos atuais de artistas trans negras brasileiras. Tais obras têm construído, por meio do audiovisual, possibilidades de vida e de resistência ao cenário de violência diária experienciada por pessoas trans e pessoas negras no Brasil. A ocupação dessas *corpas* no território do videoclipe é uma estratégia de *resistência* na medida em que se configura como uma apropriação de um gênero audiovisual que se trata de um “poderoso instrumental de divulgação de artistas da música pop” (SOARES, 2012, p. 32).

Inventar narrativas de si para (r)existir parece ser o que move Linn da Quebrada ao criar f(r)icções audiovisuais subversivas da mortandade desse *cistema heteronormativo branco*. Nas palavras dela: “eu venho desenvolvendo o meu trabalho não como uma obra de ficção, mas como uma obra de fricção”<sup>69</sup>, um movimento “de fricção entre a realidade e a ficção, entre memória e invenção, como ato daquilo que eu quero inventar”<sup>70</sup>. Um gesto de criação ancorado no presente, mas que também é reverberação de vozes coletivas de um passado e amplificação de (en)cantos de um possível futuro.

Dentre todos os videocliques da artista, propomos neste interlúdio uma análise comparativa de dois deles, cujos cernes conceituais, desde o planejamento inicial, parecem-nos se constituírem como feitiços de resistência pela simples existência de corpos desviantes do *cistema heterocentrado branco*. São eles: *Absolutas*, com a celebração de vida e a afronta artística de sujeitos cuir impregnadas no concreto da cidade; e *blasFêmea | Mulher*, com o confronto auto-organizado por várias *mulheridades*<sup>71</sup> em face das violências cometidas por mãos masculinas, cisgêneras e brancas.

Ambos os projetos foram fruto de colaborações estabelecidas entre a artista e algumas marcas específicas (em *Absolutas*, com a marca de vodca Absolut, e em *blasFêmea | Mulher*, com a marca de bolsas e calçados Melissa). Em entrevista ao portal *Meio & Mensagem*, Linn da Quebrada, Assucena Assucena e Raquel Virgínia, as protagonistas de *Absolutas*, são assertivas ao falarem sobre as parcerias com determinadas empresas como forma de fomento cultural para a maior visibilidade de artistas independentes e para a construção de narrativas conjuntas. Um jogo de forças assim analisado por Linn:

Eu fiz o meu disco [*Pajubá*] com financiamento coletivo. Não precisei de vínculo com nenhuma outra marca a não ser, realmente, com as pessoas que estavam interessadas que o meu trabalho fosse realizado. Talvez vocês [marcas] tenham mais

<sup>69</sup> 'Uso o filme como plataforma para criar e desvendar mistérios sobre a minha identidade'. Entrevista de Linn da Quebrada ao Estúdio CBN, no dia 25 de novembro de 2019. Disponível em: <https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/283063/uso-o-filme-como-plataforma-para-criar-e-desvendar.htm>. Acesso em 09 set. 2020.

<sup>70</sup> "#EstamosVivas e cheias de pautas pra conversar.AO VIVO ●". Live com Linn da Quebrada postada pelo portal *ONErpm Brasil* no Twitter em 1º de novembro de 2019. Disponível em: <https://twitter.com/ONErpm/status/1190360071928078336>. Acesso em 09 set. 2020.

<sup>71</sup> Em entrevista ao jornalista e apresentador Pedro Bial, no programa *Conversa com Bial*, que foi ao ar no dia 10 de agosto de 2020, Linn da Quebrada demarca de que lugar identitário ela fala sobre *mulheridades*: “Eu não sou mulher, eu sou travesti... Eu sou travesti. E eu evoco e reivindico a mulheridade presente na travesti. É o corpo travesti, é a travestilidade que eu tenho construído, que é ser mulher, também... É ser... Não existe a mulher, né Bial, vamos falar a verdade?... A mulher não existe. Existem mulheres, existem milhares [...] Se a gente pensar até no corpo da mulher [cisgênera] negra, há um tempo atrás, não tinha humanidade. Teve que reivindicar também o espaço e o direito à mulheridade, também a serem tratadas como mulheres”. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDuNYExji7n/>. Acesso em 10 ago. 2020.

a aprender com a gente do que a gente tem a absorver com esse jogo, né? [...] Eu entendo que pras marcas seja um tensionamento colocar os nossos corpos e nossas vozes em evidência. É arriscado pra elas. Mas sempre foi arriscado pra gente. E eu acho que é importante que essas marcas assumam, de alguma forma, o risco de se aliarem a nós.<sup>72</sup>

A troca de interesses entre algumas iniciativas privadas e artistas negras dissidentes se faz uma estratégia para disseminar em larga escala ficções cuir de cor que possam furar a invisibilização e o silenciamento e entrar em disputa com outras narrativas ficcionais na esfera pública brasileira. Como resultado, nos casos específicos aqui em questão, pessoas negras de performances cuir produziram obras artísticas capazes de alcançar circuitos midiáticos nacionais, num processo de negociação – e de desidentificação, nos termos de José Esteban Muñoz (1999) – entre as representações sociais dadas pelo sistema e as representações identitárias assumidas pelos sujeitos. Resistir e negociar se fazem faces de uma mesma moeda, numa dinâmica capilar das relações de poder que permeiam todo o tecido social (FOUCAULT, 1988).

As obras audiovisuais de Linn, tal como ela mesma, são porosas a linguagens variadas. Isso é perceptível tanto em *Absolutas*, que flerta com a publicidade, quanto em *blasFêmea / Mulher*, em que há uma maior confluência entre cinema e vídeo experimental. Elas são atravessadas por um hibridismo que é vivamente presente na arte contemporânea e, em especial, no videoclipe.

O videoclipe é um gênero audiovisual que exerce um papel relevante na fundação, na consolidação e no entendimento das estéticas contemporâneas, conforme elabora a pesquisadora brasileira Angela Prysthon, no prefácio que faz para o livro *Videoclipe: o elogio da desarmonia*, de Thiago Soares. Baseada nas considerações do crítico literário marxista estadunidense Fredric Jameson acerca da relação que o autor estabelece entre o pós-modernismo, o capitalismo tardio e a mídia do vídeo, Prysthon afirma que, “se o pós-modernismo é a lógica cultural do capitalismo tardio, o videoclipe seria a forma cultural pós-moderna que melhor ilustraria o funcionamento dessa lógica do ponto de vista estético” (PRYSTHON, 2012: p. 12). Isso porque, para ela, as estéticas do videoclipe carregam em si algumas características próprias do pós-modernismo, tais como, tais como:

[...] o hibridismo, o pastiche, a hiperrealidade, o descentramento, a fragmentação, a

<sup>72</sup> “Marcas e artistas independentes: Linn da Quebrada e As Bahias e a Cozinha Mineira, protagonistas de videoclipe para Absolut, falam sobre representatividade LGBTQIA+ na publicidade e os desafios de trabalhar com marcas”. Vídeo postado em 14 de dezembro de 2017 na página do *Meio & Mensagem* no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/meioemensagem/videos/1754574917927246/>. Acesso em: 2 maio 2020.

volta a algumas formas tradicionais de representação, o desencaixe entre os seus vários elementos, a coleção desordenada, um certo apelo da nostalgia, a constituição de uma história e uma tradição pop (PRYSTHON, 2004 *in* SOARES, 2012, pp. 12-13).

O hibridismo aparece também como um ponto de reflexão nas formulações de Thiago Soares no decorrer do mesmo livro. Fazendo referência ao pesquisador Arlindo Machado, Soares coaduna com o pensamento dele de que “a especificidade da linguagem do vídeo talvez seja não ter especificidade. Em outras palavras: se é possível estabilizar a dinâmica das articulações na criação a partir do vídeo, este sustentáculo é o do hibridismo” (SOARES, 2012, p. 48).

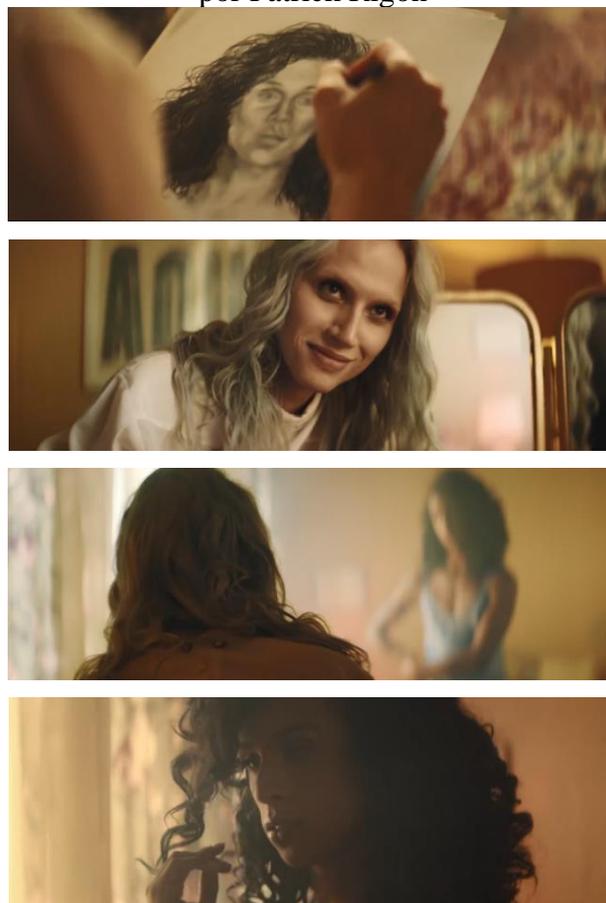
No caso de Linn da Quebrada, a forma híbrida de expressão pode ser lida como um potencializador do seu enfrentamento interseccional à fixidez das identidades sexuais e de gênero e às imagens estereotipadas forjadas pelo *cistema heteronormativo branco*. Seus cliques permitem construir barricadas de resistência pela arte a partir de múltiplas linguagens. É o caso de *Absolutas* e *blasFêmea | Mulher*. No entrelaçado de cenas de ambos os cliques, emergem multidões de corpos desviados, que celebram suas vidas e defendem suas/seus parceiras/os em reação à violência viril, racista e cissexista. São vídeos que reencenam o cotidiano de existência e resistência cuir e possibilitam a criação de f(r)icções não impregnadas apenas por dor e sofrimento. São narrativas (en)cantadas que trazem áudios e imagens de confiança e força, produtoras de um contra-ataque f(r)iccional.

### **3.2 Olhares que abjetam, olhares que resistem**

Em um quarto atravessado por luzes e penumbras de um entardecer, Linn da Quebrada pousa de camisola para um olhar que a observa. Não é um olhar que a rejeita, examina ou hiperssexualiza. É um olhar que cria ponte, que se comunica, que entra em sintonia com o dela, acompanhado de um sorriso (ver Figura 8).

A observadora é a multiartista intersexual branca Patrick Rigon, que, em *Absolutas*, traduz o rosto de Linn em um retrato desenhado. O mesmo desenho que aparece logo no início do videoclipe, quando os olhos de Linn encarando a câmera se transformam em olhos ilustrados, capazes de esboçar uma fuga da luz branca que visa expor seu rosto-identidade à claridade.

Figura 8 – *Frames* de *Absolutas* da cena do desenho do rosto de Linn da Quebrada por Patrick Rigon



Fonte: Capturas de tela do videoclipe. YouTube (2017).

Do lado de fora do quarto, a noite cai na cidade e traz consigo uma atmosfera dominada por brilhos difusos e luzes frias. Corpos desviantes se agrupam e se colocam em movimento pelas vias urbanas, a caminho de uma festa que, logo mais, explodirá em papéis laminados e passos de *voguing*<sup>73</sup>.

Um coletivo composto por *drags*, bixas, sapatonas, trans e indivíduos de identidades multicolores marcham pelo espaço público com orgulho de si, sentimento ostentado nas perucas e nos cabelos, nas formas de andar e dançar, nas maquiagens e expressões faciais, nas roupas e nos acessórios. Um grande brinco formado pela palavra “TRAVESTY” se dependura da orelha de uma das pessoas moventes e anuncia a todos quem está tomando as ruas.

Em meio ao grupo que se agiganta, estão Assucena Assucena e Raquel Virgínia, que,

<sup>73</sup> Estilo de dança oriundo dos bailes nova-iorquinos organizados pelas comunidades negras e latinas de dissidentes sexuais e de gênero, composta por movimentos que simulam poses comuns em capas de revista de moda, como a *Vogue*, e que fazem referência às representações corporais da arte antiga egípcia. Disponível em: <https://nmaahc.si.edu/blog-post/brief-history-voguing>. Acesso em 19 maio 2020.

depois de suas rotinas diárias, encontram-se na marcha-caminhada. Seus rostos são sérios, bem como os das pessoas ao seu redor. Ser um corpo visivelmente recusante das normas de gênero e sexualidade em trânsito pelo espaço público envolve criar estratégias de circulação e de atenção a qualquer sinal de perigo, tal como também expressa o corpo de Linn da Quebrada na cena já mencionada de *blasFêmea / Mulher*.

Enquanto cordas e batiques vibram intensamente na música, Raquel e Assucena, ambas enquadradas separadamente em primeiro plano, entreolham-se. Uma conexão é estabelecida, a partir do reconhecimento de alguém que compartilha de vivências em comum. As duas sorriem, agora enquadradas juntas no mesmo plano, e os rostos que as cercam manifestam alegria (ver Figura 9). Uma coalizão de diferenças é selada entre os sujeitos de identidades plurais que compõem o grupo. Isso é um aviso: os olhares em *Absolutas* desenham linhas de forças que se aliam e resistem.

Figura 9 – *Frames* de *Absolutas*, das linhas invisíveis de reconhecimento e apoio mútuos traçadas pelos olhares entrecruzados de Raquel Virgínia e Assucena Assucena



Fonte: Capturas de tela do videoclipe. YouTube (2017).

Lançado em 24 de novembro de 2017, o videoclipe *Absolutas* integra uma das ações da campanha publicitária Absolut Art Resistance, elaborada pela agência LiveAD, que tinha entre os objetivos posicionar a marca de vodca Absolut como aliada à arte de resistência e ao

movimento trans e reaproximá-la do público jovem brasileiro<sup>74</sup>. Ela consistia em duas etapas: o lançamento do videoclipe e a realização de um grande mural, este último grafitado por Patrick Rigon e Renan Santos. Ambas as partes do projeto se entrecruzavam, já que a intervenção urbana, realizada em um prédio no Minhocão, via central da cidade de São Paulo, foi baseada em uma cena-chave do clipe e que a visão aérea do próprio mural fez parte do desfecho da obra audiovisual.

A produção da música ficou a cargo de BadSista, diretora musical do álbum *Pajubá* e parceira de Linn da Quebrada em trabalhos anteriores. DJ sapatona e produtora musical da periferia de São Paulo, BadSista construiu para si uma sonoridade bastante influenciada por gêneros como funk, rap e eletrônico, os quais deixaram suas marcas em *Absolutas*.

Já Linn da Quebrada é quem assina a composição da canção. A letra se trata de uma miscelânea, com algumas adaptações, de versos de outras quatro músicas de *Pajubá*. Assim, as faixas “Pirigoza”, “Submissa do 7º dia”, “Tomara” e “Talento” são unidas para formar uma nova obra, que adquire outro contexto – e ganha outro alcance – fora do álbum.

A montagem do videoclipe, assinada por Talles Martins, é ágil e se difere da lentidão frequentemente adotada no ritmo dos vídeos de Linn da Quebrada lançados até ali. O frenesi dos cortes se sintoniza com as batidas eletrônicas crescentes da música e com as imagens festivas de *voguing*. O tempo da montagem é o da urgência dos movimentos dos corpos em celebração, e o tempo da narrativa é o da brevidade da luz da tarde que se transforma nos brilhos piscantes da noite. O aviso sobre bebidas alcoólicas, a inserção do produto principal e as entrevistas de bastidor (que aparecem junto com os créditos) são marcas que evidenciam o contexto publicitário.

Quem dirige a obra é Lua Voigt, realizadora mulher cisgênera branca homossexual que, à época, trabalhava na produtora Landia, responsável pelo processo audiovisual. Em palestra na FilmeCon 2018, conferência sobre audiovisual sediada em São Paulo, Voigt explica que parte do tratamento que fez do roteiro de *Absolutas* foi afetado e transformado diretamente pelo olhar de Linn da Quebrada sobre a narrativa. Uma das cenas previstas, que se passaria em um motel, foi descartada depois de uma reunião com a artista. Voigt relata que, em

---

<sup>74</sup> Parte do planejamento das ações da campanha pode ser encontrado no site de Gustavo Bonfiglioli, cofundador da Pajubá – Diversidade em Rede, empresa de consultores e ativistas LGBT que prestou serviço à Absolut. Disponível em: <https://gbonfiglioli.com/absolut>; Acesso em 03 maio 2020. Além disso, parte dos objetivos e do processo de produção do projeto são relatados no texto “Como foi produzir Absolut Art Resistance”, publicado em 15 de agosto de 2018, na rede social LinkedIn, por Vanessa Grigoletto, RTV e produtora da campanha. Disponível em: <https://www.linkedin.com/pulse/como-foi-produzir-absolut-art-resistance-vanessa-grigoletto>. Acesso em 03 maio 2020.

conversa com Linn, “ela falou: ‘Lua, eu não quero essa coisa mais sexual. Eu quero o nosso cotidiano. Eu quero tá tomando café e [que] as pessoas reajam naturalmente a mim’”<sup>75</sup>.

O videoclipe passa a ser povoado não só por sequências de festa e agitação em espaços públicos, mas também por imagens de intimidade – como Linn da Quebrada em seu quarto, performando sozinha ou pousando para Patrick Rigon – e de cotidiano – como Raquel Virgínia comendo numa lanchonete e Assucena Assucena comprando itens num supermercado. A ideia inicial de sexualizar corpos já hiperssexualizados – como é o caso de sujeitos trans e sujeitos negros – dá lugar, então, às relações de afeto e força estabelecidas entre indivíduos da comunidade de dissidentes sexuais e de gênero.

Nessas cenas, o gesto do olhar é atravessado por uma complexa teia de relações de poder. É por meio dessas conexões visuais que, no clipe, sujeitos cuir ora têm seus laços fortalecidos com fios invisíveis de apoio mútuo, ora são empurrados/as explicitamente para o campo do abjeto por práticas lesbo/homo/bi/transfóbicas.

O pesquisador brasileiro Richard Miskolci lembra que “a problemática *queer* não é exatamente a da homossexualidade, mas a da abjeção” (2012, p. 24). O movimento *queer*, segundo ele, está relacionado à “recusa dos valores morais violentos que instituem e fazem valer a linha da abjeção, essa fronteira rígida entre os que são socialmente aceitos e os que são relegados à humilhação e ao desprezo coletivo” (*ibidem*, p. 25).

Baseado na filósofa feminista Julia Kristeva, Miskolci define a abjeção, numa ótica sociológica, como o espaço ao qual são relegados os corpos lidos como uma ameaça ao “bom funcionamento” da ordem sociopolítica (MISKOLCI, 2012, p. 24). Segundo a própria Kristeva, no livro *Powers of horror: an essay on abjection*, o que causa a abjeção é o que perturba a identidade, o sistema ou a ordem, o que não respeita as fronteiras, as posições ou as regras, o que está no entre e na ambiguidade (KRISTEVA, 1982).

Abjeção, sexo e *queer* são temáticas interligadas e aprofundadas por Judith Butler no livro *Bodies that matter: on the discursive limits of sex* (1993) – ou, numa tradução para o português: *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. Influenciada por Kristeva e pela psicanálise de Jean Laplanche e Jacques Lacan, Butler propõe que “[...] a noção de abjeção designa um *status* de degradado ou de expulso nos termos da sociabilidade”<sup>76</sup> (1993,

---

<sup>75</sup> “Lua Voigt - Palestra - FilmeCon 2018”, vídeo publicado em 12 de fevereiro de 2019, no canal FilmeCon Brasil, no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/AjzYoQ6Sgok>. Acesso em 04 maio 2020.

<sup>76</sup> Tradução do autor. No original: “[...] the notion of abjection designates a degraded or cast out status within the terms of sociality” (BUTLER, 1993, p. 243).

p. 243). O sujeito fantasia o abjeto como uma ameaça à sua própria integridade, que poderia ser abalada ou corrompida (*ibidem*).

Segundo Butler, o abjeto diz respeito a “zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito” (BUTLER, 2019b, p. 197). Os “seres abjetos” são habitantes dessas áreas inabitáveis, os que ainda não são sujeitos, os que tem a própria humanidade questionada, segundo uma matriz excludente de identificação sexuada baseada no imperativo heterossexual. Repudiados, excluídos e desumanizados, os abjetos são imprescindíveis para a norma, pois é a partir deles que é circunscrito o domínio do sujeito, o qual reivindica para si o direito à autonomia e à vida (BUTLER, 2019b).

Em uma cena de *Absolutas* é apresentada uma representação imagética da abjeção. Nela, Assucena Assucena e uma pessoa amiga conversam aos sorrisos durante as compras que fazem em um supermercado. Os tons do cenário são frios, com uma iluminação azul-esverdeada, em contraste com elementos de vivo amarelo, cor associada a um senso de alerta. Enquanto andam pelas gôndolas e escolhem os produtos, a dupla não se dá conta da presença de um homem às suas costas (ver Figura 10).

Figura 10 – Abjeção em *Absolutas*



Mesmo uma prática cotidiana, como ir ao supermercado, torna-se um ato de resistência, para pessoas transgêneras pretas. Fonte: Capturas de tela do videoclipe. YouTube (2017).

O cliente caminha com um olhar insistente, que sustenta até ir embora. Não se trata de uma espiada curiosa. É uma intimidação tacitamente anunciada, que o homem escolhe manter durante todo o seu trajeto. Seu semblante remete ao desprezo e ao desejo por humilhar referidos por Richard Miskolci (2012) ao falar da forma como são tratados/as os/as que são lidos/as como abjetos.

Esse é único instante da narrativa de *Absolutas* em que é encenada uma das tantas violências simbólicas sofridas cotidianamente por dissidentes sexuais e de gênero. Enquanto a intimidação acontece, o seguinte verso é (en)cantado na música: “Estou procurando, estou tentando entender / o que é que tem em mim que tanto incomoda você”.

A interação do cliente com Assucena e com quem a acompanha revela uma visão atenta de um sujeito a serviço do *cistema*. Um olhar – masculino – que policia os corpos, tenta categorizá-los, joga para o campo da abjeção os identificados como infratores das normas de gênero e/ou de sexualidade e coage os “abjetos”. Tudo isso para, no fim, fazer continuar o giro das engrenagens cissexistas e heteronormativas.

Mas, na perspectiva de sujeitos cuir, o olhar também funciona na cena como um escudo. Assucena e a pessoa parceira não se dão conta – ou fazem que não se dão – do que acaba de acontecer. Os olhares felizes que trocam entre si servem de advertência para o transeunte de que não estão sós. Um modo de dizer que possuem um laço, o qual, se não as protege de possíveis agressões, minimamente as fortalece.

Se “A intolerância agride. A arte resiste”, conforme mostra uma das cartelas escritas que surge no início do clipe, logo após os dados dos assassinatos de pessoas trans em 2017. Ou, numa reinterpretação nossa da frase: se a violência odiosa a populações transgêneras persiste, a arte *transtorna*.

É pelo olhar também que Linn da Quebrada infiltra sua resistência artística nas imagens e sons de *Absolutas*. Seus olhos encaram a câmera em momentos-chave e esgarçam a performance para estender ao público pontes feitas de possibilidades de experiências subjetivas fora do binarismo de gênero ou das identidades sexuais bem delimitadas. A vida cuir explode em tela, quer em uma celebração conjunta, quer em uma afronta pela afirmação das múltiplas diferenças e existências.

Uma das cenas de *Absolutas* em que se dá essa conexão visual direta com Linn da Quebrada é na festa para a qual o bando de pessoas em trânsito nas ruas se direciona. Enquanto as batidas da música se mantêm suaves, num prenúncio de uma intensificação mais adiante, Linn encara rapidamente a câmera para transpassar um recado: “Eu vou te confessar

que às vezes nem eu me aguento / Pra ser tão transviada assim, precisa ter muito/ Muito, muito, muito, muito, muito, muito.../ Mas muito talento”.

Na montagem, imagens da artista sozinha no quarto, diante do espelho, são intercaladas e ligadas a um plano dela já na festa, olhando diretamente para o público, no além-câmera, enquanto fala-(en)canta no microfone o verso mencionado. Logo em seguida, surge Linn da Quebrada em meio a uma explosão de papéis laminados e de corpos que dançam em efusão. Ela abre de súbito os braços, e a capa de seu figurino se transforma em uma espécie de par de asas. Sobre o tecido, estão pintados os dizeres que constituem o cerne de *Absolutas*: “A ARTE RESISTE”.

A diretora Lua Voigt, durante a FilmeCon 2018, cita que a inspiração para a imagem vem do filme estadunidense *Hedwig – Rock, Amor e Traição* (2001), musical dirigido por John Cameron Mitchell que ficou bastante conhecido na cena *queer*. A protagonista Hedwig (interpretada pelo próprio diretor e, segundo ele, uma personagem que, embora tenha um gênero fluído, não seria trans<sup>77</sup>) é uma cantora de *glam rock* nascida na Alemanha Oriental e estabelecida nos Estados Unidos. Hedwig canta suas músicas autorais em pequenos bares e restaurantes em busca de um reconhecimento artístico que repare o plágio de suas obras efetuado por um ex-amante. Logo na sequência inicial, ela abre os braços durante uma apresentação e mostra uma capa com o recado jocoso: “Yankee, go home / With me!” (numa tradução livre para o português: “Iaque, volte para casa / Comigo!”).

Dessa inspiração nasce a cena com Linn da Quebrada em *Absolutas*, segundo a diretora. Mas a pose de Linn de braços estendidos no centro do quadro, encarnação de uma mensagem de resistência artística, ganha outra força quando vista com olhos voltados ao Brasil. Mesmo em diálogo direto com a postura reivindicatória de Hedwig por visibilidade, a afronta de peito aberto de Linn da Quebrada desperta relações próprias com uma cuiridade brasileira e nos parece mais próxima das imagens reluzentes do desfecho de *Madame Satã* (2002), longa-metragem do diretor cearense Karim Aïnouz.

Marco na cinematografia *queer* nacional, a obra é considerada pelos pesquisadores Chico Lacerda (2016) e Denilson Lopes e Mateus Nagime (2015) como o representante brasileiro mais próximo do *New Queer Cinema* – embora seja um exemplar tardio e um ponto fora da curva, uma vez que foi produzido já nos anos 2000 e no eixo do Sul Global. O filme ficcionaliza as complexidades e ambiguidades da vida de João Francisco dos Santos

---

<sup>77</sup> Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/news/john-cameron-mitchell-hedwig-is-not-a-trans-story-1215285>. Acesso em 25 jul. 2020.

(interpretado por Lázaro Ramos), mais conhecido como Madame Satã, figura histórica da Lapa, bairro boêmio da cidade do Rio de Janeiro. Na obra de Aïnouz, são apresentadas as facetas contraditórias de uma personagem ora violenta, ora afetuosa, que é insurgente contra as normas sexuais e de gênero. Um sujeito que, inclusive, “coloca em cheque as identidades precisas e bem resolvidas do movimento LGBT, especialmente em sua cisão entre homoerotismo e transgeneridade” (LACERDA, 2016, p. 95).

*Corpa* preta de classe baixa, malandra, valente e dançante entre o feminino e o masculino, via-se em constantes embates com a polícia – o que nos faz lembrar as reflexões de Jota Mombaça (2016) a respeito da força policial como instituição de controle de circulação de corpos negros no Brasil. Por sua desestabilização do *status quo*, Madame Satã pode ser lida como símbolo de uma insubordinação ancestral para outras bixas pretas pobres, que perpetuam e atualizam em si a ginga estratégica dela de afirmação e defesa da própria existência.

Aïnouz traz em tela como desfecho do filme o momento da metamorfose de João em Madame Satã, quando esta ganha um concurso de fantasia de carnaval do bloco Caçadores de Veados. Imagens de super-8 mostram a vinda ao mundo de Madame Satã em meio um turbilhão de serpentinas, de brilhos ébrios e de corpos foliões em delírio. No peito, ela carrega a faixa de campeã do carnaval de 1942, um adereço que se soma a sua fantasia, composta de uma longa capa lambida por labaredas pintadas sobre o tecido. João morre na boca de Madame Satã, que brada um grito que ecoa nas dobras do tempo até chegar à imagem de Linn da Quebrada, na atualidade.

Hedwig, Madame Satã e Linn da Quebrada se conectam muito mais do que por um figurino ou por uma pose. Elas se unem no rol de personagens rebeldes às identidades estanques que fazem da arte uma arma de transgressão (ver *Remontação 4 – A arte transgride*).

Quando Linn da Quebrada abre os seus braços e os transforma em um estandarte de enfrentamento artístico a um *cistema*, seus olhos encaram diretamente o público, num confronto direto ou num convite explícito para o tipo de arte que quer construir, junto à Raquel Virgínia, Assucena Assucena e tantas outras. Seu olhar se apresenta como canal de comunicação e/ou de contestação a partir do uso de seu próprio corpo como arma.

Figura 11 – Remontação 4 – A arte transgride



Acima, Linn da Quebrada em *Absolutas* (2017). Abaixo: à esquerda, Hedwig, interpretada por John Cameron Mitchell, em *Hedwig – Rock, Amor e Traição* (2001); à direita, Madame Satã, interpretada por Lázaro Ramos, em *Madame Satã* (2002). Fonte: Capturas de tela dos *frames* do videoclipe *Absolutas* e do filme *Hedwig – Rock, Amor e Traição*, aproximados pelo autor a uma foto divulgação do filme *Madame Satã*.

“Existe poder em olhar”, afirma bell hooks no texto “O olhar opositor: mulheres negras espectadoras”, presente no livro *Olhares negros: raça e representação* (2019, p.215). No ensaio, a autora trata do desenvolvimento de um olhar opositor por parte de algumas espectadoras negras (cisgêneras e estadunidenses, vale ressaltar), que não só resistem às imagens estereotipadas de mulheres negras disseminadas pelo cinema e pela televisão, mas também ativamente questionam, inquiram, subvertem, escarneiam e desconfiam dessas representações (HOOKS, 2019).

A autora é bastante influenciada pelo pensamento de Michel Foucault acerca das possibilidades de resistir presentes em todas as relações de poder. Ela defende que um certo modo crítico de olhar a realidade se torna um lugar de resistência construído pelo povo negro colonizado. Assim, “[...] todas as tentativas de reprimir o nosso direito – das pessoas negras – de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor” (HOOKS, 2019, p. 216).

Quando pessoas negras estão na produção das suas próprias narrativas – conforme exemplifica hooks com o já citado *The passion of remembrance* (1986), de Maureen

Blackwood e Isaac Julien, e outros filmes realizados por mulheres negras –, esse tipo de olhar cria obras questionadoras das representações convencionas do cinema e da televisão. Desta maneira, quando nós, negras, negres e negros, decidimos “[...] olhar corajosamente, declaramos em desafio: ‘eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade’” (*ibidem*).

Há diferenças entre o contexto a partir do qual hooks desenvolve seu ensaio e o contexto brasileiro contemporâneo em que estão inseridas de Linn da Quebrada, Assucena Assucena e Raquel Virgínia. Além disso, *Absolutas* não é inteiramente um produto do olhar opositor do trio de artistas trans negras, uma vez que a direção, o roteiro e a montagem do clipe, por exemplo, estavam sob o crivo criativo e o poder de decisão branco da agência. Porém, entendemos que o videoclipe é sim resultado de um tensionamento provocado pelos olhares opostos das artistas protagonistas que desafiam os estereótipos imagéticos pré-concebidos e infiltram, mediante negociação, suas visões de mundo na tela: seja na camada imagética, seja na camada musical.

### 3.3 Mãos que agriem, mãos que enfrentam

Se em *Absolutas* o olhar de Linn da Quebrada se infiltra, com limitações, no tecido do videoclipe, em *blasFêmea | Mulher* um outro fluxo criativo se deságua, já que esta é a primeira obra audiovisual em que roteiro e direção se centram nas mãos da própria artista. Mãos essas que se juntam a tantas outras para produzir um “experimento audiovisual documental”, como ela descreve, localizado entre sagrado e profano, enfrentamento e cura.

Invadir e ocupar os espaços para denunciar as fissuras do pensamento binário e do culto ao falo é uma das forças que movem a narrativa desde o prólogo performático. O clipe inaugura com um ambiente penumbroso quase vazio, exceto por um genuflexório. Linn da Quebrada adentra no espaço e se ajoelha. Até então desfocada, a cena se torna nítida quando a *performer* une as mãos em posição de prece. A luz é etérea, e algumas badaladas de sino introduzem a ária *Erbarne dich*, parte de *Matthäus-Passion, BWV244* (ou, numa tradução para o português, *A Paixão Segundo São Mateus*), de Johann Sebastian Bach. Linn ergue a cabeça e presencia uma aparição divina.

Três deidades negras surgem iluminadas tenuamente, interpretadas por Aretha Sadick, Jup Pires e Thaís Nogueira. Presa a cada um de seus quadris, há uma espécie de cinta de couro preto com uma vela branca acoplada, fazendo as vezes de falo. Suas cabeças carregam coroas, e seus dedos, longas unhas postiças. As entidades desafiam com suas *corpas*

materializadas uma noção colonial, separatista e dual dos gêneros.

Linn se despe do vestido violeta, e a trindade a cerca. Ajoelhada ao centro, ela acende um maçarico cuja chama lambe as velas. As divindades entram em êxtase e gozo enquanto suas velas-falos respingam parafina branca quente sobre a *corpa* quase nua de Linn. Os violinos da música se misturam a suspiros. Ao fim do prólogo, Linn aparece caída no chão, coberta dos vestígios secos do rito que acaba de acontecer (ver Figura 12).

Desde o seu início, o clipe endereça a *blasfêmea* diretamente ao poder masculino, que finge ser divino e que relega o feminino (e todas as outras possibilidades de gênero) à condição de profano, quando não demoníaco. A partir da performance de atos corporais subversivos e de paródias de gênero (BUTLER, 2019), sujeitos *cuir* negras desmascaram a construção social dos gêneros binários, a artificialidade do falo e a ritualização do culto a ele. Assim, numa visão butleriana, criam problemas de gênero com as próprias regras do jogo genderizado e desnaturalizam a pretensa estabilidade do masculino e do feminino (*ibidem*).

Figura 12 – Prólogo de *blasFêmea* / *Mulher*



No prólogo, a artificialidade do culto ao falo é desvelada com uma performance que bagunça a pretensa estabilidade do binarismo de gênero. Fonte: Capturas de tela do videoclipe. YouTube (2017).

Lançada no YouTube em 14 de abril de 2017, *blasFêmea | Mulher*<sup>78</sup> começou a ser desenvolvida ainda em 2016, quando Linn da Quebrada foi uma das selecionadas para Meio-Fio, iniciativa da marca Melissa. A ação, que, segundo a Melissa, buscava deslocar o olhar do centro para as margens, funcionou como um programa de tutoria e articulação de nove jovens talentos da cidade de São Paulo e durou, ao todo, nove meses, dividida em duas fases<sup>79</sup>.

Ao final daquele ano, três projetos, votados por comissão julgadora e público, foram escolhidos para ganharem vida e serem apresentados em uma exposição. O de Linn foi um dos finalistas, junto com o do tecelão cearense Alexandre Herbert e o das irmãs Tasha e Tracie Okereke com o coletivo Mulheres Pretas Independentes de Favela (MPIF).

Com isso, *corpas* pretas de periferia escureceram um pouco o espaço branco do Pavilhão da Bienal, durante o SP-Arte – Festival Internacional de Arte de São Paulo de 2017, no qual aconteceu a exposição Meio-Fio, com curadoria de Paula Garcia e direção criativa de Erika Palomino. “TRANSVIADAGY no museunm çynn !!”<sup>80</sup>, nas palavras de Linn, ao anunciar em postagem no Facebook a estreia de *blasFêmea | Mulher* como uma instalação, uma semana antes do clipe ir para o YouTube. Em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, Linn da Quebrada afirmou que “estar na SP–Arte é mais uma invasão e ocupação por parte dos nossos saberes, pretos e transviados, nesses espaços de Arte com ‘A’ maiúsculo, na maioria das vezes excessivamente limpo, branco e elitizado”<sup>81</sup>.

Nessa reconfiguração do território *claro* da “Arte” por meio de produções transnegrecidas, mãos aliadas podem se mostrar parceiras estratégicas na fabricação de imagens-sons fortalecedores, desde que contribuam para a reafirmação do protagonismo de pessoas negras e trans em suas próprias narrativas. Desse modo, além de contar com o roteiro, a direção e a performance de Linn da Quebrada, *blasFêmea | Mulher* é também codirigida pelo realizador audiovisual branco cisgênero Marcelo Caetano, com quem a artista já havia trabalhado anteriormente.

<sup>78</sup> "Linn da Quebrada - blasFêmea | Mulher". Videoclipe divulgado em 14 de abril de 2017, no canal de Linn da Quebrada no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/-50hUUG1Ppo>. Acesso em 23 ago. 2020.

<sup>79</sup> Disponível em: <https://www.melissa.com.br/artigo/a-vida-enquanto-processo-criativo>. Acesso em 04 ago. 2020.

<sup>80</sup> Postagem de Linn da Quebrada no Facebook em 24 de março de 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/mclinn daquebrada/photos/a.1693287327576499/1863668797205017/>. Acesso em 1º ago. 2020.

<sup>81</sup> “Precisamos levar a discussão de gênero para a rua”, diz Linn da Quebrada”, matéria de Isabela Serafim publicada no E+ do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 06 de abril de 2017. Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/noticias/moda-e-beleza,precisamos-levar-a-discussao-de-genero-para-a-rua-diz-linn-da-quebrada,70001729044?fbclid=IwAR0prqmdtqDHnTaBET-8O5BvmiFkeofgGdHDL-tcUZfk9ALobOhR49P3nrI>. Acesso em 1º ago. 2020.

Em 2017, foi lançado nos cinemas o filme de ficção *Corpo elétrico*, primeiro longa-metragem de Marcelo Caetano, no qual Linn atuou como uma personagem coadjuvante, ao lado da legendária *drag queen* negra Márcia Pantera. Posteriormente, veio a parceria para o videoclipe. O trabalho conjunto de Linn da Quebrada e de Marcelo Caetano na direção resultou naquilo que a artista chamou de “transclipe” ou “transfilme”, um híbrido audiovisual entre o que seria considerado um videoclipe e um curta-metragem. Inclusive, *blasFêmea / Mulher* participou do 24<sup>a</sup> Festival de Cinema de Vitória em uma mostra destinada a produções experimentais, mesmo o evento possuindo nessa edição uma categoria específica para clipes.

De acordo com um dos postulados que baliza o pesquisador brasileiro Thiago Soares na tese *A construção imagética dos videoclipes: canção, gêneros e performance na análise de audiovisuais da cultura midiática*, o videoclipe se apropria não só de aspectos das performances ao vivo, da música e do cinema, mas também de características da videoarte, da vídeo-performance e de outros gêneros audiovisuais. Um produto que, segundo o autor, é capaz de construir um “semblante midiático” do/a artista, um perfil que o/a posicione no mercado musical e que cria uma relação extensiva com a canção que o origina (SOARES, 2009).

Nesse sentido, *blasFêmea / Mulher* ganha uma importância singular na carreira de Linn da Quebrada. Para além de ser o lançamento de “Mulher”, música até então inédita, tornou-se o *feitiço audiovisual* que abriu os caminhos do álbum *Pajubá*, disponibilizado ao público pouco tempo depois. O clipe, junto com tantos outros que o sucederam, funcionou como pilastra na edificação do “semblante midiático” de Linn da Quebrada como uma artista *terrorista de gênero*.

Em uma das publicações que fez no Facebook à época da divulgação de *blasFêmea / Mulher*, na qual mostrava o trecho final do clipe em que há uma performance-rito de banho de folhas e de cura coletiva entre várias mulheridades, Linn elabora sobre a obra como um ato de produzir imagens-rachaduras em estruturas vítreas já cristalizadas:

Passamos muito tempo condicionadas, programadas e fixadas. Nos deram muitas verdades prontas e agora é a nossa possibilidade de fazer perguntas. O que tem que ser desconstruído é a nossa própria imagem no espelho. A gente tem que estar disposta a romper essa imagem tão bem regimentada de nós mesmas. Pra que nós possamos construir uma outra imagem, menos fixa, de forma que a gente consiga reinventar, desconstruir padrões, estereótipos e arquétipos sociais<sup>82</sup>.

A desconstrução dos padrões buscada por Linn da Quebrada influencia inclusive na

<sup>82</sup> Publicação de Linn da Quebrada, no dia 18 de abril de 2017, em sua página no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/1693283717576860/videos/1877253382513225/>. Acesso em 03 ago. 2020.

montagem, assinada por Caroline Leone, com assistência de Clara Bastos. Com duração de mais de 10min, a obra assume um ritmo que destoa dos *flashes* imagéticos e dos cortes rápidos de *Absolutas*, por exemplo. As imagens de *blasFêmea* se dilatam no desenrolar dos acordes da música “Mulher”, num tempo descontínuo que se espirala na cadência dos versos ferinos da canção. Em vez de uma linearidade narrativa, talvez haja um efeito de linearidade, já que o tempo de *blasFêmea* se dá numa descontinuidade de acontecimentos, uma das características do próprio videoclipe (MACHADO, 2000). Mais do que tranquilidade, o compasso lento transmite e dilata a crueza daquilo que Linn interpreta.

Há uma estrutura narrativa que se constrói organizada em uma tripartição. No primeiro ato, é apresentado o prólogo, que traz uma performance descolada temporalmente do que vai vir a seguir, mas que introduz as principais temáticas. No segundo momento, começa a música “Mulher”, acompanhada de sequências que desenvolvem, no intervalo de uma noite-madrugada, um conflito, um clímax e uma resolução. Por fim, no epílogo, também performático, a obra desfecha com uma vivência que o elenco<sup>83</sup> e Linn da Quebrada tiveram juntas antes do início das gravações. Essa experiência final de um espaço construído por várias feminilidades, embora seja mostrada no clipe de forma pontual, é aprofundada em um vídeo à parte, intitulado de *Vivência blasFêmea – a ser comentado mais à frente –*, também publicado no canal de Linn da Quebrada no YouTube.

Além da montagem, a própria fotografia de *blasFêmea / Mulher* influencia no tempo que as imagens permanecem em tela. A direção de fotografia é assinada por Alice Andrade Drummond, Flora Dias e Bruno Risas, e o videoclipe tem fotografia adicional e still de Núbia Abe. A câmera nunca é fixa e passeia pelos corpos femininos que estão em trânsito noturno pelos espaços públicos. Ela dá tempo aos próprios movimentos corporais registrados para se desenvolverem, em especial os de Linn da Quebrada. O foco é cambiante, e as imagens que povoam o clipe frequentemente transicionam de um completo desfoque para uma nitidez iluminada por luzes que emulam a iluminação dos postes na rua.

---

<sup>83</sup> Linn da Quebrada é a protagonista, assim como todas as pessoas que fizeram parte do coletivo de *mulheridades*. Por isso, deixamos expressos os seus nomes, como bem lembra Linn, em publicação no Facebook do dia 17 de abril de 2017: “blasFêmea é: Alice Guurl, Aretha Sadick, Ariane Oliveira, Cássia Caneco, Danna Lisboa, Fabiana Pimenta, Fernanda Gandini, Gabriela Duchamp, Gilda Genofre, Gori Albuquerque, Julia Katharine, Jup Pires, Kiara Felipe, Leticia Souza, Magô Tonhon, Manauara Clandestina, Mc Dellacroix, Mellyna di Marcuze, Neon Cunha, Nerie Bento, Onika Emanuella, Thais Nogueira, Thais Olivarsi, Vanessa Theghettogirl, Verónica Valentino, Verônica Vieira, Vita Pereira. Que atuaram no vídeo e atuam na minha vida ❤️ é tbm Flora Dias, Alice Andrade Drummond e Bruno Risas, que fizeram a direção de fotografia. É Nubia Abe, que fez fotografia adicional e still e todas as pessoas envolvidas no projeto [...]”. Disponível em: <https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/photos/a.1693287327576499/1876774042561159/>. Acesso em 06 ago. 2020.

Nesse jogo de entre-visibilidades, feito com luzes e sombras, foco e desfoque, alguns gestos corporais são ressaltados em cena e funcionam como catalizadores narrativos. Enquanto mãos buscam afetos, tateiam desejos, agridem corpos, revidam violências *cistêmicas* e banham-se em cura, a boca de Linn da Quebrada grita um (en)canto que emana um chamado invisível direcionado a diferentes mulheridades, capaz de uni-las na produção coletiva de mecanismos de fortalecimento e resistência.

No segundo ato da narrativa, logo após a cena em que ouvimos, cúmplices, o áudio de Lillian Anjos para sua filha, Linn da Quebrada se direciona para um carro parado e se encontra com o motorista, um homem branco cujo rosto está permanentemente escondido por um capuz, no interior do veículo. “Nas ruas, pelas surdinas / é onde faz o seu salário / Aluga o corpo a pobre, rico, / endividado, milionário / Não tem Deus nem pátria amada / Nem marido, nem patrão / O medo aqui não faz parte / do seu vil vocabulário”, contextualizam os versos da música, os quais fazem referência a circunstâncias e práticas da prostituição vivenciadas por parte da população de travestis e mulheres trans.

Parece haver um desejo do motorista de que sua face não seja revelada enquanto estiver na companhia de uma travesti preta. Com essa parte do corpo, relacionada à identidade e à identificação, estando oculta, o personagem sem rosto é desenvolvido principalmente a partir do que suas mãos fazem. Ao mesmo tempo em que dirige, ele acaricia a bochecha de Linn, fica de mãos dadas com ela e apalpa suas coxas até chegar entre suas pernas.

Seguindo uma tendência fragmentária do videoclipe (MACHADO, 2000; SOARES, 2012), intercalada a essa cena, Linn aparece sozinha, próxima a uma parede de chapisco, (en)cantando diretamente para a câmera. Em montagem paralela, também são mostradas imagens de bixas, sapatonas, travestis, mulheres trans e cisgêneras, gordas e magras, negras e brancas, em situações cotidianas: em uma reunião com pessoas amigas, no transporte público, na saída de casa ou na volta ao lar. “Ela não quer pau/ Ela quer paz”, entoou a canção.

Com a intensificação dos batucos da música, aos poucos, essas várias personagens se agrupam em bandos que marcham pelas vias públicas. Os semblantes expressam seriedade em meio a um clima tenso. Elas parecem ser movidas por um chamado vibrante em outro espectro sonoro ou por um pressentimento de algo à espreita nas esquinas. Laços invisíveis se estabelecem e formam um grande corpo feminino diverso, como que conjurado pela repetição de Linn dos versos que dão título à canção:

Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher  
 Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher  
 Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher  
 Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher

Nem sempre há um homem para uma mulher, mas há dez mulheres para cada uma  
 E uma mulher é sempre uma mulher

Nem sempre há um homem para uma mulher, mas há dez mulheres para cada um  
 E uma, e mais uma, e mais uma, e mais outra mulher

E outra mulher

E outra mulher

E outra mulher

E outra mulher

(“Mulher”, faixa bônus de *Pajubá*, álbum de Linn da Quebrada, 2017)

Logo em seguida, Linn complexifica ainda mais o que acaba de proferir. O que antes era uma afirmação, agora se torna uma pergunta: “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!”.

Em uma reivindicação por um entendimento expandido sobre as mulheridades, a artista torce a concepção universal, branca e cisgênera de Mulher – no singular e de M maiúsculo –, estilhaça-a com sua arte-martelo e mira num reflexo caleidoscópico de mulheres, no plural. “O conceito de ‘Mulher’ apaga a diferença entre mulheres em contexto sócio-históricos específicos, entre mulheres definidas precisamente como sujeitas históricas em vez de como *uma* sujeita psíquica (ou uma não sujeita)”, escreve bell hooks, no artigo “O olhar opositor: mulheres negras espectadoras”, ao tecer uma crítica às teóricas brancas feministas de cinema sobre uma generalização de uma imagem una de “mulher”.

No emblemático discurso *The master's tools will never dismantle the master's house*<sup>84</sup>, a autora Audre Lorde também faz uma crítica sobre a reprodução do uso, por parte de algumas feministas brancas, de ferramentas estruturais racistas e homofóbicas. Ela aponta que as mulheres foram ensinadas a ignorar a diferença ou a vê-la como elemento segregador (LORDE, 1983). Defende, então, a interdependência mútua e não dominante de diferenças entre mulheres como uma poderosa força promotora de mudança (*ibidem*). Nessa linha de raciocínio, elabora:

Aquelas de nós que estão fora do círculo do que essa sociedade define como mulheres aceitáveis, aquelas de nós que foram forçadas nos caldeirões da diferença –

<sup>84</sup> Discurso feito originalmente na conferência internacional The Second Sex Conference, em 1979, em Nova York. Como “master” se refere não só a figura de um mestre, mas também, pelo contexto histórico estadunidense, está relacionada à forma como senhores de escravos eram chamados, uma tradução para o português poderia ser: “As ferramentas do senhor nunca desmantelarão a casa do senhor”. Ou, conforme a tradução que Tatiana Nascimento dos Santos menciona em sua tese: “as ferramentas do sinhô não vão nunca destruir a casa-grande” (SANTOS, 2014, p. 29).

aquelas de nós que somos pobres, que somos lésbicas, que somos Negras, que somos velhas – sabemos que *a sobrevivência não é uma habilidade acadêmica*. É aprender a estar sozinha, ser impopular e às vezes insultada, e a juntar forças com aquelas outras marginalizadas pelas estruturas, para definir e buscar um mundo no qual todas nós possamos florescer. É aprender a retomar nossas diferenças e transformá-las em força. *Pois as ferramentas do sinhô nunca vão derrubar a casa-grande*. Elas podem nos permitir vencê-lo temporariamente no seu próprio jogo, mas nunca nos permitirão realizar a verdadeira mudança. E esse fato só é uma ameaça àquelas mulheres que ainda definem a casa-grande como sua única fonte de suporte (LORDE, 1983, p. 99. Grifos originais da autora. A tradução é de tatiana nascimento dos santos<sup>85</sup>).

Separadas por quatro décadas e contextos díspares, as palavras de Lorde e a obra-feição de Linn parecem se encontrar, fora do tempo linear, na mesma encruzilhada que os diversos corpos femininos de *blasFêmea | Mulher* se reúnem (ver Figura 13). Como afirma Linn: “encontro e fortalecimento do feminino. expressão e manifestação. rede de apoio, proteção, carinho e cura. blasFêmea é ato. é verbo. é juntas. é enfrentamento. é não se curvar diante do Macho. blasFêmea é profanamente sagrado. Nos amem e amém.”<sup>86</sup>.

Figura 13 – Nas encruzilhadas de *blasFêmea | Mulher*



Uma legião de mullheridades e travestilidades se encontram em encruzilhadas e se unem no prenúncio da ameaça a um corpo feminino. Fonte: Captura de tela do videoclipe. YouTube (2017).

<sup>85</sup> No original: “Those of us who stand outside the circle of this society's definition of acceptable women; those of us who have been forged in the crucibles of difference; those of us who are poor, who are lesbians, who are black, who are older, know that *survival is not an academic skill*. It is learning how to stand alone, unpopular and sometimes reviled, and how to make common cause with those other identified as outside the structures, in order to define and seek a world in which we can all flourish. It is learning how to take our differences and make them strengths. *For the master's tools will never dismantle the master's house*. They may allow us temporarily to beat him at his own game, but they will never enable us to bring about genuine change. And this fact is only threatening to those women who still define the master's house as their only source of support.” (LORDE, 1983, p. 99. Grifos originais da autora). A tradução feita por tatiana nascimento dos santos, reproduzida aqui, está em seu *blog diáspora y dissidência sexual em trânsito*. Disponível em: [https://traduzidas.wordpress.com/2018/03/03/audrelorde\\_ferramentasdosinhonuncaderrubamcasagrande/](https://traduzidas.wordpress.com/2018/03/03/audrelorde_ferramentasdosinhonuncaderrubamcasagrande/). Acesso em 30 nov. 2020.

<sup>86</sup> Publicação de Linn da Quebrada no Facebook, no dia 15 de abril de 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/posts/1875399126031984>. Acesso em 06 ago. 2020.

A coalizão no clipe não se dá por acaso. Em paralelo ao caminhar das diferentes sujeitas pelas ruas, antes de elas se agruparem por completo (como na Figura 13), Linn aparece flertando com o homem encapuzado dentro do carro estacionado. A câmera subjetiva, na perspectiva dele, fixa-se no rosto sorridente de Linn até que ela percebe a presença de algo através do para-brisas e muda de expressão. De súbito, a porta do carro é aberta pelo lado de fora, e mãos de um outro homem branco agarram a personagem, que tenta se desvencilhar. Arrancada do veículo, ela passa a ser violentada pelo motorista e por mais dois homens brancos.

Os agressores cospem nela, sufocam-na e imobilizam seu corpo para dele abusarem enquanto ela luta e resiste, em um muro isolado e por sobre o capô do carro. Uma representação complexa da objetificação, da abjeção e da violência que o *cistema* projeta sobre pessoas trans, em especial negras. “[O] que faz com que o corpo trans seja altamente descartável? Quais os pressupostos que dão certa ideia de permissividade às cis-masculinidades de que mulheridades transgêneras são objetas ou abjetas?” (LEAL, 2018, p.168), pergunta a *performer* e pesquisadora Dodi Tavares Borges Leal entre os vários questionamentos afiados que faz em sua tese, intitulada *Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral*.

Apoiada pelo pensamento de Paul B. Preciado a respeito da contrassexualidade, Leal reflete que a sexualidade cisnormativa é hipersexualizante e reducionista “dos sentidos do corpo à metonímica dos adereços” (LEAL, 2018, p. 168), limitante e aprisionante das zonas erógenas apenas aos genitais. Ela aponta a existência daquilo que chama de uma “pedagogia da rejeição” e da formação social de gostos e de “não gostos” por certos corpos, de acordo com padrões cisgêneros (*ibidem*, p. 171).

A pesquisadora, a partir de sua transgeneridade, desvela que sujeitos cisgêneros se apropriam culturalmente de estéticas e de corpos de pessoas trans por meio de um consumo e desprezo *cistemáticos*. Para a pesquisadora, nos versos finais “Homem que consome / Só come, fudeu e some” da canção “Mulher”, “Linn da Quebrada sintetiza com muita precisão como a objetificação exercida por homens cis sobre mulheres trans tem no consumo associado ao desprezo o seu *modus operandi* de crueldade sexual-afetiva” (LEAL, 2018, p. 135).

Além da música, o clipe também representa a brutalidade dessa lógica de consumo-violência-desprezo. Uma trinca de ações que se desdobra em múltiplos eixos de opressão. Tentáculos coloniais que agem propulsionados por práticas racistas, classistas, misóginas e, talvez mais do que transfóbicas, cissexistas.

Viviane Vergueiro – também conhecida como viviane v. –, em sua dissertação *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade* (2015), debruça-se acerca do modo como os diversos *cistemas* de poder se interseccionam na produção de “fantasias ciscoloniais” que naturalizam a divisão pré-discursiva, binária e permanente de corpos e identidades de gênero. Em um ato acadêmico que desafia a norma, ela coloca a cisgeneridade, a cisonormatividade e o cissexismo como categorias analíticas de seu estudo, escrito a partir de sua vivência transgênera.

Baseada em uma analogia que faz com o conceito de heteronormatividade e o processo de naturalização da heterossexualidade, trabalhado por Cathy J. Cohen, Vergueiro define a cisonormatividade como “uma série de forças socioculturais e institucionais que discursivamente produzem a cisgeneridade como ‘natural’” (VERGUEIRO, 2015, p. 68). A pesquisadora observa que “Violências contra existências trans e gênero-diversas” se relacionam frequentemente com a “invasão de certas percepções cisonormativas sobre diversidades corporais e de identidades de gênero, particularmente na intersecção com outros sistemas de normatização” (*ibidem*). Como um modo de resistir às violências cisonormativas e às ciscolonialidades do saber-poder, Vergueiro destaca justamente a necessidade do estudo da própria cisgeneridade para desfazer a invisibilidade normativa com a qual ela se reveste.

O esforço da autora em sua pesquisa é enfatizar como as violências contra populações de gêneros inconformes à cisonormatividade são estruturais e perpassam vários *cistemas* (Academia, Ciências médicas e jurídicas, Igreja, Mídias, etc.). Nesse percurso, ela problematiza o caráter individualizante e patologizante que o termo “transfobia” pode assumir, embora reconheça a importância de projetos de ativismos que se organizam a partir desse conceito, na luta contra práticas transfóbicas. Vergueiro prefere o uso das palavras “cisonormatividade” e “cissexismo” por elas ajudarem no acionamento de “processos críticos que transformem fantasias sobre transfobia, especialmente as fantasias que a restrinjam àquelas violências em ‘nível individual’, em uma espécie de compreensão decolonial sobre a transfobia” (VERGUEIRO, 2015, p. 70). Assim, busca tecer um entendimento da “cisonormatividade e [d]o cissexismo como estruturantes de violências institucional, sociocultural, e existencialmente impregnadas por culturas e sociedades” (*ibidem*).

Na cena em que Linn é violentada por três homens, eles agem não por serem “doentes”, por terem uma “patologia” ou um medo individual de pessoas trans. Há uma permissividade social, cultural, estrutural que possibilita e reforça as violências praticadas por

eles contra transgeneridades e outras desobediências de gênero. São agressões que estão diretamente conectadas, por exemplo, aos olhares de abjeção que o cliente do supermercado direciona para Assucena Assucena e a quem a acompanha, em *Absolutas*. Tais ações são parte de um intrincado *cistema* que permeia a cultura e o cotidiano.

Contudo, numa perspectiva foucaultiana, se nas relações de poder há sempre possibilidades de agência e resistência, tal cenário cissexista não prevalece sem uma reação. Viviane Vergueiro aponta que pessoas de gêneros dissidentes são construídas como “traidoras do sistema” e, por isso, são punidas: “são assassinadas, ridicularizadas, estranhadas, ojerizadas. [...] Subempregos, desempregos, pistas marginalizadas: a traição tem um preço alto” (VERGUEIRO, 2015, p. 225). Se assim o é, ela, então, sugere uma apropriação crítica – ou, nos termos de Linn da Quebrada, uma ocupação, uma invasão – da ideia de “traição”:

É preciso cometer aquilo que o sistema verá como crimes e contravenções – traições à ordem – de gênero. Autoorganizações econômicas e políticas trans\*, redes de proteção e cuidado independentes do sistema patologizante colonial, propostas e ações culturais e intelectuais decoloniais críticas.

Feições. Marchas. Legítimas defesas. Barracos. Artigos acadêmicos. Economias solidárias trans\*. Artes. Amores. Resistências.

Resistências por todos os meios necessários para que nossos direitos humanos sejam garantidos – no mínimo, de acordo com os Princípios de Yogyakarta: é preciso organizar traições ao sistema.

Por traições interseccionais anticoloniais ao sistema heterossexista, racista, elitista, capitalista, especista (VERGUEIRO, 2015, pp. 225- 226).

O feitiço audiovisual de *blasFêmea / Mulher*, atravessado por uma estética-política *terrorista de gênero*, conjura exatamente sons e imagens traidoras do *cistema*. Isso fica expresso na sequência de agressão, em que Linn aparece sendo sufocada por uma mão branca de um homem. Ele lacra a boca dela numa ilusão de que domina a situação. Em blocos fragmentados, logo em seguida, surge mais um plano da artista (en)cantando a canção próxima à parede de chapisco. Sua bocarra, a princípio sem foco, abre-se ao máximo e se torna nítida enquanto produz um grito imagético-musical. Justaposta ao trecho anterior, a imagem se constrói como uma afronta de Linn ao abafamento de sua voz. Por meio de uma montagem que emparelha duas ações que não transcorrem simultaneamente, o brado perfura as tentativas de silenciamento de uma branquitude viril e atravessa carne, tempos, espaços, planos imagéticos (ver Figura 14).

Figura 14 – Silenciamento e grito em *blasFêmea / Mulher*



Mesmo que, narrativamente, Linn seja sufocada, a montagem faz com que sua voz e seu (en)canto não sejam calados. Fonte: Capturas de tela do videoclipe. YouTube (2017).

Os homens ainda não sabem, mas a boca traiçoeira daquela que brada emana uma convocatória de rebelião como um ato de legítima defesa. É ao som do seguinte chamado que todas as sujeitas anteriormente mostradas se unem na encruzilhada e se preparam para guerrilhar: “Bato palmas para as travestys / que lutam para existir / E a cada dia conquistar / o seu direito de: viver & brilhar/ Batam palmas! / Para as travestys / que lutam para existir / E a cada dia batalhando, conquistar / o seu direito de/ viver & brilhar & arrasar”.

Sobre o capô do carro, Linn se debate até que a legião de mulheridades avança sem hesitação em direção ao trio. O foco da imagem deixa de ser a violência e passa a ser o revide. As sujeitas correm, imobilizam os algozes, neles batem e resgatam Linn da Quebrada da situação de vulnerabilidade. A *performer*, enquadrada num mar de rostos em agitação, observa o enfrentamento de todas (ver Figura 15). Elas tomam o espaço, ao passo em que os agressores ficam cada vez mais fora de quadro. Uma das mulheres usa uma blusa preta com o nome “Dandara”. Os gritos da coletiva feminina se tornam o pano de fundo para a voz da artista, que declama os versos da música: “Ela é amapô de carne e osso, silicone industrial / Navalha, navalha-valha, navalha, navalha-valha/ Navalha, navalha-valha, navalha, navalha-valha / Navalha na boca e calcinha de fio dental”.

Figura 15 – O revide em *blasFêmea* / *Mulher*



O enfrentamento da coletiva fortalece e protege Linn da Quebrada da situação violenta.  
 Fonte: Capturas de tela do videoclipe. YouTube (2017).

Após a resolução do conflito, Linn é retratada novamente sozinha nas ruas, onde performa o fim da canção. Ela proclama os versos aos quais Dodi Leal (2018) faz referência em sua tese, assim encerrando-os: “Eu tô correndo de homem / Eu tô correndo de homem / Homem que consome, só come e some/ Homem que consome, só come, fudeu e some / Some/ Some / Some / Some/ Some”.

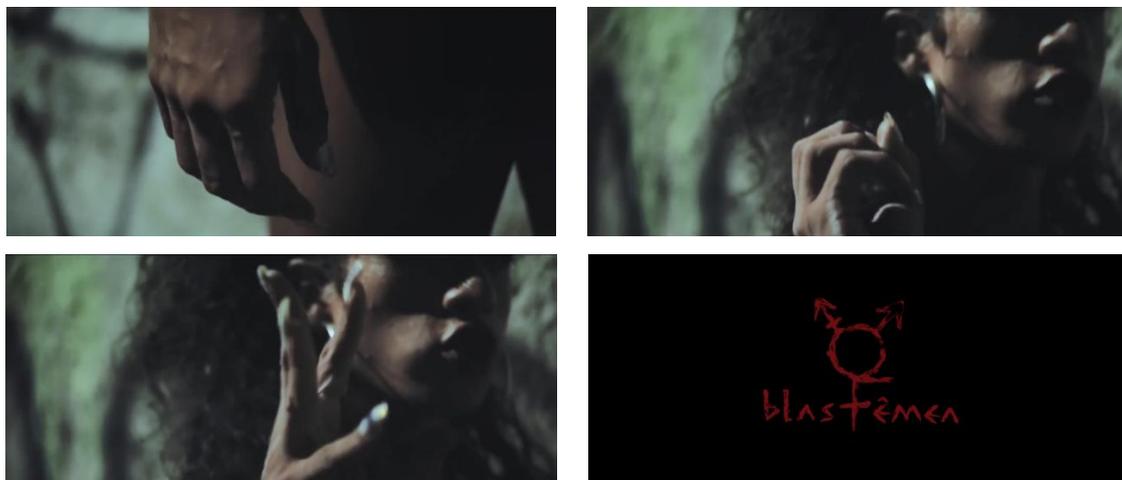
Há uma nítida reviravolta de intenção na frase. Se Linn da Quebrada primeiro aponta a lógica do consumo e do desprezo que guia cis-masculinidades nas relações com mulheres trans, travestis e outras pessoas transgêneras, conforme ressaltou Leal, nos versos derradeiros a artista manda os homens consumistas desaparecerem de vez.

A demanda da música é acompanhada pela gestualidade. Não existem mais mãos brancas que fingem afeto e se armam de ojeriza para machucar uma travesti preta. O que há agora são imagens da própria mão de Linn passeando pelo seu corpo em foco, um manifesto de autopertencimento e autodeterminação de uma política corporal.

Enquanto ordena o sumiço dos machos, Linn ergue o punho cerrado. Seus dedos se abrem numa expansão repentina. Uma concretização do que deseja com suas palavras em áudio-imagens feiticeiras. O segundo ato se encerra pouco depois com um grafismo que traz o

nome “blasFêmea”, escrito com o símbolo da transgeneridade (ver Figura 16).

Figura 16 – O gesto de sumiço em *blasFêmea* / *Mulher*



Os dedos e as palavras da artista reforçam a ordem de sumiço dos homens a qual é (en)cantada na música.  
Fonte: Capturas de tela do videoclipe. YouTube (2017).

No videoclipe, a força da palavra dissolve a presença masculina dilacerante e cria um portal para um espaço de cura e fortalecimento constituído por mulheres unidas pela diferença. As resistências se fazem possíveis em meio a multidões de existências desviadas.

### 3.4 Multidões de diferenças

“A gente tá conquistando o nosso direito de ser, estar e de existir. Quando você é travesti dentro de um mundo machista, transfóbico, você já é uma resistência, mesmo que a sua música não expressasse didaticamente isso”. A frase é de Assucena Assucena em um breve depoimento no final do videoclipe *Absolutas*. A fala indica que a construção de uma identidade e de um corpo travesti é, por si só, um processo de confrontação diária ao *cistema heteronormativo*, que vigia, pune e mata reiteradamente uma diversidade de corpos tachados como transgressores.

Confronto que se acirra e ganha dimensões outras quando se é uma pessoa transgênera negra no Brasil. “Eu poderia cantar qualquer repertório, eu ainda assim vou ser uma mulher trans negra cantando aquele repertório”, reflete Raquel Virgínia, também no final do clipe. Em uma versão ampliada de seu depoimento à equipe de *Absolutas*, a arte é mencionada como um campo de atuação estratégico que possibilita conexões com outros indivíduos de vivências em comum: “tantas pessoas que gostam dessa música estão envolvidas em tantas pautas que a sociedade hoje vem discutindo que a nossa música tem um apelo de serviço social,

transgressão. É por isso que o nosso trabalho envolve necessariamente resistência”<sup>87</sup>, afirma Raquel, ao refletir acerca da musicalidade que atravessa sua banda.

As afrontas de resistência se dão, antes de qualquer coisa, já na disputa pelo território do próprio corpo e pela experimentação das possibilidades estéticas e políticas que dele podem se desdobrar. “Arte significa criar sobre a minha própria existência, criar sobre as minhas relações, sobre a minha estética, e eu entendo a minha vida e o meu corpo, principalmente, como esse espaço de experimentação estética radical”<sup>88</sup>, comenta Linn da Quebrada nos bastidores de *Absolutas*. Vida, corpo e arte se tornam, então, elementos indissociáveis na estética-política da artista.

Em entrevista ao jornalista Pedro Bial, no programa *Conversa com Bial*, Lina Pereira, criadora de Linn da Quebrada, afirma que a luta com seu trabalho, juntamente com o de tantas outras, é “[...] pelo direito aos nossos próprios corpos pra construir e reivindicar novas condições de mulheridades. Onde as mulheres [...] não tenham de ser mulheres de alguém, que não mulheres de si mesmas [...]”<sup>89</sup>. Em dado momento, os dois dialogam sobre o processo criativo de construção artístico-identitária e Lina fala da invenção da persona Linn da Quebrada como centro de força para si mesma:

**Pedro Bial:** Eu, acho que uma vez ou duas, eu observei você falando assim: "eu, como Linn da Quebrada...". Quase chamando Linn da Quebrada, como sendo Linn da Quebrada uma terceira pessoa [...] Você é uma criação sua? Quem é você, então?  
**Lina Pereira:** É essa pergunta que eu tô me fazendo! Não tô dizendo pra você? Quem sou eu? [rindo]. "Quem sou eu, ao me olhar no espelho, ao sentir a ferida que cortou?" [declamando]. Porque a Linn da Quebrada é sim uma invenção. Eu inventei a Linn da Quebrada pra poder inventar forças, pra poder inventar coragem... E pra salvar a minha vida. A Linn da Quebrada salvou a minha vida. A Linn da Quebrada me fez acreditar na minha própria existência. A Linn da Quebrada fez com que eu acreditasse que era possível. E ela fez não só a mim, como fez muitas outras pessoas acreditarem nisso também. A Linn da Quebrada é muito maior que eu. A Linn da Quebrada é uma legião.<sup>90</sup>

Não à toa, é dessa forma legionária que Linn resolveu construir *Absolutas* e *blasFêmea / Mulher*, os seus primeiros videoclipes de maior porte. Embora a dimensão do

<sup>87</sup> "Absolutas: Depoimento Raquel Virgínia", vídeo publicado em 28 de novembro de 2017 no canal da AbsolutBrasil no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MxNaQFzEfuc>. Acesso em: 13 ago. 2020.

<sup>88</sup> "Absolutas: Depoimento Linn da Quebrada", vídeo publicado em 28 de novembro de 2017 no canal da AbsolutBrasil no YouTube. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_QAxVsn2OxA](https://www.youtube.com/watch?v=_QAxVsn2OxA). Acesso em: 13 ago. 2020.

<sup>89</sup> O episódio do programa *Conversa com Bial* com Linn da Quebrada foi disponibilizado pela artista em uma postagem em seu IGTV, em 11 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CDxRI07Hu9b/>. Acesso em 13 ago. 2020.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

coletivo seja algo presente em outros trabalhos (como mencionado no início do capítulo 1), as “legiões” retratadas nas duas produções se organizam em torno da celebração e da defesa de suas próprias existências. Elas evidenciam um poder emanado de coalizões, o qual é sintetizado pelo desfecho das narrativas, seja pelo muro grafitado do primeiro clipe, seja pela vivência-performance de banho de folhas do segundo. As duas obras constituem uma espécie de *feitiço audiovisual de (r)existência* que torna possível a autoafirmação e o fortalecimento dentro de redes de apoio e de comunidades de afeto formadas entre pessoas marginalizadas.

Em *Absolutas*, o encerramento traz em tela Linn, Assucena e Raquel, três artistas trans negras, retratadas no mural grafitado *Resistir & existir*, que mistura o hiper-realismo de Patrick Rigon com as ilustrações hachuradas de Renan Santos. Nesse final, um enquadramento em primeiro plano mostra o trio protagonista encarando a câmera. Tal qual o rosto de Linn que se esquiva da luz embranquecedora no começo do clipe, a imagem delas se fragmenta em *pixels*, também na fuga de uma iluminação branca. Suas faces se transformam em uma panorâmica do cenário urbano noturno, no qual se sobressai o mural no prédio. “Ser bixa,/ trava,/ sapatão,/ trans,/ bissexual / é também poder / re-sis-tir”, (en)cantam elas, subvertendo antigos xingamentos em estandartes de resistência. Um processo brasileiro de reterritorialização das palavras semelhante pela qual passou o termo “*queer*”, no contexto estadunidense.

Na empena do edifício, aparecem grafitados no centro os retratos de Assucena Assucena, Raquel Virgínia e Linn da Quebrada, com a mensagem “A ARTE RESISTE”. Além delas, o realizador audiovisual Ariel Nobre e outras pessoas dissidentes de gênero e sexualidade de destaque da militância e das artes também estão desenhadas emoldurando a cena. Uma multidão de rostos, de várias etnias e cores, povoa o concreto e carrega faixas com palavras de ordem e trechos de discursos do clipe. Há, na lateral, alguns homens brancos raivosos e figuras antropomórficas de animais, que se apequenam e se acuam diante da imensidão cuir ao redor deles (ver Figura 17: Remontação 5 – “Resistir para poder existir”).

O mural é uma celebração à comunidade trans, conforme a dedicatória escrita no topo do grafite. Justamente por representar isso, houve polêmica quando a empena foi apagada em 2019, após o fim do contrato da Absolut com o prédio e a decisão da administração predial em voltar à cor original<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> “Grafite em apoio a comunidade LGBT no Minhocão será apagado”. Matéria de Ricardo Chapola e Tatiane de Assis, publicada em 21 de agosto de 2019, na revista *Veja São Paulo*. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/grafite-em-apoio-a-comunidade-lgbt-no-minhocao-sera-apagado/>. Acesso em 13 ago. 2020.



Nas palavras de Linn, em postagem de 2019 no Instagram falando sobre o caso, foi “extremamente simbólico & significativo ter um mural como esse, de tamanha força & impacto na cidade de sp, ser apagado logo nesse momento”<sup>92</sup>. Isso porque, ela continua na publicação, “numa cidade que é historicamente hostil para pessoas trans, ter um monumento desse tamanho em um de seus pontos principais é ser acolhedora com quem está à margem” (*ibidem*). Em homenagem à memória do mural, Linn afirma que “o impacto q ele teve em nós & o impacto q nossos corpos continuam tendo sobre a cidade permanecem vivos & mais fortes do que nunca” (*ibidem*).

O texto da artista nos indica a urgência que há em imagens, sons e discursos humanizantes para as existências trans (travestilidades, transexualidades, transgeneridades, não binariedades e outras experiências), cuir (vivências brasileiras desobedientes às normas binárias de gênero e sexuais), negras e racializadas, periféricas, entre outras existências marginalizadas (que também se interseccionam). Nesse sentido, a arte pode servir como um campo de articulação e fortalecimento de vozes e corpos de multidões desviantes, conforme deixa entrever a fala de Linn nos bastidores de *Absolutas*: “O que eu espero com meu trabalho é diálogo, é comunicação, é troca [...]. Eu acho que a minha voz é eco de muitos outros corpos”<sup>93</sup>.

Entendemos que as “legiões” evocadas nas e pelas obras de Linn da Quebrada se aproximam das multidões de desviantes pensadas pelo teórico *queer* espanhol Paul B. Preciado. “Multidão *queer*” é um termo que Preciado – à época, conhecido como Beatriz Preciado – desenvolve em seu artigo *Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”*, publicado originalmente em francês na revista *Multitudes*, em 2003.

No contexto capitalista contemporâneo, Preciado (2011) reflete que o sexo e o capital estão imbricados, numa relação “capitalismo sexual” x “sexo do capitalismo”. A sexopolítica seria uma forma dominante da ação biopolítica<sup>94</sup>, na qual /o sexo do/a vivente se torna fator

<sup>92</sup> Postagem no Instagram de Linn da Quebrada, do dia 19 de agosto de 2019. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B1XZlvcF\\_\\_0/](https://www.instagram.com/p/B1XZlvcF__0/). Acesso em 13 ago. 2020.

<sup>93</sup> "Absolutas: Depoimento Linn da Quebrada", vídeo publicado em 28 de novembro de 2017 no canal da AbsolutBrasil no YouTube. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_QAxVsn2OxA](https://www.youtube.com/watch?v=_QAxVsn2OxA). Acesso em: 13 ago. 2020.

<sup>94</sup> Biopolítica e biopoder são termos provenientes do pensamento filosófico de Michel Foucault, diretamente implicados na sua analítica do poder. Ao investigar sobre o poder, Foucault não buscava a formulação de uma teoria. O que estava em jogo, para ele, era um esforço direcionado ao que chamou de uma analítica do poder, uma análise do poder como uma rede de relações móveis e desiguais na qual ele é exercido por múltiplos pontos, e não centralizado apenas em instituições ou certos grupos, como se fosse uma propriedade (FOUCAULT, 1988). No livro *História da sexualidade I – A vontade de saber*, as imbricações entre poder, saber e sexo estão no centro das reflexões. Em uma investigação histórica, Foucault destaca que a partir do século XVII, no Ocidente, houve transformações profundas nos mecanismos de poder. Segundo o pensador, antes disso, o poder soberano estava relacionado a um “direito de *causar a*

central na política, na governabilidade e nos mecanismos de controle e regulação da vida.

A partir de Michel Foucault e Monique Wittig, Preciado pensa a heterossexualidade como uma tecnologia biopolítica que produz corpos “*straight*” (heterossexuais), pertencentes ao domínio da “normalidade”. Inspirado nos conceitos de Império e Multidão de Michael Hardt e Antonio Negri, Preciado aponta então para a existência de um Império Sexual ou um Império dos Normais, o qual se esforça para regular a potência política de uma multiplicidade de “anormais”.

“Bixistranha, loka preta da favela / Quando ela tá passando todos riem da cara dela”, ressoa os versos iniciais de *Bixa preta*, música de Linn da Quebrada tão aguerridamente (en)cantada por um coro espontâneo de fãs em seus *shows*. O trecho da canção joga luz negra na maneira como o Império dos (Autoproclamados) Normais – e, incluíamos aí, a branquitude e seu sa(u)d(os)ismo colonial – categoriza, ridiculariza e segrega sujeitos “anormais”. “Mas, se liga macho, presta muita atenção / Senta e observa a tua destruição”, continua Linn na canção, navalhando com sua língua um alerta que dialoga com as reflexões de Preciado sobre as potencialidades do corpo na resistência ao Império do Normais.

Para Preciado (2011), o corpo não é uma matéria passiva sobre a qual age o biopoder, mas sim uma potência que possibilita uma reapropriação do gênero e de tecnologias de normalização corporal pelas ditas “minorias”, as quais se agigantam em multidões monstruosas:

A sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais... As minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se queer (PRECIADO, 2011, p. 14).

---

morte ou de *deixar viver*” seus súditos (FOUCAULT, 1988, p. 148). Na sociedade moderna ocidental, o poder se volta ao controle, à vigilância, à organização das forças submetidas ao Estado. A vida passa a ser gerida, multiplicada, estudada, medida, regulada, regulamentada, controlada, organizada. O direito sobre a morte se torna a face reversa do direito à manutenção da vida e à sobrevivência de certas populações, em detrimento de outras. “Pode-se dizer que o velho direito de *causar* a morte ou *deixar viver* foi substituído por um poder de *causar* a vida ou *devolver* à morte” (*ibidem*, p. 150). A partir do século XVII, o corpo é visto como máquina, adestrado e docilizado por procedimentos de poder que Foucault caracteriza como “disciplinas”, parte de uma “anátomo-política do corpo humano” (*ibidem*, p. 151). De forma não excludente, no século XVIII, surge o corpo-espécie, visto a partir dos processos biológicos e atravessado por controles reguladores, que constituem uma “biopolítica da população” (*ibidem*, p. 152): taxas de natalidade, de mortalidade, reprodução, duração de vida, etc. Essa “grande tecnologia de duas faces – anatômica e biológica, individualizante e especificante” (*ibidem*, p. 152), indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, instaura-se com uma “explosão, portanto, de técnicas diversas e numerosas para obter a sujeição dos corpos e o controle das populações” (*ibidem*, p. 152), disciplinas utilizadas por instituições como a família, o exército, a medicina, a demografia, a escola, etc. “Abre-se, assim, a era de um ‘biopoder’” (*ibidem*, p. 152), em que há a entrada da vida humana na ordem do poder, do saber e do campo político – uma biopolítica. Dentro desse contexto, o dispositivo da sexualidade é, de acordo com Foucault, um dos mais importantes que constituirão a grande tecnologia do poder no século XIX.

A multidão *queer* traz em si o fracasso dessas tecnologias e dispositivos sexopolíticos que produzem os corpos “normais”. Assim, os movimentos *queer* têm a capacidade de se fazerem resistência à “universalidade” do sujeito branco, colonial e heterossexual. De acordo com Preciado (2011), não existe uma diferença sexual, mas sim uma miríade de diferenças, de relações de poder e de potências de vida. Logo,

a política da multidão *queer* não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual), mas sobre uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como “normais” ou “anormais”: são os *drag kings*, as *gouines garous*, as mulheres de barba, os transbichas sem paus, os deficientes-ciborgues... O que está em jogo é como resistir ou como desviar das formas de subjetivação sexopolíticas (PRECIADO, 2011, p. 16).

Resistência e desvio são as forças motrizes que mobilizam as multidões tanto de *Absolutas* quanto de *blasFêmea / Mulher* ao invadirem as ruas. Não impera entre elas uma “normalidade” de corpos, de identidades, de desejos. Os grupos são coalizões que se articulam justamente por meio de suas diferenças. Não há um ser “diferente”, estabelecido a partir de um parâmetro “neutro”. O que há é um reconhecimento de diferenças mútuas, plurais, que atravessam e organizam os sujeitos em coletivos, formados quer para celebrar suas próprias existências, quer para defender alguém em perigo.

Mesmo com objetivos e composições diversas, as multidões dos cliques se assemelham entre si por lutarem pelo direito de pertencimento e autodeterminação do próprio corpo. Ao se autodefinirem como marginais de um *cistema heteronormativo patriarcal racista* e tomarem o espaço público, as coalizões das duas obras afrontam uma ordem social masculina, heterossexual, cisgênera, branca, a partir das bordas que habitam.

Ser borda, nesse caso, não é ser o que sobra. Ser borda é ser o que tensiona, o que modifica, o que borra, o que desestabiliza os limites do que dividiria o “normal” do “anormal”, o que move as bases de uma hierarquia social. Quando as bordas se agitam, todo o conjunto estremece junto (ver Figura 18: Remontação 6 – A movimentação das bordas). Ou, nas palavras de Linn da Quebrada (inspirada na filósofa e ativista Angela Davis<sup>95</sup>), em entrevista ao jornal *O Globo* em 2019: “Quando uma mulher negra, uma travesti negra, se move, na base

---

<sup>95</sup> O pensamento de Linn na entrevista faz referência direta a um discurso de Angela Davis em 2017, na cidade de Cachoeira (BA), na abertura da conferência Escola Internacional de Feminismo Negro, Decolonial e Transnacional. Na ocasião, Davis proferiu: “Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela, porque tudo é desestabilizado a partir da base da pirâmide social onde se encontram as mulheres negras, muda-se a base do capitalismo”. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/27/politica/1501114503\\_610956.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/27/politica/1501114503_610956.html). Acesso em 17 ago. 2020.

dessa hierarquia, todo o sistema se move junto com ela”<sup>96</sup>.

Figura 18 – Remontação 6 – A movimentação das bordas



Em cima, *frame* de *Absolutas*; abaixo, de *blasFêmea | Mulher*. Em multidões desviantes, habitantes das bordas disputam pelo corpo e pela cidade. Fonte: Capturas de tela de *frames* dos videoclipes, aproximados pelo autor.

Um processo de movimento, disputa, invasão e ocupação de território corporal para o qual não existe trégua. Em entrevista ao portal *Farofafá*, em 2017, Linn da Quebrada lembra que, “[q]uando uma ocupação deixa de ser ativa, dá margem para que tomem ela, para que ela fique desarticulada”<sup>97</sup>. Dessa forma, ela afirma que o “corpo é um espaço, um território a ser

<sup>96</sup> “Linn da Quebrada: 'Não se posicionar já é se posicionar, não existe neutralidade’”. Entrevista com Luiza Barros, publicada em 11 de novembro de 2019, no jornal *O Globo*. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/linn-da-quebrada-nao-se-posicionar-ja-se-posicionar-nao-existe-neutralidade-1-24071057>. Acesso em 17 ago. 2020.

<sup>97</sup> “Linn das Quebradas”. Entrevista feita por Pedro Alexandre Sanches com Linn da Quebrada, publicada em 15 de maio de 2017, em *Farofafá*. Disponível em: <http://farofafa.cartacapital.com.br/2017/05/15/linn-das-quebradas/?fbclid=IwAR3Ofu9cATv4QLYfYOEj9tCbsuWdv5oMa4K8wK0c1IP-dw2gArHnvGFNna4>. Acesso em 17 ago. 2020.

conquistado diariamente” (*ibidem*).

Como manter ativa a ocupação corporal por meio da invasão da imagem e do som por pessoas marginalizadas é uma pergunta que *Absolutas* e *blasFêmea / Mulher* instigam. O modo como essa conquista é feita nas duas obras audiovisuais e o papel que Linn exerce nelas é um dos pontos que difere as multidões dos videoclipes.

No primeiro caso, a festa e a arte são os principais instrumentos políticos usados. Linn da Quebrada se apresenta como a *performer* que comanda a celebração. Ela é o epicentro, para o qual todos os sujeitos são atraídos durante a narrativa. Os corpos dançam em torno da figura da artista, que os acolhe em seu quarto. O lugar, que antes era privado, transforma-se um espaço coletivo e protegido, no qual podem vivenciar suas cuiridades.

Nas cenas festivas, ela aparece ao microfone, com um figurino resplandecente, em meio a um jogo de luzes coloridas. Seu corpo sempre está destacado dos participantes da festa, que aparecem desfocados ao fundo. Há um certo descolamento da figura de Linn das demais pessoas, mesmo que todas estejam em um mesmo cenário, unidas ali pelo prazer e pela alegria.

Já na segunda obra, o fortalecimento e a cura são as principais ferramentas usadas para a criação de rede. A interconexão é firmada principalmente na performance coletiva do banho de folhas, que encerra o clipe. Esse acontecimento é aprofundado no vídeo *Vivencia blasFêmea*<sup>98</sup>, divulgado no canal do YouTube de Linn da Quebrada, quatro meses depois do lançamento do clipe. A vivência, com captação e montagem de Nu Abe, é um momento de Linn junto com o elenco de mulheridades, antes do início propriamente dito das gravações do clipe. Com algumas propostas de trabalho de corpo em conjunto, Linn guia a experiência, que busca fortalecer os laços da rede formada entre todas as envolvidas.

Em um dos exercícios de entrega corporal, Linn aparece deitada, no meio de uma roda de mulheres. Elas cercam a artista por todos os lados. Em *voice over*, Linn (en)canta, em coro com as outras presentes, versos da música “Cordeiro de Nanã”, da banda Os Tincoãs. “Sou de Nanã Ewá, Ewá Ewá Ê”, é entoado repetidamente. Linn chora, acolhida por todas as companheiras. Sua testa é afagada por uma mulher negra grávida, enquanto várias delas seguram a mão de Linn. A iluminação é diurna, ao contrário da cena noturna mencionada de *Absolutas*. Não há brilho, não há glamorização. Há vulnerabilidade, confiança, fortalecimento. Uma rede de proteção que possibilita a fundação de um ambiente seguro, projetado na obra audiovisual (Figura 19: Remontação 7 – Acolher e ser acolhida).

<sup>98</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ApMrNGJu6Cs>. Acesso em 17 ago. 2020.

Figura 19 – Remontação 7 – Acolher e ser acolhida



Em cima, *frame* de *Absolutas*; abaixo, de *blasFêmea / Mulher*. A diva Linn da Quebrada é quem emana fortaleza na primeira obra, enquanto, na segunda, ela é quem se fortalece a partir das conexões de uma rede formada em espaço seguro. Fonte: Capturas de tela de *frames* de ambos os videoclipes, aproximados pelo autor.

O “semblante midiático” de Linn, nos termos de Thiago Soares (2009), como uma artista *terrorista de gênero* se complexifica com a vídeo-performance *Vivencia blasFêmea*. Ela é representada não como uma pessoa inabalável, superpoderosa. Não existe um superpoder em sua figura. Existem relações de poder, nas quais ela está imersa, que ganham robustez num movimento de resistência na medida em que há uma articulação em multidão.

Na entrevista ao jornalista Pedro Alexandre Sanches, do portal *Farofafá*, Linn frisa o quanto seu trabalho se volta para o fortalecimento da articulação entre pessoas trans:

**PAS [Pedro Alexandre Sanches]:** Você está ocupando – ou invadindo, não sei qual é o melhor termo, talvez os dois – territórios que eram proibidos às travestis, transexuais, a praticamente todas as minorias. Quanto mais marginalizada, mais tudo é proibido. O que está mudando para permitir que você exista e apareça da maneira como está aparecendo?

**LQ [Linn da Quebrada]:** Eu acho que tem ficado insustentável para a mídia. Nós sempre existimos. Não é novidade. Eu não sou a primeira a fazer isso. A grande novidade talvez seja a visibilidade que algumas de nós estão tendo. Mas está ficando insustentável para a grande mídia, os meios de comunicação, continuar fingindo que nós não existimos, que os nossos saberes não importam, que nós não produzimos pensamento, que os nossos corpos não importam, não têm peso. A internet também acabou proporcionando uma grande visibilidade a muitas de nós, fazendo com que pessoas que se identificam, que viviam de forma parecida, com questões semelhantes, acabassem conseguindo ver que era possível conquistar outros espaços. Com isso começou a se estabelecer uma conexão de redes, de redes de apoio, de fortalecimento, que fez com a que a gente conseguisse ficar mais forte, se articular. Porque é isso que o macho faz muito bem, né? Ele é muito bem articulado. Ele consegue formar suas redes, e assim conquistar poder. Conseguem formar essas redes de apoio, ajudam uns aos outros, ajudam economicamente, admiram uns aos outros. É isso que nós precisamos fazer entre nós, entre o feminino, independente de em que corpo esteja. É formar entre nós uma rede que independa do macho, uma rede entre nós de apoio emocional, econômico, psicológico, material, para que a gente consiga avançar e conquistar outros espaços também.<sup>99</sup>

A partir dessa perspectiva, a arte pode ser entendida como um território estratégico a ser invadido e ocupado por artistas negras dissidentes sexuais e de gênero que, com obras atravessadas por olhares opostos e com vozes e *corpas* reverberantes em coletividade, fortalecem *resistências* cuir no Brasil. De linguagem iminentemente híbrida (MACHADO, 1997, SOARES, 2012), o vídeo tem se apresentado como um campo profícuo de experimentações artísticas transgressoras das normas do *cistema heteronormativo branco*, um território apropriado por várias/os artistas trans brasileiras/os contemporâneas/os.

Na junção da música, do audiovisual, da performance e outras expressões artísticas, Linn produz uma estética-política (en)cantada, promotora de vida trans e preta no Brasil, com suas obras. Para tentar entender o funcionamento de seus videoclipes como aquilo que estamos nomeando de *feitiços audiovisuais*, a investigação sobre o feitiço se torna o elemento-chave nos ajuda a fazer nossa travessia para o próximo capítulo.

---

<sup>99</sup> Disponível em: <http://farofafa.cartacapital.com.br/2017/05/15/linn-das-quebradas/?fbclid=IwAR3Ofu9cATv4QLYfYOEj9tCbsuWdv5oMa4K8wK0c11P-dw2gArHnvGFNna4>. Acesso em 17 ago. 2020.

#### 4 [CAPÍTULO 2] (EN)CANTAR COM PALAVRA, CORPO, SOM E IMAGEM

*Eu determino que termine em mim, mas não acabe comigo.  
Eu determino que termine em nós e desate.  
E que amanhã, que amanhã seja diferente com elas, que tenham outros problemas e encontrem novas soluções.  
[em sussurro:]  
E que eu possa viver nelas, através delas, em suas memórias.  
Eu rogo sobre nós essa praga.*  
Linn da Quebrada, em entrevista ao portal TAB, do UOL, em 16 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/edicao/linn-da-quebrada/#eu-sou-o-corpo-errado>. Acesso em: 22 set. 2020.

O tempo se dilata na medida em que mãos evocam forças invisíveis e as convertem em poder. Linn da Quebrada e Jup do Bairro, uma diante da outra, articulam-se com o ambiente ao redor delas como se estivessem conectadas a uma energia não detectável por olhos humanos, mas presente em tudo que as cerca. Corpos se sacodem, olhos se reviram, bocas se abrem e se fecham. Jup performa um golpe e o lança, sem contato físico, em direção a Linn, que solta um urro preso na garganta. Aos poucos, ela se recompõe da investida e devolve, na mesma intensidade, a carga energética desferida pela parceira.

No videoclipe/vídeo-performance *Necomancia* (2017), as duas duelam numa espécie de treino e praticam uma feitiçaria das bixas, das travas, das monas. Uma “bixaria”, conforme é (en)cantado no refrão da canção, composta por Linn da Quebrada em parceria com a *drag rapper* brasileira Gloria Groove: “Ai que bixa! Ai que baixa! Ai que bruxa!/ Isso aqui é bixaria/ Eu faço necomancia!!!!”.

“Necomancia”, um neologismo debochado, seria um tipo de adivinhação baseada na leitura de “necas”, termo do pajubá<sup>100</sup> que, mais do que estar relacionado à palavra higienizada “pênis”, refere-se ao órgão popularmente conhecido como “pau”, “pica”, “piroca”. Um pedaço de carne ficcionalizado por uma masculinidade viril como um instrumento de poder no qual se funda o falocentrismo.

Na lógica falocêntrica, o falo é institucionalizado como parâmetro de sistemas de representação, e mulheres – ou, na esteira das reflexões de Linn da Quebrada, *mulheridades* – são submetidas a modelos e imagens construídas por homens (GROZS, 1989). O homem macho se autoproclama como uma figura tão privilegiada, dentro de um *cistema heteronormativo patriarcal*, que é a partir de si mesmo que define as representações de

<sup>100</sup> Pajubá (ou bajubá) é um dialeto brasileiro de dissidentes sexuais e de gênero, especialmente de pessoas travestis, transexuais e transgêneras, que mistura elementos do português com palavras de origem iorubá-nagô (AMORIM, 2019). É uma linguagem que faz do segredo um instrumento de resistência coletiva. Mais adiante, iremos aprofundar sobre o pajubá e a relação que a obra de Linn da Quebrada mantém com ele.

feminilidades: pela oposição negativa, pela equivalência ou pela complementaridade (*ibidem*).

A esse *cistema* solar em que se espera que todos os corpos orbitem em torno das necessidades e das expectativas de uma pica helíaca, a música de Linn da Quebrada e Gloria Groove conjura um buraco negro de perigo. “Então deixa sua piroca bem guardada na cueca / Se você encostar em mim/ Faço picadinho de neça”, avisa raivosamente Linn. A *necomancia* – aproximada, por meio de um jogo de palavras, à necromancia, prática mágica de conexão com o mundo das/os mortas/os – dá-se pelo corte abrupto desse pau “de ouro”, idolatrado e hipervalorizado por homens machos. Na *necomancia*, há a derrocada do falo para a inauguração de visões de uma mântica preta e travesti. A canção ancora-se numa feitiçaria coletiva que pretende materializar fissuras no pensamento falocêntrico ao inventar formas dissidentes de pensar e viver.

“A música, ela está presente no cotidiano de quase todas as pessoas [...] e eu acredito que ela seja quase como um feitiço, uma maneira da gente pensar outras coisas, sentir outras coisas. De nos conectar e também [...] de nos formar enquanto grupo”<sup>101</sup>, explica Linn da Quebrada em umas das tantas entrevistas em que ela aproxima seu trabalho à feitiçaria. “Algumas [pessoas] dizem que a arte é reflexo da sociedade. Eu prefiro até pensar que a arte, ela além de reproduzir o nosso sistema e a atualidade, ela também produz o nosso sistema e também produz o presente”<sup>102</sup>, reflete na mesma ocasião, ao falar da experiência de atuar na série *Segunda chamada* (2020) e ter sua imagem em circulação massiva na televisão aberta.

Novamente, Linn traz à tona a metáfora da sua arte não como espelho, mas como martelo de transformação. Conforme a fala nessa entrevista deixa entrever, a música pode intervir em problemas sociais contemporâneos do *cistema*, fomentar desejos recusantes do falocentrismo e fortalecer laços entre grupos marginalizados, especialmente os de pessoas racializadas e dissidentes sexuais e de gênero. Em uma leitura encantada de mundo, a arte pode, então, assumir um papel de transfiguração da realidade.

De forma análoga age a feitiçaria, uma manipulação – no sentido de manuseio – de forças e energias baseada em elementos e objetos do comum, do ordinário, que, quando acionadas por um desejo, interferem diretamente no cotidiano e o modificam por meio de uma ação extraordinária (SANZI, 2008). Cercado de ambiguidades, o feitiço se localiza entre ficção e realidade, entre quem acusa e quem é acusada/o de feitiçaria, entre o poder-saber das

---

<sup>101</sup> "Segunda Chamada - Entrevista com Linn da Quebrada". Vídeo postado em 16 de set. de 2019, pelo canal Observatório da TV, no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/01KYrg-KodI>. Acesso em 20 out. 2020.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

palavras proferidas e o poder-saber daquilo que permanece em segredo (*ibidem*).

Para *mulheridades* negras, o feitiço pode ainda se tratar de um instrumento de ação política e de uma tecnologia de resistência que intervém na realidade social que as cerca, no passado, no presente e no futuro (MOURA, RAMOS, 2017; RAMOS, 2020). De “macumbas de travesti” e “feitiços de bixas” nascem estratégias de como sobreviver, transmutar, negociar e dobrar o tempo colonial (BRASILEIRO, 2019, 2020).

Nessa perspectiva, música e feitiço se aproximam no fazer artístico de Linn da Quebrada como fatores de desordenamento e perturbação do *status quo*. A articulação entre suas palavras (en)cantadas e suas gestualidades corporais criam áudio-imagens<sup>103</sup> (CHION, 1994; SOARES, 2009) de insurgência às normativas sexuais e de gênero. Seus videoclipes se tornam *feitiços audiovisuais*, que cultivam uma política de vida preta e travesti encantada em reação às mortandades coloniais (SIMAS; RUFINO, 2020), estas alimentadas pelo *cistema heteronormativo branco*. O corpo e a voz da artista enfeitiçam (e, mutualmente, são enfeitiçados por) palavras, imagens e sons na produção de videoclipes. Tornam-se um veneno-afeto contaminador da cisheteronormatividade (SOARES, 2016).

Em *blasFêmea | Mulher*, um impulso com os dedos concretiza o sumiço predito no verso “homem que consome, só come, fudeu e some”. Em *Absolutas*, sozinha no quarto, Linn espraia seus braços numa dança de conexão com o ambiente, enquanto corpos se agitam coletivamente nas ruas e vão ao encontro dela. No prólogo de *Oração*, a artista corta ervadinhas com um facão, limpa um terreno e determina uma ordem de fim – semelhante à da epígrafe deste capítulo – para semear sua vontade no tempo e no espaço. Já em *Coytada*, seja na versão performática em que Jup do Bairro sai de dentro de uma floresta lentamente como uma monstra, seja na versão do clipe oficial em que Linn da Quebrada fatia dildos em frenesi, as bocas das *performers* se escancaram num grito de deslocamento dos desejos falocêntricos para outras zonas erógenas. Em *Necomancia*, o jogo de mãos entre a dupla de artistas torna visíveis forças ocultas de uma voracidade *piri-goza*.

“Todas as minhas canções de alguma forma, eu as escrevo e as canto porque eu preciso delas. É um processo de cura pra mim. É como se fosse um feitiço que voltasse contra a própria feiticeira, como se eu fosse um pouco a médica e a monstra”<sup>104</sup>, explica Linn em entrevista ao portal TAB, do UOL, em 2019. Por conseguinte, podemos interpretar que seus

<sup>103</sup> Conceito de Michel Chion (1994) que chama atenção para as normas de conexão estabelecidas entre som e imagem no audiovisual na produção de sentido, tema a ser mais aprofundado no interlúdio “Feitiços de cura”.

<sup>104</sup> “Os feitiços e os desejos de Linn da Quebrada”. Vídeo postado em 20 de dez. de 2019, pelo canal TAB no YouTube. Disponível em: [https://youtu.be/ExIrwc\\_HVtw](https://youtu.be/ExIrwc_HVtw). Acesso em 20 out. 2020.

videoclipes fazem parte de um processo de autoenfeitamento da artista, que escolhe compartilhá-lo com o público (ver Remontação 8 – *Corpas* feiticeiras enfeitadas).

Figura 20 – Remontação 8 – *Corpas* feiticeiras enfeitadas



De cima para baixo, da esquerda para a direita, *frames* de: *blasFêmea | Mulher* (2017); *Absolutas* (2017); *Necomancia* (2017); *Coytada* (2018), videoclipe oficial; *Coytada* (2017), vídeo do disco *Pajubá*; *Oração* (2019); *Coytada* (2017), novamente; *Necomancia* (2017), mais uma vez; *Coytada* (2018), versão do clipe oficial. *Corpas* manipulam feitiços e são elas mesmas modificadas pela prática feiticeira, assim como é transformada a realidade que as cercam. Fonte: Capturas de tela de *frames* dos videoclipes, aproximados pelo autor.

A partir de uma perspectiva sensível aos encantamentos visíveis e invisíveis no nosso cotidiano, como podemos pensar os videoclipes de Linn da Quebrada como *feitiços audiovisuais*? Como opera a agência dos feitiços em meio a relações de poder e resistência? O que significa (en)cantar com palavras, corpo, sons e imagens? Qual a relação entre palavra e segredo na produção de uma feiticeira insurgente? O que podemos aprender com as amarrações e os desates de nós coloniais dos feitiços pensados a partir dos saberes “macumbeiros” e negros brasileiros? É possível semear vivacidade em um território profundamente marcado pelos desencantos das plantações coloniais de morte? Essas são as perguntas que nos guiam na tessitura deste capítulo.

## 4.1 Vivacidade encantada na engabelação de políticas de mortandade

### 4.1.1 Morte e vida em tempos contemporâneos de pandemia colonial

“Eu voo longe, alto / Eu vou, mas eu volto / Longe, alto / Feito uma lenda, maldição / Um feitiço ou uma canção [...] Quem *soul* eu? / Maldição / Muito prazer, a nova Eva”, (en)canta Linn da Quebrada, em uma vídeo-performance da música “quem soul eu”, até então inédita e apresentada em rede nacional de televisão aberta. O vídeo<sup>105</sup> foi exibido no encerramento de sua entrevista ao programa *Conversa com Bial*, realizada por videochamada com o apresentador Pedro Bial e veiculada em agosto de 2020 na Rede Globo, durante a pandemia de Covid-19<sup>106</sup>.

Em processo de composição desde, pelo menos, 2018, ainda na época do projeto performático *Trava línguas*, a canção em 2020 ganha outra força no momento histórico em que é performada. A escolha de divulgá-la no período de isolamento social provocado pela “primeira onda” da pandemia no Brasil reflete também uma resposta estética da artista à conjuntura social e política em que está inserida.

“Brasil chega à marca de 100 mil mortes por Covid-19”<sup>107</sup>, foi noticiado também no início de agosto de 2020, número esse que se multiplicaria assustadoramente no ano subsequente. A primeira morte por Covid-19 confirmada do estado do Rio de Janeiro, em março de 2020, foi a de uma mulher de 63 anos, moradora da região serrana, que trabalhava como empregada doméstica no Leblon, bairro nobre da capital, onde cuidou dos padrões adoentados recém-vindos da Itália<sup>108</sup>. “Qual seria o nome dessa senhora que morreu? Como estará a [sua] família? Se ela ainda trabalhava, é porque deveria sustentar ou contribuir para o sustento da [sua] família”<sup>109</sup>, reflete a filósofa Djamila Ribeiro na sua coluna no jornal *Folha de S. Paulo*. “Não é preciso dizer que os mais vulneráveis sempre serão mais atingidos — isso

<sup>105</sup> Postagem do Instagram de Linn da Quebrada do dia 11 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDvNtVnHY4t/>. Acesso em 10 set. 2020.

<sup>106</sup> Em março de 2020, a Organização Mundial de Saúde (OMS) categorizou a Covid-19 como pandemia devido a sua disseminação massiva. A Covid-19 é uma doença infecciosa causada pelo Sars-CoV-2, um tipo de coronavírus. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-03/organizacao-mundial-da-saude-declara-pandemia-de-coronavirus-s>. Acesso em: 13 out. 2020.

<sup>107</sup> “Brasil chega à marca de 100 mil mortes por Covid-19”, matéria de Giovanna Bronze, publicada na CNN, em 08 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/saude/2020/08/08/brasil-registra-100-mil-mortes-por-covid-19-mostra-levantamento-da-cnn>. Acesso em: 13 out. 2020.

<sup>108</sup> “Ministério Público do Trabalho analisa morte de doméstica no RJ após patroa ter coronavírus”, matéria de Vinícius Lemos, publicada na BBC News Brasil, em 20 março de 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51982465>. Acesso em 08 out. 2020.

<sup>109</sup> “Doméstica idosa que morreu no Rio cuidava da patroa contagiada pelo coronavírus”. Coluna de Djamila Ribeiro, publicada no jornal Folha S. Paulo em 19 de março de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/djamila-ribeiro/2020/03/domestica-idosa-que-morreu-no-rio-cuidava-da-patroa-contagiada-pelo-coronavirus.shtml>. Acesso em 13 out. 2020

independe de uma pandemia. São questões estruturais”<sup>110</sup>, ela escreve. Em crítica à atuação de Jair Bolsonaro durante a pandemia de Covid-19, Djamila Ribeiro ainda completa: “Com o corte de orçamento para políticas na área da saúde, aliado ao despreparo vergonhoso do presidente, a situação se agravou”<sup>111</sup>. E muito.

No artigo *Desigualdades raciais em saúde e a pandemia da Covid-19*, as pesquisadoras pretas Emanuelle Góes, Dandara Ramos e Andrêa Ferreira (2020) identificam o racismo como um problema que intensifica uma série de fatores vulnerabilizantes de populações negras brasileiras frente ao contágio do vírus Sars-CoV-2: “[...] no Brasil as desigualdades têm raça, cor e etnia, pois é um país estruturado pelo racismo, que permanece com as suas raízes fincadas no sistema escravocrata” (GÓES; RAMOS; FERREIRA, 2020, p. 2). Sendo o racismo “um sistema estruturante” que gera “comportamentos, práticas, crenças e preconceitos que fundamentam desigualdades evitáveis e injustas entre grupos sociais, baseadas na raça ou etnia”, ele também funciona como “um determinante social da saúde, pois expõe mulheres negras e homens negros a situações mais vulneráveis de adoecimento e de morte” (*ibidem*).

A possibilidade de distanciamento social, uma das medidas preventivas à propagação do Sars-CoV-2 indicadas pela Organização Mundial de Saúde (OMS), é profundamente condicionada pelo racismo. No Brasil, “negras e negros representam a maioria dos trabalhadores informais, de serviço doméstico, comercial, da alimentação, transporte, armazenamento e correio” e tiveram de se manter “ativos, mesmo durante a pandemia” (*ibidem*, p. 4). A disseminação massiva da Covid-19 expôs desigualdades sociais brasileiras que, nunca tendo sido invisíveis (embora haja discursos negacionistas que as menosprezam em nome de uma suposta meritocracia e democracia racial<sup>112</sup>), tornaram-se mais palpáveis.

---

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> O poeta, escritor, dramaturgo, artista plástico, ativista pan-africanista e professor brasileiro Abdias do Nascimento, fundador do Teatro Experimental do Negro e do projeto Museu de Arte Negra, assim define democracia racial, em seu emblemático livro *O genocídio do negro brasileiro — Processo de um racismo mascarado*: “O conceito da democracia racial [...] supostamente refletiria determinada relação concreta na dinâmica da sociedade brasileira: que pretos e brancos convivem harmoniosamente, desfrutando iguais oportunidades de existência, sem nenhuma interferência, nesse jogo de paridade social, das respectivas origens ou étnicas” (NASCIMENTO, 1978, p. 41). Abdias do Nascimento desmistifica isso que chama de “mito da democracia racial” e escancara as políticas genocidas históricas contra as populações negras gestadas na formação da sociedade brasileira. Segundo ele: “Desde os primeiros tempos da vida nacional aos dias de hoje, o privilégio de decidir tem permanecido unicamente nas mãos dos propagadores e beneficiários do mito da ‘democracia racial’. Uma ‘democracia’ cuja artificiosidade se expõe para quem quiser ver; só um dos elementos que a constituiriam detém todo o poder em todos os níveis político-econômico-sociais: o branco. Os brancos controlam os meios de disseminar as informações; o aparelho educacional; eles formulam os conceitos, as armas

Para população negra, o cenário da pandemia se associa às condições desiguais determinadas pelo racismo estrutural e institucional, visto que ela tem menos acesso aos serviços de saúde e está em maior proporção entre as populações vulneráveis, que secularmente vivenciam a ausência do Estado em seus territórios. A pandemia desnuda o quanto o Brasil é um país desigual e pouco avançou na superação do racismo. (GÓES; RAMOS; FERREIRA, 2020, p. 4).

Também no ano de 2020, tochas criminosas de grupos supremacistas brancos incendiaram o Brasil<sup>113</sup> e o mundo<sup>114</sup>. Fogo que extermina, fumaça que asfixia. O ar é roubado de seres vivos e vivas, humanas/os e não humanas/os, por chamas latifundiárias que queimam ecossistemas<sup>115</sup>. “I can’t breathe” (“eu não consigo respirar”, em tradução para o português brasileiro), tenta gritar incessantemente George Floyd, durante seu assassinato por sufocamento sob os joelhos do policial branco Derek Chauvin, de Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos, em maio de 2020<sup>116</sup>. “We can’t breathe” (“a gente não consegue respirar”, em tradução para o nosso pretuguês<sup>117</sup>), gritam coletivos políticos e artistas em reverberação global. Fogo que revida. Delegacia de Minneapolis é engolida por labaredas, em protesto pela vida ceifada de Floyd e de tantas/os outras/os<sup>118</sup>. Recrudescimento da visibilidade do movimento Black Lives Matter, articulação em defesa e valorização de vidas pretas que, em

---

e os valores do país. Não está patente que neste exclusivismo se radica o domínio quase absoluto desfrutado por algo tão falso quanto essa espécie de ‘democracia racial?’” (*ibidem*, p. 46).

<sup>113</sup> “Apoiadores de Bolsonaro fazem ato em frente ao Supremo com tochas e máscaras brancas”, matéria do portal G1, publicada em 31 de maio de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/05/31/apoiadores-de-bolsonaro-realizam-ato-em-frente-ao-stf-com-tochas-e-mascaras.ghtml>. Acesso em 13 out. 2020.

<sup>114</sup> “Grupo nacionalista faz ‘passeata Ku Klux Klan’ contra entidade antirracista em Lisboa”, matéria de Ana Estrela de Sousa Pinto, publicada no jornal Folha de S. Paulo em 11 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/08/grupo-nacionalista-faz-passeata-ku-klux-klan-contra-entidade-antirracista-em-lisboa.shtml>. Acesso em 13 out. 2020.

<sup>115</sup> “Amazônia: 72% das queimadas de 2019 nas áreas críticas ocorreram em grandes fazendas”, matéria de Rodrigo Castro, publicada na revista Época, em 23 de setembro de 2020. Disponível em: <https://epoca.globo.com/sociedade/amazonia-72-das-queimadas-de-2019-nas-areas-criticas-ocorreram-em-grandes-fazendas-24655661>. Acesso em 26 out. 2020.

<sup>116</sup> “‘I can’t breathe’: o grito negro por justiça que queima nos EUA e ecoa pelo mundo”, matéria de Lu Sudré, publicada no Brasil de Fato, em 29 de Maio de 2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/05/29/i-can-t-breathe-o-grito-negro-por-justica-que-queima-nos-eua-e-ecoa-pelo-mundo>. Acesso em 13 out. 2020.

<sup>117</sup> Pretuguês é um conceito desenvolvido pela feminista negra, historiadora e intelectual brasileira Lélia Gonzalez. Segundo ela: “aquilo que chamo de ‘pretuguês’ [...] nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil [...]. O caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo, além da ausência de certas consoantes (como o l ou o r, por exemplo), apontam para um aspecto pouco explorado da influência negra na formação histórico-cultural do continente como um todo (e isto sem falar nos dialetos ‘crioulos’ do Caribe)” (GONZALEZ, 1988, p.70).

<sup>118</sup> “Manifestantes ateiam fogo a delegacia em 3º dia de protestos contra morte de negro por policial nos EUA”, matéria da Reuters, publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, em 29 de maio de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/05/manifestantes-incendeiam-delegacia-em-3o-dia-de-protestos-contra-morte-de-negro-por-policial.shtml>. Acesso em 25 out. 2020.

sua origem, foi iniciado por mulheres negras estadunidenses<sup>119</sup>.

No Complexo do Salgueiro, Rio de Janeiro, também em maio do mesmo ano, policiais levam embora de helicóptero o corpo do adolescente negro João Pedro, morto a tiros durante operação policial na área<sup>120</sup>. Na Zona Sul de São Paulo, em julho, mulher negra de 51 anos tem o pescoço pisoteado por policial militar. “Achei que iria morrer sufocada como George Floyd”, relata ela<sup>121</sup>. As *hashtags* “#blacktuesday”, “#blacklivesmatters” e “#vidasnegrasimportam” eclodem nas redes sociais brasileiras e são esquecidas por pessoas brancas nos subseqüentes tópicos de discussão em tendência, mas lembradas permanentemente por pessoas negras. A colonialidade e o racismo são pandemias modernas que nunca nos deixaram – de ação análoga a um “vírus colonial”, conceito de Guilherme Marcondes (2020a) que veremos mais adiante, no interlúdio “Feitiços de cura”.

Em 19 de novembro de 2020, na véspera do Dia da Consciência Negra, João Alberto Silveira Freitas é brutalmente espancado e assassinado por dois seguranças – um deles, à época, policial militar temporário, fora de serviço – na filial da rede internacional de hipermercados Carrefour, em Porto Alegre<sup>122</sup>. Beto, como era conhecido, tinha ido às compras junto com Milena, sua esposa. Ela o encontrou no chão do estacionamento, espancado e imobilizado pelos dois homens. Beto não resistiu às agressões e faleceu por asfixia. Sua morte foi comparada à de George Floyd nas redes sociais e disparou uma sequência de protestos no país. A polícia reconheceu a influência de “racismo estrutural” no caso, mas os acusados foram indiciados por homicídio triplamente qualificado e não por crime de racismo<sup>123</sup>.

Pouco meses depois, em 2021, completaram-se três anos do assassinato da vereadora Marielle Franco e do motorista Anderson Gomes, executados no Rio de Janeiro, em 14 de março de 2018. Mulher, negra, mãe, cria do Complexo da Maré (RJ), pertencente à

<sup>119</sup> Disponível em: <https://blacklivesmatter.com/herstory/>. Acesso em 13 out. 2020.

<sup>120</sup> “O que se sabe sobre a morte a tiros de João Pedro no Salgueiro, RJ”, matéria do portal G1 Rio de Janeiro, publicada em 20 de maio de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/05/20/o-que-se-sabe-sobre-a-morte-a-tiros-de-joao-pedro-no-salgueiro-rj.ghtml>. Acesso em 13 out. 2020.

<sup>121</sup> “Achei que iria morrer sufocada como George Floyd”, diz mulher negra que teve pescoço pisado por PM em SP”, matéria do portal G1 São Paulo, publicada em 14 de julho de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/07/14/achei-que-ia-morrer-sufocada-como-george-floyd-diz-mulher-negra-que-teve-pescoco-pisado-por-pm-em-sp.ghtml>. Acesso em 13 out. 2020.

<sup>122</sup> “Homem negro morre após ser espancado em supermercado de Porto Alegre”, matéria de Hygino Vasconcellos, do portal UOL, publicada em 20 de novembro de 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2020/11/20/video-mostra-homem-sendo-e-espancado-por-seguranças-do-carrefour-no-rs.htm>. Acesso em 19 abr. 2020.

<sup>123</sup> “Polícia indícia seis por morte de João Alberto no Carrefour em Porto Alegre”, matéria do G1 RS, publicada no dia 11 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2020/12/11/policia-indicia-seis-por-morte-de-cidadao-negro-no-carrefour-em-porto-alegre-rs.ghtml>. Acesso em 19 abr. 2021.

comunidade LGBTQIAP+, Marielle se tornou semente de resistência política e de defesa dos direitos humanos, constantemente violados em tempos de fascismos. O Instituto Marielle Franco, cuja diretoria executiva é encabeçada por Anielle Franco, irmã de Marielle, marcou a data com o lançamento do *Dossiê do Caso Marielle e Anderson*<sup>124</sup>, que traz uma sequência de 14 perguntas ainda sem respostas sobre o crime. “Quem mandou matar Marielle? Qual a motivação do mandante do crime? Por que ainda não se avançou na investigação sobre a autoria intelectual do crime?” são os questionamentos que aparecem no topo da lista.

Em maio de 2021, em plena “segunda onda” da pandemia de Covid-19 no Brasil, a Polícia Civil do Rio de Janeiro deixa um rastro de sangue na comunidade do Jacarezinho (RJ), numa operação que terminou com 28 mortos e se tornou a mais letal da história da cidade até então<sup>125</sup>. Também no Rio de Janeiro, em Lins de Vasconcelos, em junho, a jovem designer de interiores negra Kathlen Romeu, que tinha recentemente descoberto uma gravidez de quatro meses, é atingida por tiro de fuzil durante uma ação policial realizada na região<sup>126</sup>.

“O racismo contra pessoas pretas e pobres está, portanto, no DNA das polícias e das redes de controle e extermínio que se articulam em torno delas” (2016, p.3), escreve Jota Mombaça no já mencionado ensaio *rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!*. Baseada tanto nos estudos de Vera Malagutti, quanto nos saberes e gritos políticos de movimentos como Mães de Maio e Reaja ou Será Morta/ Reaja ou Será Morto, Mombaça reflete que é “sobretudo no controle sistêmico do trânsito de pessoas africanas livres e afrodescendentes que a polícia vai passar a operar aí, como braço do projeto colonial em sua versão moderna”, para garantir “a segurança das elites brancas e mestiças e o terror das comunidades empobrecidas e racializadas”. (MOMBAÇA, 2016, p. 3).

Somadas às desigualdades sociais e à violência policial citadas, a mortandade alimentada pelo *cistema heteronormativo branco* se agiganta em meio à pandemia, atingindo especialmente populações transgêneras. Em uma mesma semana de agosto de 2020, três pessoas trans são assassinadas no Ceará<sup>127</sup>. “Esse número, de uma só vez, traz uma sensação

---

<sup>124</sup> O Dossiê está disponível em: <https://casomarielleeanderson.org/>. Acesso em 22 abr. 2021.

<sup>125</sup> “9 horas de terror no Jacarezinho”, especial jornalístico do G1 Rio de Janeiro, publicado em 2021. Disponível em: [http://especiais.g1.globo.com/2021/rj/operacao\\_jacarezinho/](http://especiais.g1.globo.com/2021/rj/operacao_jacarezinho/). Acesso em 28 jun. 2021.

<sup>126</sup> “Kathlen e seu bebê, mais duas vidas negras interrompidas no Brasil”, matéria de Cecília Olliveira, publicada em 08 de junho de 2021 no El País Brasil. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-06-09/kathlen-e-seu-bebe-mais-duas-vidas-negras-interrompidas-no-brasil.html>. Acesso em 30 jun. 2021.

<sup>127</sup> “Todas as vidas importam? Fortaleza vive onda de assassinatos de mulheres trans”, matéria de Lucas Memória publicada em Mídia Bixa, em 11 de agosto de 2020. Disponível em: <http://midiabixa.com.br/todas-as-vidas-importam-fortaleza-vive-onda-de-assassinatos-de-mulheres-trans/>. Acesso em 13 out. 2020.

de extermínio, não existe preocupação [do Estado]”<sup>128</sup>, apontou à época Yara Canta, artista preta travesti e representante da Associação de Travestis e Mulheres Transexuais do Ceará (ATRAC), em reportagem do portal *Mídia Bixa*.

“Durante o ano de 2020, o Ceará chamou a atenção das mídias pelos recorrentes casos entre julho e agosto, somando nove assassinatos somente nesses dois meses” (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021, p. 34), aponta o *Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020*, da ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil) e do IBTE (Instituto Brasileiro Trans de Educação). Nele, o Ceará aparece como o segundo estado a ter mais assassinatos de pessoas trans em números absolutos no ano de 2020 – foram 22 vidas ceifadas –, perdendo apenas para o estado de São Paulo – com 29 pessoas trans assassinadas (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021). Isso reflete a intensificação da violência contra pessoas trans no tempo pandêmico no território nacional. “Aumentou em 70% o número de assassinatos de pessoas trans no Brasil em relação ao mesmo período de 2019”, alerta a ANTRA em setembro de 2020<sup>129</sup>. Se esta escrita é vertiginosa, isso se dá porque as políticas de morte assim o são.

Em resistência a esse cenário, populações negras, quilombolas, indígenas, de mulheres, de pessoas de sexualidades e gênero dissidentes e de outros grupos marginalizados criam estratégias políticas de vida no Brasil. O filme *Sementes: mulheres pretas no poder* (2020), dirigido por Éthel Oliveira e Júlia Mariano mostra alguns desses exemplos. O documentário acompanha as jornadas políticas de Mônica Francisco, Rose Cipriano, Renata Souza, Jaqueline de Jesus, Tainá de Paula e Talíria Petrone durante as eleições de 2018, mulheridades negras que se candidataram no Rio de Janeiro a cargos estaduais ou federais como uma das tantas respostas-reações coletivas ao assassinato de Marielle Franco e de Anderson Gomes.

No pleito de 2020, houve uma intensificação da presença de pessoas trans, em candidaturas individuais e coletivas, na disputa a cargos municipais. A ANTRA mapeou 294 candidaturas de travestis, mulheres transexuais, homens trans e demais pessoas trans pelo país em 2020, das quais 30 foram eleitas. Esse número representou um crescimento de 275% em comparação a 2016, pleito municipal anterior em que só oito conseguiram vitória nas urnas<sup>130</sup>.

Vários nomes fizeram história e carregam em suas descrições nas redes sociais algumas das conquistas. Erika Hilton, “mulher negra, trans e militante” foi a “Vereadora +

---

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> Postagem no Instagram da ANTRA, do dia 08 de setembro de 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CE4BAHdnYNK/>. Acesso em 13 out. 2020.

<sup>130</sup> Disponível em: <https://antrabrasil.org/eleicoes2020/>. Acesso em 25 abr. 2021.

votada do Brasil em 2020”<sup>131</sup> e hoje é integra a Câmara Municipal de São Paulo. Também em São Paulo, Carolina Iara, covereadora da mandata coletiva Bancada Feminista do PSOL, “mulher intersexo, travesti, positHIVa & negra”, foi a “1ª parlamentar intersexo do BR”<sup>132</sup>. Samara Sosthenes, “TRAVESTY baiana”<sup>133</sup>, foi eleita covereadora na mandata coletiva Mandata Quilombo Periférico, mais uma vez em São Paulo. Linda Brasil, mulher trans branca, foi a “eleita mais votada em Aracaju [(SE)]”<sup>134</sup>, onde agora é vereadora. Duda Salabert, mãe, vegana, mulher travesti branca e idealizadora da ONG TransVest, tornou-se a “Vereadora mais votada da história de BH [(Belo Horizonte, MG)]”<sup>135</sup>. Já Benny Briolly<sup>136</sup>, “Vereadora trans de Niterói”, “Preta, favelada, de axé e defensora dos Direitos Humanos”<sup>137</sup>, foi a mulher mais votada no município. Essas e tantas outras políticas seguem sendo resistência, mesmo diante das violências e ameaças graves pós-eleições<sup>138</sup>.

Pessoas dissidentes entram em sintonia na preparação de *arte-manhas* para fazer travessias pela mortandade produzida no cotidiano. As vozes de Ventura Profana, Jup do Bairro e tantas, tantas outras artistas trans negras profetizam em uníssono: “Eu não vou morrer”<sup>139</sup>. A esse canto de enunciação de vida e negação de aniquilamento, Ventura ainda acrescenta: “Em Kalunga, somos eternos”<sup>140</sup>.

Aquilombamentos entre sujeitos negros e indígenas se articulam e se fortalecem em

<sup>131</sup> Minibio do perfil de Erika Hilton no Instagram. Disponível em: [https://www.instagram.com/hilton\\_erika/](https://www.instagram.com/hilton_erika/). Acesso em 25 abr. 2021.

<sup>132</sup> Minibio do perfil de Carolina Iara no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/acarolinaiara/>. Acesso em 25 abr. 2021.

<sup>133</sup> Minibio do perfil de Samara Sosthenes no Instagram. Disponível em: [https://www.instagram.com/samara\\_sosthenes](https://www.instagram.com/samara_sosthenes). Acesso em 25 abr. 2021.

<sup>134</sup> Minibio do perfil de Linda Brasil no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/lindabrasilaracaju/>. Acesso em 25 abr. 2021.

<sup>135</sup> Minibio do perfil de Duda Salabert no Instagram. Disponível em: [https://www.instagram.com/duda\\_salabert/](https://www.instagram.com/duda_salabert/). Acesso em 25 abr. 2021.

<sup>136</sup> Em meados de maio de 2021, Benny Briolly precisou sair do país após uma série de graves ameaças à sua vida e de intimidações que exigiam sua renúncia. No fim do mesmo mês, a parlamentar voltou ao Brasil após o governo anunciar que incluiria seu nome no Programa Estadual de Proteção às Defensoras de Direitos Humanos. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/05/31/apos-sofrer-ameacas-de-morte-vereadora-benny-briolly-volta-ao-brasil.htm>. Acesso em 30 jun. 2021.

<sup>137</sup> Minibio do perfil de Benny Briolly no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/bennybriolly>. Acesso em 25 abr. 2021.

<sup>138</sup> Ver “Vereadoras trans no Brasil enfrentam rotina de preconceito, ameaças e violência” matéria veiculada no Fantástico, em 30 de maio de 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2021/05/30/vereadoras-trans-no-brasil-enfrentam-rotina-de-preconceito-ameacas-e-violencia.ghtml>. Acesso em 30 jun. 2021.

<sup>139</sup> O trecho faz referência a verso presente em duas músicas (e dois videoclipes) lançadas durante a pandemia: “Eu não vou morrer”, de Ventura Profana e Podenserdesligado, do álbum da dupla *Traquejos Pentecostais para Matar o Senhor*; e “Luta por mim”, de Jup do Bairro e Mulambo, do álbum *Corpo Sem Juízo*, disco de estreia da carreira solo de Jup depois da parceria de longa data com Linn da Quebrada.

<sup>140</sup> Verso da música “Eu não vou morrer”, de Ventura Profana e Podenserdesligado.

tempos de pandemia de Covid-19. O Laboratório Afrotonizar<sup>141</sup>, projeto idealizado pela Ayabá Produtora e pela realizadora audiovisual, pesquisadora e executiva Naymare Azevedo, é um exemplo, que congrega artistas do Norte, Nordeste e Sul do Brasil para pensar e imaginar estratégias políticas de futuro negro e indígena infinito, além de produzir um catálogo digital<sup>142</sup> de obras em múltiplas linguagens artísticas.

É dentro desse contexto que Linn da Quebrada, uma travesti preta, de origem periférica, ocupa o território da televisão aberta e lança, com amplo alcance, uma “lenda”, uma “maldição”, um “feitiço” audiovisual. Como esse feitiço se relaciona com os conflitos entre as políticas de vida e de morte do território em que ele é conjurado? Quais tecnologias as/os *corpas/os* racializadas/os e dissidentes sexuais e de gênero do presente resgatam do passado para atravessar vivas/os por uma mortandade colonial plantada há mais de 500 anos e, assim, rumar a futuros possíveis? Afinal, de que tipo de vida e de que tipo de morte estamos aqui falando? Essas são algumas das questões que nos guiam a seguir.

#### ***4.1.2 Vida e morte em tempos de outros fins que não os coloniais***

“Considerando que viver é artimanha que se cultiva entre aquilo que se enxerga e aquilo que mora no invisível, seguimos o rastro da flecha que atravessa o tempo: *o contrário da vida não é a morte, o contrário da vida é o desencanto*”, escrevem o professor de História Luiz Antonio Simas e o pedagogo Luiz Rufino no livro *Encantamento: sobre política de vida* (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 10, grifo original dos autores). Tal reflexão parte de uma leitura de mundo encantada, que, inspirada nas macumbas, nas encantarias e nas cosmogonias ancestrais desviantes do pensamento ocidental, transborda para além de concepções coloniais fisiológicas de morte e vida.

[...] o encanto é fundamento político que confronta as limitações da chamada consciência das mentalidades ocidentalizadas. De caráter cosmopolita o encantamento não exclui o outro como presença possível de trançar diálogo. Por primar pela coexistência, pela alteridade e por entender que a vida é radical ecológico, a lógica do encanto não exclui experiências ocidentais como contribuições para a potencialização da vivacidade. Porém, pouco mais de cinco séculos indicam como as produções vindas do outro lado do Atlântico têm se assegurado nas contratualidades raciais, hétero-patriarcais, teológico-políticas e antropocenas. [...] Falamos do encantamento enquanto astúcia de batalha e mandinga em um mundo assombrado pelo terror. Enquanto há quem ache que é bobagem e as florestas são derrubadas, os xamãs e pajés invocam os espíritos da natureza para recordarem que um dia formos árvore, folha e poeira do universo.

<sup>141</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/afrotonizar>. Acesso em 25 abr. 2021.

<sup>142</sup> Disponível em: <https://www.afrotonizar.org/cat%C3%A1logo-afrotonizar-lab-edi%C3%A7%C3%A3o-0>. Acesso em 20 nov. 2021.

Virados no transe de medicinas que desconhecemos, eles miram a cura para esse adoecimento (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 8).

A discussão que Simas e Rufino tecem se desloca de uma visão dicotômica de vida e morte para se espiralar com as noções de mortandade e vivacidade. “[A] primeira [a mortandade] é um estado de desencanto da vida e a segunda [a vivacidade] é a experiência do ser integral e integrado como a natureza, mesmo que eventualmente tenha morrido” (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 10). Dessa maneira, mortandade e desencantamento se imbricam na mesma medida que vivacidade e encantamento.

Para eles, o desencanto se expressa como um esquecimento, uma perda de vitalidade que alimenta as raízes profundas do colonialismo. De acordo com Simas e Rufino, o humano, entendido a partir do padrão do homem branco cristão – heterossexual e cisgênero, vale acrescentar, entre outros marcadores sociais – esqueceu-se de que é apenas mais uma manifestação de vida no planeta, interconectada a uma rede de organismos mais complexa. Obcecado por uma lógica de consumo pautada no acúmulo dentro da ficção civilizatória, esse humano tem se desencantado.

O desencantamento se refere a “formas de desvitalizar, desperdiçar, interromper, desviar, subordinar, silenciar, dismantelar e esquecer as dimensões do vivo, da vivacidade como esferas presentes nas mais diferentes formas que integram a biosfera” (SIMAS; RUFINO, 2020, p.11). Portanto, o desencante está atrelado a uma política de produção de escassez e de mortandade em um sistema utilitarista e produtivista, que aniquila línguas maternas e saberes de povos originários, relações comunitárias, entendimentos ecológicos da vida, entre outros efeitos (*ibidem*). A colonização, conforme escrevem os autores, é um fenômeno de longa duração que produz “sobras viventes”, isto é, seres considerados “descartáveis” por não se enquadrarem em um sistema hipermercantilizado e normativo que tem no consumo e na escassez mútuos sua base.

Na perspectiva deles, a matriz colonial é importante chave de interpretação para o entendimento das guerras perenes que ocorrem pela instauração do desencantamento ou das resistências em defesa do encanto do mundo. Influenciados pelas disputas políticas do Brasil atual, os autores apontam que a “grande peleja que se trava nesse momento veste a pele dos ‘homens de bem’ preparados para dar o bote contra os pluralismos, reconexões e sabedorias táticas operadas nas frestas onde o encantamento irriga o ser de possibilidades de liberdade” (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 6). Desse modo, enquanto o desencanto está ligado às raízes da mortandade, o encanto pode ser entendido uma seiva de nutrição à diversidade de vidas.

Encantar “vem do latim *incantare*, o canto que enfeitiça, inebria, cria outros sentidos para o mundo” (*ibidem*, p.4). Logo, o encanto pode ser também o gesto de abertura de um portal cognitivo e sensível para uma miríade de formas diversas de se pensar-sentir. Dentro de um sistema em que a mortandade é plantada na vida de alguns corpos e *corpas*, o encantamento pode ser interpretado “como ato de desobediência, transgressão, invenção e reconexão: afirmação da vida, em suma” (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 6). No encanto, pulsa uma política de vida transgressora que semeia engabelação em um sistema de plantação de mortandade.

Para as subversões às quais se propõem as práticas de *reexistências* aqui debatidas, mostra-se estratégica as simbioses entre feitiçaria e arte – em especial, as expressões musicais. “Por meio da magia, o homem põe as forças naturais e sobrenaturais a seu serviço. Deve haver um encantamento na língua que opera esse ato, feitiço advindo de certa musicalidade, de um movimento ritmado dos sons”, afirma Gabriela Reinaldo (2005, p. 23) no livro *Uma cantiga de se fechar os olhos: mito e música em Guimarães Rosa*.

Ao investigar os imbricamentos entre música e linguagem na obra do escritor Guimarães Rosa, Reinaldo (2005) aponta para a existência de uma relação íntima e etimológica entre as palavras “cantar” e “encantar” – não só no português, mas também no espanhol (“cantar” / “encantar”), no francês (“chanter” / “enchanter”), no italiano (“canto” / “incanto”), no inglês (“chant” / “enchant”). Segundo a autora:

A arte da magia está diretamente relacionada à música. Cada mago tinha sua função musical determinada nas cerimônias religiosas. Canto e encantamento são termos etimologicamente muito próximos. Algumas palavras são usadas indistintamente para dizer magia ou canto: *Επάδω* significa exercer força sobre algo ou alguém por meio de cantos mágicos. E também é usado para dizer "cantar fórmulas mágicas, consagrar por meio de encantamentos, encantar" (Roque, s/d: 43). A palavra *Carmen*, que significa verso destinado à leitura, primitivamente, quer dizer canto, notadamente, o canto mágico, o encantamento, a palavra mágica. E está ligada também à predição, à fórmula litúrgica e ao texto de lei (*ibidem*, pp. 23-24).

Baseada no livro *Le rôle de la musique dans la mythologie et des rites des civilisations non européennes*, do musicólogo Marius Schneider, Reinaldo (2005) destaca a presença, em mitos de diversas culturas não europeias, de um princípio sonoro que rege a gênese cósmica. A partir dessa perspectiva, o cosmo surgiria da vibração de uma música formada por ruídos, gritos, gemidos, balbucios mágicos (REINALDO, 2005). Em meio a essa música primordial, a emerge a metáfora da boca e da garganta:

O caos, inominável, matéria prima do que vem-a-ser, da criação, é retratado em diferentes cosmogonias como um abismo primordial, uma garganta aberta, ou como uma caverna cantante, de onde o mundo brota tal qual uma árvore. O caos, fundo de ressonância, é similar à boca (REINALDO, 2005, p.).

Da boca de *corpas* e corpos desviantes, emanam (en)cantos de (r)existências em insurgência caótica. “Eu abro a boca, eu mostro os dentes/ Eu canto, eu penso, eu danço, eu sento, eu sinto [...] Me movo, morro, renasço feito que capim que se espalha / Um pensamento cupim / Ou um vírus / Que contamina suas ideias”, enfeitiça Linn da Quebrada na vídeo-performance de “quem soul eu”. Os versos deslizam com a velocidade silenciosa da propagação do capim, do cupim ou do vírus, seres esses que operam em um tempo que não é aquele encapsulado pelo relógio da produtividade colonial humana, como mencionam Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2020).

Nesse sentindo, o encantamento dribla e enfeitiça as lógicas que querem apreender a vida em um único modelo, quase sempre ligado a um senso produtivista e utilitário. Daí o encanto ser uma pulsação que rasga o humano para lhe transformar em bicho, vento, olho d’água, pedra de rio e grão de areia. O encanto pluraliza o ser, o descentraliza, o evidenciando como algo que jamais será total, mas sim ecológico e inacabado (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 9).

Os sons, as imagens, as palavras e o corpo de Linn da Quebrada se espalham no mundo com uma vitalidade de fertilização de discursos antirracistas, antitransfóbicos, anticoloniais, antimisóginos. As experiências de nascer e morrer deixam de serem compreendidas como uma questão de linearidade temporal de começo, meio e fim. Tornam-se voltas do tempo. Como bem escrevem Simas e Rufino, em suas reflexões sobre vida e morte: “Na experiência do nascer, do morrer ou nos refazimentos cotidianos se expressam o nosso caráter provisório, inacabado e dialógico” (2020, p. 9). Na obra de Linn, não há a intencionalidade de um fim.

“Eu sinto que meu corpo, ele é um processo inacabado. Eu não quero me finalizar, ou finalizar uma obra [...]”<sup>143</sup>, explicou Linn da Quebrada em entrevista à marca Melissa, ainda em 2016, no começo da carreira na música. Quatro anos depois, e em meio a tantas *transformações*, Linn volta a escrever sobre a temática do fim no texto *antes que o mundo acabe comigo eu levo a cabo o mundo*, integrante da publicação *Outros fins que não a morte*.

A revista, com curadoria e idealização da curadora independente, DJ, artista visual e

---

<sup>143</sup> "Linn da Quebrada - Eu não quero me finalizar". Vídeo postado em 10 de outubro de 2016, pelo canal melissachannel no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/k5xckO1WtVc>. Acesso em 25 out. 2020.

apresentadora Paulete LindaCelva e realização do programa de rádio Mote e da plataforma Cereal Melodia, foi lançada em junho de 2020, durante a pandemia de Covid-19, e trouxe trabalhos de 23 artistas. Nela, Linn escreve:

o começo me assusta. me apavora. tenho real empatia pelo fim. eu gosto do fim das coisas. final de filme, série, livro, temporada. mas não é todo final que me agrada. fim de sabonete? não suporto. fim de pasta de dente, nem me comovo. fim do mundo? gostaria mas prevejo que na hora exata poderia relutar. como reluto nesse mesmo instante. porque meu medo é do que vem depois do fim. tipo quando o papel higiênico está acabando. o que me apavora é a possibilidade de não ter outro ali. o que vem depois que tudo termina? tem final que continua. tem fim que não acaba. quando a rua termina você atravessa. beco sem saída sem saída de emergência. súbito fim de espetáculo teatral. dissipação do: já terminou? aplausos. será então que tava acabando e eu nem percebi? é preciso ser muito corajosa para assumir o fim sem ressurreição. sem reencarnação. sem segunda chance. é cruel encarar o fim. finalizar é uma arte. e como arte não tem finalidade. apenas é. sente-se. acomode-se e desfrute a viagem.

quero fazer de minha morte um segredo e quero compartilhá-la só comigo. eu vou morrer. eu preciso morrer. mas antes disso preciso ter a coragem de matar. matar e morrer. então seria isto um diário ou um testamento?<sup>144</sup>

Em entrevista à Paulete LindaCelva sobre o escrito, em setembro de 2020, Linn afirma que essa possibilidade do fim, inclusive de ser quem é para dar espaço a quem poderá ser, é o que permite movimento, embora custe um preço. Na conversa, ela reflete:

Eu acho que é fundamental a gente criar [...] maneiras de matar em nós mesmas, apontar a arma pras nossas próprias cabeças e entender o que é que a gente precisa matar em nós, que nos mantêm, constantemente, quem nós já somos, né? É encontrar a faca e arrancar a sabotagem que nos sabota, sabe? É sabotar a própria sabotagem. E eu acho que isso cria em nós movimento, mas pra isso é preciso ter muita coragem. [...] Eu preciso encontrar esse fim em mim pra que eu não encontre com a minha própria morte. Ou pra que essa morte possa servir de ciclo pra outras coisas que possam surgir. Eu acho que é isso. Não sei. Acho que é um pouco de silêncio, eu acho que é um pouco de vazio. É se permitir... não saber. É se permitir... encontrar um fim que não tenha finalidade<sup>145</sup>.

No perfil de Linn da Quebrada no Instagram, o trabalho se tornou uma vídeo-performance<sup>146</sup>. Ela aparece diante da câmera usando uma faixa de *miss* “Beleza Gay – Frutal 2009”, título que ganhou quando ainda se chamava de Lara, aos 17 anos<sup>147</sup>. A memória é de

<sup>144</sup> "LINN DA QUEBRADA antes que o mundo acabe comigo eu levo a cabo o mundo". Texto publicado em Outros fins que não a morte, em 03 de junho de 2020. Disponível em: <https://outrosfins.cerealmelodia.com/Linn-da-Quebrada>. Acesso em 25 out. 2020.

<sup>145</sup> "Mote apresenta: Outros fins que não a morte". Vídeo postado em 21 de setembro de 2020, pelo canal Cereal Melodia no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/PSiKSQ-3f10>. Acesso em 25 out. 2020.

<sup>146</sup> Postagem no Instagram de Linn da Quebrada do dia 03 de junho de 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CA\\_nOaol814/](https://www.instagram.com/p/CA_nOaol814/). Acesso em 25 out. 2020.

<sup>147</sup> “com vcs, Lara! / a famosa: “quem quiser prazer, me segue!” / com 17 anos / miss beleza “gay” (sic) in Frutal – MG / lábios carnudos, língua ligeira & garganta profunda / muita beleza / pouca bunda” escreve Linn da Quebrada, em uma publicação no Twitter, do dia 03 de dezembro de 2018, em que resgata uma foto antiga da

antes de sua carreira na música, antes do nascimento de Linn da Quebrada. E é renascimento e morte. Na imagem, Linn da Quebrada e Lara se sobrepõem no encontro com Lina Pereira, enquanto distorções digitais simulam uma textura analógica. Múltiplas experiências temporais conjuradas em uma imagem que se questiona acerca do fim ou de um fim (ver Figura 21).

Figura 21 – *Frame de antes que o mundo acabe comigo eu levo a cabo o mundo* (2020)



Lara, Linn e Lina se entrecruzam na mesma imagem, num tempo que não tem nem fim nem finalidade. Fonte: Capturas de tela da vídeo-performance, postada no Instagram, em 03 de junho de 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CA\\_nOaol814/](https://www.instagram.com/p/CA_nOaol814/). Acesso em: 26 out. 2020.

Castiel Vitorino Brasileiro, artista também integrante da *Outros fins que não a morte*, elabora, em conversa com Paulete LindaCelva, uma compreensão alargada sobre o que a frase do título da revista lhe desperta. A questão, para Castiel, torna-se pensar em quais são os outros fins possíveis que não a morte colonial:

a morte colonial é essa morte do esquecimento, essa morte do fim, essa morte que você sofre, você sente medo, você sente dor enquanto morre. E a base também pra nós, povos Bantus, a calunga é o processo de morrer. Então, outros fins que não essa morte colonial. Sim, eu quero morrer. Eu quero transmutar. Pra mim, a transmutação é um processo de morte, mas não essa morte de desfazer, esquecer, mas uma morte do... uma morte que produz um renascimento. É... uma morte da transfiguração, da transmutação. E uma morte cíclica: eu estou morrendo a todo momento. Uma morte que eu dou tchau, mas é um tchau que anuncia que, em algum outro momento, eu vou reencontrar vocês. Então... e me reencontrar também<sup>148</sup>.

Embora as perspectivas de Linn da Quebrada e Castiel Vitorino Brasileiro se distanciem em alguns pontos, elas se aproximam nas encruzilhadas de uma leitura encantada

---

época. Disponível em: <https://twitter.com/linndaquebrada/status/1069693119162134528>. Acesso em 26 out. 2020.

<sup>148</sup> "Mote apresenta: Outros fins que não a morte". Vídeo postado em 21 de setembro de 2020, pelo canal Cereal Melodia no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/PSIkSQ-3f10>. Acesso em 25 out. 2020.

de mundo em que a transmutação cíclica está no centro. As transformações são eventos que se apresentam de formas infundáveis.

“Pra saber quem sou eu, antes talvez seja necessário saber quem eu fui um dia. Eu fui bixa preta. Mulher. Fui milhares. Melhores e piores”<sup>149</sup>, declama Linn no *trailer* do espetáculo-show *(in)corporação*, com filmagem e direção de Diego Paulino, fotografia de Sladka Medusa e curadoria cinematográfica de Laís Bodansky. O trabalho fez parte de “Até o fim, cantar”, projeto da Casa de Francisca, espaço cultural de São Paulo, e foi ao ar em agosto de 2020. Em uma das cenas, Linn aparece cantando, vestida inteiramente de branco, diante de uma coroa de flores alvas que leva o seu próprio nome (ver Figura 22) – performance que, mais tarde, aparecerá na identidade visual do single *mate & morra*, como veremos adiante no interlúdio “Feitiços de cura”.

Figura 22 – *Frames* do espetáculo-show *(in)corporação*, de Linn da Quebrada



Fonte: Capturas de tela do *trailer* do espetáculo-show, Casa de Francisca, 2020.

De acordo com a artista, *(in)corporação* é “cinema, show, funeral & vida em um só ato. uma obra friccional contra representação. rito de passagem. da cor do barro, do berro, da

<sup>149</sup> Trailer do show de Linn da Quebrada integrante do projeto “Até o fim, cantar”, da Casa de Francisca, Disponível em: <https://cine.casadefrancisca.art.br/app/trailers/linn-da-quebrada-por-diego-paulino-trailer>. Acesso em 26 out. 2020.

prata, do preto, do ferro. eu vou vingar”<sup>150</sup>. Ao encenar, em vida, homenagens à sua morte, Linn não a apresenta como uma experiência de finalização (ou de finalidade). A morte é um fim em recomeço e em transformação.

Nesse processo artístico de Linn da Quebrada, de constante fim de si mesma para uma transmutação movida, não por suas certezas, mas sim suas dúvidas e seus questionamentos, a palavra e o corpo, bem como o som e a imagem, ganham um lugar de destaque. É a partir da combinação desses elementos que são constituídos o que estamos aqui chamando de *feitiços audiovisuais*. Mas, antes de discutir sobre as implicações audiovisuais dos trabalhos da artista, é necessário o resgate da origem da palavra feitiço e as relações de poder e resistência que dela emanam.

## 4.2 Entre palavra e segredo, faísca feitiço

### 4.2.1 *Feitiço e fetiche em sociedades atlânticas modernas*

São profícuas as discussões teóricas que evocam feitiço e feitiçaria para traçar uma conceitualização de fetiche e fetichismo, noções caras a diversas disciplinas das Ciências Humanas: etnografia e história da religião, marxismo, sociologia, psicanálise, psiquiatria sexual, artes e estéticas modernistas, etc. (PIETZ, 1985). Entre feitiço e fetiche, uma intrincada teia de relações de poder e resistência se descortina, tecida a partir de uma etimologia compartilhada, uma vez que o segundo termo é um desdobramento do primeiro (PIETZ, 1985, 1987; SANZI, 2008).

As transformações que os vocábulos sofreram refletem os mecanismos da ação colonial na construção de um mundo moderno que hierarquiza culturas em função de interesses político-econômicos, respaldada por discursos legitimadores da exploração (SANTOS, 2009). Ambas as palavras estão relacionadas a uma “longa história de demonização de práticas religiosas não-cristãs” e remetem “aos primórdios da colonização e [...] [a] uma tradição medieval judaico-cristã de repressão à idolatria, à superstição e à bruxaria” (SANTOS, 2009, p. 71), conforme elabora o professor e historiador Edmar Ferreira Santos, baseado pela ampla pesquisa de Laura de Mello e Souza<sup>151</sup>.

No livro *O poder dos Candomblés: perseguição e resistência no recôncavo da Bahia* (2009), Santos explica que a “retórica do fetiche”, produtora de um “estereótipo da feitiçaria”,

<sup>150</sup> Publicação no Twitter de Linn da Quebrada do dia 31 de agosto de 2020. Disponível em: <https://twitter.com/linndaquebrada/status/1300483517483229186>. Acesso em 26 out. 2020.

<sup>151</sup> Ver o livro pioneiro de Laura de Mello e Souza *O diabo e a Terra de Santa Cruz: Feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial*, publicado originalmente em 1986.

funcionou como um instrumento ideológico para desqualificar e controlar religiões afro-baianas, batuques e práticas lúdicas negras, especialmente a partir do final do século XIX, com o término do sistema escravagista (mas não dos seus efeitos) no Brasil. Na imprensa da República brasileira recém-proclamada, “fetichismos africanos” – e, conseqüentemente, os sujeitos praticantes – eram criminalizados em nome da manutenção de uma “Ordem” e de um “Progresso” que compunham um ideal civilizatório de nação. Ao mesmo tempo, as celebrações culturais e religiosas afro-brasileiras persistiam na preservação e reconfiguração dos saberes africanos, o que contribuía para que seus participantes construíssem novas identidades e se insubordinassem contra discriminações de raça, classe, gênero, religião e tantas outras (SANTOS, 2009).

Essa disputa de imaginário remete às próprias relações de poder em volta da noção de fetiche, que, desde o seu surgimento, tornou-se uma concepção importante não só para os discursos científicos do século XIX como também para a ideologia colonial (SANTOS, 2009). De acordo com Santos (2009), durante o Iluminismo, sociedades da costa da África Ocidental foram categorizadas como fetichistas, a partir da perspectiva dos paradigmas europeus católicos e protestantes, por cultuarem rios, pedras, animais, plantas ou artefatos feitos com conchas e pedaços de madeira. Tais objetos venerados seriam os chamados fetiches.

Para os mercadores europeus, populações africanas distorceriam o “real” valor material e de mercado dos objetos ao corporificar neles valores religiosos, estéticos, sexuais e sociais (PIETZ, 1987). Característica destoante de um ideal civilizatório eurocêntrico, o fetichismo se tornou indício fantasioso de que os povos que ali habitavam seriam primitivos, irracionais, atrasados na dimensão espiritual e material e, portanto, inferiores (SANTOS, 2009).

Diante dos objetos africanos cujo complexo valor de materialidade era ininteligível para a mentalidade europeia, viajantes protestantes converteram fetiche em uma “prova” de que em África existiriam povos selvagens, algo conveniente para legitimar a ação mais intensa dos tentáculos da colonização. No projeto colonial, as construções das palavras e o ato de nomear são instrumentos acionados para justificar, possibilitar e aperfeiçoar uma dominação de cunho capitalista.

De acordo com que aponta o professor Roger Sansi, no artigo *Feitiço e fetiche no Atlântico moderno* (2008), alguns intelectuais criaram uma polarização entre magia, feitiçaria e tradição, concentradas no continente africano, e modernidade, ciência e racionalidade, circunscritas à Europa. A “falsa oposição” servia como sustentáculo de uma pretensa

“ideologia da superioridade do Ocidente como cultura moderna, do hoje, frente às culturas não-ocidentais, culturas do ontem, que moram no passado. Trata-se de negar a contemporaneidade de Europa e África” (SANSI, 2008, p. 124).

Essa dicotomia entre África fetichista presa no passado *versus* Europa cristã epítome do presente (e das noções de progresso) não leva em consideração que a modernidade ocidental é também mágica, uma vez que está sob as ordens da magia do capitalismo. Sansi recupera o conceito de Marx de fetichismo das mercadorias para afirmar que, no sistema capitalista, há “a ilusão de que o valor econômico é capaz de produzir mais valor econômico, escondendo o trabalho humano que seria o fundamento de qualquer forma de valor” (2008, pp. 123-124). A mercadoria ganha vida por ela própria e oculta a exploração do trabalho alienado.

Para além da separação dual, o discurso do fetichismo se vinculou a questionamentos acerca dos limites humanos. Como resgata Sansi (2008), para Hegel, por exemplo, o suposto caráter fetichista em África demonstraria que populações africanas estariam fora do processo dialético da história e, mais que isso, que sequer seriam humanas. “O fetichismo então não seria apenas a tradição frente à modernidade, mas uma fronteira incomensurável que situa os seus praticantes fora da humanidade” (SANSI, 2008, p. 125). A história do fetiche e do feitiço revela disputas de narrativas e imaginários que se estabelecem nos embates entre o que é humano e o que é o monstruoso, entre o que é civilizado e o que é selvagem, entre o que é legitimamente divino e o que é condenavelmente demoníaco.

Na clássica trilogia de artigos *The problem of fetish* (1985, 1987, 1988), o acadêmico estadunidense William Pietz elabora um apanhado histórico acerca da ideia do fetichismo, investigando suas influências no pensamento iluminista e principalmente nos discursos científicos europeus do século XIX (a exemplo de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Immanuel Kant, Karl Marx, Auguste Comte e Sigmund Freud), cuja repercussão se faz sentir nos séculos posteriores. O ponto principal defendido por Pietz (1985) é de que a ideia e o problema do fetiche não pertencem a uma sociedade específica anterior, seja europeia, seja africana, mas sim se tratam de uma questão nova, que diz respeito a espaços de cruzamento cultural da costa da África Ocidental no decorrer dos séculos XVI e XVII.

Como metodologia de seu trabalho, Pietz adota a análise textual de relatos de viagens europeias e empreende um resgate etimológico da palavra fetiche. Na linhagem temporal que desenha, “fétichisme”, conceito cunhado em 1757 pelo intelectual francês Charles de Brosses para se referir a uma forma mais primitiva de religião, é apenas a culminação de um processo

mais longo que já vinha acontecendo com “fetisso”.

“Fetisso” é uma palavra *pidgin* (ou seja, resultado da mistura entre línguas faladas na Europa e línguas faladas em África, em Ásia ou nas Américas), desenvolvida nas regiões interculturais da África Ocidental, em especial ao longo das costas dos territórios compreendidos entre o que conhecemos hoje como Gana e Nigéria. Durante o século XVI, foi usada para categorizar uma série de objetos e práticas africanas. No século XVII, mercadores protestantes se apropriaram dos discursos sobre “fetisso” e “fatish-oaths” e criaram uma explicação generalizada de que as religiões – e a ordem social – em África se baseava na veneração de fetiches (PIETZ, 1987).

“Fetisso”, por sua vez, proveria de “feitiço”, palavra medieval portuguesa usada para designar diversos tipos de bruxaria ou de práticas mágicas performadas por pessoas simples e de classes populares, em geral de forma inocente (PIETZ, 1985) – e vinculada muito frequentemente a mulheres, vale lembrar. Pietz (1987) afirma que “feitiço” e outros vocábulos pan-europeus relacionados a fetiche são derivações linguísticas do latim *facticius* ou *factitius*, adjetivo formado a partir do participípio do verbo *facere*, isto é, “fazer”. A raiz latina traz em si um sentido muito forte de “coisa feita”.

Porém, o que escapa ao trabalho de William Pietz e o de outros estudiosos, conforme observa Roger Sansi (2008), é a explicação de como o feitiço português se transformou no fetiche africano. Para Sansi (2008), embora mencionem a origem portuguesa, tais autores parecem estar mais preocupados na conclusão das transformações do que na história dos usos de fetichismo.

Em seu artigo, Sansi (2008) se dedica a determinada historicidade do discurso do feitiço no Atlântico para mostrar como ele foi apropriado e objetificado por certas situações coloniais até se tornar fetiche. “O paradoxo e a ironia”, escreve, “é que o termo ‘fetiche’, que para os europeus seria o termo usado pelos africanos para denominar os seus deuses-objetos, é de fato um termo de origem europeia”, uma vez que se constituía como “uma versão crioulezada do termo português ‘feitiço’” (SANSI, 2008, p. 125). Na transformação do discurso da feitiçaria no discurso do fetichismo, o que há é, “curiosamente, uma reapropriação europeia da apropriação africana de um termo europeu” (*ibidem*, p. 127).

Segundo Sansi (2008), a origem portuguesa foi esquecida, ou mesmo escondida, no decorrer desse processo histórico por outros europeus e, assim, o fetiche se tornou africano. Para o autor, o discurso moderno do fetiche relegou ao esquecimento propositalmente o mundo colonial português porque lembrá-lo seria expor que a separação bem definida entre

Europa e África foi ativamente produzida.

Não se trata apenas de que a acusação europeia de fetichismo pode ser re-dirigida aos europeus, com o fetichismo das mercadorias. De fato, os termos mesmos fetiche e fetichismo são resultado de um encontro histórico que depois foi negado e desconhecido. A colonização portuguesa, anterior a esse processo de separação entre África e Europa no século XVIII, oferece um contraponto inquietante ao modelo europeu da modernidade. Negando a centralidade dos portugueses na produção do fetiche, os europeus que identificam o fetiche com a África negam a historicidade e a modernidade do termo, assim como do mundo que o produziu: o mundo colonial lusófono, incluindo o Brasil, a partir do fim do século XVIII, não tem lugar nos discursos dominantes da dialética modernidade-tradição, Europa-África, mas fica num meio termo instável e perigoso (SANSI, 2008, p. 126).

Roger Sansi (2008) traça o paralelo de que a acusação de um suposto fetichismo direcionado a África era muito próxima da acusação de europeus protestantes à Igreja Católica. “Os fetiches africanos eram parecidos demais aos santinhos católicos – e isso, para os protestantes e os livre-pensadores, era intolerável. Para eles, fetichismo e catolicismo confundem religião e comércio [...]” (SANSI, 2008, p. 141). Assim, o fetiche se volta contra os criadores do fetichismo e revela muito mais sobre o contexto europeu protestante da época do que propriamente sobre as práticas de culto africanas.

Baseado nas reflexões de Roger Sansi e de William Pietz, o pesquisador Edmar Ferreira Santos (2009) aponta que a “retórica do fetiche” se consolida principalmente com os relatos de viajantes protestantes, dentre os quais se destaca os de Willem Bosman, mercador a serviço dos holandeses. O compilado de Bosman *A new accurate account of the coast of Guinea*, publicado em 1705 em inglês, contribuiu para a construção da imagem de uma Guiné (e de uma África) que seria aquela difundida no Iluminismo.

Antes da divisão Europa-África do século XVIII, portugueses, alguns outros europeus e africanos já estabeleciam relações comerciais entre si há dois séculos. À época do escrito de Bosman, mercadores protestantes se depararam com aquilo que, nas palavras de Santos (2009), poderia ser descrito como “sociedades atlânticas”, formadas na confluência entre culturas africanas e culturas europeias. De acordo com Santos (2009), era a existência dessas sociedades simultaneamente europeias e africanas o que mais perturbava europeus protestantes. A crioulização, aspecto muito correlacionado ao colonialismo português, era interpretada pelos mercadores protestantes como uma forma muito rudimentar de colonização. Por isso, era necessário destruir esse paradigma colonial para implementar um outro modelo de exploração mais efetivo (SANTOS, 2009). Dessa forma:

A crítica do fetichismo elaborada por viajantes protestantes europeus não foi endereçada a África em si mesma, mas, de maneira mais ampla, às sociedades atlânticas da costa africana. Elas representavam um perigo mais definitivo para os viajantes europeus, precisamente por que eram muito próximas desses viajantes. Isso serviu de duas maneiras aos protestantes europeus: primeiro, construiu o discurso sobre uma absoluta diferença entre a África e a Europa; e segundo, negou a possibilidade de qualquer espaço intermediário, um espaço que poderia ser europeu e africano ao mesmo tempo (SANTOS, 2009, p. 76).

Definitivamente, fetiche e feitiço não possuíam o mesmo sentido nem tinham o mesmo uso social, embora partilhassem de raízes em comum. Se fetiche foi uma peça-chave para a cisão moderna entre Europa e África, como atuava o discurso da feitiçaria no mundo lusófono? Quais eram os significados que fulguravam propriamente no feitiço? Compreender especificamente como a palavra era utilizada em tal contexto é uma forma de tatear quais os poderes que a ela eram atribuídos. Forças que repercutem em eco, séculos depois, e são canalizadas, mesmo que em parte, pelo (en)canto de Linn da Quebrada, que não está descolado desse processo histórico.

#### **4.2.2 Forças feiticeiras e ambiguidades plásticas**

Na sua investigação histórica, William Pietz (1987) localiza que o discurso sobre feitiçaria foi desenvolvido principalmente no bojo de leis cristãs, na Idade Média tardia. No final do século XII, Portugal se estabeleceu como reino, e o português se firmou como uma língua distinta propriamente dita. Nesse contexto, os termos “feitiçaria”, “feiticeiro” e “feitiço” se mostraram mais frequentes em documentos entre o final do século XIII e o início do século XIV, principalmente com a promulgação de éditos anti-bruxaria em Lisboa pelo rei João I (PIETZ, 1987).

Muitos tipos de magia eram enquadrados pelas leis cristãs como artes feiticeiras: adivinhações; manipulações de ervas para curas, venenos ou poções; encantamentos; amuletos; profecias; astrologia; etc. Embora não correspondesse exatamente às concepções teológicas do cristianismo de idolatria (culto a imagens manufaturadas não-eclésiásticas que, pelo princípio da semelhança, referiam-se a falsos deuses) e de superstição (práticas de culto compreendidas como exageradas, excessivas ou supérfluas), a feitiçaria aparecia aproximada dessas categorias nos códigos de leis sobre bruxaria e era entendida como um pacto verbal feito espontaneamente com o diabo.

Conforme explica Edmar Ferreira Santos (2009), baseado tanto nos estudos de William Pietz quanto de Roger Sansi: “No século XVI, os portugueses viviam em uma

sociedade com larga presença do encantamento mágico e da feitiçaria” (SANTOS, 2009, p. 73). Em meio às relações comerciais que mantinham na costa da África Ocidental, em especial em Guiné, transpuseram a nomeação de “feitiço” também para certos objetos e práticas africanas. “A feitiçaria no mundo atlântico era um método particularmente eficaz de se apropriar de objetos, pessoas e discurso de alhures, [...] objetificá-los, “amarrá-los”, por assim dizer” (SANSI, 2008, p. 132). A amarração da feitiçaria imiscuía objetos a pessoas, culturas de um e de outro lado do Oceano Atlântico, realidade e ficção.

Na perspectiva portuguesa de então, a feitiçaria era um fenômeno de caráter universal – e também um crime de ordem pessoal (SANTOS, 2009). Nem africana, nem europeia, muito menos de um passado primitivo: o feitiço seria uma força à qual todas as pessoas poderiam estar susceptíveis, independentemente da cultura, atuante no tempo corrente (SANSI, 2008). “O feitiço não era portanto um fato diferencial, como o fetiche, mas um fato em comum, que acontecia a todos [...]. A feitiçaria não era uma religião dos africanos, como o fetichismo, mas uma maldição de toda a humanidade” (SANSI, 2008, pp. 125-126). Parece ser nesse poder maldito, capaz de atravessar todas as *corpas*, que se fia e se fortalece o (en)canto contemporâneo de Linn da Quebrada.

Em sua pesquisa sobre feitiçaria no mundo lusófono, Roger Sansi (2008) identifica que o discurso feitiçeiro em Portugal nasce num contexto legal de acusação. A partir do resgate etimológico que Pietz (1987) traça por meio da raiz latina “*factitius*”<sup>152</sup>, Sansi interpreta que o feitiço estaria associado a ideia de “uma coisa feita” (em oposição a um evento “natural”), algo artificial, fictício, ou, ainda, falso e enganoso. “Os feitiços, portanto, são eventos excepcionais, índices da intervenção de forças extraordinárias no mundo ordinário ou ‘natural’” (SANSI, 2008, p. 130).

Influenciado pelos estudos de Bruce Kapferer sobre magia no Sri Lanka, Sansi aponta que “a feitiçaria sempre é implicitamente moderna, precisamente porque ela está no limite, identificada com o poder subversivo do ‘outro’” (2008, p. 131). Uma vez limítrofe, é difícil fixá-la conceitualmente – eis o senso de perigo que ela também desperta. Talvez, além de

---

<sup>152</sup> Importante observar que o primeiro uso de uma derivação de *facticius* associado à bruxaria encontrado por William Pietz (1987) em sua pesquisa também estava relacionado a mulheres. No artigo “The problem of the fetish, II - The origin of the fetish”, Pietz (1987), menciona o documento *Forum Turolij*, de 1176, lei municipal de Teruel, Aragão. *De muliere factiosa* era o nome de uma seção em uma parte específica da lei em que eram tratados os ditos crimes de mulher, como a indução de abortos. Nessa seção, *factiosa* estava relacionada a *erbolaria*, aquela que usa ervas, numa implicação de uma “manipulação de materiais com o intuito de atingir um efeito particular sobre o estado físico de um indivíduo” (PIETZ, 1987, p. 34). *Mulheridades*, bruxaria e corpos rebeldes – entremeado à acumulação primitiva do capital e aos tribunais da Inquisição, conforme aponta os estudos de Silvia Federici (2017) no livro *Calibã e a bruxa* – são categorias que se mostram firmemente amarradas entre si no decorrer da história ocidental.

modernidade, fulgure no discurso da feitiçaria uma fluidez próxima às estéticas pós-modernas. Nesse sentido, mesmo mantendo as diferenças e distâncias, feitiço e políticas *queer/cuir* podem se entrecruzar, como veremos mais adiante.

Nas suas reflexões, Sansi (2008) leva em consideração que há na feitiçaria uma intensa plasticidade e aponta três principais ambiguidades nela presentes. Primeiramente, a feitiçaria se localizaria entre “construção e verdade” (SANSI, 2008, p. 128), entre os territórios do artifício e da ficção e as terras da realidade. Segundo o autor, mesmo que um feitiço seja acusado de falsificação, engodo, paira sobre ele uma suspeita de que, apesar de tudo, seja verdadeiro e que funcione de fato, “ou ainda, que tenha um ‘segredo’, um ‘fundamento’ que o acusador não conhece” (SANSI, 2008, p. 128).

Na esteira desse entendimento, como um segundo ponto, o autor ressalta que o ceticismo e o segredo ocupam um lugar fundamental na ambiguidade e plasticidade da feitiçaria. Nem tudo de um feitiço é revelado. Mas também nem tudo é escondido. É justamente o mistério dos saberes existentes nele que o tornam poderoso. Dessa maneira, a “ocultação, em vez de ser um obstáculo, facilita a apropriação de novos elementos, os quais aparecem como mais secretos, mais ocultos, mais fundamentais, escondidos num nível mais profundo de conhecimento” (SANSI, 2008, p. 129). Quando acontece um encontro com tais elementos ocultos, ocasião em que o segredo é parcialmente revelado, nasce daí um “poder excepcional” (*ibidem*).

Por fim, em uma terceira camada ambígua no modo como opera, a feitiçaria seria um discurso de acusação, mas que também apresenta brechas para a autodeterminação. Quando se autorreconhece como praticante de feitiços, o/a feiteiro/a “pode adquirir paradoxalmente poder sobre o acusador, o poder oculto da feitiçaria” (SANSI, 2008, p.128). Um poder em reviravolta que provém justamente do ato de se autoafirmar e de assumir essa posição diante do mundo. Feitiçaria e autorreconhecimento político se entrelaçam numa atuação de resistência pelas frestas.

Mesmo qualificada como uma maldição, a feitiçaria era um foco secundário, à princípio, das instituições inquisitórias instauradas tardiamente na península ibérica, de acordo com Santos (2009). Segundo o historiador, o objetivo principal da Inquisição era a caçada às heresias, isto é, a outras religiões que não a cristã. No contexto português do século XVI, ainda não se considerava a feitiçaria propriamente como uma heresia, mas sim como um contrato voluntário feito com forças diabólicas (SANTOS, 2009). A repressão da feitiçaria no mundo lusófono – com torturas, violências, prisões de inocentes e acusações voltadas a

muitas mulheres, por meio de leis e mecanismos patriarcais de controle do corpo feminino<sup>153</sup> – configurava-se como uma perseguição mais a crimes pessoais, relacionados ao que era entendido como pactuação com o diabo, do que a religiões pagãs.

Sansi (2008) explica que a idolatria, adoração de falso deuses por meio de imagens, seria de fato entendida como a “religião do Diabo”. Assim, nesse momento, a “feitiçaria não é idolatria, uma religião pagã, mas um fato comum da vida: ou melhor, um fato extraordinário da vida, que pode vir de qualquer direção, em qualquer momento” (SANSI, 2008, p.130). O feitiço pode estar em tudo, nas coisas mais simples do cotidiano, e mexer com todas as pessoas, na forma de eventos que bagunçam um *status quo*.

No mundo Atlântico lusófono do século XVIII, a feitiçaria se associou muito intimamente também a outra palavra, ao ponto de se tornarem quase sinônimos: a “mandinga”. Este termo é, ainda hoje, utilizado no Brasil para se referir a uma dimensão mágica (SANSI, 2008). Mandinga é o nome de um grupo étnico da África Ocidental, de tradição islâmica. Oriundos do reino de Mali, no interior do continente, os/as mandingas conquistaram parte da costa de Guiné e lá entraram em contato com portugueses, lançados (comerciantes portugueses sem o respaldo da Coroa) e “tangomaos” (portugueses que adotavam alguns costumes africanos ou filhos de portugueses e pessoas de povos originários).

Conforme Sansi resgata, na Guiné do século XVII, o uso de amuletos era muito comum para várias finalidades, em especial para “fechar o corpo” (isto é, proteção). Tais amuletos eram conhecidos como “bolsas de mandingas”, entre outras denominações. As bolsas se tornaram bastante populares entre os séculos XVII e XVIII não só em Guiné, mas por todo mundo lusófono, incluindo Lisboa e Brasil<sup>154</sup>.

Em terras brasileiras, muitas pessoas negras escravizadas usavam mandingas ou faziam as bolsas (passando a ser conhecidas, então, como mandingueiras), mas não eram as únicas a carregá-las: “as bolsas eram usadas por pessoas de diferentes origens e classes sociais, escravos e livres, negros e brancos. A feitiçaria fazia parte da vida de todos”, escreve Sansi, referenciando-se no trabalho de Laura Mello e Souza (1986). Porém, conforme o autor lembra, embora evocassem uma materialidade, já que feitas de objetos díspares, as bolsas de mandinga se distinguiam dos fetiches e eram mais próximas dos feitiços.

<sup>153</sup> Ver o livro *Calibã e a bruxa*, de Silvia Federici (2017).

<sup>154</sup> Para saber mais sobre feitiçarias no Brasil do período colonial, ver *O diabo e a Terra de Santa Cruz: Feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial*, de Laura de Mello e Souza (1986). Especificamente sobre as bolsas de mandinga no Brasil e no mundo Atlântico, ver a tese de 2008 de Vanicléia Silva Santos, intitulada *As bolsas de mandinga no espaço Atlântico: Século XVIII*.

De acordo com William Pietz (1987), o feitiço não despertava as mesmas problemáticas relacionadas ao valor social atribuído aos objetos materiais que o fetiche levantaria posteriormente. Um dos motivos apresentados pelo autor é o peso maior dado, no feitiço, à invocação linguística e voluntária do que a materialidade dos corpos em si (PIETZ, 1987). Para a doutrina cristã, o conhecimento proveniente de adivinhações mágicas, por exemplo, era considerado fruto de contato com demônios, e o poder de elementos como poções e amuletos (ou seja, de processos mágicos que envolviam uma mecanicidade) tinha efeito na medida em que a combinação de ingredientes fosse realizada de modo certo, acompanhada por um encanto ou uma interação verbal (*ibidem*). No feitiço, operaria uma “agência fonocêntrica do livre-arbítrio”, que possibilitaria “a formação de relações contratuais verbais (cujo efeito espiritualmente significativo estava sobre o *status* do imaterial alma)”<sup>155</sup> (PIETZ, 1987, p. 35).

A partir das reflexões de William Pietz, podemos depreender que há uma força linguística imaterial que age sobre (ou sob) o feitiço. Das palavras, emanam poderes feiticeiros. Numa amarração feita de escrita, corpo, imagens e sons, Linn da Quebrada transmuta seus videoclipes em *feitiços audiovisuais*.

### 4.2.3 Palavra enfeitiçada

#### 4.2.3.1 Palavra-corpo

“A música para mim funciona como magia, como feitiço, sabe? Faz com que acredite na minha própria existência, com que eu possa inventar as minhas próprias verdades”<sup>156</sup>, explica Linn da Quebrada ao portal *Ípsilon*, em umas das entrevistas em que correlaciona seu trabalho à feitiçaria. Tal como discutido acerca da ambiguidade do feitiço (SANSE, 2008), verdade e invenção aparecem entrelaçadas na fala da artista. No discurso feiticeiro de Linn, elas não são polos opostos que se anulam, pelo contrário, são instâncias complementares que tornam possíveis (r)existências pretas e travestis.

Com seus videoclipes, Linn da Quebrada conjura espécies de *feitiços audiovisuais*, que, ao serem lançados, atravessam *corpas* diversas, infiltram-se nas lacunas midiáticas de representações de pessoas transgêneras negras e desafiam um imaginário influenciado por

<sup>155</sup> Tradução do autor. No original, em inglês: “the agency of the phonocentric free-will, whose spiritually significant actions were the forming of verbal, contractual relations (whose spiritually significant effect was upon the status of the immaterial soul)” (PIETZ, 1987, p. 34).

<sup>156</sup> Ver a reportagem “A (r)existência delas pode ser a revolução de um país”, de 2018, de Mariana Duarte para o portal *Ípsilon*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/09/28/culturaipsilon/noticia/brasil-bandasonora-de-uma-revolucao-1845057>. Acesso em 25 ago. 2020.

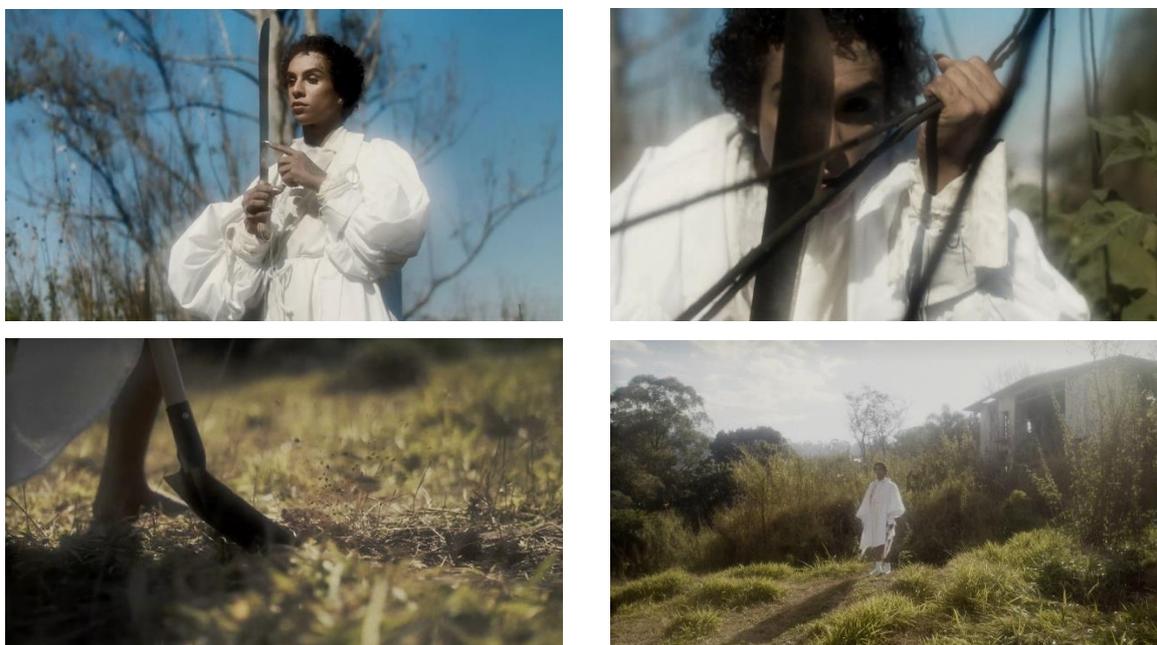
uma herança colonial. Exemplo disso é o clipe *Oração* (2019), que nasce como mais um fruto da coletividade trans à qual Linn da Quebrada se articula.

No prólogo, Linn aparece em meio a uma paisagem bucólica, vestida de branco, carregando nas mãos um facão. Enquanto o maneja para limpar o terreno, extirpando dali aquilo que necessita ser arrancado, ela (en)canta:

Eu determino que termine aqui e agora. Eu determino que termine em mim, mas não acabe comigo. Determino que termine em nós e desate. E que amanhã, que amanhã possa ser diferente pra elas. Que tenham outros problemas e encontrem novas soluções. E que eu possa viver nelas, através delas e em suas memórias.<sup>157</sup>

Fragmentos de cenas de Maria Clara Araújo, Rainha Favelada, Liniker e outras artistas e ativistas travestis, transexuais e transgêneras são intercaladas às imagens de Linn, que corta com golpes certos alguns feixes. Por fim, Linn finca uma pá na terra, em um gesto que lembra o início de uma sementeira e contempla toda a terra à sua volta (figura 23).

Figura 23 – Corte e sementeira, desate e amarração: assim se faz o feitiço de *Oração*



Fonte: Capturas de tela do videoclipe *Oração*. YouTube, 2019.

Na disputa pelo território da arte, Linn da Quebrada, nunca sozinha, conecta-se a uma rede de efetiva/afetiva de apoio (num jogo de palavras que ela costuma fazer) para plantar

<sup>157</sup> "Linn da Quebrada - Oração (Clipe Oficial)". Vídeo postado em 1º de novembro de 2019, pelo canal de Linn da Quebrada, no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/y5rY2N1XuLI>. Acesso em 08 nov. 2020.

palavras, sons e imagens que inventam memórias, narrativas, possibilidades de vida travesti e negra no Brasil. Sua fala na introdução do videoclipe anuncia o que poderia ser interpretado como algo similar a uma amarração, produzida ao mesmo tempo em que alguns nós do arremate colonial são desfeitos. Enlace e desenlace. Um dito não dito posto em movimento por um sopro, um ritmo, uma *corpa*. Um *feitiço audiovisual* é evocado.

No livro *Fogo no mato: A Ciência Encantada das Macumbas*, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino definem que a “amarração é o efeito de, através das mais diferentes formas de textualidade, enunciar múltiplos entenderes em um único dizer. Assim, a amarração jamais será normatizada porque é inapreensível” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 14). Proveniente da sabedoria de cumbas, poetas feiticeiros da cultura do jongo e das macumbas cruzadas, conhecedores dos segredos e das potências das palavras, a amarração é um enigma que só pode ser desfeito por outro enigma, sendo seu desate sempre provisório. “Neste sentido, a noção de amarração, assim como a macumba, compreende-se como um fenômeno polifônico, ambivalente e inacabado” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 14). Aspectos também partilhados pelo trabalho de Linn da Quebrada.

Os autores caracterizam as epistemologias macumbeiras como um alargamento de gramáticas em direção ao encantamento do mundo. Eles trazem “para o centro do debate as práticas de saber que ao longo do tempo foram mantidas sob a condição de demonizadas ou de animistas-fetichistas” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 11). Subvertem, então, posições subalternizantes ao elegerem as macumbas como uma ciência encantada, a qual transgride estruturas coloniais de saber-poder.

Luiz Rufino, em sua tese *Exu e a pedagogia das encruzilhadas*, explica que a amarração é um conceito-chave de uma “filosofia da linguagem dos pretos velhos”, a qual diz respeito a “inúmeras formas de encantamento da palavra, do som, do hálito, do ritmo e do corpo – as formas de ‘dizer não dizendo e não dizer dizendo’ ou de ‘um dizer montado por múltiplos entenderes’” (2017, p.55). Ao ser pronunciada, a palavra amarrada é um encanto que promove movimento e mudanças radicais em seu entorno. Nesse contexto, ela é mais do que arranjos fonéticos, conjuntos de letras ou conglomerado de significados:

A palavra entoada nas múltiplas sabedorias transladadas pelo Atlântico, recodificadas e dinamizadas nessas bandas é a palavra-corpo, presença e integralidade do ser/saber negro-africano, efeito de encantamento que cria, mobiliza, destrói e reconstrói cruzando os limites entre a materialidade e a espiritualidade (RUFINO, 2017, p. 175).

Inspirado por Exu, orixá que habita o *entre*, as encruzilhadas, cuja “palavra é carne e a carne é palavra” (RUFINO, 2017, p.14), o pedagogo pensa na palavra-corpo como um gesto de invenção material e imaterial, movido por uma energia vital no processo de criação. A palavra-corpo – ou a palavra-*corpa*, como no caso de Linn da Quebrada – torna real aquilo que ela mesma enuncia.

Para os/as iorubás (grupo étnico-linguístico originário da África Ocidental, principalmente da região do Nigéria), a palavra está relacionada a um “sopro primordial, princípio gerador das existências e dos demais movimentos de criação” (RUFINO, 2017, p. 175). É na conjunção com hálito, saliva, ritmo e corpo que ela concretiza aquilo que é dito. Na esteira desse pensamento, Rufino também dialoga com os saberes dos/das falantes do grupo nguni, pertencentes às populações de línguas bantas, para pensar a palavra vinculada aos conceitos de força e poder. “Assim, o que se expressa pela comunicação verbal é a própria dimensão do poder e da força do ser que a enuncia” (*ibidem*).

Em conversa com o portal ONErpm Brasil no lançamento do clipe de *Oração*, em novembro de 2019, Linn da Quebrada afirma: “Todas as minhas músicas de alguma forma eu as faço porque eu preciso ouvir aquelas coisas, porque geralmente são coisas que não são ditas se elas não forem ditas pelos nossos corpos”<sup>158</sup>. E complementa: “elas [suas músicas] são uma maldição, um feitiço, uma magia porque são coisas que eu canto pra subir, que eu canto para fazer acontecer”<sup>159</sup>. A amarração de Linn da Quebrada, e de outras artistas transgêneras e negras, é um ato político de afirmação de vida que fortalece *resistências* dissidentes em meio a um cenário de desencantamento.

Ao pensarmos sob essa perspectiva, não é nossa intenção dizer que as obras de Linn da Quebrada equivalem exatamente ao mesmo poder e efeito de uma amarração feita por aquelas/es mestras/es detentoras/es de saberes ancestrais do encanto da palavra. Reconhecemos que são situações distintas, que funcionam de modos diferentes. Aproximarmo-nos da ciência encantada das macumbas, referida por Simas e Rufino (2018), e da palavra-corpo, discutida por Rufino (2017), é uma maneira de nos abirmos para uma leitura encantada de mundo que atue como um projeto de ação política nas lacunas coloniais do *cistema heteronormativo branco*. A partir das epistemologias macumbeiras, tentamos entender como as palavras podem promover uma transformação da realidade social em favor

---

<sup>158</sup> “#EstamosVivas e cheias de pautas pra conversar.AO VIVO”. Transmissão ao vivo publicada no Twitter do ONErpm Brasil em 1º de novembro de 2019. Disponível em: <https://twitter.com/ONErpmbr/status/1190360071928078336>. Acesso em 08 nov. 2020.

<sup>159</sup> *Ibidem*.

das (r)existências de sujeitos marginalizados. É nesse sentido que dialogamos com o (en)canto de Linn da Quebrada.

#### 4.2.3.2 *Palavra-ação, palavra-afeto, palavra-veneno*

É também atravessada pelas pedagogias e epistemologias dos terreiros que a professora Carla Ramos, “mulher negra, sapatão e macumbeira que vive na amazônia, na cidade de Santarém, no Pará” (RAMOS, 2020, p. 03), constrói sua pesquisa de doutoramento acerca da história de insubmissão e atuação política de mulheres negras intelectuais acadêmicas no Brasil contemporâneo<sup>160</sup>. Para Carla Ramos e Beatriz Martins Moura, os terreiros se constituem não só como territórios sagrados, mas também como espaços coletivos de tradição Negro-Atlântica, que funcionam como “um arquivo de política negra insurgente” (MOURA; RAMOS, 2017, p. 12).

Embora a tese de Ramos não seja necessariamente sobre religiões de matriz africana, ela toma emprestado um repertório de saberes ancestrais e emancipatórios dos terreiros para tecer a sua pesquisa. Nela, desenvolve “Feitiço” como uma noção epistemológica negra que a ajuda a interpretar a atuação de algumas intelectuais negras na universidade. Conforme explica Carla Ramos:

Em tempos como os de hoje, de ascensão de setores conservadores e seus projetos políticos comprometidos com a eugeniação dos espaços, extermínio e controle violento de corpos negros, indígenas, femininos cis e trans da paisagem escolar, eu reivindico um aspecto da nossa ação como intelectuais negras que atuam dentro da academia: o Feitiço. [...] Eu tomo a noção de “feitiço” dentro uma tradição radical negra-diaspórica, ou seja como tecnologia de resistência e de transformação do mundo – encarnada no corpo – que é transmitida ancestralmente e executada por mulheres negras das mais diferentes maneiras e com variados propósitos (MOURA; RAMOS, 2017, p.14).

O Feitiço é visto pela pesquisadora como uma ferramenta ou uma tecnologia política antirracista por excelência, que possibilita a intervenção e a manipulação da realidade social por algumas mulheres negras em favor da própria comunidade (RAMOS, 2020). A partir dessa categoria, Ramos interpreta a trajetória política de intelectuais, ativistas, docentes e

---

<sup>160</sup> A tese de doutoramento de Carla Ramos, apresentada na Universidade do Texas no primeiro semestre de 2019, intitula-se “Notícias de um Levante – Black Women Scholars in Brazil: Feitiço, Insubmissão, Etno(Orí)grafia and Critical Intervention in the University”. Tivemos acesso a partes dela por meio dos artigos: “Saberes tradicionais de terreiro: epistemologias, pedagogias e possíveis diálogos com a universidade”, de Beatriz Martins Moura e Carla Ramos, publicado em 2017 na *Revista Calundu*; e “Para uma pandemia, um repertório de feitiço. Silêncio! O Velho é o dono do mundo”, de Carla Ramos, publicado em 2020 na revista *INTER-LEGERE*.

pesquisadoras negras que, de dentro de “instituições fortemente comprometidas com a reprodução e expressão do privilégio branco na sociedade brasileira, como é o caso da universidade pública”<sup>161</sup> (MOURA; RAMOS, 2017, p.14), vão contra uma lógica acadêmica racista, sexista, transfóbica, homofóbica, classista e xenófoba. Mulheres acadêmicas que atuam comprometidas com a entrada, a permanência e a formação de diversos intelectuais negras/os subversivas/os: transgêneros/as, cisgêneros/as, mulheres, homens, lésbicas, gays, etc. (MOURA; RAMOS, 2017).

De acordo com Carla Ramos, o “feitiço é a palavra-ação ativada, simultânea ao gesto que está no corpo e que carrega uma densidade sonora e visual, capazes de ressonar e perturbar visões e comportamentos normativos” (MOURA; RAMOS, 2017, p. 15). Isso permite a alteração de “contextos de vida, histórias políticas, e também memórias traumáticas e seus conteúdos (des)humanizadores” (*ibidem*).

Quando fala de “manipulação” da realidade social pelo feitiço, Ramos (MOURA; RAMOS, 2017) formula isso baseada, em parte, no conceito da cultura afrodiáspórica do *break*, no qual a manipulação do ritmo é uma ferramenta estética-política central para artistas da música, do teatro e da dança. O *break*, segundo a pesquisadora, foge de padrões rítmicos ocidentais e quebra, por meio do corpo, uma noção de tempo linear. Assim, é “possibilidade de interferência em esquemas hegemônicos de transmissão de mensagem ou de produção de conteúdos que ao mesmo tempo abre espaço para enunciados críticos que operam manipulando desde o interior desses esquemas normativos” (MOURA; RAMOS, 2017, pp. 16-17). Configura-se, então, como uma tecnologia infiltrante nas estruturas cristalizadas para, de dentro delas, perturbá-las.

Algo semelhante à forma como opera o trabalho feitiçeiro de Linn. Em sua estética-política (en)cantada, corpo, palavras, imagens e sons são acionados para tentar afetar as estruturas desde o seu interior com uma manipulação de forças que visa uma transformação da realidade social ao seu redor.

Ao estudar as obras literárias de João Gilberto Noll, na dissertação *Feitiçarias, terrorismos e vagabundagens: a escritura queer de João Gilberto Noll* (2016), a pesquisadora Mayana Rocha Soares entende o trabalho de Noll como uma forma de feitiçaria, porque as

---

<sup>161</sup> A essa observação, Carla Ramos faz um adendo: “Mas vou guardar o devido cuidado com esta afirmação tendo em vista as recentes mudanças nos perfis raciais e sócio-econômico das universidades públicas federais pós políticas de cotas. O que não necessariamente vai significar uma alteração nos padrões de reprodução da branquitude com projeto de dominação, porque esta prescinde de corpos ‘brancos’ para ser reproduzida, no entanto, esse é um panorama que exige a nossa atenção” (MOURA; RAMOS, 2017, p. 13).

narrativas que nascem de sua escritura *queer* têm uma grande capacidade mágica de afetar. Para ela: “O feiticeiro não é simplesmente aquele que enfeitiça, mas aquele que assombra, aterroriza, provoca medo. Suas crenças, por mais insultadas e desacreditadas que sejam, são respeitadas pela magia e pelas possibilidades revolucionárias que emanam” (2016, p. 10), reflete Soares, fundamentada nas reflexões a respeito da figura do escritor como um feiticeiro, atravessado por um devir animal, pensada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs*.

O feitiço lançado pela escritura *queer*, segundo Soares (2016), “se torna o veneno necessário para contaminar os sistemas de significação tão bem organizados da vida ordinária” (2016, p. 10). É esse veneno que ela compreende como afeto. Os escritos de feiticeiras/os, especificamente os daquelas/es que fazem parte de grupos minoritários e marginalizados, conseguem, segundo Soares, afetar, desconcertar, incomodar, corroer por dentro os discursos hegemônicos e resistir às tentativas de domesticação e dominação. Portanto, a/o feiticeira/o:

contamina com seu veneno-afeto as representações heteronormativas da sexualidade e seus códigos de acesso: questiona, através dos seus escritos, as instituições promotoras e seus dispositivos de saber-poder, potencializando as possibilidades de ruptura com as normas que criam assujeitamentos (SOARES, 2016, p. 15).

No caso de Linn da Quebrada, as palavras desempenham tanto o papel de intervenção na realidade social em benefício da vida negra travesti quanto de veneno-afeto contaminador da cisheteronormatividade. Nesse movimento, a invasão e a ocupação do campo da linguagem é uma das estratégias para se manter em resistência encantada.

#### 4.2.3.3 Palavra-enigma

Se, por um lado, Luiz Rufino (2017) ressalta que a linguagem se configura como um dos terrenos por meio qual populações negro-africanas e originárias das Américas (e descendentes) foram violentadas na instauração e manutenção de um projeto colonial, por outro, ele identifica que é também por meio da linguagem que elas podem encontrar um instrumento de resistência e transgressão.

De acordo com o pedagogo, as vozes enunciadas a partir das margens têm a capacidade de “dobrar a linguagem” e “dobrar a palavra”, atuando assim nas brechas do mundo colonial pelas gírias, pelos feitiços, pelos enigmas. “A dobra é a astúcia daquele que enuncia para não ser totalmente compreendido, não pela falta de sentido, mas pela capacidade de produzir outros que transgridam as regras de um modo normativo” (RUFINO, 2017, p.

173). O enigma, então, é uma chave importante para uma amarração que age contra a colonialidade.

Na lógica da ambiguidade do feitiço (SANSI, 2008), o oculto é um elemento potencializador do seu poder. Por isso, o jogo de palavras enigmático é um elemento bastante presente na estética-política que Linn da Quebrada constrói. Seja por meio dos neologismos que cria, seja por meio de sua relação política com o pajubá, a artista faz da sua arte uma torção da própria língua portuguesa brasileira – esta que é herdeira do epistemicídio de tantos idiomas indígenas, africanos e não hegemônicos. Não à toa “pajubá”, nome do dialeto falado principalmente entre travestis, mulheres transexuais, pessoas transgêneras/os, membros da comunidade TLBG+ em geral e de religiões de matriz africana, serviu para intitular o álbum de estreia da artista.

Nas próprias palavras de Linn da Quebrada:

Pajubá é linguagem e me chamou a atenção justamente por ser uma linguagem de resistência, uma linguagem criada pela comunidade LGBT como criação e intervenção na linguagem. Para dar e criar sentido aos próprios corpos, às coisas e ao mundo, para gerar relações a partir disso. É uma linguagem de resistência porque também é muito utilizada pelas travestis como modo de se proteger e falar coisas que não necessariamente se quer que outras pessoas saibam. Por essas duas características, principalmente, me interessou e eu acho que tem muito a ver com meu trabalho. Por ser criação e intervenção sobre a linguagem, por ser uma nova criação de sentidos, por ser diálogo, por ser, comunicação e por ser resistência.<sup>162</sup>

Em consonância a essa declaração, a ativista mulher, negra, ameríndia e transgênera Neon Cunha, em entrevista para a *Revista Trip*, em 2019, relembra, por exemplo, como o pajubá foi importante para travestis à época da Operação Tarântula, uma das ações da Polícia Civil de São Paulo de perseguição *cistematizada* à população trans, em 1987, sob a justificativa de “combate à Aids”. “‘Eu estava lá. A gente corria do carro pipa, da polícia, da sociedade civil e de todo mundo’, relata Neon, que reforça a importância do pajubá como forma de comunicação em código. ‘Era a única maneira de garantir a sobrevivência’”, escreve Laura Reif a partir de falas de Neon Cunha concedidas em entrevista para a matéria “Muito além do laço”, publicada em 11 de fevereiro de 2019 na revista *Trip*<sup>163</sup>. O pajubá se revela como uma de dobra na linguagem, uma tecnologia de resistência na produção de estratégias de

<sup>162</sup> "Linn da Quebrada: 'Terrorista de gênero significa ter a minha música como uma arma apontada para a minha própria cabeça'", entrevista de Núria R. Pinto com Linn da Quebrada publicada no portal Rimas e Batidas, em 2 de março de 2018. Disponível em: <https://www.rimasebatidas.pt/linn-da-quebrada-terrorista-genero-significa-ter-minha-musica-arma-apontada-minha-propria-cabeça/>. Acesso em 08 nov. 2020.

<sup>163</sup> Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/conheca-as-raizes-historicas-e-de-resistencia-do-pajuba-o-dialeto-lgbt>. Acesso em 08 nov. 2020.

sobrevivência para pessoas transgêneras, travestis e transsexuais.

O dialeto, assim, firma-se como uma comunicação de diálogos semi-abertos, semi-velados, uma linguagem e um conhecimento elaborado por e para pessoas trans. É uma amarração criptografada em enigma feiticeiro feita para que a cisgeneridade não possa desatar. Quando o desenlace acontece e o código se abre, outras tática-enigmas surgem. O desate de uma amarração é sempre provisório, lembram-nos Simas e Rufino (2018). É por isso que Castiel Vitorino Brasileiro afirma em seu livro *Quando encontro vocês: macumbas de travesti, feitiços de bixa*: “Mandinga de travesti só bixa sabe desfazer. E mandinga de bixa só travesti consegue desmontar. É feitiço que traz aqué e coragem para dançar e roubar heranças” (BRASILEIRO, 2019, p. 08).

Há uma opacidade plástica no pajubá que possibilita o entendimento parcial de algumas coisas àquelas pessoas iniciadas, enquanto outras informações são encobertas pela ordem do mistério. Daí nasce o seu poder, da compreensão negociada e da fonte de saber oculta, tal como a ambiguidade do feitiço que debatemos anteriormente (SANZI, 2008). “Fomos condenadas pela lei da inquisição, do sexo e da raça, para sermos queimadas vivas na sexta-feira das paixões de marinheiro. Enquanto o fogo arde, falamos em línguas estranhas, em pajubá. Damos gargalhadas [...]” (2019, p. 08), escreve Castiel Vitorino Brasileiro sobre uma reação aos adoecimentos coloniais, inclusive dos causados por aquilo que ela chama de “Colonização Queer”<sup>164</sup>. Nesse contexto, o pajubá pode ser entendido como uma tecnologia de sobrevivência trans.

A invenção de si e dos laços comunitários por meio da linguagem do pajubá se mostra como um dos aspectos que integram o processo de tornar-se sujeito na escrita-contação da própria história. Ao reivindicar para si o poder de invenção friccional (entre realidade e ficção, como vimos no capítulo anterior) e de autonegação em suas próprias narrativas, Linn da Quebrada aposta na força do feitiço que é conjurado por mulheridades negras como ferramenta de transformação social (MOURA; RAMOS, 2017; RAMOS, 2020).

---

<sup>164</sup> No ensaio “Ancestralidade sodomita, espiritualidade travesti”, publicado no número 14 da revista PISEAGRAMA, em 2020, Castiel Vitorino Brasileiro performa-escreve um jogo de búzios em que busca um diálogo com Tibira e Xica Manicongo. Em certo trecho, remetendo-se diretamente a Tibira, Castiel reflete: “Nessa terra há tanta desgraça que, em algum ponto deste país imperialista, você já deve estar sendo chamada de Queer ou não binária. Gata, não há nada de novo na colonização. As embarcações Queer chegaram aqui e mortificam tanto quanto a merda da inquisição que te explodiu num canhão. Hoje vivemos as inquisições Queer, inquisições neopentecostais, inquisições... Não tenho me surpreendido com a colonialidade que vivo”. Disponível em: <https://piseagrama.org/ancestralidade-sodomita-espiritualidade-travesti/>. Acesso em 08 nov. 2020.

### 4.3 O feitiço que se vira contra a feiticeira: narrativas pretas e travestis como encantos insurgentes de transformação de realidades

#### 4.3.1 Tornar-se

“A música me transformou. [...] Porque, na verdade, tudo o que eu faço é como se eu fizesse pra que o feitiço virasse contra a própria feiticeira. Eu acredito na música como um vírus e o antídoto. E tomo do meu próprio veneno pra ser a criatura e a criadora”<sup>165</sup>, elucubra Linn da Quebrada em entrevista à rádio CBN, em junho de 2020. Numa lógica cíclica e disruptiva da linearidade temporal, Linn cria suas obras e elas a criam em uma retroalimentação.

Em seu processo artístico, que nasce do encontro de sua *corpa* com o mundo, a música e o audiovisual se apresentam, segundo ela, como ferramentas que possibilitam uma intervenção não só no contexto social em que está inserida, mas, principalmente, em si mesma: “[...] quando eu me dei conta, eu percebi como eu também sou instrumento de poder, eu quis me transformar”<sup>166</sup>. Nessa transmutação feiticeira, Linn da Quebrada faz de sua arte uma arma para a produção de desestabilizações: “eu utilizo do meu corpo enquanto possibilidade de ter a minha própria escrita. O uso da palavra pra mim é muito sagrado por perceber o poder que a palavra tem de construir imaginários”<sup>167</sup>. Portanto, o (en)canto de Linn, com palavras, corpos, sons e imagens, é uma escrita de múltiplas narrativas que a tornam sujeito da própria história.

No vídeo “WHILE I WRITE”<sup>168</sup>, parte da vídeo-instalação *THE DESIRE PROJECT*, apresentada e encomendada pela 32ª Bienal de São Paulo 2016, Grada Kilomba escreve/projeta/performa um texto, apenas com palavras brancas em fundo preto, sobre o ato da escrita. Ela expressa que, às vezes, teme escrever porque sabe que, sendo uma mulher negra, cada palavra escolhida será avaliada, questionada ou deslegitimada, em especial em espaços marcados pela branquitude, como a Academia. Lida no mundo colonial como uma *corpa* que não é capaz de produzir conhecimento e que não pertence a lugar nenhum, Kilomba pergunta para si (e para o público) o porquê de escrever. Com escrita-vídeo-performance, ela mesma responde, aos sons de batuque:

<sup>165</sup> “CBN NOITE TOTAL recebe a cantora Linn da Quebrada”. Transmissão ao vivo publicada no Facebook da CBN em 15 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=271012107438740>. Acesso em 08 nov. 2020.

<sup>166</sup> *Ibidem*.

<sup>167</sup> *Ibidem*.

<sup>168</sup> “WHILE I WRITE” by Grada Kilomba”. Vídeo postado em 11 de maio de 2015, pelo canal de Grada Kilomba no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/UKUaOwfmA9w>. Acesso em 08 nov. 2020.

Então por que eu escrevo? / Eu preciso./ Eu estou incorporada em uma História de silenciamentos impostos, / de vozes torturadas, / línguas despedaçadas,/ idiomas forçados e / discursos interrompidos. / E eu estou cercada por / espaços *brancos* / Onde eu dificilmente posso entrar ou permanecer. / Então, por que eu escrevo? / Eu escrevo quase como uma obrigação / para me encontrar. / Enquanto eu escrevo, / eu não sou o “Outro”, / mas o eu, / não o objeto, / mas o sujeito. / Eu me torno a relatora, / e não a relatada./ Eu me torno a autora, / e a autoridade / da minha própria história. / Eu me torno a absoluta oposição / do que o projeto colonial havia predeterminado./ Eu me torno eu.<sup>169</sup>

O trecho performado no vídeo se baseia, em parte, na introdução do livro *Memórias da Plantação*, também de Kilomba (2019), na qual ela correlaciona a escrita a um processo de tornar-se sujeito. A autora dialoga com a escritora e teórica feminista negra bell hooks para refletir que aquelas/es pertencentes à categoria de sujeito têm o direito e a possibilidade de nomear a si mesmas/os e de estabelecer suas próprias histórias, realidades e identidades, diferentemente das/os que são renegadas/os à categoria de objeto. É na transformação do *status* de objeto para o de sujeito que a escrita emerge, para pessoas negras e pessoas que vivenciam as diversas mulheridades, como um ato político subversor de hierarquias. Segundo Kilomba:

[...] escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor ‘validada/o’ e ‘legitimada/o’ e, ao reinventar-se a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada (2019, p. 28).

O pensamento de Kilomba entra em consonância com a proposta política de autodefinição defendida pela escritora e intelectual Audre Lorde, tão preciosa a lesbianidades negras diaspóricas, conforme lembra tatiana nascimento dos santos (2014). No texto “Autodefinição e minha poesia”<sup>170</sup>, Lorde escreve sobre a complexidade dos seus vários eus que lhe habitam e o modo como o seu fazer poético é atravessado por toda uma pluralidade. “Eu sei no entanto, que se eu, Audre Lorde, não definir a mim mesma, o mundo externo

<sup>169</sup> Tradução da video-performance legendada no YouTube, no canal de Grada Kilomba. No original, em inglês: “So, why do I write? / I have to./ I am embedded in a history / of imposed silences, / tortured voices, / disrupted languages, / forced idioms and, / interrupted speeches. / And I am surrounded by / *white* spaces / I can hardly enter or stay. / So, why do I write? / I write, almost as an obligation, / to find myself. / While I write, / I am not the ‘other’, / but the self, / not the object, / but the subject. / I become the describer, / and not the described. / I become the author, / and the authority / on my own history. / I become the absolute opposition / of what the colonial project has predetermined. / I become me”. Disponível em: <https://youtu.be/UKUaOwfmA9w>. Acesso em 08 nov. 2020.

<sup>170</sup> Tradução do texto de Audre Lorde, originalmente em inglês, intitulado “Self-definition and my poetry”, feita para o português por tatiana nascimento dos santos, publicada em 08 de junho de 2015, no blog de nascimento *diáspora y dissidência sexual em trânsito*. Disponível em: <https://traduzidas.wordpress.com/2015/06/08/autodefinicao-e-minha-poesia-audre-lorde/>. Acesso em 2 nov. 2020.

certamente vai, e, como cada um/a de vocês vai descobrir, provavelmente vai definir cada um/a de nós em nosso detrimento, singularmente ou em grupos”<sup>171</sup>.

Autodefinição, nesse sentido, é tomar as rédeas da própria história e do modo como ela é construída. É uma prática política por meio da qual mulheres negras se autoafirmam como sujeitos. “O ato de nomear a realidade, de dar nome a nós mesmas de maneira autônoma, e de romper com o silêncio imposto sobre nós mulheres negras como um mecanismo de subalternização constituem” – conforme pontuam Carla Ramos e Beatriz Martins Moura – “pontos centrais para a discussão no interior dos feminismos negros, e mais recentemente do transfeminismo negro” (MOURA; RAMOS, 2017, p. 8).

Além disso, em diálogo com a lógica da ambiguidade do feitiço (SANZI, 2008) autodefinir-se feiticeira é também reivindicar para si o poder da feitiçaria no combate aos desencantos coloniais da desumanização reificadora. É a capacidade de, mesmo com a limitação inescapável da língua, dobrar a linguagem para fissurar os mecanismos de captura. É a batalha por escolher quais palavras que se quer endereçar a si. Ou é o encantamento em reviravolta daquelas palavras que são inicialmente endereçadas a si como lanças de insulto e se transformam em fagulhas de orgulho.

#### 4.3.2 Nomear-se

Ao estudar a performatividade dos discursos políticos e as falas de ódio no livro *Excitable speech: a politics of the performance*, Judith Butler (1997) afirma que uma das primeiras formas de injúria linguística que se aprende é xingar alguém com um nome e de um determinado modo. Butler (1997) reflete que um nome é algo oferecido, dado e/ou imposto a alguém por um outro alguém, ou por uma coletividade, dentro de um contexto de intersubjetividade e a partir de um certo modo de endereçamento. Há um poder no nome de “inaugurar e sustentar existência linguística” e de “conferir singularidade em um local e em um tempo”<sup>172</sup> (BUTLER, 1997, pp. 29-30). De acordo com Butler:

O sujeito é constituído (interpelado) na linguagem por meio de um processo seletivo

<sup>171</sup> Tradução feita para o português brasileiro por tatiana nascimento dos santos, publicada em 08 de junho de 2015, no blog de nascimento *diáspora y dissidência sexual em trânsito*. Disponível em: <https://traduzidas.wordpress.com/2015/06/08/autodefinicao-e-minha-poesia-audre-lorde/>. Acesso em: 2 nov. 2020. No original: “I know however, that if I, Audre Lorde, do not define myself, the outer world certainly will, and, as each one of you will discover, probably will define each one of us to our detriment, singly or in groups” (LORDE in BYRD; COLE; GUY-SHEFTALL, 2009, p.156).

<sup>172</sup> Tradução do autor, do trecho original em inglês: “[...] this initial power of the name to inaugurate and sustain linguistic existence, to confer singularity in location and time” (BUTLER, 1997, pp. 29-30).

no qual os termos de subjetividade legível e inteligível são regulados. O sujeito é chamado de um nome, mas “quem” o sujeito é depende tanto quanto dos nomes pelos quais ele ou ela nunca é chamado/a: as possibilidades para a vida linguística são inauguradas e excluídas por meio do nome<sup>173</sup> (1997, p. 41).

Apesar de a nomeação parecer uma ação unilateral (já que é alguém que dá um nome a outrem, baseado em convenções linguísticas), na verdade, de acordo com Butler, há uma ambivalência nos atos de fala. Aquele/a que nomeou só o pode fazer porque também, um dia, foi nomeado/a e posicionado/a dentro da linguagem. “Nesse sentido, a vulnerabilidade ao ser nomeado/a constitui uma condição constante do sujeito falante”<sup>174</sup> (BUTLER, 1997, p. 30). Existe uma reversibilidade na nomeação, pois alguém que foi nomeado/a, mesmo com um xingamento, pode, com o tempo, (re)nomear também.

Portanto, quando é endereçado um nome injurioso a alguém por ação de terceiros, segundo Butler (1997), abre-se paradoxalmente a possibilidade de a pessoa injuriada produzir uma resposta à ofensa. “Se ser endereçado/a é ser interpelado/a, então o chamado ofensivo corre o risco de inaugurar um sujeito na fala, que passa a usar a linguagem para se contrapor ao chamado ofensivo”<sup>175</sup> (BUTLER, 1997, p. 02).

Nesse sentido, um termo que antes era usado como um xingamento pode ser torcido em um trabalho de autodefinição. “A palavra que fere torna-se um instrumento de resistência na redistribuição que destrói o território anterior de sua operação”<sup>176</sup> (BUTLER, 1997, p.163). Nisso, há o risco de perder uma “segurança da vida linguística”<sup>177</sup> ao se apropriar de um insulto, mas aquele/a que é alvo da injúria já estava em vulnerabilidade antes. Por isso, Butler afirma que a “fala insurrecional torna-se a resposta necessária à linguagem injuriosa, um risco assumido em resposta ao fato de ser colocado/a em risco, uma repetição na linguagem que força a mudança”<sup>178</sup> (*ibidem*).

É pela tomada insurgente da palavra e pelo poder de automeação que sujeitos trans

<sup>173</sup> Tradução do autor, do trecho original em inglês: “The subject is constituted (interpellated) in language through a selective process in which the terms of legible and intelligible subjecthood are regulated. The subject is called a name, but “who” the subject is depends as much on the names that he or she is never called: the possibilities for linguistic life are both inaugurated and foreclosed through the name” (BUTLER, 1997, p. 41).

<sup>174</sup> Tradução do autor, do trecho original em inglês: “In this sense, the vulnerability to being named constitutes a constant condition of the speaking subject” (BUTLER, 1997, p. 30).

<sup>175</sup> Tradução do autor, do trecho original em inglês: “If to be addressed is to be interpellated, then the offensive call runs the risk of inaugurating a subject in speech who comes to use language to counter the offensive call” (BUTLER, 1997, p. 02).

<sup>176</sup> Tradução do autor, do trecho original em inglês: “The word that wounds becomes an instrument of resistance in the redeployment that destroys the prior territory of its operation” (BUTLER, 1997, p. 02).

<sup>177</sup> Tradução do autor, do trecho original em inglês: “[...] the security of linguistic life [...]” (BUTLER, 1997, p. 163).

<sup>178</sup> Tradução do autor, do trecho original em inglês: “Insurrectionary speech becomes the necessary response to injurious language, a risk taken in response to being put at risk, a repetition in language that forces change” (BUTLER, 1997, p. 163).

têm atuado na ressignificação de “travesti”, assim como sujeitos racializados/as com os termos “negro/a” e “preto/a”, tensionando os usos pejorativos que atravessaram a história dos vocábulos.

A professora e transfeminista Jaqueline Gomes de Jesus (2018), ao traçar um histórico da palavra “travesti”, resgata que, antes do surgimento dela, havia “trans”, do latim “além de”. “Trans” foi aglutinada a “vestire”, e o termo “transvestire” passou a ser utilizado por latinos para se referirem a alguém que exagerava em suas vestimentas (JESUS, 2018). De acordo com Jesus (2018), o termo “travestito”, com um significado de disfarce, foi popularizado por italianos no século XVI. Na França, tal sentido de “travestito” foi associado “a um comportamento, tido como ridículo ou falso, de homem que se veste como mulher”<sup>179</sup>, e deu origem a outras variações, como “travesty”, na língua inglesa. “Com os usos, o adjetivo passou a ser utilizado, pejorativamente, para identificar uma população: a trans”<sup>180</sup>. No Brasil do século XIX, segundo ela, o termo aparecia relacionado aos bailes de “travestis”, nos quais “marinheiros eram recepcionados no Rio de Janeiro, dada a falta de mulheres com as quais dançar em momentos de lazer, por homens vestidos de mulher”<sup>181</sup>.

Jesus (2018) identifica que, no início do século XX, o vocábulo “transvestite” foi usado pelo sexólogo alemão Magnus Hirschfeld para designar alguém que se vestia frequentemente com roupas atribuídas a um outro gênero e que, em geral, teria um interesse sexual nessa prática. Posteriormente, na década de 1960, surgiu o termo “transexual”, cunhado pelo sexólogo alemão, radicado nos Estados Unidos, Harry Benjamim. Jaqueline Gomes de Jesus (2018) ainda aponta que, no decorrer do tempo, ambas as palavras foram apropriadas por discursos judiciais e médicos, especialmente por ciências psi (psicologia, psiquiatria, psicanálise), e atreladas a uma noção patologizante, inclusive no Brasil.

Esse processo, contudo, não aconteceu sem luta. A partir do final da década de 1990, surgiram no Brasil várias organizações não governamentais de pessoas trans – um dos modos de resistência, mas não o único, a um cenário de preconceitos. Nessa época, foram fundadas, por exemplo: a Associação das Travestis e Liberados do Rio de Janeiro – Astral (em 1992); o Grupo Filadélfia, de Santos (em 1995); o Grupo Igualdade, de Porto Alegre (em 1999); e a Associação das Travestis na Luta pela Cidadania (Unidas), de Aracaju (também em 1999). Já

---

<sup>179</sup> “Notas sobre as travessias da população trans na história”. Texto de Jaqueline Gomes de Jesus, publicado na edição 235 da revista *Cult*, em 12 de junho de 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/uma-nova-pauta-politica/>. Acesso em 08 nov. 2020.

<sup>180</sup> *Ibidem*.

<sup>181</sup> *Ibidem*.

nos anos 2000, foi a vez de organizações como a Articulação Nacional de Travestis, Transexuais e Transgêneros – ANTRA – (em 2000); a Associação de Travestis e Mulheres Transsexuais do Ceará<sup>182</sup> (em 2001); a Rede Nacional de Pessoas Trans do Brasil, conhecida pela sigla REDETRANS Brasil (em 2009); e o Instituto Brasileiro de Transmasculinidades, na década seguinte (em 2013), entre outras articulações.

Jaqueline Gomes de Jesus (2018) também demarca que foi na segunda década do século XXI que o movimento transfeminista emergiu com força no Brasil, colocando em debate pautas trans interseccionadas às de outros movimentos sociais. A palavra “travesti”, de uma designação relacionada ao engano e ao falso (assim como também a palavra feitiço, lembremo-nos), tornou-se símbolo de luta política por meio da autodefinição.

Nesse movimento insurgente de tomar a palavra “travesti” para nomear a si é que Castiel Vitorino Brasileiro pensa sobre uma transmutação da sua *corpa* para além da colonialidade, no ensaio “Ancestralidade sodomita, espiritualidade travesti” (2020). Nele, Brasileiro (2020) questiona as expectativas do pensamento de uma cisgeneridade racista sobre o que seria uma “transição travesti”. Entende, na verdade, sua experiência de *corpa* retinta no mundo, inserida no “Ocidente Brasileiro”, como uma “Transmutação Travesti”.

A macumba, na escrita, na arte e na vivência de Castiel Vitorino Brasileiro, surge como um campo de conhecimento que lhe ensina sobre a própria transmutação e a sobrevivência em um mundo marcado pela colonialidade. Ela reflete: “Modificar meu corpo é transmutar para outro Mundo. ‘Travesti’ talvez seja um nome – perecível – interessante para se dar a esse Novo ou Outro Mundo que temos construído enquanto transmutamos...”<sup>183</sup>.

Segundo ela, na “Modernidade Brasileira”, “travesti é o nome que se dá às pessoas que conseguem transmutar; mas essa linguagem diz de algumas, e não de todas as experiências de modificação, porque a palavra é sempre um limite”<sup>184</sup>. Limite esse que é sempre extravasado pela própria vida, em sua perspectiva. A transmutação travesti, para Castiel Vitorino Brasileiro (2020), transborda as limitações linguísticas e, inclusive, espirala a linearidade temporal moderna. “Virei travesti quando acessei minha ancestralidade sodomita, e dobrei o Tempo colonial que nunca me fez sua”<sup>185</sup>.

<sup>182</sup> Sobre a história da ATRAC, fundada por Thina Rodrigues e Janaína Dutra, ver o livro *Trans olhares: duas histórias de vida de pessoas trans em Fortaleza*, de Ed Borges (2014).

<sup>183</sup> BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Ancestralidade sodomita, espiritualidade travesti. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 14, página 40 - 47, 2020. Disponível em: <https://piseagrama.org/ancestralidade-sodomita-espiritualidade-travesti/>. Acesso em 08 nov. 2020.

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> *Ibidem*.

Para a artista, “travesti” é uma espécie de tradução de algo que não se traduz. E, assim sendo, pergunta-se: “Como, com nosso alfabeto, conseguimos construir linguagens de fuga? Como fazer da nossa língua um órgão de insurreições?”<sup>186</sup>. Lança, assim, uma pergunta-enigma que, sem respostas, ressoa juntamente com os *feitiços audiovisuais* inventados pela arte de Linn da Quebrada.

### 4.3.3 *Inventar-se memória*

“As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção” (2017, p. 11), reflete a escritora brasileira e professora aposentada Conceição Evaristo, na apresentação do seu romance *Becos da memória*.

Foi nesse livro, originalmente escrito no final da década de 1980 e publicado somente em 2006, após vinte anos de espera, que a escritora começou o processo de construção de “um texto ficcional con(fundindo) escrita e vida, ou melhor dizendo, escrita e vivência” (EVARISTO, 2017, p. 9). Cunhou, assim, o termo “escrevivência”<sup>187</sup>, uma marca profunda de suas obras a qual evoca, por meio de experiências pessoais, histórias partilhadas por uma coletividade negra brasileira.

A invenção que Linn da Quebrada faz de si mesma enquanto (en)canta e performa seus videoclipes é uma espécie de escrevivência, pois suas narrativas fazem parte, também, da reverberação de outras histórias de vida transgêneras negras do Brasil. Como ela descreve, a música é “uma experiência coletiva e por isso que é tão importante que a gente consiga construir coletivamente não só uma experiência, mas experiências múltiplas que nos representem de alguma forma”<sup>188</sup>.

A vivência de uma/um artista racializada/o, ao ser força motriz de sua arte, pode ultrapassar a dimensão individual e ecoar junto com outras tantas vozes silenciadas. Isso não significa dizer que uma voz trans negra, por exemplo, representa homogeneamente todas as vozes de um mesmo grupo, numa armadilha colonial de representatividade restrita que não ameaça a estabilidade das estruturas hegemônicas. O eco aqui é entendido, na verdade, como

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> De acordo com a escritora e professora aposentada Conceição Evaristo: “O meu texto, tanto o texto literário, quanto o texto ensaístico, a poesia, a prosa, nasce muito marcado, aliás, muito marcado não, profundamente marcado pela minha experiência de mulher negra na sociedade brasileira. É uma escrevivência que se dá realmente através dessa vida, né, que é a vida do povo negro, homens, mulheres, crianças”. Disponível em: <https://youtu.be/QXopKuvxevY>. Acesso em 13 out. 2020.

<sup>188</sup> “Segunda Chamada - Entrevista com Linn da Quebrada”. Vídeo postado em 16 de set. de 2019, pelo canal Observatório da TV, no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/01KYrg-KodI>. Acesso em 20 out. 2020.

a conjunção potencializada de várias narrativas que possuem marcas em comum e que se nutrem em continuidade e em continuação umas nas outras.

Em entrevista ao projeto Leituras Brasileiras, em fevereiro de 2020, Conceição Evaristo aponta que o discurso ficcional criado por escritoras/es negras/os – e, ampliamos aqui para artistas negras/os de modo geral – possibilita uma reação estética e política diante dos rasgos e das rasuras históricas. Segundo ela:

Como a ficção não tem esse compromisso com a verdade, [...] no caso dessa literatura que nós [pessoas negras] criamos, esse discurso ficcional ele chega justamente cobrindo certa lacuna. O que a História não nos oferece – estou falando História Ciência – [...] a Literatura ela pode oferecer. Esse vazio histórico ele é preenchido pela ficção.<sup>189</sup>

Novamente, lembramo-nos aqui do poder das ficções como cimento utilizado na reimaginação de mundos, noção citada por Jota Mombaça (2016) que entra em sintonia com a atuação inventiva das ficções nos espaços lacunares, mencionada por Conceição Evaristo. Nessa perspectiva, a escrita, a produção ficcional e a criação artística realizadas por pessoas racializadas e dissidentes sexuais e de gênero se mostram como poderosas formas de agência desses sujeitos na construção das próprias histórias. São estratégias de ação política que operam, pela imaginação, nos interstícios de um *cistema heternormativo branco*, fomentador de um desencanto mortífero. É um encanto de contra-ataque.

Ao acionar a noção de Feitiço para refletir sobre atuação política de acadêmicas negras nas universidades, Ramos (2020) as entrelaça com as forças de três Exus diferentes<sup>190</sup>. Segundo ela:

uma política do tipo Feitiço engendra alterações em nossas vidas a partir de uma perspectiva que produz distúrbio na política hegemônica racista ao longo de uma temporalidade que pode entrecruzar dimensões lineares em um arranjo de outro tipo, como no caso do itan [conjunto de histórias da cosmologia e cosmogonia iorubá] de Exu segundo o qual ele acerta um pássaro ontem, com uma pedra que atirou hoje. Neste caso simples, o “presente” se dobra para o “ontem”, mas esta “pedra” poderia cruzar pelo caminho entre estes referenciais, e tocar o “futuro” (RAMOS, 2020, pp. 18-19).

A tecnologia do feitiço não está necessariamente localizada no passado ou no presente.

<sup>189</sup> “CONCEIÇÃO EVARISTO | Escrivência”. Vídeo publicado em 05 fev. 2020, no canal Leituras Brasileiras, no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/QXopKuvxevY>. Acesso em 13 out. 2020.

<sup>190</sup> Carla Ramos pensa a partir das forças de Brakelu, Lalu e Gelu, baseada nas “noções presentes na comunidade tradicional de Terreiro de Candomblé de nação Jeje-Mahi, especialmente aquele praticado no Zòdogodò Bogun Malè Hùndo, do Engenho Velho da Federação, em Salvador” (RAMOS, 2020, p. 17). Para saber mais sobre a atuação de cada um desses Exus, nessa perspectiva, ver o ensaio de Ramos (2020).

Ela atravessa essas temporalidades, em direção ao futuro, na produção de uma reverberação que deixa marcas no mundo. Um efeito de continuidade de longa duração. “Sendo assim, essa política de mulheres negras não se compreende com qualquer ideia de ‘início’ ou ‘final’” (RAMOS, 2020, p. 19). O “som da reverberação”, segundo a autora, ocorre “em qualquer tempo ou espaço. Por isso é Feitiço ininterrupto” (*ibidem*).

Uma compreensão de tempo que entra em sintonia com o adinkra Sankofa<sup>191</sup>, cujo ensinamento nos indica que uma experiência singular se fortalece no presente na medida em que recupera tecnologias do passado para a fabulação de memórias e sabedorias plurais de um futuro possível. É dentro dessa lógica temporal espiralada que os videoclipes de Linn da Quebrada operam.

No lançamento de *Oração*, Linn da Quebrada afirma que entende o seu trabalho “como uma continuidade e como uma continuação de mim e uma continuação das minhas e daquelas vieram antes de mim”<sup>192</sup>. Uma reverberação de políticas transgressoras de travestis pretas que ecoa pela história. Como uma feiticeira enfeitada, Linn da Quebrada é tanto resultado desse eco de vozes anteriores quanto propulsora, ela mesma, junto com tantas outras da atualidade, de mais vozes vindouras. São (en)cantos autogeradores. Ao acreditar na força da palavra inauguradora de novos mundos, Linn da Quebrada produz uma arte que, tal qual o feitiço na perspectiva de Ramos (2017, 2020), funciona como uma tecnologia de intervenção direta e insurgente na realidade.

Ainda na entrevista à rádio CBN, em junho de 2020, Linn da Quebrada reflete novamente sobre o seu fazer artístico, localizando-o, dessa vez, em um contexto contemporâneo herdeiro de marcas coloniais:

Ser artista, pra mim, significa ter a possibilidade de criar sobre a minha própria existência. É a possibilidade de construir novos mundos. A possibilidade de resgatar uma memória que foi roubada e, a partir disso, inventar novas histórias, inventar novos caminhos a serem traçados coletivamente para um futuro, que me levem em consideração. [...] Por que nós não nos incomodamos com todas essas ferramentas de construção de saber nos matarem em vida [referindo-se a pessoas negras e pessoas trans]? Porque é isso o que acontece. Quando nos negam o direito a falar da nossa história é pra que nós não nos lembremos. É pra nos fazer esquecer, cada vez

<sup>191</sup> “Sankofa é, assim, uma realização do eu, individual e coletivo. O que quer que seja que tenha sido perdido, esquecido, renunciado ou privado, pode ser reclamado, reavivado, preservado ou perpetuado. Ele representa os conceitos de auto-identidade e redefinição. Simboliza uma compreensão do destino individual e da identidade coletiva do grupo cultural” (SOBRE A SANKOFA, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/sankofa/about>. Acesso em 24 abr. 2020).

<sup>192</sup> “#EstamosVivas e cheias de pautas pra conversar.AO VIVO”. Transmissão ao vivo publicada no Twitter do ONErpm Brasil em 1º de novembro de 2019. Disponível em: <https://twitter.com/ONErpm/status/1190360071928078336>. Acesso em 08 nov. 2020.

mais. E por isso que eu digo tão fortemente que o que eu faço é também é resgate de memória. É tentar recuperar uma imagem, uma memória ancestral que ainda se faz presente<sup>193</sup>.

A fala permite entrever como Linn, com sua produção artística na música, no audiovisual, na performance e em outras linguagens, também elabora um discurso de restituição daquilo que, historicamente, foi roubado de populações negras e trans. Uma reapropriação que se dá, inclusive, no campo estratégico da memória. E, conforme resgata Carla Ramos, no ensaio “Para uma pandemia, um repertório de feitiço. Silêncio! O Velho é o dono do mundo”, em que traz seu relato pessoal sobre a recuperação tecnologias ancestrais para atravessar pandemias, a memória “é um elemento radical de luta política, como tem defendido as autoras do feminismo negro” (2020, p. 14).

No já citado ensaio “O olhar opositor: mulheres negras espectadoras”, a escritora bell hooks (2019) afirma que o olhar opositor pode criar subversões nas representações de mulheres negras convencionalmente encontradas no cinema e na televisão, principalmente quando elas realizam seus próprios filmes. Por meio do estudo de algumas obras da década de 1980 de autoria de diretoras negras, hooks (2019) reflete acerca dos efeitos que elas têm em espectadoras negras: “Ao olharmos e nos vermos, nós mulheres negras nos envolvemos em um processo por meio do qual enxergamos nossa história como contramemória, usando-a como forma de conhecer o presente e inventar o futuro” (2019, p. 240).

Para Linn da Quebrada, fazer música “é justamente falar [...] sobre o presente, sobre construir um presente, sobre destruir o presente para construir um novo futuro”<sup>194</sup>. Um gesto de invenção do tempo do agora e do tempo que há de vir parecido com o que é citado por hooks (2019), na elaboração de contramemórias coletivas protagonizadas por *mulheridades* negras.

Conforme aponta a pesquisadora Fredda Amorim em sua dissertação, a partir de uma vivência de bixa travesti negra, há: “Uma memória que nos foi negada, nos foi tirada, apagada, e sua reconstituição só será possível quando falarmos a partir de nós mesmas e a partir das memórias das nossas” (2019, p. 32). Para ela, “a arte da performance e, mais especificamente, quando inserida nas redes de [re]existência e pensada a partir de CORPAS MONSTRUOSAS, ultrapassa o desejo de representação e cria afetos, desejos e várias reticências...” (*ibidem*, p. 49).

<sup>193</sup> “CBN NOITE TOTAL recebe a cantora Linn da Quebrada”. Transmissão ao vivo publicada no Facebook da CBN em 15 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=271012107438740>. Acesso em 08 nov. 2020.

<sup>194</sup> “Segunda Chamada - Entrevista com Linn da Quebrada”. Vídeo postado em 16 de set. de 2019, pelo canal Observatório da TV, no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/01KYrg-KodI>. Acesso em 20 out. 2020.

Destaque da autora). É nessas várias possibilidades de criação em rede que se localiza a estética-política (en)cantada de Linn.

Nesse processo de constituição de contramemórias, os *feitiços audiovisuais* da artista são também movidos por um desejo de promoção de cuidados voltados a feridas constantemente abertas pela colonialidade, pelo racismo e pelas violências patriarcais e cisheterossexistas. Com sons e imagens intimamente entrelaçados – aquilo que Michel Chion (1994) chama de áudio-imagens –, a artista produz videoclipes que tentam fissurar um imaginário cisheteronormativo branco. A imagem e as políticas de (in)visibilidades que dela nascem se tornam instrumentos estratégicos para a produção e disseminação em teias midiáticas de outras representações de pessoas negras e travestis para além da lente da dor e da marginalização. Em trabalhos de Linn da Quebrada como *Oração* e *Serei A*, redes de *(r)existências* criam espaços/tempos de apoio, de afeto, de vínculo entre *corpas* pretas travestis, mesmo que sejam em territórios móveis e em instantes efêmeros. São obras que, de algum modo, buscam um encanto de cura para permitir a germinação e florescimento de vida, como veremos no próximo interlúdio.

## 5 FEITIÇOS DE CURA: ORAÇÃO E SEREIA

não sou filho nem sou filha /sou a falha do sistema. / sou ferro & osso / carne & aço / marcada na pele escura / que és cura / pro transtorno q carregam tuas teses. / carreguem ela!! / ela, / a fera que era mas não é. / eu vingay / estou me vingando por aquelas que vieram antes & que estão agora & ainda virão. / uma legião. mais históricas & ainda mais históricas. / travar batalhas & deixar seus nomes de guerra inscritos na terra. / da cor do barro do berro da prata do preto do ferro. / loucas. laicas. / negras & viúvas.

Postagem de Linn da Quebrada no seu perfil no Instagram, em 28 de junho de 2020, dia em que é comemorado o Dia Internacional do Orgulho LGBTQIAP+. Na primeira imagem da postagem, aparece ainda o seguinte texto: ““Eu não quero falar das minhas dores. Não quero falar sobre o quanto é difícil. Porque é maravilhoso. Ser travesti é uma dádiva. Se eu pudesse, voltava ainda mais preta, mais travesti, mais fracassada”. Linn da Quebrada”. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CB\\_cduxj3n1/](https://www.instagram.com/p/CB_cduxj3n1/). Acesso em: 27 maio 2021.

Desde o seu surgimento no cenário nacional, Linn da Quebrada tem forjado uma “estética que não é estática, [...] que se move, que é trânsito, que é trans”<sup>195</sup>, conforme afirma em entrevista ao melissachannel, canal no YouTube da marca de acessórios Melissa, ainda em 2016. Sua arte vem se espiralando como uma contínua transmutação (corporal, identitária, estético-política), cheia de vida travesti e preta. Como vimos, esse fluxo de transformação permanente desaguou na temática da vida, da morte e do fim em constante recomeço, assunto que, já presente em *Pajubá*, foi se adensando na transição para o segundo álbum.

Um exemplo bem nítido disso é *Oração* (2019). O *single* foi lançado diretamente como clipe<sup>196</sup> em 02 de novembro, data em que é cultuado o Dia de Finados nas culturas ocidentais. Sua divulgação em redes sociais e plataformas digitais aconteceu com o uso da *hashtag* #EstamosVivas, uma celebração feita por aquelas que aqui estão para as que hão de vir, em meio à lembrança de todas as que já se foram.

Em vídeo postado em seu perfil no Instagram no período de pré-lançamento, Linn da Quebrada reflete sobre o que lhe instigou na criação da canção e do videoclipe:

Eu oro por mim e oro pelas minhas. Eu canto para salvar a minha própria vida. Eu canto como um processo de afirmação à vida. E “Oração” nasce na forma mais genuína como o meu processo de tentar entender quem sou eu. De me reconectar comigo mesma. E me reconectar comigo mesma, nesse processo, significou reconectar com as minhas. Com as minhas raízes. Cuidar do meu espírito. Entendendo que meu espírito é de carne e osso<sup>197</sup>.

<sup>195</sup> "Linn da Quebrada - Eu não quero me finalizar", vídeo postado no canal melissachannel, no YouTube, no dia 10 de outubro de 2016. Disponível em: <https://youtu.be/k5xckO1WtVc>. Acesso em 22 maio 2021.

<sup>196</sup> "Linn da Quebrada - Oração (Clipe Oficial)", vídeo postado no canal Linn da Quebrada, no YouTube, no dia 2 de novembro de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/y5rY2N1XuLI>. Acesso em 22 maio 2021.

<sup>197</sup> Vídeo postado no Instagram de Linn da Quebrada, em 1º de novembro de 2019. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B4U9dspllcK/>. Acesso em 22 maio 2021.

Esse posicionamento estético-político de abundância está presente de *corpa* e alma em várias cenas do clipe, que, assim como outros anteriores, é protagonizado por um coletivo de artistas e ativistas trans, majoritariamente negras. O elenco é composto por Liniker Barros, Verónica Valentino, Ventura Profana, Urias, Danna Lisboa, Alice Guél, Ceci Dellacroix, Magô Tonhon, Rainha Favelada, Kiara Felipe, Ana Giza, Maria Clara Araújo e Neon Cunha, além da própria Linn da Quebrada, que também assina a direção criativa e o roteiro. A direção e a montagem são de Sabrina Duarte, também diretora e roteirista de *Intimidade*, clipe de Liniker e os Caramelows que teve participação da amiga Linn, lançado um pouco antes, em junho de 2019.

*Oração* é uma coletânea de vários momentos de cura, em que gestos singelos como mãos dadas, abraços e rodopios movem as performances grupais. Tais interações encenam um afeto, um apoio, um cuidado cultivado entre *corpas* trans negras. Quando elas performam, vestidas com tecidos brancos e fluidos, uma luminosidade toma conta das ruínas de uma igreja abandonada. São as protagonistas que fazem renascer com seus movimentos esse ambiente que um dia foi considerado sagrado. Mesmo quando Linn está sozinha, numa dança em campo aberto, sua solidão aparece rodeada por uma mata verde, que povoa e ressignifica o terreno baldio também usado como locação. Apesar de tudo, vidas ainda brotam em territórios propositalmente delegados à marginalização e ao esquecimento (ver Figura 24).

Essa representação não é feita somente com imagens visuais. Melodia, timbre, ritmo, performance, memória, desejo, *corpa* preta em movimento, jogo de palavras (en)cantadas são alguns dos aspectos convocados por Linn da Quebrada e suas parceiras para a tessitura de narrativas de si e de vivências coletivas em comum. “entre a oração e a ereção / ora são, ora não são / unção / benção / sem nação / mesmo que não nasçam / mas vivem e vivem / e vem”, ela canta ciclicamente na música, sendo antecedida, acompanhada e sucedida por um conjunto de outras vozes pretas travestis<sup>198</sup> em anúncio de vida. Um coro de cura. Uma outra face da *(r)existência terrorista de gênero* proposta pela artista, que busca promover uma vinculação comunicativa (en)cantada com outras *corpas* e outros corpos.

---

<sup>198</sup> Além da participação especial de Liniker Barros, com voz e piano, acompanhando em destaque alguns trechos da música, *Oração* conta também com um coro formado por Verónica Valentino, Ventura Profana, Urias, Danna Lisboa, Alice Guél e Jup do Bairro.

Figura 24 – *Corpas* negras enchem de vida ambientes abandonados em *Oração*.



Fonte: Capturas de tela do videoclipe *Oração*. YouTube, 2019.

### 5.1 **Áudio-imagens em teias midiáticas**

Como temos debatido nos capítulos anteriores, diversos são os elementos acionados por Linn da Quebrada na criação dos seus *feitiços audiovisuais*. Um dos pontos centrais é a canção, que entendemos, em sintonia com o pensamento de Thiago Soares (2009), como basilar para a existência do videoclipe. Afinal, “o videoclipe é uma fundamental estratégia de promoção desta canção e de um álbum fonográfico” (SOARES, 2009, p. 124). É a partir dela que as vibrações de vida são primeiramente emanadas por Linn para, depois, ganharem novas amplitudes com outros desdobramentos, frutos de uma emaranhada rede midiática e das

fissuras que dela podem surgir.

Na sua já mencionada tese, Thiago Soares (2009) aborda o videoclipe como um produto audiovisual localizado no contexto da “cultura das mídias”, um objeto midiático resultado de uma série de processos de produção, circulação, leitura e reconhecimento de códigos, que ocorre graças a artefatos tecnológicos de comunicação. Portanto:

Pensar o videoclipe diante deste ponto de vista significa compreender que a dinâmica produtiva deste audiovisual abarca uma relação com as disposições dos agentes de produção, que utilizam os suportes como forma de elaboração do próprio objeto, e dos agentes divulgadores, capazes de colocar em circulação os referidos produtos, indicando itinerários a serem percorridos. Numa dinâmica de fruição, o público opera na lógica da identificação com os textos a partir de habilidades específicas, inscrevendo as atividades de reconhecimento numa esfera cultural que, por sua vez, é capaz de gerar inúmeras formas de (re)interpretações dos discursos dispostos (SOARES, 2009, p. 36).

Diante da complexidade dessas situações comunicacionais, a investigação do autor busca observar tanto as mudanças provocadas pelas tecnologias nas culturas e nos modos de consumir produtos audiovisuais quanto os elementos semióticos que compõem o videoclipe. Para ele, “a compreensão da dimensão discursiva de um produto audiovisual [...] está intrinsecamente ligada à visualização integrada entre produção e reconhecimento [...]” (2009, p. 37).

Soares (2009) identifica que relações múltiplas são estabelecidas entre agentes de produção (como diretores, artistas e produtores culturais) e agentes de reconhecimento (espectadores, consumidores), os quais operam a partir de “uma gramática que lhes é sugerida pelos meios” (SOARES, 2009, p. 36). Essa gramática dos meios ou mídias institui os modos como agentes de produção e de divulgação vão proceder para elaborar e colocar em circulação o produto audiovisual e os modos como o público o decodifica a partir de uma determinada cultura.

Segundo Soares (2009), ao longo da história dos artefatos técnicos, estabeleceram-se diferentes formas de interação entre imagem e som, em que as tecnologias de exibição e de captação interferiram (e interferem) diretamente na configuração de padrões audiovisuais reconhecíveis. Desse processo histórico, constituem-se os “regimes audiovisuais”, assimilados tanto pelas indústrias culturais quanto pelos consumidores.

Os regimes audiovisuais são definidos como “disposições relativamente estáveis de se produzir, reconhecer, classificar e ordenar objetos audiovisuais a partir de características evidenciadas nos textos em circulação”, os quais “agem como premissas sobre as ingerências

do mercado musical e das mídias nos endereçamentos dos produtos” (SOARES, 2009, p. 39). Assim, determinadas diretrizes e expectativas guiam a produção e a recepção de um videoclipe de Linn da Quebrada, por exemplo, enquanto demandas e exigências bem distintas atuam na realização e no consumo de um filme musical dramático hollywoodiano.

Ouvir-ver-sentir – das inúmeras formas possíveis – são ações orquestradas concomitantemente na criação, na divulgação e na fruição de obras destinadas aos meios audiovisuais. Por isso, Thiago Soares (2009) fundamenta seu estudo acerca do videoclipe nos conceitos de audiovisual e áudio-imagem, pensados pelo compositor, realizador de filmes e teórico francês Michel Chion no livro *A audiovisual: som e imagem no cinema*.

A audiovisual seria a atenção voltada ao modo integrado de se ouvir-ver alguma obra audiovisual, numa combinação simultânea de sentidos, em que a percepção do som modifica a forma como uma imagem é vista e a percepção da imagem altera a maneira como um som é ouvido (CHION, 1994). A áudio-imagem estaria relacionada à lógica de produção e reconhecimento de textos audiovisuais que tem como princípio normas de conexão estabelecidas entre aquilo que se vê e aquilo que se ouve (CHION, 1994; SOARES, 2009).

Ambos os conceitos partem de uma perspectiva do audiovisual que leva em consideração as interfaces possíveis entre som e imagem e os sentidos humanos que eles despertam. Apesar das relações imbricadas entre essas duas instâncias do audiovisual, tanto Chion (1994) quanto Soares (2009) identificam que há, nas discussões acadêmicas, uma priorização da camada visual em detrimento da camada sonora.

Uma observação que também entra em sintonia com as reflexões do pesquisador brasileiro e professor de Comunicação e Semiótica Norval Baitello Junior sobre a cultura do ouvir na contemporaneidade. De acordo com Baitello Junior (2014), o valor do som tem sido reduzido frente ao valor da imagem na atual sociedade em que vivemos, na qual há uma saturação dos elementos visuais e a ação de um “império da visão”.

Ao retomar as propriedades físicas sonoras, Baitello Junior frisa que o som é vibração, percebida não só pelo tímpano, mas pela pele como um todo. Dessa maneira, o ouvir (em suas diferentes modalidades) possibilita outras formas de sentir que a visão, por si só, não é capaz. “Podemos dizer, portanto, que toda voz e todo som é um tipo de massagem, uma estimulação tátil, uma sutil forma de toque” (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 99). Ele então reflete que é preciso na contemporaneidade “a redescoberta e o resgate do mundo do ouvir, a necessidade de uma nova cultura do ouvir. E de outra temporalidade. E de um novo desenvolvimento da percepção humana para as relações profundas, para os nexos profundos, para os sentidos e

para o sentir” (2014, p. 102).

Na leitura de Thiago Soares (2009), os estudos de Chion sobre a audiovisualização permitem promover uma “inversão” nessa hierarquização de sentidos, ao valorizar as maneiras como os sons (e as diversas escutas) se manifestam. Soares (2009) interpreta o videoclipe como uma áudio-imagem e coloca a canção popular massiva como o ponto-chave da sua metodologia de “análise midiática”, por entender que os elementos acionados para a realização desse produto audiovisual são instigados pelos sistemas produtivos da música e do mercado musical. “Esta perspectiva nos permite inferir que o videoclipe seria uma ‘escrita imagética’ sobre a canção, conforme um conjunto de regras que permite a sua codificação e constituição” (SOARES, 2009, p. 124).

Quando Linn da Quebrada cria e dissemina a escrita de suas músicas, seus videoclipes, suas áudio-imagens, ela o faz a partir padrões reconhecíveis no mercado para uma assimilação comercial. Ao ocupar o lugar do funk, do rap, do eletrônico – nascidos nas culturas pretas e marcados por uma história de marginalização, resistência e cooptação por interesses capitalistas –, ela segue regras de produção e de consumo próprias desses gêneros musicais, para, com eles, tramar suas narrativas de cisão a uma cisheteronormatividade branca.

A artista também dialoga com itinerários e roteiros típicos da cena *mainstream* e das grandes mídias, como parcerias com marcas, celebridades e outras/os cantoras/es *pop*; aparições públicas e entrevistas; interações nas redes sociais; divulgação de *singles* com novas identidades visuais específicas; *shows* e turnês; participações em produtos audiovisuais massivos, a exemplo dos programas televisivos da Rede Globo; entre outros. Ser vista e ser ouvida dentro do mercado musical – ou melhor, fazer ser vista e fazer ser ouvida para além do domínio do precário – é um jogo de negociações midiáticas, em que ora são ratificados alguns protocolos, ora são produzidas algumas rachaduras.

Em meio à jornada de permanente negociação é que se desenrola a carreira multiartística de Linn, na qual a experimentação e renovação sonora abrem possibilidades de aproximação e tensionamento com sua arte. Se *Pajubá* (2017) é majoritariamente marcado por uma produção musical urbana, com influências do *house*, do *vogue* e de estilos gestados nas culturas de dissidências sexuais e de gênero, os *singles* que vieram logo após se tornaram uma expansão mais acentuada para outras searas musicais.

Retomando o exemplo já citado, em *Oração* (2019), a artista constrói uma balada *gospel*, um bálsamo de cura para a comunidade transvestigênera. A música e o videoclipe expõem uma vulnerabilidade vista poucas vezes em suas obras até ali (salvo no vídeo de *Serei*

A, de 2017 – a ser debatido mais adiante neste capítulo –, ou na canção de amor *mEnorme*, de 2018). Em meio a um coral, Linn emana um pedido, uma ordem, um encanto:

não queimem as bruxas  
 mas que amem as bixas  
 mas que amem  
 que amem  
 clamem  
 que amem  
 que amem as travas também  
 (“Oração”, Linn da Quebrada, 2019)

*Oração* reproduz uma sequência de elementos sonoros que fazem parte ou são reconhecidos socialmente como integrantes de um repertório de cânticos religiosos – a letra da canção, a melodia marcante de um piano, a presença de um coro –, conectados a elementos visuais que se coadunam com tal ideia – as vestes etéreas, a luminosidade onipresente, o altar de um templo com 14 divindades travestis. Essas escolhas mostram ao público outras facetas artísticas de Linn da Quebrada, colocando em maior evidência um processo de cura, sem deixar de lado as (*r*)*existências* em contra-ataque já esboçadas em trabalhos anteriores.

Linn da Quebrada serpenteia, então, por regimes audiovisuais consolidados, por meio dos quais suas obras se tornam legíveis a partir de um universo de regras pré-determinadas. Ao mesmo tempo, também se alimenta de opacidades da ordem do segredo e do mistério da transmutação, como vimos anteriormente. Suas produções, então, agem na criação de fissuras do ponto de vista da produção e consumo de bens midiáticos, ao colocar em circulação massivamente áudio-imagens de uma travesti preta contestadoras de um *cistema heteronormativo branco*, que espera dela silêncio, dor ou servidão.

Em bate-papo com a *drag* e criadora de conteúdo digital Bianca DellaFancy, Linn fala sobre a ocupação *on-line* que fez nas redes sociais da atriz e comediante brasileira Tatá Werneck, em junho de 2020<sup>199</sup>, e detalha as pontes de comunicação que isso lhe permitiu erigir com outros públicos – diálogo no qual o videoclipe de *Oração* teve papel de destaque:

E tem uma coisa em especial que tá acontecendo agora que tá me deixando muito

<sup>199</sup> Em junho de 2020, artistas brasileiras/os com grande número de seguidores nas redes sociais cederam espaço nelas para que outras/es/os artistas e intelectuais pudessem falar sobre certas pautas sociais. Antes de Linn da Quebrada e Tatá Werneck, a filósofa negra Djamilá Ribeiro tinha “ocupado” as redes sociais do ator e comediante branco Paulo Gustavo, a convite dele. No caso de Werneck, a iniciativa, que partiu da atriz, ocorreu após Linn da Quebrada apontar alguns posicionamentos transfóbicos no programa *Lady Night*, comandado por Tatá. Ver mais na matéria “Tatá Werneck abre redes sociais para ‘ocupação’ de Linn da Quebrada: ‘Preciso aprender’”, do portal G1: disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/06/05/tata-werneck-abre-redes-sociais-para-ocupacao-de-linn-da-quebrada-preciso-aprender.ghtml>. Acesso em 22 maio 2021.

feliz, mas que tá tendo algumas contradições – que não vou soltar aqui agora, mas em algum momento você sabe que eu vou soltar –, que é esse lance da ocupação nas redes sociais de pessoas muito famosas, né. A Tatá [Werneck], por exemplo, que eu tô lá numa rede que com 43... 41 milhões de pessoas. É muita gente. E é gente que não necessariamente tem acesso ao nosso vocabulário. Me lembra muito quando eu tive que me explicar pra minha mãe, tentar fazer com que ela entendesse...E se eu falasse com o vocabulário que eu tava aprendendo nos livros de teoria queer e tudo mais, eu não seria compreendida, a gente precisava criar um vocabulário comum. E eu tô recebendo comentários tão lindos de umas senhorinhas, que se você ver, amiga! Tem uma que falou tipo que... Quando comecei a falar nesse segundo vídeo sobre nascimento, ela falou "ai, papo chato". Mas ela foi pras minhas redes. Lá, ela viu o que eu tava fazendo e falou: "nossa, mas é muito agressivo, é violento". Mas ela viu *Oração*. Em *Oração*, ela se sentiu próxima e ela voltou pra ver o vídeo. E ela fez um texto tão lindo, tão lindo, assim... Que é disso que tenho orgulho, que é da gente tá conseguindo realmente criar redes de apoio, da gente tá conseguindo romper fronteiras, criar rachaduras, abrir fissuras em fissuras. Eu me orgulho da nossa teimosia, eu me orgulho do nosso descontentamento, da nossa raiva, da nossa persistência, e, principalmente, da nossa capacidade de criar a partir da precariedade. Mas eu não quero continuar na precariedade, nós não merecemos, não precisamos criar só na precariedade. Eu quero criar a partir de outras coisas, eu quero falar de outras coisas, eu quero viver outras coisas, eu quero ter outros problemas.<sup>200</sup>

Linn e suas companheiras *artistas* buscam efetivamente criar fissuras nas teias midiáticas e contrapor representações de *corpas* pretas e travestis já cristalizadas no imaginário coletivo com outras elaboradas por elas mesmas, em um processo de autorrepresentação e autorreconhecimento. Há um desejo de construir pontes e, uma vez que elas estejam estabelecidas, de desarticular algumas problemáticas sociais em um esforço que nasce de e para uma coletividade.

No caso de Linn, os videoclipes, além de funcionarem como um instrumento de promoção artística e comercial, constituem uma forma de vinculação com o público para pôr em circulação narrativas (en)cantadas de *(r)existências* e de cura(s). Uma estratégia comunicativa fortemente fundamentada numa tríade formada por imagens, corpos e mídias (BELTING, 2006, 2014). Diante disso, resta saber: qual o lugar da *corpa* preta no mundo de imagens digitais e que agência podem ter essas imagens no imaginário político?

## **5.2 Imagem, mídia e corpo: a *corpa* preta como um lugar de imagens, um lugar no mundo, um lugar de restituição de si**

Na divulgação de “mate & morra”, música lançada em 1º de novembro de 2020, Linn da Quebrada publicou uma série de fotografias e vídeos com vários elementos provenientes de outros trabalhos seus. Na maior parte delas, a artista aparece em um cômodo de paredes

<sup>200</sup> "FRENTE A FRENTE com LINN DA QUEBRADA | Bianca DellaFancy", vídeo postado no canal Bianca DellaFancy, no YouTube, no dia 17 de junho de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/Nn5Vd7C2YHM>. Acesso em 22 maio 2021.

caídas, nas quais estão penduradas outras imagens de fases antigas suas, numa espiral de vidas e mortes, presenças e ausências.

As fotografias, assinadas por Cai Ramalho, com direção de arte de Felipa Damasceno e tratamento digital de Vall Lloveras, são um exercício metalinguístico sobre o percurso estético-político de Linn da Quebrada ao longo do tempo. Apresentadas nas plataformas de modo digital, tais imagens foram antes reveladas de forma analógica, tornando-se um híbrido constituído por camadas de (i)materialidades.

Numa das publicações do seu Instagram, em 02 de novembro de 2020, Linn da Quebrada reflete acerca do mote-título da canção:

nesses 4 anos em que atuo como Linn da Quebrada, que brada, que berra, que borra, que burla, aprendi muitas coisas. me transformei e me transtornei algumas vezes, cruciais para que eu me tornasse quem sou hoje. Mas quem soul eu, afinal? É isso que tenho me perguntado. Já enviadesci, fui bixa preta, mulher, bixa travesty, e agora chego aos meus 30 anos me perguntando quem soul eu. [...] matar & morrer para ir além das minhas próprias representações. para que assim eu possa continuar a fazer de minha arte não só espelho, mas também martelo. e a configurar dessa forma novas imagens a partir dos cacos que formam esse mosaico que compõe a nossa imaginação & a potência do que ainda podemos imaginar<sup>201</sup>.

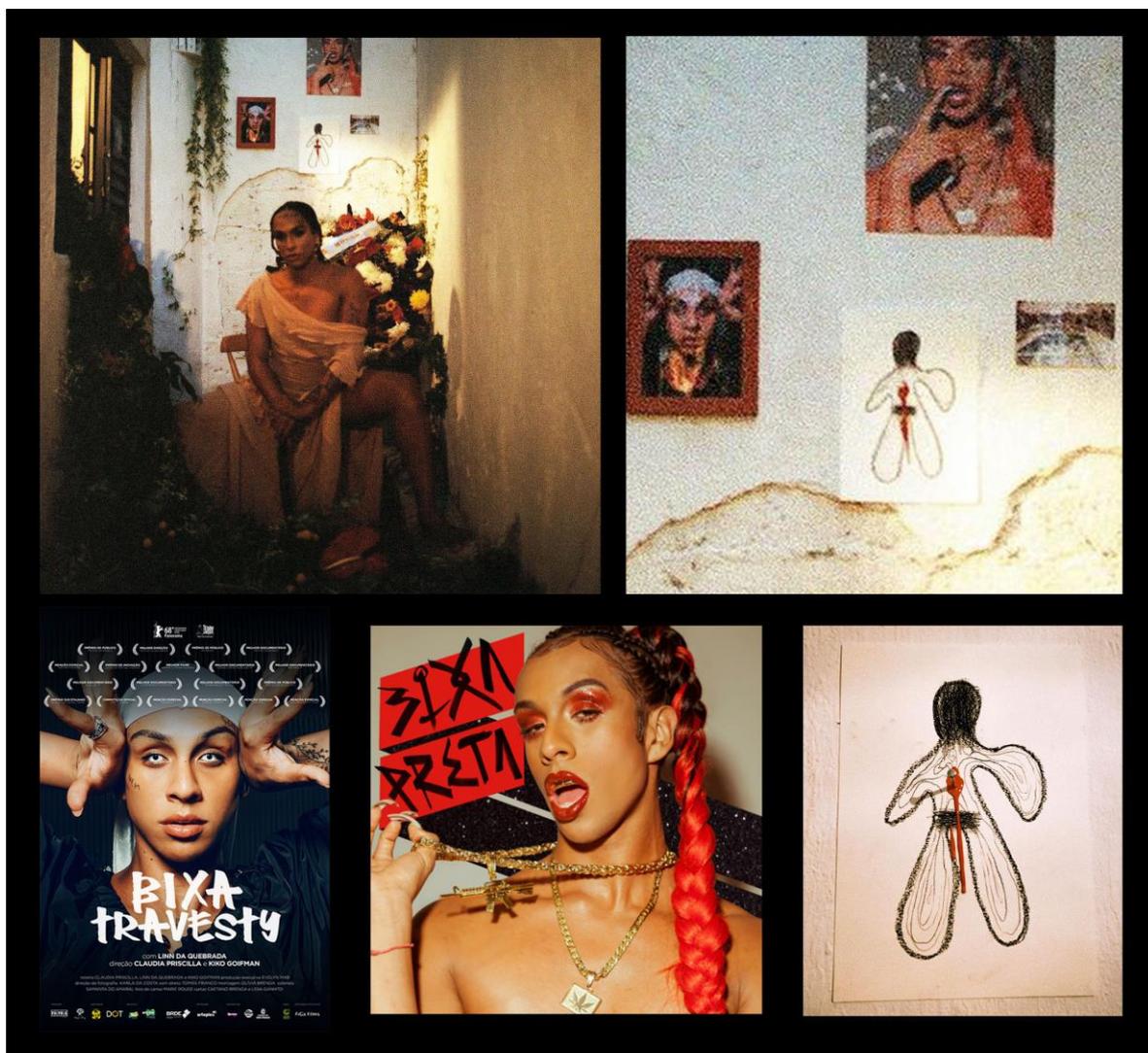
Na foto da postagem, a artista aparece sentada ao centro, com um vestido claro que lhe escorrega pela pele. De uma janela lateral, uma torrente de ramagens e plantas se derramam pelas paredes e pelo chão. Tanto aos pés quanto às costas de Linn, aparecem antúrios. Eles compõem, junto com outras espécimes, uma coroa de flores, que traz uma faixa com os dizeres “mate & morra”. Na parede ao fundo, quatro imagens estão afixadas. Ao olhá-las, deparamo-nos com um fractal de Linns nos olhando, com linhas identitárias do passado se entrecruzando na constituição do esboço complexo de uma subjetividade do presente em mutação (ver Remontação 9 – As Linns que vivem, morrem e renascem).

A primeira das quatro imagens pregadas na parede, localizada mais ao topo, mostra uma Linn de trança vermelha, com um visual próximo de um funk ostentação, usado na época da música “Bixa preta”, lançada em 2017. Logo abaixo, há o único retrato emoldurado de uma Linn de vestes pretas e lentes brancas, com as mãos por sobre a cabeça, que serviu de base para um dos pôsteres do filme *Bixa travesty*, de 2018. Ambas são imagens usadas divulgações anteriores, fragmentos que apontam para uma Linn de um determinado momento. Já as duas imagens seguintes são mais misteriosas quanto suas origens e motivações.

---

<sup>201</sup> Postagem de Linn da Quebrada no Instagram, no dia 2 de novembro de 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CHGtHj\\_Fcm8/](https://www.instagram.com/p/CHGtHj_Fcm8/). Acesso em 03 jun. 2021.

Figura 25 – Remontação 9 – As Linns que vivem, morrem e renascem



Em morte e em vida, diferentes Linns se entrecruzam na identidade visual das imagens promocionais feitas para o single “mate & morra”. Fontes (de cima para baixo, da esquerda para a direita): Postagem do Instagram de Linn da Quebrada, em 2 de novembro de 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CHGtHj\\_Fcm8/](https://www.instagram.com/p/CHGtHj_Fcm8/). Acesso em: 03 jun. 2021; Recorte da imagem anterior; foto divulgação do pôster do filme *Bixa travesty*, 2018; foto divulgação do single *Bixa preta*, 2017; postagem do Instagram de Linn da Quebrada, em 19 de novembro de 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CHxnSO0F0R-/>. Acesso em: 03 jun. 2021.

Do lado direito do que, um dia, viria a ser um dos cartazes do documentário, há o que poderia ser considerado um somagrama, uma ferramenta usada em psicoterapias corporais que consiste em um mapa-desenho de um corpo humano feito a partir das experiências emocionais e das vivências de alguém em dado instante. Posteriormente postado com mais detalhes em outra publicação de Linn da Quebrada, esse somagrama foi desenhado com um tipo de giz preto, tendo como destaque a cabeça e o ventre, além de possuir um prego no centro, ponto de onde verte tinta vermelha. Por fim, a quarta imagem presente em quadro é

uma pequena fotografia cujos traços são pouco reconhecíveis, uma dimensão do mistério à qual não temos acesso livre enquanto espectadores.

Num misto de ritual fúnebre e celebração de vidas passadas, Linn resgata imagens de si já em circulação midiática para inaugurar outras possibilidades de escrita de sua existência. “portanto quando invoco o ato de matar & morrer, peço sabedoria e discernimento para que morra em mim aquilo que me mantém estagnada. paralisada. iconoclasta. 2D. matar & morrer é tática para fugir das estatísticas que querem me manter estática”<sup>202</sup>, afirma em mais um vídeo de divulgação de “mate & morra”, publicado também em 1º de novembro de 2020, em seu perfil no Instagram. Nesse vídeo, uma imagem estática de Linn a mostra com uma coroa de flores por sobre sua *corpa* preta travesti, enquanto a sua voz anuncia (ver Figura 26): “matar & morrer para ir além das minhas próprias representações. além do previsível. além do que se espera. do que eu espero. para não ter esperanças. ir além de mim. ser canal. fluvial. a morte tbm faz parte da dança da vida. é um ritual. e eu to te convidando a dançar”<sup>203</sup>.

Figura 26 – Junto à *corpa* de Linn, uma coroa de antúrios e outras flores



Fonte: Capturas de tela de vídeo postado no Instagram de Linn da Quebrada, em 1º de novembro de 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CHD\\_qTUFaLs/](https://www.instagram.com/p/CHD_qTUFaLs/). Acesso em: 03 jun. 2021.

<sup>202</sup> Postagem de Linn da Quebrada no Instagram, no dia 1º de novembro de 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CHD\\_qTUFaLs/](https://www.instagram.com/p/CHD_qTUFaLs/). Acesso em: 03 jun. 2021.

<sup>203</sup> *Ibidem*.

As áudios-imagens produzidas por Linn, então, são uma proposta de dança ritualística com o público, que é convidado nesse movimento a mergulhar, junto com ela, em um portal de estilhaços de representações. Um processo que pede por cortes, por suturas, por dilacerações, por regenerações, por renascimentos sem ressurreição, por fins sem finalidade. O convite é também um exercício para uma transmutação imaginária no nível subjetivo e coletivo. *Corpa* preta, imagem e mídia se tornam elementos centrais para a compreensão desse movimento sinuoso e ambíguo que a artista propõe.

Nesse ponto, fazem-se importantes as contribuições sobre a tríade imagem-corpo-mídia do pensador alemão Hans Belting. No livro *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*, publicado originalmente em alemão, em 2001, Belting não aborda o tema imagético como uma abstração filosófica ou como uma questão estética da história da arte. Ele propõe um novo tipo de iconologia e, influenciado por outros pensadores fundamentais para a ciência da imagem, em especial Aby Warburg, entende a imagem necessariamente como um conceito antropológico.

Segundo Belting, vivenciamos o mundo a partir das imagens, que são experienciadas por estímulos biológicos e cuja interpretação é influenciada pelas culturas. Assim, ele escreve: “Uma ‘imagem’ é mais do que um produto da percepção. Surge como o resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva. Tudo o que comparece ao olhar ou perante o olho interior pode deste modo aclarar-se através da imagem ou transformar-se numa imagem” (BELTING, 2014, pp. 21-22).

As imagens habitam tanto dentro de nossas mentes quanto fora delas. O historiador, então, disserta sobre dois tipos de imagem: as endógenas (imagens mentais) e as exógenas (imagens externas), ambas interligadas em conexões incessantes. “Devemos encarar a imagem não só como um produto de um dado meio, seja ele a fotografia, a pintura ou o vídeo, mas também como um produto de nós próprios, porque”, Belting reflete, “geramos imagens nossas (sonhos, imaginações, percepções pessoais) que confrontamos com outras imagens no mundo visível” (2014, pp. 21-22).

As imagens endógenas se inscrevem nas imagens exógenas e, ao mesmo tempo, são vestígios delas (e vice-versa). Há, então, a possibilidade de alteração de um mundo interno de imagens a partir de imagens externas – ou mesmo o contrário –, algo que pode servir inclusive de instrumento político. “No reino dos sonhos, o toma e dá entre o *imaginaire* privado e o coletivo é pasto para os que almejam o controle político, ou, por outras palavras, para a manipulação pelos políticos” (BELTING, 2014, p. 14).

Não à toa um dos braços da violência colonizadora, a exemplo da espanhola sobre os territórios que, mais tarde, comporiam o que seria conhecido como América, operava a partir das tentativas de destruição das imagens mentais dos povos originários. Nesse projeto sofisticado de colonização, as imagens nativas, deslegitimadas como “pseudo-imagens”, eram exterminadas e uma importação de imagens físicas europeias era implantada (BELTING, 2006). O alvo de dominação era o próprio imaginário coletivo de um povo, que também tinha agência e resistia a esse processo de invasão dos sonhos e das demais imagens internas (BELTING, 2014). A imagem, a memória e a cultura se inscrevem nos corpos, os quais retroativamente reagem e também as produzem, hibridizando-as e modificando-as.

As imagens não existem por elas mesmas, nem nas superfícies, nem em nossas cabeças: elas *acontecem*, via transmissão e via percepção, e seu fluxo entre os corpos é mediado por mídias (BELTING, 2006). Ao falar de mídia, Belting (2006) se refere a um agente pela qual uma imagem é transmitida, sendo um meio ou um veículo, enquanto, ao falar de corpo, Belting alude tanto àquele que performatiza quanto ao que percebe e interpreta a imagem. É nesse sentido que esses três elementos (imagem, corpo e mídia) formam uma tríade intrínseca, base para a antropologia da imagem proposta por Hans Belting.

Uma vez que nosso cérebro também transmite e interpreta imagens, o corpo pode ser entendido como uma mídia viva, enquanto as mídias artificiais podem ser compreendidas como corpos técnicos usados para presentificar as imagens externas, na ausência do corpo vivo. Neste sentido, a morte tem um lugar de destaque na iconologia de Hans Belting:

Desde muito cedo, os humanos eram tentados a se comunicarem com imagens assim como com os corpos vivos, e também a aceitá-las no lugar dos corpos. Nesse caso, na verdade, animamos as mídias com objetivo de experimentar imagens como algo vivo. [...] O desejo por imagens precede a invenção de suas respectivas mídias (BELTING, 2006, pp. 39-40).

O historiador afirma que, ao longo da história da humanidade, as imagens se associam a rituais de culto às/aos mortas/os. Na antiguidade, as imagens eram mais do que uma representação. Elas estavam relacionadas à presentificação de pessoas falecidas, pessoas cujos corpos já não funcionavam mais como mídias capazes de assegurar sua presença num determinado contexto social. Além de tornarem presente um ente querido que havia deixado o mundo dos vivos, as imagens se dedicavam a dar corpo a divindades. Por um sopro de vida imagético, as pessoas mortas e as deidades eram mantidas visíveis no presente no mundo das/os vivas/os.

Tal relação entre imagem e morte se manifesta, inclusive, de modo etimológico, quando é apontada por alguns estudiosos a possível procedência da palavra “imagem” derivada do latim *imago*, referente às máscaras de cera que funcionavam como retrato do rosto dos mortos (DEBRAY, 1993; BAITELLO JUNIOR, 2014). Uma das possíveis origens, mas não única, já que imagem e magia também possuiriam uma aproximação, conforme indica Sylvia Caiuby Novaes (2008), ao trazer a hipótese de Olgária Matos de uma origem persa em comum entre os dois termos.

A presença evocada pela imagem seria uma presença que substitui a ausência de um corpo, uma presença outra, a que Belting chama de “presença icônica”. Conforme o historiador aponta, a “imagem dos mortos no lugar do corpo perdido, o corpo artificial da imagem (a mídia) e o corpo observador dos vivos interagem criando uma presença icônica em oposição à experiência corpórea” (2006, p. 41). Os meios exercem, então, um papel central de elo entre o corpo e as imagens, pois permitem que nem confundamos as imagens com corpos reais nem com as coisas. A distinção entre imagem e meio se dá a partir da nossa própria consciência corporal.

Mesmo no caso das mídias digitais, em que ocorre uma descorporalização das imagens (ainda que, como signos, produzam efeitos nos nossos corpos, quando entramos em contato com essas imagens técnicas), produzidas em lógicas numéricas abstratas de zero e um e não mais em mídias físicas, há um novo tipo experiência de corpórea, porque o corpo virtualizado e globalizado é ainda fruto de um corpo vivo (BELTING, 2014).

Uma vez que as mídias digitais nos proporcionam sombras efêmeras e reflexos sem substância para a autopercepção do corpo, Belting compreende que as imagens digitais buscam uma *mimesis* da nossa própria imaginação. “As imagens digitais geralmente endereçam-se à imaginação dos nossos corpos e cruzam o limiar entre imagens visuais e imagens virtuais, imagens vistas e imagens projetadas” (BELTING, 2006, p. 44). Neste caso, mais uma vez é observada a interação entre imagens externas e imagens internas, de modo mais intensificado: “As imagens digitais inspiram e são, na mesma medida, inspiradas por imagens mentais e seu livre fluxo. Assim, as representações internas e externas são estimuladas a se misturarem” (*ibidem*).

Representação e percepção, conforme reflete Belting (2006), fazem parte de qualquer política das imagens, carregadas ambas de energias simbólicas. De acordo com o estudioso: “A representação é certamente destinada a controlar a percepção, mas a simetria entre os dois atos é profundamente incerta. [...] A percepção pode também nos levar a resistir às demandas

da representação” (BELTING, 2006, p. 46). Desse modo, a relação entre imagens exógenas e imagens endógenas se estabelece em via de mão dupla.

Talvez seja nesse sentido que Linn se proponha matar e morrer em suas autorrepresentações do *single* “mate & morra”. Movida por um desejo de ultrapassar as representações já cristalizadas de sua *corpa* nas teias de imagens midiáticas (ou mesmo a falta de representação), ela assume o próprio poder de criar imagens de si na tentativa de modificar um imaginário coletivo relacionado a populações negras e trans no Brasil.

Em vídeo feito durante a ocupação no perfil do Instagram da atriz brasileira Tatá Werneck, Linn fala sobre as políticas de representatividade e suas limitações e reflete acerca das possibilidades de ação no imaginário por meio do seu *ativismo*:

seja nas artes, na mídia ou na política, estamos falando sobre presença, sobre como determinados corpos nos são apresentados e o que a sua ocupação ou ausência nesses espaços podem suscitar em nós. Uma das primeiras coisas que me vem à cabeça quando eu penso nisso é no papel da arte, no que eu chamo de construção de um imaginário social e coletivo. Por exemplo, peço que façam um exercício comigo. Fechem os olhos e me digam que imagens vem a sua cabeça quando evocamos as palavras “travesti”, “homem negro”, “mulher negra”? O que esses termos, carregam enquanto imaginário social? A que estão costumeiramente ligados? E sempre que eu faço esse exercício com alguém, eu sinto como se essas palavras já viessem carregadas de sentidos, com cenários e funções já muito bem estabelecidas, como se pertencessem a um quadro já definido e pronto. E esse quadro ele é concebido por um conjunto de imagens que no decorrer das nossas vidas são fabricadas e transmitidas através da arte e das histórias que nos são contadas pelos meios de comunicação. Agora pensem comigo nos corpos e nas vidas que nos são apresentados na TV, no cinema, na música e na literatura. Nos modelos que nos são dados de sucesso e de vidas que realmente valem apenas ser vividas. Como projeções que tentamos incansavelmente alcançar e repetir, parecer com, nos distanciando na grande maioria das vezes nesse processo da nossa própria experiência, levando muito provavelmente também a frustração. Então eu pergunto, a arte imita ou limita a vida? Eu particularmente acredito que arte não apenas reproduza o mundo tal qual ele é, eu acredito que arte também e principalmente produza um mundo tal qual ele é, como enxergamos e acreditamos ser. E então por isso ela já tem em si a possibilidade de também de criar novos projetos de mundo.<sup>204</sup>

A artista intenta posicionar sua *corpa* nesse imaginário social e coletivo para além das narrativas de dor, violência, exclusão. Na disseminação midiática de seus *feitiços audiovisuais*, há também uma afirmação política de seu lugar no mundo – ou, mais que isso, um gesto que deseja criar novos lugares no mundo ou imaginar mundos outros.

Um corpo nunca é apenas um corpo individual: ele carrega a marca de um corpo coletivo, imerso em uma dada cultura de uma sociedade. Para Belting, o corpo “é um lugar no

<sup>204</sup> Postagem de vídeo de Linn da Quebrada, feita no perfil de Tatá Werneck no Instagram, em 20 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBq7bF4np9X>. Acesso em: 03 jun. 2021.

mundo e um lugar onde se produzem e conhecem (reconhecem) imagens” (2014, p. 80). Por isso, ele entende que o ser humano é “naturalmente o lugar das imagens” (ibidem, p. 79).

Mas, se o ser humano é o lugar as imagens, Belting (2014) também se questiona: afinal, *quem* é entendido como esse ser humano? Ao que responde: “Às vezes emerge como um ser universal, do qual tacitamente o homem ocidental continua a constituir o modelo apadrinhado”, ou, quando não, é interpretado “como uma espécie local, como se estudou nas chamadas culturas primitivas (assim tendo prestado a sustentar a ideia de evolução no seio da espécie)” (BELTING, 2014, p. 79).

No meio dessa rachadura na universalização do homem ocidental, infiltramos então uma outra pergunta nossa: como se dá a experiência imagética de uma *corpa* preta brasileira contemporânea num contexto em que se manifestam diariamente a colonialidade e a sua mortandade desencantada? Para nos guiar por esse questionamento, ouvimos a voz da historiadora, ativista e intelectual brasileira negra Beatriz Nascimento, que nos aponta a localização de sua *corpa* no fluxo histórico, geográfico e identitário ao enunciar uma só frase: “eu sou atlântica”.

A fala é uma das que introduzem o filme *Ôrí*, de 1989, dirigido pela cineasta e socióloga branca Raquel Gerber, com texto-narração de autoria de Beatriz Nascimento. O longa-metragem documenta diferentes facetas dos movimentos negros brasileiros (como conferências ativistas, escolas de samba, terreiros e bailes *black*), entre os anos de 1977 e 1988. O documentário mergulha nas relações entre Brasil e África e na ideia do quilombo a partir das pesquisas de Beatriz Nascimento, cuja trajetória pessoal funciona como fio condutor para a obra audiovisual.

Mariana Graciotti (2020), no artigo “O corpo-documento e a travessia imagética do cinema negro brasileiro”, considera que *Ôrí* “seria mais um bem realizado exercício de cinema direto, por meio de um olhar exógeno sobre raça, se não fosse um ponto distinto: a autoria e contribuição de Beatriz Nascimento”<sup>205</sup>. Segundo Graciotti, a perspectiva em primeira pessoa adotada por Beatriz Nascimento em suas reflexões narradas insere “os atravessamentos de sua história-atlântica neste quadro; nos conduzindo, espectadores, a uma expressiva viagem em busca da auto-imagem”<sup>206</sup>.

---

<sup>205</sup> “O corpo-documento e a travessia imagética do cinema negro brasileiro, por Mariana Graciotti”, artigo de Mariana Graciotti, publicado em 24 de novembro de 2020, no site da *Philos: A Revista das latinidades*. Disponível em: <https://revistaphilos.com/2020/11/24/o-corpo-documento-e-a-travessia-imagetica-do-cinema-negro-brasileiro-por-mariana-graciotti/>. Acesso em: 03 jun. 2021.

<sup>206</sup> *Ibidem*.

*Ôri* é um dos principais registros do pensamento-ação de Beatriz Nascimento, que tem uma produção fragmentária, muitas vezes invisibilizada por um esquecimento que encobre intelectuais negras/es/os dentro da academia brasileira, como aponta o antropólogo, geógrafo e professor cearense Alex Ratts (2006) no livro *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. Apesar disso, como o autor bem lembra, a memória de Beatriz Nascimento não é esquecida por movimentos sociais nem por pessoas negras acadêmicas, que reverberam ainda hoje os seus conhecimentos.

No prefácio do livro, a diretora-fundadora de Geledés – Instituto da Mulher Negra, filósofa e ativista Sueli Carneiro descreve Beatriz Nascimento como uma “Mulher, negra, nordestina, quilombola urbana contemporânea, historiadora, poeta, ativista, pensadora”, que “libertou a negritude do aprisionamento acadêmico ao passado escravista, atualizando signos e construindo novos conceitos e abordagens” (CARNEIRO *in* RATTTS, 2006, p. 11). Carneiro se refere principalmente à pesquisa de Beatriz Nascimento a respeito do conceito de quilombo urbano, “com o qual ela ressignifica o território/favela como espaço de continuidade de uma experiência histórica que sobrepõe a escravidão à marginalização social, segregação e resistência dos negros no Brasil” (*ibidem*). Para Beatriz Nascimento, o quilombo, para além de uma instituição social de sobrevivência e resistência cultural, existente na Angola e no Brasil, é uma continuidade histórica, que se atualiza no presente.

Em *Ôrí*, o corpo negro – ou, como temos pensado aqui, a *corpa* negra – ocupa um lugar central nas imagens, nas músicas e nas vozes de Beatriz Nascimento e de tantas outras pessoas entrevistadas. A mesma *corpa* negra que carrega em si as marcas da diáspora e das contínuas migrações urbanas. A mesma *corpa* negra que, quando iniciada nas religiões de matrizes africanas, conecta-se com o mundo espiritual por meio de seu *ori*<sup>207</sup>. A mesma *corpa* negra que se fragmenta e se remonta por meio da dança, seja no terreiro, seja nos bailes *black*. A mesma *corpa* negra que se orgulha dos seus cabelos e se coroa com *blackpower*, com

---

<sup>207</sup>Alex Ratts explica que *ori* é “uma palavra Yorubá, língua utilizada na religião dos orixás, que significa cabeça ou centro e que é um ponto chave de ligação do ser humano com o mundo espiritual” (2006, p. 63). Essa, porém, seria apenas uma definição curta, que não dá conta de todo o horizonte conceitual envolvido. Ratts, no decorrer do seu livro, reflete de modo mais aprofundado sobre a leitura de Beatriz Nascimento a respeito do termo. “Beatriz burila o termo Ori, como relação entre intelecto e memória, entre cabeça e corpo, entre pessoa e terra, correlação adequada para se interpretar numa única visada restauradora a desumanização do indivíduo negro e suas possibilidades de reconstrução de si, como parte de uma coletividade. [...] Ori, em sua metáfora, pode ser o repensar da identidade pessoal e coletiva, da idéia de negro e de território negro, ou seja, o espaço apropriado pelo corpo negro numa relação de poder, abrindo a interpretação para o próprio movimento negro” (*ibidem*). No filme *Ôrí*, Beatriz Nascimento apresenta sua própria perspectiva: “Ori significa a iniciação a um novo estágio da vida, a uma nova vida, a um novo encontro. Ele se estabelece enquanto rito e só por aqueles que sabem fazer com que uma cabeça se articule consigo mesma e se complete com o seu passado, com o seu presente, com o seu futuro, com a sua origem e com o seu momento ali” (ÔRÍ, 1989).

tranças, com *dreadlocks* ou com outros penteados e adornos. A mesma *corpa* negra que, nos violentos rasgos coloniais produzidos em suas memórias, traça rotas de fuga de um *cistema* racista e rotas de procura por suas raízes, instigada por uma necessidade de auto(rre)conhecimento. A mesma *corpa* negra que, ao olhar para outra *corpa* negra, vê-se, de algum modo, refletida. Viva.

É preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem que se tornar visível. Porque o rosto de um é o reflexo do outro. O corpo de um é o reflexo do outro. E em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade, então eu conto a minha experiência em não ver Zumbi [dos Palmares], que pra mim é um herói (ÔRÍ, 1989).

O pensamento-ação de Beatriz Nascimento aponta que imagem, corpo, lugar/território e identidade também se entrelaçam. *Corpas* negras vivenciaram, com o rapto colonial e os posteriores processos de marginalização, uma perda também da imagem. A partir de Ôrí (1989), podemos interpretar que, na experiência negra contemporânea, há um desejo de retomada de si. Uma busca individual e coletiva por imagens, narrativas, conhecimentos e identidades historicamente usurpadas.

Para Beatriz Nascimento, o corpo negro é visto como um “corpo-documento”, um “corpo/mapa de um país longínquo”, que traz em si fios de memória em permanente urdume. Sobre corpo, memória e libertação, Beatriz Nascimento reflete:

a memória são os conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história, 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 ser liberto, enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer no gesto, que ele não é mais um cativo (ÔRÍ, 1989).

Ao remontar ao pensamento-ação de Beatriz Nascimento, Mariana Graciotti (2020) contextualiza que, no século XIX, os movimentos negros travaram lutas para recuperar a propriedade dos próprios corpos, por meio de quilombos, revoltas ou resistências pacíficas, que contribuíram para o desgaste do sistema escravista. No século XX, identifica uma articulação ativa para manter a cidadania conquistada e promover inserção na imprensa. Já no século XXI, compreende que ocorre um debate centrado em especial na retomada da imagem. “Desconectado de sua história e de seu território, corpos-documentos recriam novas formas de linguagens, representações e desafiam tanto os lugares da memória oficial, escrita por seus

alagozes, como os regimes de (in)visibilidade a que foram submetidos e encerrados”<sup>208</sup>.

O gesto de protagonismo na dança da autorrepresentação e da experimentação estética de narrativas impulsiona artistas negras/es/os contemporâneos a criarem suas próprias áudio-imagens. Se a *corpa* negra é também documento, quando se articula em movimento pessoal-coletivo, pode tramar com um fio de memória nela presente uma colcha de retalhos de histórias e, assim, fabular as imagens que se perderam. Um manto memorial-imagético repleto de espaços lacunares, nos quais explode exatamente a potência de costuras inventivas, como afirma Conceição Evaristo (2017).

“O corpo é igualmente memória. Da dor – que as imagens da escravidão não nos deixam esquecer, mas também dos fragmentos de alegria – [...] no movimento corporal que muitos antepassados fizeram no trabalho, na arte, na vida” (RATTS, 2006, p. 68), escreve Alex Ratts sobre a corporeidade negra em *Ôri*. Em espaços descontínuos – ou, como pensa Castiel Vitorino Brasileiro sobre o terreiro, em “um espaço perecível de liberdade e um espaço de liberdade perecível” (2019, p. 9) –, a *corpa* preta pode experimentar a possibilidade de se expandir ou mesmo de se imiscuir “com a paisagem, com o território quilombola, com o terreiro, com partes da África, com toda a África e toda a Terra, numa geopoética africana ou afro-brasileira” (RATTS, 2006, p. 69).

São esses movimentos de restituições de si que estão expostos em “mate & morra”. A canção, por boa parte do tempo, mostra a lascívia da *corpa* de Linn: “Eu vou te dar minha cucetinha / Depois quero que cês morra / Mate, morra! / De prazer / Mate, morra! / Mó tesão da porra”. Porém, ao final, uma torção verbal-imagética é dada: “Mate em você / O macho, branco, senhor de engenho, colonizador, capataz / Que pensa estar sempre à frente / Mas vive para trás / [...] Mate, morra! Em você /E sinta você também a força dos meus ancestrais”. O “mate e morra” metafóricos miram no imaginário de raízes coloniais que ainda se manifesta nas relações sociais da contemporaneidade brasileira. Os versos vociferados ativam na carne feridas históricas que nunca fecharam.

A *corpa* negra se torna uma ferramenta indispensável no lugar de disputas que é o cinema e o audiovisual, como bem lembra Mariana Graciotti (2020) ao comentar as contribuições de Zózimo Bulbul, roteirista, diretor, ator e fundador do Centro Afrocarioca de Cinema, com seu emblemático filme *Alma no Olho*, de 1974. No seu artigo, Graciotti (2020) entrelaça as reflexões de Beatriz Nascimento em *Ôri* junto com as de tantas/es/os outras/es/os

---

<sup>208</sup>Disponível em: <https://revistaphilos.com/2020/11/24/o-corpo-documento-e-a-travessia-imagetica-do-cinema-negro-brasileiro-por-mariana-graciotti/>. Acesso em: 03 jun. 2021.

intelectuais, ativistas e artistas negras/es/os, para pensar sobre a travessia de corpos/as pretos/as no cinema negro contemporâneo.

Como exemplo de produções atuais cita os curta-metragens *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná; *Travessia* (2017), de Safira Moreira; e *Perifericú* (2019), de Nay Mendl, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda e Vita Pereira, os quais fazem parte de uma geração que (con)fabula outras possibilidades audiovisuais de ocupação da pessoa negra nos imaginários. Segundo Graciotti (2020):

As experiências e os lugares de onde falam toda a pluralidade que cabe no “cinema negro” são importantes marcadores nos modos de fazer e nas inscrições estéticas de seus produtos audiovisuais. Nesse sentido existe uma preocupação nos cinemas negros contemporâneos de, ao fabular e documentar uma história marcada por violências, construir no processo um arquivo e novas possibilidades de referências visuais. Um arquivo feito de forma afetiva, em um trabalho de cura, pensando imaginários afirmativos que não violem corpos recorrentemente espetacularizados de modo confrangido e estereotipado<sup>209</sup> (Grifos nossos).

“Restituição da condição de besta / A qual me foi atribuída, aqui estou / Como intercessora, com os joelhos feridos / [...] Fazendo inferno / Pra dívida impagável ser paga / Eu quero de volta / Eu quero de volta / Eu quero de volta / Tudo o que o devorador roubou”, profetiza Ventura Profana, acompanhada de podenserdesligado na música “Restituição”, do álbum *Traquejos Pentecostais para Matar o Senhor* (2020), na mesma época que Linn da Quebrada (en)canta “mate & morra”. As profecias de uma se tornam reflexo e refração dos encantos da outra, com todas as suas diferenças e complexidades, na construção de territórios imaginados junto com outras/es/os artistas negras/es/os e nativas/es/os dissidentes sexuais e de gênero da contemporaneidade, que com suas autorrepresentações tentam tensionar representações racistas, LGBTQIAPfóbicas, misóginas, machistas do cotidiano.

Uma busca-disputa por território que perpassa pela autoafirmação de si e de sua imagem. “na luta territorial seguimos em disputa pelo território que eh o nosso próprio corpo. pelo direito à moradia. numa disputa afetiva & política pra termos dignidade & acesso, pra sermos amadas & starmos armadas diante desse sistema [...]”<sup>210</sup>, afirma Linn da Quebrada em seu perfil no Twitter.

<sup>209</sup> “O corpo-documento e a travessia imagética do cinema negro brasileiro, por Mariana Graciotti”, artigo de Mariana Graciotti, publicado em 24 de novembro de 2020, no site da *Philos: A Revista das latinidades*. Disponível em: <https://revistaphilos.com/2020/11/24/o-corpo-documento-e-a-travessia-imagetica-do-cinema-negro-brasileiro-por-mariana-graciotti/>. Acesso em: 03 jun. 2021.

<sup>210</sup> Postagem de Linn da Quebrada feita no seu perfil no Twitter, em 10 de setembro de 2019. Disponível em: <https://twitter.com/linndaquebrada/status/1171292495826886656>. Acesso em: 09 jun. 2021.

Se a *corpa* negra travesti é um território que necessita ser constantemente ocupado e autoafirmado, num embate com um cenário repleto de “fantasias cis-coloniais” (VERGUEIRO, 2015), e se o corpo é o lugar das imagens (BELTING, 2014), uma disputa pela *corpa*-território é também uma disputa pela produção de imagens. O fluxo de imagens externas e internas formam imaginários e exerce um papel central na criação de mundos outros (mesmo que ficcionais) e na construção de políticas de (in)visibilidade e de vinculação.

### **5.3 Imagem e (in)visibilidades: uma comunicação feita de vínculos, vidas e penumbras**

Temos refletido até aqui sobre questões que ultrapassam os limites do campo da visualidade. Videoclipes, por exemplo, são feitos não só de imagens visuais, mas também de imagens acústicas, ambientadas em uma rede de relações midiáticas. Essa interpretação pressupõe uma leitura alargada do horizonte imagético. Mas, então, o que são as imagens?

Como reflete o pesquisador brasileiro e professor de Comunicação e Semiótica Norval Baitello Junior (2014), as imagens não são produtos da luz ou seres do dia, mas sim habitantes da noite. Gestadas nas sombras, elas nasceram primordialmente no interior de nossas cabeças, “no espaço e nas cavernas do sonho e no igualmente denso e obscuro sonho diurno, no devaneio, na caverna da força da imaginação que oferece um oásis de escuridão em meio à luz do dia” (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 46). Posteriormente, elas desembocaram no mundo das palavras e, muito mais tarde, nas paredes de pedra das cavernas, onde, assim “como no interior da escuridão do cérebro pensante”, estiveram “resguardadas dos raios destrutivos do sol e da luz – como dos da razão” (*ibidem*).

Ao recapitular o nascimento das imagens – inevitavelmente envolto também pela morte, como vimos na relação da imagem com a *imago* –, Baitello Junior caminha por zonas imagéticas penumbrosas para recordar a existência da dimensão do mistério. As imagens, para ele, “possuem muito mais faces invisíveis do que aquelas que se deixam ver, mantêm estreitos laços históricos com o sombrio e com o insondável, com as zonas profundas de nós mesmos, com as quais temos ter contato” (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 46). No universo imagético, sempre há aquilo que não pode ser capturado pelos olhos humanos.

De acordo com Baitello Junior (2014), além de visuais, as imagens ser podem ser acústicas, olfativas, gustativas, táteis ou mesmo proprioceptivas, isto é, estarem relacionadas à propriocepção, ao próprio sentido da corporeidade, aquele que possibilita ao corpo uma percepção de si no espaço e no tempo. Afirmar isso é também deslocar o sentido da visão de

uma centralidade que ela ocupa na contemporaneidade – na qual se manifesta uma hipertrofia visual pelo excesso imagético, segundo Baitello Junior (2014) – e lembrar de todas as outras formas sensoriais humanas existentes, como já vimos também com Belting (2006), Chion (1994) e Soares (2009). As imagens podem ter luz, penumbra e sombra, som, gosto, cheiro, relevo, sulco e textura; podem habitar na mente (sonhos, devaneios, delírios, memórias, ideias) ou fora dela (imagens materiais, imagens digitais); podem integrar – ou desintegrar – a autopercepção de um corpo no mundo. Novamente, imagens e corporeidade tecem uma relação íntima nos processos comunicativos.

Baitello Junior compreende a comunicação de maneira expandida (e em expansão), ultrapassando os limites da humanidade: “a capacidade comunicativa não é privilégio dos seres humanos; está presente e é bastante complexa em muitos outros momentos da vida animal, nas aves, nos peixes, nos mamíferos, nos insetos e muitos outros” (2014, p.66). Os vínculos são o que constituem a comunicação e, talvez mais que isso, são o que constituem a vida. Comunicação, vinculação e vida são fenômenos que se sobrepõem.

Baseado nas reflexões do pensador alemão Harry Pross, Baitello Junior (2014), aponta que toda e qualquer comunicação parte do corpo e tem nele o seu ponto derradeiro de chegada. “Todo processo comunicativo tem suas raízes em uma demarcação espacial chamada corpo. O que se denomina comunicação nada mais é que a ponte entre dois espaços distintos” (*ibidem* p. 67). Por isso, o corpo é caracterizado pelos dois estudiosos como a primeira das mídias que o ser humano experiencia desde o nascimento.

Mídia, para Baitello Junior, leitor e intérprete de Belting e Warburg, é “o meio de campo, o intermediário, aquilo que fica entre uma coisa e outra” (*ibidem*, p. 30), que, no caso da comunicação, é o que permite o fluxo de informações. O corpo, em seus gestos, movimentos, transformações no tempo e no espaço, comunica. Mesmo que a comunicação humana tenha se complexificado numa explosão de dados e imagens digitais, o corpo ainda está na base do ato de se comunicar.

Em época de adoração das tecnologias da chamada “virtualidade”, nunca será demais relembrar essa verdade afirmada com pioneirismo pelo pensador alemão. Aquilo que Pross já dizia em 1972 (e que repete em seu *Sociedade do protesto*, de 1992) continua cada vez mais atual; a instância “corpo” é fundante para o processo comunicativo como um todo. É com ele que se conquista a vertical, a dimensão do espaço que configura as codificações do poder. É com ele que se conquista a dimensão da horizontalidade e as relações solidárias de igualdade. É com o corpo, gerando vínculos, que alguém se apropria de seu próprio espaço e de seu próprio tempo de vida, compartilhando-os com outros sujeitos. Mas é também aí, no estabelecimento de vínculos, materiais ou simbólicos, que inicia a apropriação do

espaço e do tempo de vida de outros (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 68).

De acordo com as categorias pensadas por Harry Pross, as mídias podem primárias, secundárias ou terciárias. A mídia primária é entendida como o próprio corpo, que, por si só, “é de uma riqueza comunicativa incalculável” (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 32). Quando duas ou mais pessoas se encontram, acontece uma vinculação e uma troca de informações visuais, gustativas, olfativas, táteis, acústicas, de senso de proximidade, etc. Para que haja esse fluxo informacional, porém, essa mídia necessita que todas as pessoas envolvidas compartilhem do mesmo espaço e tempo.

Num movimento de produção de registros que sobrevivam à passagem temporal e à ausência corporal (provocada pela distância ou mesmo pela própria morte), foram desenvolvidas, então, as mídias secundárias: imagens e escritas em suportes materiais e fixos. Todavia, as mídias secundárias tem a limitação de sua transportabilidade e necessitam de um tempo lento de produção e leitura.

Com a eletricidade, vieram as mídias terciárias, que utilizam um aparato de emissão e recepção para a transmissão de mensagens: rádio, cinema, televisão e internet são alguns exemplos. Elas possibilitam zerar o espaço e acelerar o tempo vertiginosamente, o que aniquila o tempo contemplativo (BAITELLO JUNIOR, 2014).

Para Baitello Junior, a imagem necessita desse tempo lento de leitura e decifração para que confrontem e dialoguem com as nossas imagens internas. “Nesse diálogo é que nós nos espelhamos, nos enriquecemos, bebemos, vivemos e multiplicamos o nosso espaço comunicativo. É com esse diálogo que nós aprendemos a ver, a nos ver e a ver o mundo” (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 34). Com as mídias terciárias, há uma compulsão da reprodutibilidade das imagens técnicas, que, na sua bidimensionalidade, trazem à tona repetidamente a superfície e promovem uma perda das profundidades, essencial para a existência do corpo.

Quando Linn da Quebrada afirma, no texto de divulgação de “mate & morra”, que quer evitar sua estagnação em 2D, bidimensional, há um reconhecimento e um receio, mesmo que implícitos, dessa possibilidade de superficialização midiática das *corpas* travestis e pretas, bem como de suas subjetividades, suas demandas, suas potencialidades. A *corpa*, tão central na arte de Linn, torna-se um lugar a ser ocupado porque é também um modo de não se deixar esquecer da complexidade daquilo que lhe co-move, junto com suas companheiras. Conforme lembra Baitello Junior, a palavra “complexidade” deriva do latim *complexus*, que tem três

grandes significados, os quais ressoam diretamente nos estudos da comunicação (e, também acrescentamos, na estética-política de Linn da Quebrada): “a) aperto, abraço; b) peleja, combate corpo a corpo; e c) amor, vínculo afetoso” (FARIA *apud* BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 67).

Na “sociedade imagética”, Baitello Junior (2014) afirma que as imagens ganham independência e têm seu mundo próprio, para o qual tentam nos seduzir em constância. As pessoas e as coisas são convertidas em imagens, que se referem a outras imagens, numa cultura de um eco que cai no esvaziamento da reprodutibilidade sem fim.

A nova sociedade não mais vive de pessoas, feitas de corpos e vínculos, ela se sustenta sobre os pilares de uma infinita “*serial imagery*”, uma sequência infindável de imagens, sempre idênticas. O admirável e desejável já não é mais a diferença, mas a absoluta semelhança. [...] A sociedade imagética não abre espaços para as complexidades e exigências do corpo, para as corporeidades, quando elas insistem em emergir como diferenças, como marcas próprias, como peculiaridades, como singularidades (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 50).

De acordo com o pensador, na sociedade imagética, as imagens começam a se referir somente a um repertório de si mesmas, bloqueando o acesso ao mundo. Elas deixam de servir de alimento para as pessoas e passam elas próprias a se alimentarem dos mundos internos de sonhos, anseios, imaginações, recordações. Inaugura-se aquilo que Baitello Junior (2014) chama de uma “era da iconofagia”, em que imagens e pessoas devoram e são devoradas retroativamente.

A procura pela diferença dentro da repetição é um dos pensamentos que guia Linn da Quebrada por entre suas obras. Em postagem em seu perfil no Twitter, a artista reflete, sobre as metáforas de matar e morrer: “matar em nós o que nos mantém constantemente quem nós ja somos. matar oq a célula viciosa q quer se reproduzir a qlq custo. pra ter continuidade eh preciso tbm se ater a diferença. eh possível encontrar diferença na repetição? acho que eh”<sup>211</sup>.

A lógica imagética autorreferente se reproduz em parte em “mate & morra”, cujas imagens de divulgação apontam para outras imagens de Linn já em circulação midiática, a fim de construir uma novíssima imagem para a promoção da artista. A diferença, porém, está em *quem* está produzindo todas essas imagens. Quando Linn, junto com sua equipe, autorreferencia-se, quebra uma perpetuação de um pensamento falocêntrico e cisheterocentrado de imagens brancas e europeizadas. Quais imagens de travestis pretas – e

---

<sup>211</sup> Postagem de Linn da Quebrada feita no seu perfil no Twitter, em 15 de junho de 2020. Disponível em: <https://twitter.com/linndaquebrada/status/1272364260178436096>. Acesso em: 09 jun. 2021.

sob que circunstâncias – são disseminadas no mundo? Quem as produz e quem as coloca em circulação? Quantas/es/os artistas e intelectuais trans e pretas/es/os são tomadas/es/os como referência? A autorreferência de Linn é uma valorização do lugar que ocupa e uma denúncia dos locais que ela e outras pessoas trans e pretas ainda não estão. Matar e morrer de modo imagético é um risco que Linn escolhe correr para viver e reviver de modo imaginário.

Num dos vídeos de Linn da Quebrada feito durante a ocupação nas redes sociais da atriz Tatá Werneck, aqui já mencionado, a artista fala de um sentimento de frustração que surge quando modelos imagéticos convencionais de sucesso e de vida veiculados nas diversas mídias se infiltram no pensamento das pessoas: “Como projeções que tentamos incansavelmente alcançar e repetir, parecer com, nos distanciando na grande maioria das vezes nesse processo da nossa própria experiência [...]”<sup>212</sup>. Há uma vontade de Linn da Quebrada de confrontar as imagens desse imaginário, com outras que ela mesma (e sua equipe) produz, a partir de uma *corpa* marginalizada pelo *cistema heteronormativo branco*. Contra imagens superficializantes de travestis e pessoas pretas, Linn ajudar a elaborar o que bell hooks (2019) nomeia de “contramemórias”, como já debatemos antes. *Outras* imagens externas que tentam se conectar de *outra* maneira às imagens internas.

A arte pode sim ser espelho, mas ela também pode ser martelo. Rompendo com o pacto narcísico da branquitude normativa e cisgênera, apaixonada pelo próprio reflexo e onde somente o que produzem e o que é semelhante a si mesmo pode ser tido como belo e legítimo. Entenda aqui cisgeneridade como um conjunto de pessoas que se conformam com o gênero atribuído no momento do nascimento. É importante também nomear esse processo para que a gente possa entender que todas as identidades, mesmo as identidades trans e as identidades cis, todas elas são ficções políticas. Mas calma lá, esse já é um outro papo, vamos voltar à nossa história. Por muito tempo, eu mesma não me sentia representada, muito menos próxima dos modelos que me eram oferecidos, eu não me via nas novelas, não me reconhecia nos filmes, não me lia, não lia histórias parecidas com as minhas nos livros, era como se eu não existisse, ou como se eu não tivesse importância. Ou quando tinha algo que se aproximasse de mim, na verdade servia como um modelo a não ser seguido. [...] Por muito tempo riram de mim e isso fez com que eu passasse a rir de mim também e acreditasse que era aquilo que me cabia, mas com o tempo eu fui percebendo esse mecanismo social e eu passei a entender a importância de estabelecer uma disputa por narrativa, uma disputa de narrativas para que eu pudesse contar uma outra história, para que eu pudesse contar a minha própria história. Com graça sim, com humor, mas também com toda a complexidade que eu vivo e mereço. Eu fiz e eu faço isso através da minha arte, da minha música e da minha atuação[...].<sup>213</sup>

<sup>212</sup> Postagem de vídeo de Linn da Quebrada, feita no perfil de Tatá Werneck no Instagram, em 20 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBq7bF4np9X/>. Acesso em: 03 jun. 2021.

<sup>213</sup> Postagem de vídeo de Linn da Quebrada, feita no perfil de Tatá Werneck no Instagram, em 20 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBq7bF4np9X/>. Acesso em: 03 jun. 2021.

Os apontamentos de Norval Baitello Junior são um aviso de prudência diante de uma idolatraria das novas tecnologias em ponderação sobre as implicações sociais e imagéticas desse fenômeno contemporâneo. Baitello Junior propõe, em seus escritos, uma atenção especial e um resgate daquilo que considera o âmago da comunicação: a vinculação – afetiva, informativa, social – entre corpos. Para o pesquisador, há um “potencial dialógico das imagens como força imaginativa, quando seus vetores dominantes conduzem à interiorização”, mas elas podem exercer também uma “força desvinculadora, dissociativa e autorreferente, quando seus vetores são de mera exterioridade, remetendo apenas a mais imagens exógenas e cerceando o movimento interiorizante de associação com as profundezas das imagens endógenas” (BAITELLO JUNIOR, 2014, pp. 46-47).

Baseado no pensador alemão Dietmar Kamper, Baitello Junior (2014) fala de uma crise da visibilidade dos nossos tempos: como ser visível em uma sociedade em que tudo se transforma em imagem? Como enxergar diante de tanta luz midiática? De acordo com o pesquisador brasileiro, algumas imagens já não se fazem mais visíveis pelo excesso visual que vivenciamos. A visibilidade, atrelada a uma comunicação feita apenas de superficialidades e luz, fundamentada compulsivamente no sentido da visão – ligado a um senso de distância –, afastaria a possibilidade de se estabelecer uma comunicação de proximidade e de vínculos profundos. Por isso, a ênfase de Baitello Junior na existência do insondável e do sombrio nas imagens.

As imagens (e aqui não apenas as imagens visuais, mas todas aquelas imagens planas ou construtoras de superfícies e superficialidades) desafiam insistentemente e reiteradamente nosso medo, pois evocam suas origens obscuras, suas raízes na noite e no insondável. E toda tentativa de trazer a imagem para o reino absoluto da luz nada mais representará que o recalque e a ocultação de seu lado sombrio. E quanto mais se ocultar sua sombra, mais se a evocará (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 48).

Para Baitello Junior, uma “ciência que investiga as imagens e uma prática que as pretende utilizar fracassará se não se construir sobre alicerces históricos e culturais, se permanecer apenas na superfície das tipologias e nas classificações morfológicas” (2014, p. 46). Em sua perspectiva, no estudo de processos de comunicação sociocultural, é preciso “considerar as facetas sombrias e silenciosas das histórias, das pessoas e das coisas que servem de ponto de partida (e de chegada) na vida das imagens” (*ibidem*).

A partir disso, colocamos algumas questões: quem, nessa era da visibilidade, é visível em excesso? Que corpos são esses que, de tão visíveis, perdem-se na visibilidade? Que corpos

são esvaziados imagetivamente por representações planificadoras? A visibilidade e a representatividade de artistas trans e pretas podem ser capturadas por interesses e por neutralizações do mercado, mas poderiam elas funcionar como uma arapuca reversa, que infiltra contestações nesse mesmo *cistema*? Seria possível uma visibilidade que leva em direção não só às zonas luminosas das superfícies, mas também às zonas penumbrosas das profundidades? Não haveria a possibilidade de uma comunicação que dialoga com o pensamento de Isadora Ravena (2020), como vimos no primeiro capítulo, que aponta as sombras como estratégias de fuga e as penumbras como lugares cheios de novas formas de vida? Ou mesmo uma comunicação de luzes negras, em referência ao pensamento de Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi, na abertura *A Dívida Impagável* (2019), de Denise Ferreira da Silva, também citado no primeiro capítulo?

Como Linn mesma fala no filme *Bixa travesty*, ela é filha das travas e também das trevas. Em suas obras, uma certa opacidade cria uma dimensão que sujeitos cisgêneros e sujeitos brancos não têm acesso. Em meio à autorreferência das imagens de divulgação de “mate & morra”, há também fragmentos imagéticos codificados, secretos, que nem estão completamente mergulhados em luz, nem estão completamente escondidos por sombras. Há aquilo a ser tateado, por vezes destinado a pessoas de grupos sociais específicos. Algumas coisas infiltradas das quais os olhos – e em especial os olhos de dissecação colonial – não dão conta. É possível imaginar fugas a partir delas e, com isso, inseri-las nos mundos internos ficcionalizados. Esse é o poder das ficções em reação às ficções de poder, que Jota Mombaça (2016) reflete sobre.

Diante desse cenário contemporâneo de hipertrofia visual, de explosão vertiginosa de informações, de perda da realidade, da noção do corpo, da identidade, a professora e pesquisadora brasileira Rose de Melo Rocha, no seu artigo “Críticas do audiovisível: incerteza e indeterminação como perspectivas de análise de produtos audiovisuais da cultura pop”, risca uma pergunta-ranhura: “pode uma crítica da comunicação se beneficiar da crise da comunicação?” (2019, p. 53). Para ela, a crítica, quando se deixa ser atravessada pelas incertezas plásticas e não conclusivas do mundo e da vida, que escapam de modelos rígidos interpretativos, pode ser entendida como “o lugar de um metarruído, ou de um sobrruído, sobrepondo-se à legibilidade ruidosa inculcada pela *imagerie* midiática, pelas extensões dos sistemas de televigilância e pelas práticas de autorregistro e de autoexposição” (ROCHA, 2019, p. 54).

Em seu artigo, Rocha (2019) propõe uma “crítica do audiovisível” e se aprofunda

especialmente naquilo que chama de “políticas de audiovisibilidade”, que consiste no movimento de ocupação de corpos e *corpas* subalternizados/as no território das audiovisualidades. Ela identifica que, a partir de 2010, houve no Brasil a emergência de uma linhagem de jovens artistas pop (oriunda das periferias, das populações negras ou originárias, da comunidade de dissidentes sexuais e de gênero, entre outros grupos sociais) que se utiliza de tecnologias e práticas audiovisuais para o enfrentamento interseccional de uma série de normatividades. Isso contribui para a construção de um espaço público expandido a partir das dinâmicas entre o digital, o massivo e o urbano (ROCHA, 2019). Tal processo, conforme Rose de Melo Rocha lembra, não está isento de contradições ou de conflitos, mas abre possibilidades de resistência para grupos subalternizados, constantemente afetados pelo silenciamento e pelo extermínio programados.

Entre os vários pensadores com quem Rocha dialoga, destacamos o intelectual camaronês Achille Mbembe e o seu conceito de necropolítica. Nos imbricamentos entre capitalismo industrial e financeiro e Estados modernos, agem políticas de morte, de terror e de desumanização direcionadas a corpos bem específicos. Em referência direta às reflexões foucaultianas, Mbembe aponta que “a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE *apud* ROCHA, 2019, p. 57).

A industrialização da morte, a ética do terror e o silenciamento de sujeitos subalternizados repercutem diretamente nos mecanismos de visibilidade. “A escravização de corpos indígenas, de corpos pretos, de corpos de mulheres, de corpos trans, de corpos de gays, se dá igualmente no seio de uma guerra do visível” (ROCHA, 2019, p. 57). Em sintonia com o filósofo francês e teórico das mídias Régis Debray, a pesquisadora aponta que a paixão pelas imagens é permeada mais por um senso de crença do que por imperativos da razão. A crença dos sistemas visuais se relaciona intimamente com a crença dos sistemas de poder. Ou seja, para o funcionamento das engrenagens capitalistas, faz-se útil aquilo que as imagens podem gerar. “O capitalismo, nestes termos, tem contribuído para a gestão das desigualdades ao mesmo tempo em que mobiliza um protocolo de agenciamento do visível e da invisibilidade” (ROCHA, 2019, p. 58).

Tratar disso é entender que os tentáculos da dominação recaem sobre os corpos, mas que também dos corpos – ou das *corpas* – surgem resistências. Por isso, Rocha (2019) afirma que a ocupação política e estética do audiovisual por *artistas* dissidentes, parte da atual geração da música pop brasileira – na qual Linn está inclusa –, “atende a uma inversão de

silenciamentos e subalternizações” (ROCHA, 2019, p. 58).

No Brasil, a popularização do acesso aos celulares, à internet e às tecnologias móveis permitiu a jovens artistas de periferia produzirem e colocarem em circulação conteúdos audiovisuais baseados nas suas experiências concretas de vida e na afirmação de suas subjetividades (ROCHA, 2019). Em reação ao silenciamento, à invisibilização, ao extermínio imagético e material, *mulheridades*, pessoas pretas e/ou indígenas, gordas, com deficiências, da comunidade de dissidências sexuais e de gênero, de regiões marginalizadas, entre outros grupos sociais, apropriaram-se dessas tecnologias para criarem suas próprias representações, num gesto de protagonismo autobiográfico, de autofabulação e de autodeterminação.

Mobilizada pelas reflexões do filósofo francês Jacques Rancière, Rose de Melo Rocha observa nesse fenômeno comunicacional “traços dissensuais”, isto é, vestígios do “conflito de vários regimes de sensorialidade” (RANCIÈRE *apud* ROCHA, 2019, p. 56). De acordo com Rocha (2019), embora por muitos anos no campo da Comunicação e das Ciências Sociais tenha sido ressaltado o aspecto anestésico do entretenimento e das tecnologias digitais, ela identifica possibilidades de transformação social nas ações estético-políticas dessas juventudes. Ao falar de estética-política, ela se refere diretamente ao pensamento que Rancière articula:

Há uma política da estética no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes para fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível (RANCIÈRE, *apud* ROCHA, 2019, p. 61).

Para Rocha, há um potencial de ruptura e de reinvenção das comunicações pós-massivas nessa ocupação das tecnologias audiovisuais por *corpas* e corpos marginalizadas/os por questões de gênero, sexualidade, classe, raça, entre outras. Estabelece-se, então, uma relação nítida “entre produção cultural juvenil, ação política, lutas por representatividade, e, efetivamente, luta por sobrevivência” (ROCHA, 2019, p. 62).

A partir dessa perspectiva, as audiovisualidades se mostram como um território estratégico e um dispositivo reprogramável (ao menos em parte). A visibilidade e a representatividade provenientes do campo audiovisual podem funcionar como uma arapuca reversível, que *corpas* destinadas a vidas e estéticas precárias burlam e reconfiguram para tensionarem as engrenagens de projetos políticos que fundam essa mesma precariedade. São

estratégias que podem ser provisórias, mas que buscam construir passagens rumo a mais espaços antes inacessíveis.

Num dos vídeos da ocupação das redes de Tatá Werneck, mencionado aqui mais de uma vez, Linn cita sobre os limites da representatividade da forma como é costumeiramente pensada nos tempos atuais. “[...] nós somos muitas, nos somos múltiplas, somos singulares e somos plurais. A representatividade, ela é extremamente fundamental, mas ela não é o nosso objetivo final. Nós batalhamos por participação social [...]”<sup>214</sup>, afirma.

Em entrevista à Mariana Gonzalez, da plataforma digital *Universa*, publicada em maio de 2021, Linn aprofunda sua opinião acerca de determinadas políticas superficiais de representatividade, que se restringem a dar acesso apenas a um número muito restrito de pessoas marginalizadas sem promover mudanças mais profundas no *status quo*.

**UNIVERSA:** Na sua última música, "Mate e morra", você encena seu próprio velório, e diz que já morreu muitas vezes. O que quis dizer com isso?

**LINN:** Eu acho que nós precisamos entender o que é importante matar em nós mesmos, coletivamente. É importante matar cada um de nós o macho branco, senhor de engenho, colonizador. Entender em cada um de nós onde o racismo opera, onde a misoginia sobrevive, a transfobia, e matar isso. Quando eu falo de matar e morrer, vejo como um movimento necessário para que a gente possa evoluir, nos tornar uma sociedade menos violenta. Eu mesma já matei pensamentos que não me agregam, vícios que não me movimentam. Matei minha necessidade de sucesso, neste lugar nos holofotes que mantêm a competição, que provoca inveja. E matei também meu olhar sobre o mercado, sobre essa falsa ideia de representatividade.

**UNIVERSA:** Por que chama de falsa ideia de representatividade?

**LINN:** Eu chamo de falsa essa ideia de representatividade que vemos hoje porque ela serve apenas como pula-pula, e não como trampolim. O mercado usa esse conceito fazendo dele um pula-pula, ou seja, a gente fica ali pulando, pulando, mas não sai do lugar. Acredito na representatividade não como um objetivo final, mas como meio para que a gente chegue a outros lugares, ainda mais distantes — como um trampolim, que nos faz saltar mais alto e mais longe. É impossível que só uma ou duas de nós continue sendo representatividade para toda uma comunidade negra, LGBTQIA+, marginal<sup>215</sup>.

Para ter acesso a esses outros lugares futuros, a visibilidade e a representatividade se fazem úteis como estratégias momentâneas, importantes na ascensão de toda uma geração de artistas negras/es/os e dissidentes sexuais e de gênero da cultura pop do Brasil na última

<sup>214</sup> Postagem de vídeo de Linn da Quebrada, feita no perfil de Tatá Werneck no Instagram, em 20 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBq7bF4np9X/>. Acesso em: 03 jun. 2021.

<sup>215</sup> Linn da Quebrada: "O peito é um símbolo, mas não é ele que me faz travesti", entrevista de Linn da Quebrada à jornalista Mariana Gonzalez, da plataforma digital *Universa*, publicada em 17 de maio de 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/05/17/linn-da-quebrada-o-peito-e-um-simbolo-mas-nao-e-ele-que-me-faz-travesti.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 09 jun. 2021.

década. Linn aproveita esses espaços alcançados pelas políticas de audiovisibilidade para disseminar seus clipes, que, como *feitiços audiovisuais*, atravessam *corpas* com narrativas produtoras, além de *(r)existências*, de curas, unguentos que agem sobre feridas de um *cistema heteronormativo branco*.

#### 5.4 Feridas coloniais, cuidados audiovisuais

Numa igreja abandonada, Linn da Quebrada aparece sentada no chão da área lateral do coro, com o altar às suas costas, vestida de branco. Nas paredes, vários grafites e pixos de diferentes épocas se sobrepõem e formam um mural fragmentado. Linn levanta os braços, com as mãos postas em concha. Quando elas se aproximam da altura de sua cabeça, abre-as lentamente, derramando cristais de sal grosso num ritual de purificação, que traz consigo os primeiros versos da canção *Oração*.

A cena, ainda do começo do videoclipe, é antecedida por um plano detalhe no qual são mostrados alguns pés descalços caminhando sobre pedras e subindo as escadarias de concreto do lado externo da igreja. Enquanto isso, um coral de vozes canta, acompanhado por toques melódicos. Ambos os momentos são subsequentes ao prólogo, em que Linn poda uma mata com o seu facão e profere palavras de sementeação de vida, como mencionamos no capítulo 2.

Depois do sal derramado, surge, em um plano geral, um coletivo de travestis pretas, também trajadas de branco, no amplo interior da igreja. Estão ao redor de um piano preto, posicionado no centro. Na parede ao fundo, em que ficaria o altar, esquadrias vazias se erguem e indicam que um dia ali habitaram grandes janelas ou vitrais. Com a inexistência de qualquer anteparo, os vãos deixam entrar bastante luminosidade, que torna visível as antigas estruturas de arcos e os revestimentos em falta do piso. O banho de sal grosso de Linn é um gesto não só de purificação, mas também de abertura de caminhos para a chegada das suas companheiras, além de um ato de firmação de permanência naquele espaço conquistado e construído por meio de tantas batalhas simbólicas e materiais (ver Figura 27).

O lugar, que, no passado, serviu de templo para uma religiosidade cristã, hoje é ressignificado e transformado de dentro para fora, a partir de uma noção sacra dissidente, tensionadora de uma figura falocêntrica de um deus baseada numa visão de mundo cisheterocentrada e monoteísta.

Figura 27 – Abertura de caminhos, banho de purificação e firmamento de permanência no ato de entrada na igreja abandonada, no videoclipe *Oração*



Fonte: Capturas de tela do videoclipe *Oração*. YouTube, 2019.

Em entrevista ao jornalista e apresentador Pedro Bial, no programa *Conversa com Bial*, em agosto de 2020, Linn da Quebrada reflete sobre a dimensão sagrada na qual acredita:

Religião é se religar. É se religar, se reconectar. E Deus... “Deus” é uma palavra tão

linda, né, Bial? “Deus” é uma palavra composta de “eus”. “Deus” tem “eu” em si. E eu só posso acreditar em um deus que também acredite em mim. E por isso que eu tive que reinventar esse conceito de “deus”: d'eus. Eu acredito que o que seja sagrado está contido em mim, e eu esteja contida também no sagrado. Deus é formado e trans-formado por todos os eus que eu já fui e por todas aquelas que eu ainda vou ser.<sup>216</sup>

Em entrevista ao jornal *O Globo*, sobre a música e o clipe de *Oração*, Linn da Quebrada afirma que brinca “seriamente com as palavras”. A partir disso, ela questiona: “Costumo pensar na oração indagando as pessoas: entre a oração e ereção, para quem você se ajoelha? Para quem dobramos os nossos joelhos?”<sup>217</sup>. E complementa: “Busco construir na música um espaço para que a gente repense o sagrado, como um processo de cura dos nossos corpos, de cuidar do nosso espírito”<sup>218</sup>. O sagrado de *Oração* é feito principalmente por e para travestis pretas.

A obra, ao longo dos seus seis minutos de duração, coalhados de luz diurna, é ambientada em apenas três cenários: o interior da igreja abandonada, localizada na Brasilândia, periferia da cidade de São Paulo, escolhida como locação principal; uma área verde ao ar livre, parte de um terreno baldio em que a igreja aparece ao fundo; e a rua em que fica a fachada da edificação, na qual se encontra estacionada uma viatura policial, rastro de uma tentativa de coação silenciadora. Na f(r)icção do clipe com a realidade, as *(r)existências* se fazem presentes desde os bastidores.

No lançamento da obra, em novembro de 2019, Linn da Quebrada denunciou, em suas redes sociais e para alguns veículos de imprensa, a intimidação que as participantes sofreram no dia da gravação, ocorrida em agosto daquele ano. Em entrevista para o jornal *O Globo*, a artista conta que obteve com antecedência uma autorização da prefeitura para o uso da igreja abandonada. Ela e sua equipe fizeram visitas anteriores para estudo técnico e limpeza da área e conversaram com comerciantes e moradores da região para informar sobre a realização do videoclipe. Tudo parecia estar certo, até o dia das filmagens, quando, na chegada do elenco, houve uma tentativa de proibição vinda de um pretenso proprietário, escoltado pela polícia. “Mesmo que estivéssemos respaldadas pela prefeitura, vi que, quando os homens não querem,

<sup>216</sup> Trecho do programa *Conversa com Bial* publicado por Linn da Quebrada em seu perfil no Twitter, em 10 de agosto de 2020. Na postagem, junto com o vídeo, Linn ainda escreve: “eu só posso acreditar num d'eus que tbm acredite em mim. que acredite em nós. [...]”. Disponível em: <https://twitter.com/linndaquebrada/status/1292976720706973696>. Acesso em: 17 jun. 2021.

<sup>217</sup> “Linn da Quebrada: 'Um dos espaços que nós travestis somos excluídos é o do sagrado'”, entrevista de Linn da Quebrada, feita por Luiza Barros, para o jornal *O Globo*, publicada em 11 de novembro de 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/linn-da-quebrada-um-dos-espacos-que-nos-travestis-somos-excluidos-o-do-sagrado-1-24073699>. Acesso em: 17 jun. 2021.

<sup>218</sup> *Ibidem*.

não podemos fazer”<sup>219</sup>.

Em matéria sobre o lançamento do videoclipe, publicada no portal *Dentro do meio*, Linn da Quebrada assim relata o ocorrido: “Quando chegou a van com todas elas (artistas trans), apareceu o suposto dono com dois camburões da polícia. Dizendo que tínhamos que sair do local e apagar tudo que tínhamos feito senão eles iam quebrar tudo”<sup>220</sup>. Entre os objetos ameaçados de serem destruídos, estava o piano, tão central na música e no clipe.

A realização da obra se tornou, então, uma disputa concreta por ocupação de território, parte de um processo histórico maior de confronto direto com um poderio masculino e branco. “Aí o que os homens mimados representantes do privilégio fazem? Tremem e tentam garantir o seu território. [...] Os policiais, políticos, homens de poder performam e exercem o poder, o pouco que ainda circula entre eles, porque estão com medo. Estão perdendo território”<sup>221</sup>, Linn afia o seu discurso em entrevista para a revista *CartaCapital*. Sobre a ação da Polícia Militar, comenta: “Eu tinha alugado um piano, movi as minhas estruturas para fazer aquilo acontecer. Eles estavam ali para impedir, não pra prezar por uma ordem”<sup>222</sup>.

A gravação permaneceu em suspenso por quatro horas, até que um advogado, indicado pela parlamentar Érica Malunguinho<sup>223</sup>, foi acionado e fez um acordo para que a equipe pudesse dar prosseguimento. Contudo, conseguiram apenas uma hora, na qual tiveram de executar o que estava planejado para uma diária inteira. “Gostaria de desenvolver minhas ideias da forma como eu tinha planejado, mas isso também é um privilégio que só a branquitude e a cisgeneridade têm”<sup>224</sup>, ressalta Linn ao *O Globo*. Em entrevista à revista

---

<sup>219</sup> *Ibidem*.

<sup>220</sup> “Linn da Quebrada reúne artistas trans em Oração”, matéria de Renan Oliveira, para o portal *Dentro do meio*, publicada em 2 de novembro de 2019. Disponível em: <https://dentrodomeio.com.br/musica/linn-da-quebrada-reune-artistas-trans-em-oracao/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

<sup>221</sup> “Sem medo, Linn da Quebrada confronta o Brasil moralista”, matéria de Pedro Alexandre Sanches, para a revista *CartaCapital*, publicada em 25 de novembro de 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/sem-medo-linn-da-quebrada-confronta-o-brasil-moralista/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

<sup>222</sup> *Ibidem*.

<sup>223</sup> Educadora, artista, pesquisadora, mestra em Estética e História da Arte e atualmente deputada estadual em São Paulo. Erica Malunguinho foi eleita em 2018, ano do assassinato de Marielle Franco e de Anderson Gomes, vale lembrar, além da eleição de Jair Bolsonaro no pleito presidencial. Erica Malunguinho adentrou a Assembleia Legislativa de São Paulo com sua Mandata Quilombo e se tornou a primeira deputada trans do Brasil. Nascida e criada em Pernambuco, chegou aos 20 anos em São Paulo, onde, anos depois, fundou “o quilombo urbano de nome Aparelha Luzia, em 2016, [...] pensando em negritudes como fundamento para continuidade de uma narrativa coerente para o enfrentamento das questões e resoluções das violências estruturais, entre outras coisas mais que não cabem em uma breve biografia” (Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/deputado/?matricula=300625>. Acesso em: 17 jun. 2021). De acordo com o site *Dentro do Meio*, foi a partir dela que veio a indicação do advogado acionado no caso do videoclipe de *Oração*, um exemplo da efetividade das redes afetivo-políticas construídas por pessoas pretas e trans.

<sup>224</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/linn-da-quebrada-um-dos-espacos-que-nos-travestis-somos-excluidos-o-do-sagrado-1-24073699>. Acesso em: 17 jun. 2021.

*Híbrida*, ela é ainda mais enfática: “Eu quero ter o tempo necessário de executar as minhas ideias. Eu quero ter tempo de vida, e não apenas no confronto. Todas as outras pessoas têm a possibilidade de executar suas ideias com tempo, mas eu não tenho esse privilégio”<sup>225</sup>.

Apesar das tentativas sofridas de desarticulação, as *(r)existências* permaneceram em rede efetiva (e afetiva) na luta pelo espaço. Como reflete a pesquisadora e artista Fredda Amorim, na sua dissertação *Gestos performativos como atos de resistência*, aqui já citada: “Essas redes se formam a partir da necessidade de nos reinventarmos, de nos fortalecermos e de criarmos estratégias de cuidado e defesa e, em alguns casos, até de sobrevivência. Essas redes sempre serão movidas e fortalecidas através da EMPATIA e do AFETO.” (AMORIM, 2019, p. 22. Caixa alta original da autora). Delas, surge a força para criação de novos espaços de afeto e segurança ou mesmo para a ocupação de espaços regidos por uma lógica patriarcal e colonial excludente, um processo que sempre envolve embates. “Tal relação não é pacífica e sem conflitos, porque a ocupação só pode ocorrer diante de algum tipo de interpelação que envolva o corpo-norma e nós como ‘contranorma’” (*ibidem*, p. 100).

Se a ameaça onipresente dessa masculinidade viril – que possui *claramente* o apoio de instituições policiais herdeiras do colonialismo, como vimos com Jota Mombaça (2016) em “Feitiços de (r)existência” – insiste em não ficar fora de quadro, as áudio-imagens de Linn, articulada a uma rede, reagem em contra-ataque. Num movimento de fagocitose, a mesma viatura policial que era um elemento de interdição é incorporada no vídeo e se transforma em um mais um elemento cênico, usado em prol da narrativa.

Em *Oração*, um cortejo de travestis pretas, com indumentárias fluidas e brancas, desfila perto de um carro de polícia estacionado, com as luzes acesas e a porta aberta. Na calçada, aparecem três policiais em pé, com rostos digitalmente borrados a fim de evitar o reconhecimento (e as possíveis consequências disso). As 14 protagonistas passam do lado oposto ao deles, na rua. Elas caminham de forma compassada, de mãos dadas. Todas olham apenas para frente, exceto Urias, do lado direito do quadro, que lança um olhar longo para o trio (ver Figura 28).

Aqui, novamente, lembramos do poder do olhar de volta, do encarar, como um símbolo de resistência e de enfrentamento da população negra na transformação de sua realidade, conforme bell hooks (2019) reflete em seu ensaio “O olhar opositor: mulheres

---

<sup>225</sup> "LEVANTA E LUTA: LINN DA QUEBRADA", matéria de João Ker, para a primeira edição da revista *Híbrida*, publicada em novembro de 2017. Disponível em: <https://revistahibrida.com.br/revista/edicao-1/levanta-e-luta-linn-da-quebrada/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

negras espectadoras”, também já referenciado em “Feitiços de (r)existência”. Na música, nesse exato momento, Linn e Liniker iniciam o canto cíclico dos seguintes versos: “Não queimem / Não queimem / Não queimem as bruxas (Não queimem) / Mas que amem as bixas, mas que amem / Clamem, que amem, que amem”.

Figura 28 – A viatura policial, o cortejo e o olhar contestador em *Oração*



O carro da polícia é fagocitado para dentro da narrativa, e Urias, a segunda pessoa do cortejo, no sentido da direita para a esquerda, lança um olhar silencioso de enfrentamento para os agentes interventores.

Fonte: Capturas de tela do videoclipe *Oração*. YouTube, 2019.

Posteriormente, entremeadas a momentos de risos, de *close-up* dos rostos de cada uma, de corridas em volta do piano, há uma cena do coletivo na mesma rua, centralizado no quadro e em plano aberto. Dessa vez, elas estão sentadas à calçada, do lado esquerdo, no lugar em que, em dado instante, estiveram os policiais. Agora os agentes estão dentro do carro, que se move e deixa o local, com Linn abrindo os braços em comemoração. Um pouco mais à frente no tempo narrativo, todas ocupam a via, não mais a partir de uma margem do espaço, mas sim desde o centro, onde rodopiam, dançam, celebram (ver Figura 29). Momentaneamente, a rua e o espaço sagrado são daquelas *corpas*, apesar de todo o silenciamento e de toda a censura.

Conforme Linn da Quebrada responde à *Revista Híbrida*, não incluir a viatura no videoclipe não foi uma opção:

Eu trabalho com fricção da realidade, entre a memória e o inventado. Para mim, não

faz sentido fazer um clipe que seja apenas mentira e simboliza um belo mundo sem confronto, sendo que minha trajetória é repleta de enfrentamentos. A mim, não interessa trabalhar com entretenimento que sirva apenas como distração<sup>226</sup>.

Figura 29 – Da margem para o centro, o cortejo de travestis pretas ocupa a rua em *Oração*



Fonte: Capturas de tela do videoclipe *Oração*. YouTube, 2019.

Ao trazer registrado esse episódio em áudio-imagem, o videoclipe evidencia as marcas deixadas pelas tantas violências racistas e transfóbicas que atravessam a vida e o cotidiano de pessoas pretas e travestis, mesmo quando possuem determinada audiovisibilidade como artistas. Em algumas cenas, Linn aparece chorando, enquanto canta a canção e é abraçada pelas companheiras (Figura 30). O choro vertido é individual, mas deságua no acolhimento de todas as presentes. Mesmo em meio a dor de um evento que machuca e se soma ao repertório

<sup>226</sup> "LEVANTA E LUTA: LINN DA QUEBRADA", matéria de João Ker, para a primeira edição da revista *Híbrida*, publicada em novembro de 2017. Disponível em: <https://revistahibrida.com.br/revista/edicao-1/levanta-e-luta-linn-da-quebrada/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

de violências vivenciadas nos espaços públicos diariamente, nasce o amparo curativo de redes de *(r)existências*.

Figura 30 – Amparo e vulnerabilidade na construção de um espaço de segurança em *Oração*



Fonte: Capturas de tela do videoclipe *Oração*. YouTube, 2019.

Embora possa produzir possibilidades de resistências e de processos curativos, a arte não garante salvação dos efeitos reatualizados do projeto colonial moderno, conforme aponta Castiel Vitorino Brasileiro, em sua fala feita em conversa/palestra com Dodi Tavares Borges Leal, durante a Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) de 2020. De acordo com o pensamento de Castiel Vitorino Brasileiro, a noção cristã de salvação está atrelada a um desejo de catequização, pertinente a um sistema político-econômico que

desalmou, desumanizou e escravizou populações negras. Ela, então, reflete:

Não acredito em salvação porque ela é uma experiência linear, e aqui não existe ingenuidade em mim. Eu não nasci artista, não nasci *negra*, não nasci *travesti*, tornei-me todas essas e tantas outras palavras, dizeres, linguagens e formas. Me tornei uma forma, mas não uma fórmula. A forma que hoje eu habito e que eu construo em meu corpo não é uma fórmula, por isso digo que *travestis* não salvam ninguém, em especial as negras. Meu tempo é precioso pra tentar salvar alguém, não acredito em salvação. Não acredito na salvação porque a transexualidade, transição de gênero, ou a escuridão da minha pele não me garante nada. Nada se garante, porque a experiência de construir garantias para a vida é colaborar de um modo ingênuo com a modernidade. Então esperar que algo aconteça numa garantia é viver numa linearidade, ou seja, farei uma coisa agora porque ontem me permitiu, e hoje farei algo que possibilitará coisas que acontecerão amanhã. Mas tudo pode mudar. Eu sou uma travesti, logo eu penso de uma determinada forma? Eu sou uma pessoa negra, logo penso de uma determinada forma? Isso são as mitologias do gênero e raça operando em minha vida, e, novamente, não há nenhuma ingenuidade em mim (BRASILEIRO; LEAL, 2021, p. 8. Itálicos presentes na transcrição, publicada em artigo).

Em sua fala, Castiel Vitorino Brasileiro escancara que também não há nenhuma ingenuidade na colonialidade e nas ações de pessoas brancas e cisgêneras que a alimentam, num *cistema* associado à branquitude cujas regras funcionam para a manutenção do legado de privilégios. “Não há novidade aqui, nem eu ou você [referindo-se a Dodi Tavares Borges Leal, integrante da mesa] anuncia novidades, anunciamos a perpetuação de um modo de ser estar, a perpetuação a partir de uma diferença” (BRASILEIRO; LEAL, 2021, p. 9).

Castiel Vitorino Brasileiro identifica a existência de um fetiche de pessoas brancas (e pessoas cis) sobre os corpos de pessoas negras (e pessoas trans) que atravessa os séculos, mesmo após “a desgraçada e incompetente Lei Áurea” (*ibidem*). Por isso, em oposição a uma suposta ingenuidade presente na colonialidade, ela pensa numa sagacidade apropriadora de vivências: “[...] se tratando de pessoas brancas ou cisgêneras, a ingenuidade deve ser vista de um outro modo, e talvez não seja ingenuidade que aconteça, mas sim uma sagacidade. Há sempre uma sagacidade colonial, acontecendo no desejo de vivenciar a minha existência” (BRASILEIRO; LEAL, 2021, pp.8-9).

Esse fetiche é um dos vestígios da desumanização e da reificação que *corpas/os* negras/os e originárias/os experienciam num mundo ainda marcado pela violência racial da modernidade, herança nefasta do fantasma da colonização. Aqui ressoa de forma contundente a pergunta do escritor, líder indígena, filósofo e ativista Ailton Krenak, “somos mesmo uma humanidade?”<sup>227</sup>, que é referenciada na introdução do texto “Anticorpos para o combate ao

<sup>227</sup> Citação direta de Ailton Krenak por Guilherme Marcondes. In: MARCONDES, Guilherme. (2020), "Anticorpos para o combate ao vírus colonial: algumas ideias a partir da arte". Horizontes ao Sul. Disponível em:

vírus colonial: algumas ideias através da arte” do pesquisador Guilherme Marcondes (2020a).

Marcondes (2020a) recupera que aquilo que é entendido como modernidade se fundamenta no tripé “colonialismo ↔ capitalismo ↔ patriarcalismo”, pilares sobre os quais ainda se estruturam “as relações entre humanos e sub-humanos, bem como a relação de humanos com outros animais, com as plantas e com o próprio planeta Terra”<sup>228</sup>. O pesquisador dialoga diretamente com o pensamento de Krenak, que aponta que, mesmo sendo todas da espécie *Homo sapiens sapiens*, somente algumas pessoas são consideradas como humanas, enquanto outras são lidas como integrantes de uma sub-humanidade. A “dita humanidade”, segundo Marcondes (2020a), “é reservada (de modo narcísico, diga-se de passagem) àqueles que se assemelham aos homens brancos e europeus que vêm construindo um caminho onto-epistemológico que lhes coloca no centro do mundo em termos de poder”<sup>229</sup>.

Ailton Krenak demarca que povos indígenas/nativos/originários, quilombolas, aborígenes e suas/seus descendentes são limados do “clube selete” da humanidade e são considerados como parte dessa “camada de sub-humanidade”, habitante das “bordas do planeta”, atrelada mais fortemente à Terra. A partir dessa leitura, Marcondes (2020a) estende tal interpretação a outros grupos marginalizados, que são também postos fora do alcance desse restrito raio do conceito de “humano”, segundo os crivos modernos:

Assim como Ailton Krenak, muitos(as/xs) outros(as/xs) se sentem excluídos(as/xs) desse selete clube, e aqui incluo favelados(as/xs) e refugiados(as/xs) de todos os morros, becos, vielas, zonas fronteiriças, prisões, manicômios e campos de concentração pelo mundo afora. Pessoas que há pelo menos cinco séculos vêm tendo seus saberes, religiosidades, belezas, artes e modos de existir negados em prol da dita humanidade, que se coloca acima de tudo e todos(as/xs) que com ela coabitam a Terra.<sup>230</sup>

A modernidade e seu projeto colonial, em repercussão até os dias de hoje, navalha o mundo com o assassinato massivo de toda e qualquer diversidade. “No que diz respeito às pessoas outras (não-brancas), trata-se não apenas de um genocídio da população negra, mas também de indígenas, aborígenes, LGBTTTQ+ e pessoas empobrecidas”, que são “vítimas desse próprio sistema moderno de existência”<sup>231</sup>, afirma Marcondes (2020a). Por isso, o pesquisador compreende o veneno da colonialidade como um “vírus colonial”, que contagia,

---

<https://www.horizontesaosul.com/single-post/2020/04/29/ANTICORPOS-PARA-O-COMBATE-AO-VIRUS-COLONIAL-ALGUMAS-IDEIAS-ATRAVES-DA-ARTE>. Acesso em: 17 jun. 2021.

<sup>228</sup> Disponível em: <https://www.horizontesaosul.com/single-post/2020/04/29/ANTICORPOS-PARA-O-COMBATE-AO-VIRUS-COLONIAL-ALGUMAS-IDEIAS-ATRAVES-DA-ARTE>. Acesso em: 17 jun. 2021.

<sup>229</sup> *Ibidem*.

<sup>230</sup> *Ibidem*.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

persiste, dissemina-se a partir de um senso de domínio sobre o próprio planeta. “Tal qual o diabo cristão, [o vírus colonial] é nocivo e astuto, e há séculos vem tentando exterminar existências e recriar processos de expropriação”<sup>232</sup>.

Em reação a essa destruição virulenta e purulenta, o pesquisador destaca que algumas/mes/uns intelectuais e artistas atuam na produção de “anticorpos em luta para o extermínio do vírus colonial, não visando apenas a imunização, mas a cura absoluta para essa doença secular”<sup>233</sup>. Dentre esses trabalhos, indica o próprio fazer artístico de Castiel Vitorino Brasileiro como um processo curativo.

De fato, em sua conversa-palestra na Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte, Castiel Vitorino Brasileiro afirma que, com sua arte, busca construir “espaços perecíveis de liberdade” e “movimentos de cura”. “Se a linearidade é racial então podemos conversar assim, fazer previsões de violências raciais. A única previsão possível é de que a violência racial continuará acontecendo, então eu tenho o desejo de continuar produzindo liberdades” (BRASILEIRO; LEAL, 2021, p. 9).

Crítica das fórmulas modernas, a artista parte de outros entendimentos das possibilidades de formas de vida que sua *corpa* pode assumir nesse mundo. No livro *Quando encontro vocês: macumbas de travesti, feitiços de bixa*, ela se contrapõe à noção excludente de humanidade e diz: “não quero ser Humana! Sou água mole, pedra dura, planta que cura e perfura. [...] Arreda homem que aí vem eu: corpo de arruda, cabelo de ametista, mãos de fogueira azul. Perfume que cura e maltrata. Sou uma ancestral do futuro” (BRASILEIRO, 2019, p. 09). Castiel Vitorino Brasileiro relata que o grande nó/contradição de seu trabalho é perceber que o tornar-se negra/e/o – especialmente no Brasil – é habitar entre a subjetivação e a subalternização (BRASILEIRO; LEAL, 2021).

Nesse contexto, Castiel Vitorino Brasileiro ressalta que a negociação é constante para a existência preta e travesti nesse mundo, em que perdas e ganhos são simultâneos. Desse modo: “Novamente, não existe ingenuidade entre nós, não existe salvação, o que existe é a negociação, e na negociação algo se perde para ganhar, e algo se ganha perdendo. Estamos ganhando e perdendo nesse momento [do evento em que fala], e não há ingenuidade entre nós” (*ibidem*, p. 10).

Considerando isso, *Oração* pode ser interpretado como uma possível resposta audiovisual ao silenciamento racista e transfóbico, que pôde ser efetivada somente ao custo de

---

<sup>232</sup> *Ibidem*.

<sup>233</sup> *Ibidem*.

uma negociação, fruto de uma articulação jurídica, emocional e política de uma rede de (*r*)*existências*. Nessa negociação, perdeu-se possibilidades de execução do que havia sido proposto de início (como uma diária inteira de trabalho, em vez de apenas uma hora), mas, na perda, ganhou-se camadas de forças que atuaram na construção de um *feitiço audiovisual de cura* (como a inclusão da partida da viatura policial, num marco narrativo de conquista do espaço cênico). “Tudo que eu havia planejado teve de ser alterado. [...] Houve ali uma disputa de território, de um espaço que é público. Ao mesmo tempo sinto que tudo isso tornou aquilo muito mais significativo também”<sup>234</sup>, afirma Linn ao site do Festival MixBrasil.

Na mesma matéria, a artista ainda comenta: “A violência, mais uma vez, se reitera. Por isso tivemos que reinventar forças entre a gente para ocupar e permanecer naquele espaço. O clipe em si foi uma verdadeira ação de ocupar, cuidar e proteger”<sup>235</sup>. A obra, voltada principalmente para a cura, também mostra o ferimento, que arde, que sangra, que coça, que inflama, que reinfeciona, constantemente cuidado com unguentos, compressas, emplastos, feitiços, orações e outras tecnologias ancestrais. As feridas coloniais e as cicatrizações são processos que se alastram de modo contínuo no tempo.

É o que também aponta a psicóloga, teórica, escritora e multiartista Grada Kilomba em seu já citado livro *Memórias da plantação: episódios do racismo cotidiano*. O sistema de plantação a que Kilomba faz menção no título é compreendido por ela “como um símbolo de um passado traumático que é reencenado através do racismo cotidiano” (2019, p. 213). O colonialismo – e tudo o que ele evoca – pode ser entendido como um fantasma que irrompe inesperadamente no fluxo do dia a dia e volta a assombrar pessoas negras – e aqui acrescentamos também pessoas nativas, de populações originárias –, as quais, mesmo estando no presente, por vezes se veem sendo arrastadas ao um passado brutal quando experienciam a violência causada por episódios de racismo (KILOMBA, 2019).

Em entrevista ao jornal *Expresso*, na ocasião do lançamento do seu livro em Portugal – publicação tardia, que só aconteceu dez anos depois do original escrito em inglês alcançar repercussão – Grada Kilomba explica como o racismo é um evento traumático, uma ferida que provém do colonialismo, o qual, por sua vez, associa-se a outros sistemas de opressão:

Sempre me interessou a questão do trauma, e o trauma ligado ao racismo e à história colonial e patriarcal, precisamente por causa da forma sutil como a violência pode

<sup>234</sup> "Oração" - Linn da Quebrada (2019), no site *Festival MixBrasil*. Disponível em: <https://www.mixbrasil.org.br/play/oracao-linn-da-quebrada-2019/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

<sup>235</sup> *Ibidem*.

ser exercida e que sempre retira a humanidade às pessoas. O trauma é exatamente nisso. [...] de repente, o presente é vivido como se fosse o passado e o passado coincide com o presente. O racismo e o sexismo e todas as formas de opressão fazem isso, colocam-me num passado que não faz parte do presente mas passa a fazer parte da minha vida presente. Esse desfasamento do tempo faz parte do trauma e faz precisamente porque o colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Vejo muito a história colonial como um fantasma que vem e nos assombra, e assombra-nos porque não foi tratado de forma digna. As coisas não foram chamadas pelos seus próprios nomes, não houve um funeral digno, não há um nome que apareça nos livros no lugar certo. A história é mal contada, é contada ao contrário, e os personagens não têm um nome, uma data, um espaço. E por nunca ter sido tratada, a ferida colonial dói sempre, por vezes infeta, e outras vezes sangra. E quando sangra, nós ficámos aflitos e não sabemos porquê.<sup>236</sup>

Em seu livro *Memórias da plantação*, Grada Kilomba (2019) resgata as origens gregas da palavra “trauma” para pensar nele como uma ferida ou uma lesão, um dano que rompe uma pele, proveniente da ação de uma violência externa ao organismo. Segundo Kilomba: “Rotular um evento traumático é afirmar que uma experiência violenta totalmente inesperada aconteceu com o sujeito sem que ele a desejasse de forma alguma ou conspirasse para a sua ocorrência” (2019, p. 214).

Violência e imprevisibilidade, então, combinam-se no trauma, que, quando ocorre, excede à capacidade do aparato psíquico do sujeito de descarregar às excitações provocadas por um evento específico ou mesmo por um acúmulo de diversos eventos. Um golpe súbito, externo, que causa choque, desnorteia e que não se explica (como a proibição da utilização de um terreno para uma gravação, mesmo quando se possui a permissão oficial para tal). Assim o é o racismo cotidiano, uma experiência traumática que fere não somente de modo individual, mas também de modo coletivo:

O racismo cotidiano não é um evento violento na biografia individual, como se acredita – algo que “poderia ter acontecido uma ou duas vezes” –, mas sim o acúmulo de eventos violentos que, ao mesmo tempo, revelam um padrão histórico de abuso racial que envolve não apenas os horrores da violência racista, mas também as memórias coletivas do trauma colonial (KILOMBA, 2019, p. 215).

Uma das formas assumidas por esse trauma colonial é o silenciamento. Não à toa é por ele que Grada Kilomba escolhe começar seu livro, com o primeiro capítulo intitulado “A

---

<sup>236</sup> “O colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Dói sempre, por vezes infeta, e outras vezes sangra”, entrevista de Grada Kilomba, concedida à Helena Bento, feita por Luiza Barros, para o jornal português Expresso, publicada em 29 de maio de 2019. Disponível em: <https://expresso.pt/cultura/2019-05-29-O-colonialismo-e-uma-ferida-que-nunca-foi-tratada.-Doi-sempre-por-vezes-infeta-e-outras-vezes-sangra#gs.f6iydo>. Acesso em: 17 jun. 2021.

Máscara”<sup>237</sup>. Nele, a escritora traz uma ilustração de Anastácia<sup>238</sup>, feita pela perspectiva do desenhista francês Jacques Arago, entre os anos de 1817 e 1818, em que ela aparece escravizada e com a boca amordaçada por um instrumento de tortura. Essa imagem, que evoca os horrores da escravidão, é tomada como ponto de partida por Kilomba para refletir sobre o silenciamento como a epítome do colonialismo, com suas políticas sádicas e brutais de sufocamento das vozes de sujeitos negros, caracterizados como as/es/os “Outras/os/es”.

A existência da máscara de silenciamento no período colonial dispara várias questões da autora: “por que deve a boca do *sujeito negro* ser amarrada? Por que ela ou ele tem que ficar calada/o? O que poderia o *sujeito negro* dizer se ela ou ele não tivesse sua boca tapada? E o que o *sujeito branco* teria que ouvir?” (KILOMBA, 2019, p. 41. Grifos originais da autora).

Kilomba reflete sobre o medo do sujeito branco de ouvir verdades inconvenientes trazidas pela/e/o “Outra/e/o” negra/e/o, ou seja, coisas que deveriam ser mantidas em um silêncio secreto. Esse segredo, que corre potencialmente o risco de ser revelado pelas vozes negras se elas ecoarem, seria, segundo a autora, os efeitos da escravidão, do colonialismo, do racismo. Por isso, Kilomba entende que a fala e a escuta são processos que passam necessariamente por uma negociação:

---

<sup>237</sup> Grada Kilomba assim faz uma breve descrição da máscara de silenciamento, instrumento de tortura utilizado na escravidão: “Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do *sujeito negro*, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura” (KILOMBA, 2019, p. 33. Grifos originais da autora).

<sup>238</sup> A história de Anastácia – nome colonial dado a ela no período da escravidão, num ato de violentação e apagamento de seu nome africano, hoje desconhecido – tem múltiplas versões, conta Grada Kilomba (2019). Em algumas delas, Anastácia teria nascido em Angola, parte de uma família real de Kimbundo, e, depois, escravizada, sequestrada e trazida à força para a Bahia, Brasil; em outras, Anastácia seria uma princesa Nago/Yorubá, tendo vivido também o rapto e a escravização; e em outras, Anastácia teria nascido na própria Bahia. O ponto em comum entre todas elas é o colar de ferro e a máscara de silenciamento, os quais Anastácia foi obrigada a usar e que a levaram à morte. “Dizem também que ela possuía poderes de cura imensos e que chegou a realizar milagres. Anastácia era vista como santa entre escravizadas/os africanas/os” (KILOMBA, 2019, p.36). A partir do século XX, o desenho feito de Anastácia sob condições desumanizantes se tornou símbolo da denúncia do racismo e do horror da escravidão. “A primeira veneração de larga escala foi em 1967, quando o curador do Museu do Negro do Rio de Janeiro erigiu uma exposição para honrar o 80º aniversário da abolição da escravização no Brasil”. Além de uma simbologia de resistência política, Anastácia também foi envolta por religiosidade e espiritualidade, recebendo devoções no Candomblé e na Umbanda. A imagem de Anastácia ainda hoje se reverbera nos movimentos negros. Destacamos aqui a obra *Anastácia Livre*, do artista visual e escritor Yhuri Cruz, parte integrante do seu trabalho *MONUMENTO À VOZ DE ANASTÁCIA*, de 2019. Cruz faz uma releitura do retrato de Anastácia sem os instrumentos de tortura e a recria sorrindo, junto com uma oração, no formato de um santinho. É a partir da obra de Yhuri Cruz que queremos apresentar imagneticamente Anastácia. Para saber mais, ver o site do artista. Disponível em: <https://yhuricruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

O ato de falar é como uma negociação entre quem fala e quem escuta, isto é, entre falantes e suas/seus interlocutoras/es (Castro Varela e Dhawan, 2003). Ouvir é, nesse sentido, o ato de autorização em direção à/ao falante. Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. Nessa dialética, aquelas/es que são ouvidas/os são também aquelas/es que “pertencem”. E aquelas/es que não são ouvidas/os se tornam aquelas/es que “não pertencem”. A máscara recria esse projeto de silenciamento e controla a possibilidade de que colonizadas/os possam um dia ser ouvidas/os e, conseqüentemente, possam pertencer (KILOMBA, 2019, pp. 42-43).

Se o racismo cotidiano é esse trauma que abre chagas coloniais que nunca puderam sarar e se manifesta como violências inesperadas, o que sujeitos negros – aqueles em foco nessa dissertação – podem fazer? Como é possível cuidar dessas feridas em constante processo de dilaceração? Como é possível, nessa negociação, conquistar a possibilidade de fala e de escuta? Para essas perguntas, que não são nem pretendem ser objetivas, não há também respostas objetivas. Porém, Grada Kilomba dá alguns indícios.

Na entrevista ao *Expresso*, a escritora reflete sobre as potencialidades da arte diante desse contexto em que a colonialidade ainda se faz presente: “Acredito que a literatura e a arte podem dar ferramentas e linguagem às novas gerações para tratar essa ferida, para colocar as coisas nos sítios certos e saber quem é quem e o que fez e porquê”<sup>239</sup>. Nas palavras de Kilomba, a arte se mostra como um possível curativo de um machucado recorrente. Ela não necessariamente apagará a ferida como se nunca tivesse existido, mas poderá dar ferramentas para um processo de cicatrização.

Compreensão próxima do que é sugerido pelo pensamento de Linn da Quebrada. Na divulgação de *Oração*, em seu Instagram, a artista publicou dois vídeos com vários depoimentos de outras artistas travestis, participantes, de algum modo, da realização do videoclipe. Em um dos vídeos, no urdume das vozes em coletivo, elas elaboram como foi a experiência de resistência. Entre elas, está Linn, que destaca como o apoio coletivo foi essencial para a materialização de gestos curativos:

E o que me deixou mais feliz nesse processo foi perceber nossa força. Que mesmo diante de tanta pressão, diante de tudo que eu havia programado para que a gente vivesse enquanto processo de cura, que para os outros pode parecer frescura, mas... Que tudo mais uma vez se mostrou ainda necessário que se tornasse disputa territorial. Além da disputa pelos nossos corpos, a disputa por poder utilizar aquele espaço para gravar o nosso clipe. Mas nós estávamos juntas, e juntas nós estávamos mais fortes, e tudo fez muito mais sentido. E o clipe tá lindo, tá genuíno, tá eu, tá nós, sobre o que nós desatamos, sobre o que nós possibilitamos, sobre o que podem os nossos corpos.<sup>240</sup>

<sup>239</sup> Disponível em: <https://expresso.pt/cultura/2019-05-29-O-colonialismo-e-uma-ferida-que-nunca-foi-tratada.-Doi-sempre-por-vezes-infeta-e-outras-vezes-sangra#gs.f6iydo>. Acesso em: 17 jun. 2021.

<sup>240</sup> Publicação de 1º de novembro de 2019 do perfil de Linn da Quebrada no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B4U9dspllcK/>. Acesso em: 21 jun. 2021.

A cura, nesse caso, nasce de espaços-tempos compartilhados. É no “nós” que o “eu” preta/e/o dissidente se fortalece, no esforço de desatar os nós coloniais. Se os traumas são coletivos, as tramas em rede no território da arte são o que possibilitam *feitiços audiovisuais de (r)existências e de cura* agirem na promoção de vida preta e vida travesti, mesmo em territórios inóspitos.

### 5.5 Continue a navegar: promoção de vida em espaços-tempos coletivos de cura

O rosto desfocado de Linn da Quebrada surge em *fade-in*, convocado pela voz límpida de Liniker, que profere e repete pausadamente: “Serei a do asfalto / Rainha do luar / Entrega o seu corpo somente a quem possa carregar”. A cadência é lenta, serena, enfática. O timbre, salobro. O (en)cantar vem em ondas e atravessa os abismos de silêncios existentes entre cada um dos versos. Nos instantes que antecedem e sucedem a fala, reverbera a força das palavras-corpo e das palavras-ação, espalhadas pelo ar. Elas se materializam na forma das áudio-imagens de *Serei A*<sup>241</sup>, *feitiço audiovisual* de Linn da Quebrada, com participação de Liniker, lançado em 06 de outubro de 2017.

O vídeo, que tem fotografia e captação de imagem de Nu Abe e edição de Bia Bem, é o penúltimo da sequência do álbum visual *Pajubá*. Ao longo dos quatro minutos de duração, o tempo da montagem é dilatado propositalmente, o que traz uma desaceleração e um destaque para os movimentos corporais. As cores terrosas de uma área com vegetação, sob uma luminosidade fria, compõem os cenários da obra, que possui apenas duas grandes cenas: um *close-up* e um primeiro plano do rosto de Linn da Quebrada; e um plano aberto de uma interação afetuosa entre Linn e Jup do Bairro, amizade de muitos anos e de muitos projetos artísticos.

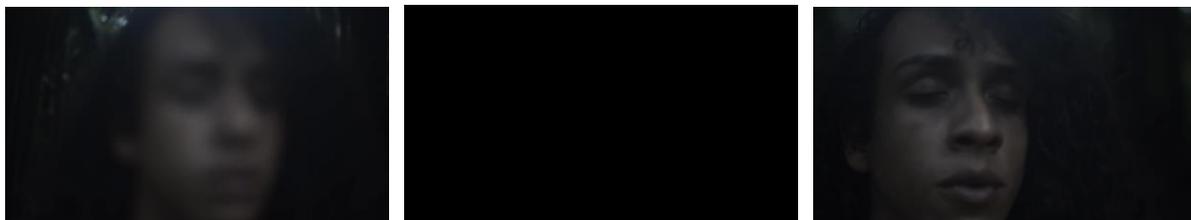
Acompanhando a introdução entrecortada do (en)canto de Liniker – também amiga de longa data da protagonista –, a imagem do rosto borrado de Linn some em *blackouts* repentinos, para reaparecer logo mais, em ciclos. Nesse caso, a tela preta não representa uma falta de imagem nem funciona como um recurso “imperceptível”, usado para promover uma transição “transparente”. Aqui, a tela preta é uma imagem por si só, uma opacidade negra concreta, que se infiltra, que suspende, que fragmenta o fluxo contínuo de áudio-imagens. O plano preto, convencionalmente construído para ser invisível, dá lugar a uma negridão visível,

---

<sup>241</sup> “Linn da Quebrada - Serei A ft. Liniker (Áudio-Vídeo Oficial)”, publicado em 06 de outubro de 2017 no canal de Linn no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/6KUD5CJrgVE>. Acesso em: 21 jun. 2021.

presente, numa subversão de linguagem audiovisual<sup>242</sup> (ver Figura 31).

Figura 31 – No fluxo de áudio-imagens de *Serei A*, infiltra-se uma negridão concreta e completa



Fonte: Capturas de tela do “Áudio-Vídeo Oficial” de *Serei A*. YouTube, 2017.

Pouco a pouco, uma nitidez se estabelece no vídeo, mesmo que oscilante. Em primeiro plano, o rosto de Linn da Quebrada aparece de olhos cerrados. Ela os abre e revela o prenúncio de um choro. Na música, gradualmente, vão sendo acrescentadas camadas de instrumentos, que tocam num ritmo em que poderiam ser identificadas influências de ijexá<sup>243</sup> e de samba. Os olhos se fecham mais uma vez, e, então, uma lágrima escorre devagar pela face. Quando a própria voz de Linn começa a (en)cantar os versos proferidos anteriormente por Liniker, as pálpebras se abrem cheias de mar. Linn dá vazão a águas curativas que lhe lavam e lhe ajudam na travessia da vida (ver Figura 32): “E onde (h)á-mar / Transbordar / em água salgada lavar / E me levar / Livre, me love, me luta / Mas não se esqueça / Levante a cabeça / Aconteça o que aconteça / Continue a navegar”.

<sup>242</sup> No artigo "Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro", Kênia Freitas e Laan Mendes de Barros tecem comentários sobre a “transparência” do plano preto na linguagem audiovisual ao dialogarem com o filme *NOIRBLUE – deslocamentos de uma dança*, de Ana Pi, de 2017. Sobre a pesquisa histórica e a aproximação metafórica que Pi faz entre a cor azul e preta, escrevem: “No filme, além da tela preta como elemento de ruptura entre os planos, a diretora também utiliza o azul como elemento de fissura entre as imagens (como intervalo entre os planos). Se o plano preto no cinema e os elementos cenográficos pretos na dança e no teatro são elementos considerados ‘invisíveis’ – devem ser ignorados pelo olhar como forma de transição audiovisual e de sustentação cênica no palco –, o efeito que a incorporação do (antes inexistente) azul ao preto provoca nos trabalhos de Ana Pi é o de desnaturalizar essa invisibilidade. O preto torna-se visível e presente novamente” (BARROS; FREITAS, 2018, p. 103)

<sup>243</sup> Alberto T. Ikeda, no artigo "O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular", afirma que o ijexá é um ritmo originário das práticas religiosas do candomblé e tem profundas relações com as comunidades negras, tendo sido incorporado como um gênero na música popular do Brasil, embora não seja tão facilmente reconhecido como outros padrões rítmicos. "Há de se lembrar que na música popular, antes do ijexá, muitos dos gêneros musicais já reconhecidos e mais disseminados advieram também da vivência das comunidades negras, como o samba, o coco, ritmos do maracatu, o jongo e tantas outras expressões, sempre incluídas como referências da identidade musical brasileira, sem, no entanto, que essas transculturações tenham implicado, correspondentemente, a inserção social dos negros na sociedade brasileira de maneira plena" (IKEDA, 2016, p. 24). Sobre as possíveis origens do ijexá, Ikeda escreve “[...] não pudemos confirmar a informação se, de fato, naquela localidade da Nigéria, esse padrão rítmico que identificamos como ijexá persiste e é o mesmo nos cultos a Oxum, embora, evidentemente, as referências etnográficas anotadas anteriormente sejam suficientes para se creditar a sua presença nos cultos da vertente afro, notadamente no candomblé” (ibidem, p. 26).

Figura 32 – Linn da Quebrada em desague em *Serei A*

Fonte: Capturas de tela do “Áudio-Vídeo Oficial” de *Serei A*. YouTube, 2017.

*Serei A* é uma obra que se destaca no repertório de Linn da Quebrada por apresentá-la, pela primeira vez, a partir de uma perspectiva vulnerável, representação que foge de um estereótipo raivoso forjado por um imaginário racista-cissexista. No encontro com Liniker, na camada sonora, e com Jup do Bairro, na camada visual, Linn permite que certas feridas suas sejam vislumbradas e se deixa ser envolvida pelas mãos-vozes de suas companheiras, num espaço-tempo de cura construído conjuntamente.

Processo curativo esse que não se restringe apenas à Linn da Quebrada. No artigo “Conexões de cura na arte contemporânea brasileira”, Guilherme Marcondes (2020b) identifica uma “produção de artistas contemporâneos/as/es negrodscendentes que têm tratado a noção de cura em três sentidos: de memória, de subjetividade e a religiosa; ora ressaltando o caráter individual, ora o coletivo” (MARCONDES, 2020b, p. 377). Castiel Vitorino Brasileiro,

Maria Cecília Felix Calaça, Renata Felinto, Tiago Sant’Ana, Val Souza e Ventura Profana são alguns dos nomes citados pelo autor. A partir do debate acerca de algumas de suas obras, Marcondes, então, reflete:

Cura é o tratamento contra uma doença e, se encaramos o projeto colonial como um vírus que provoca adoecimento, é possível considerar que os/as/es artistas aqui mencionados/as/es têm realizado narrativas de cura para males da sociedade no que diz respeito a sua população negrodscendente, levando em conta também questões de gênero e classe. O olhar sobre a produção negrodscendente no campo da arte contemporânea, talvez, ainda se prenda a aspectos das violências vividas por estes indivíduos [...]. Violências são parte do cotidiano dos corpos negros, trans, mulheres entre outros que compõem uma sociedade desigual, mas não necessariamente informam toda a narrativa de trabalhos como os aqui reunidos. Em termos de narrativas, nos trabalhos aqui mencionados há homenagens a ancestrais, projetos de futuro, narrativas sobre espiritualidade e modos de sobrevivência, enfim, conexões de cura em um sentido ampliado (MARCONDES, 2020b, p. 389).

A criação, consolidação e ampliação de laços de cura também tem mobilizado a estética-política de Linn da Quebrada ao longo do tempo. *Serei A* é um exemplo disso desde a produção da música. Em um vídeo de bastidor divulgado no Facebook de Linn da Quebrada, em 2017, o momento da gravação dos vocais de Liniker é registrado em fragmentos. Enquanto ela está dentro da cabine do estúdio, preparando-se para cantar, Linn a observa do outro lado. A voz de Liniker falha momentaneamente e ela mesma pede para recomeçar e beber um pouco de água para se recompor.

Através do vidro, Linn chama a amiga pelo apelido e a lembra de vivências que, de algum modo, são evocadas pela música: “Oração, Tata. Oração pra nós mesmas. Todos esses *boys* que passou por a gente, ó: só vamos nos entregar a quem merece. A quem possa, né. A quem a gente deve carregar, só quem a gente deve carregar... Só quem pode carregar!”<sup>244</sup>. Logo depois, em outro fragmento, Linn aparece chorando no estúdio e é acolhida num abraço longo de Liniker, que a envolve com afetuosidade. Enquanto isso, tocam os acordes futuros da música já finalizada. Assim nasce o mantra inaugural de Liniker em *Serei A*, que é repetido por Linn como uma oração de cura, em diferentes intensidades, ao longo da música.

Esse afeto-cura aparece também de outro modo no próprio vídeo que integra o álbum visual *Pajubá*. Na última cena de *Serei A*, Linn aparece subindo uma espécie de barranco até alcançar a terra nivelada. Quando se firma, recebe das mãos de Jup do Bairro um copo d’água, com o qual se aproxima da câmera e emula um brinde. Depois, ela ergue os braços e espera

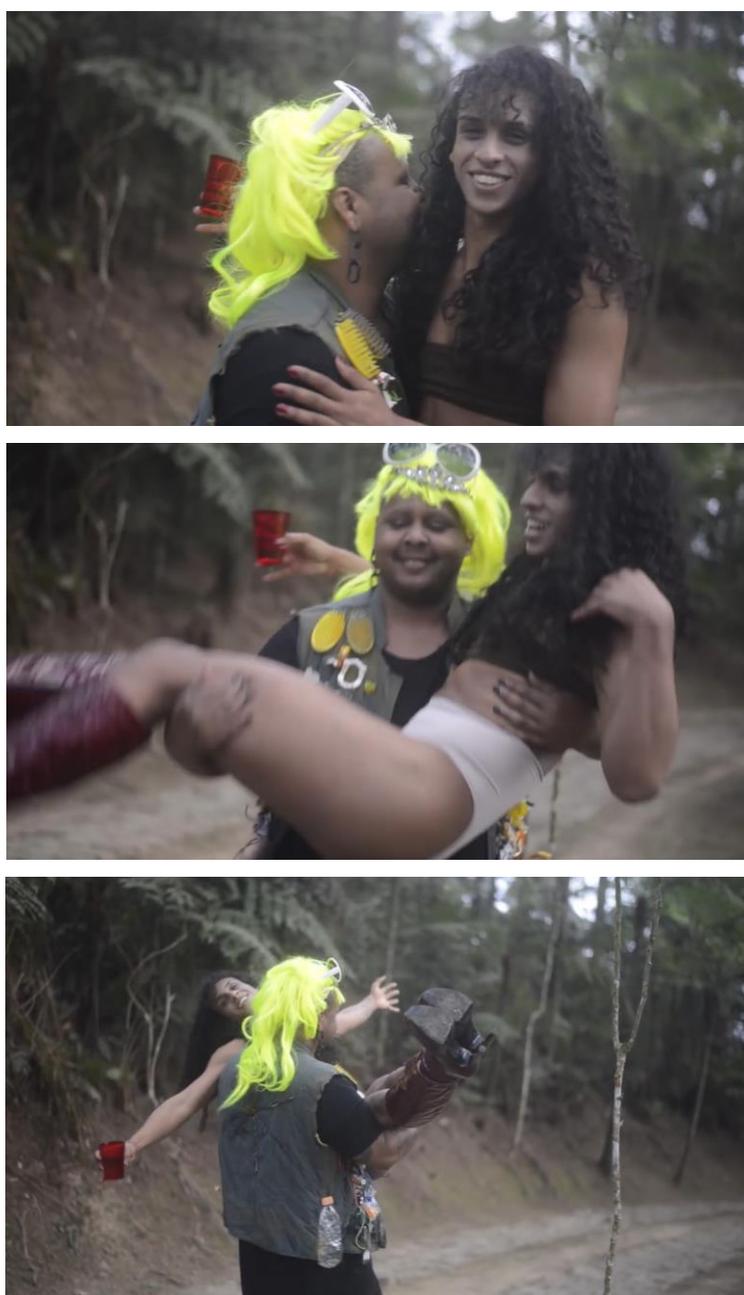
---

<sup>244</sup>Disponível em: <https://www.facebook.com/100044283043737/videos/1986476274924268>. Acesso em: 21 jun. 2021.

que Jup se achegue. Jup entra em quadro e vai ao encontro de Linn. As duas selam um abraço.

No momento em que a união vai ser desfeita, o gesto se transforma e ganha outras potências. Em vez de se separar, Jup se abaixa, pega a amiga nos braços e a levanta. Linn, que sorri um riso largo, deixa-se ser levada, de braços abertos, ainda segurando o copo cheio. Ela aparenta estar confortável, feliz, segura. Jup dá as costas para câmera, afasta-se e leva Linn embora, ainda embalada em seus braços (ver Figura 33).

Figura 33 – Em *Serei A*, Jup do Bairro pega no colo Linn da Quebrada, que se deixa ser levada



Fonte: Capturas de tela do “Áudio-Vídeo Oficial” de *Serei A*. YouTube, 2017

Na música, os versos já cantados anteriormente adquirem outro tipo de força: “Aconteça o que aconteça / O que aconteça / Aconteça / Continue a travecar / Continua a navegar / Continue a atravessar / Continue a travecar / Continue a atravessar”. É nos braços e cuidados de pessoas companheiras como Liniker e Jup do Bairro que Linn da Quebrada escolhe se deixar ser carregada.

Tais cenas de vida em f(r)icção nos instigam a pensar: o que significa entregar sua/seu própria/o *corpa*/o somente a quem possa carregá-la/o? Se a/o *corpa*/o preta/o é um precioso território móvel – como vimos com as reflexões de Beatriz Nascimento – que busca por um lugar de pertencimento no mundo, permitir que outra/o *corpa*/o-território a/o leve só é possível quando se cultiva laços de confiança fortes o suficiente para o florescimento da compreensão de que a travessia da vida, embora individual, é também – e sempre foi – conjunta. Deixar-se carregar, deixar-se ser lavada/e/o e levada/e/o pelas águas em transbordar é sair do território da/o *corpa*/o solitária/o para desaguar de maneira afetiva e política no território da/o *corpa*/o comunitária/o. Ou, mais precisamente, juntar-se a outras/os *corpas*/os-territórios na construção de um espaço-tempo que, em sua transitoriedade permanente, promove cura e vida.

No filme *Lembrar daquilo que esqueci*, de 2020, Castiel Vitorino Brasileiro mobiliza uma série de conversas com “vidas invisíveis e aquelas que aqui estão encarnadas”<sup>245</sup> em torno de uma pergunta central: “o que é Cura?”. Na sinopse, a artista adianta: “Acredito na cura como um movimento cotidiano de nos fazer lembrar daquilo que a racialização nos faz esquecer”<sup>246</sup>. Nesse sentido, o processo curativo se configura como um exercício diário de desesquecimento, que acontece na troca de saberes pretos e originários com pessoas próximas.

Num momento da obra, uma entrevistada afirma: “eu acredito nisso, na cura como uma energia que faz eu pertencer a algum espaço. Não que eu precise me encaixar nele. Ah, o espaço pra mim é a natureza, o céu aberto, qualquer lugar que meu corpo esteja presente”. Ao ouvir isso, Castiel lhe emenda a pergunta “E seu corpo é um espaço?”, ao que ela retruca: “Se eu tô aqui como espírito, sim”. Ambas riem no lastro do entendimento que partilham entre si.

A partir disso, refletimos que a cura, especialmente para pessoas pretas e indígenas/nativas/originárias, perpassa por um esforço de encontrar/construir um lugar no mundo, que não é fixo, que se movimenta junto consigo e com as pessoas com quem se

---

<sup>245</sup> Parte da sinopse da obra. Disponível em: [https://castielvitorinobrasileiro.com/vid\\_lebrardaquiloqueesqueci](https://castielvitorinobrasileiro.com/vid_lebrardaquiloqueesqueci). Acesso em: 21 jun. 2021.

<sup>246</sup> *Ibidem*.

compartilha o mesmo espaço/tempo de pertencimento. Curar é, entre tantas coisas, aquilombar-se (ou aldeiar-se).

Na leitura de Beatriz Nascimento, o quilombo, não é “apenas referente a uma fuga, mas uma busca de um tempo/espaço de paz” (RATTS, 2006, p. 59). O quilombo extravasa a territorialidade geográfica e passa a ser um estado de profunda conexão – consigo, com as pessoas que lhes são queridas, com a terra, com a Terra:

Quilombo é uma história. Essa palavra tem uma história. Também tem uma tipologia de acordo com a região e de acordo com a época, o tempo. Sua relação com o seu território. É importante ver que, hoje, o quilombo traz pra gente não mais o território geográfico, mas o território a nível duma simbologia. [...] Nós temos direitos ao território, à terra. Várias e várias e várias partes da minha história contam que eu tenho o direito ao espaço que ocupo na nação. E é isso que Palmares vem revelando nesse momento. [...] A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou. (NASCIMENTO *apud* RATTS, 2006, p. 59).

É inspirada no pensamento de Beatriz Nascimento que a pesquisadora Fredda Amorim entende as redes de (re)existência em articulação entre *corpas* como uma formação do que chama de “queerlombo”. “Um quilombo queer – Queerlombo, é a certeza de que a margem, como uma insurreição de *corpas*, sabe se organizar, de que juntas somos mais fortes, e de que, onde estamos, somos [...]” (AMORIM, 2019, p. 102). Nesses espaços de ajuntamento e apoio mútuo, brota vida, brota cuidado, brotam chances de cura. Conforme escreve Fredda Amorim: “Estamos frente a um momento de novas possibilidades de ocupação do mundo, em que essas *corpas* se reúnem e identificam que é possível, a partir de redes de afeto, ser e estar juntas e que é possível estabelecer novos processos e espaços de existência a partir do aquilombamento” (*ibidem*, pp. 100-101).

Em um dos vídeos<sup>247</sup> de divulgação de *Oração*, uma coletânea de depoimentos das participantes traz reflexões sobre o que o título da canção lhes remete, além de suas experiências na realização do clipe. Dentre elas, está Maria Clara Araújo<sup>248</sup>, que lança uma pergunta em diálogo direto com o discurso de Beatriz Nascimento sobre o lugar que ocupa no Brasil: “O que seria desse país sem as travestis?”. Logo em seguida, Veronica Valentino, prediz: “E nós profetizamos vida sobre todo esse país. Vida travesti. Profetizamos a queda do

<sup>247</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B4KsW2RIHS2/>. Acesso em: 21 jun. 2021.

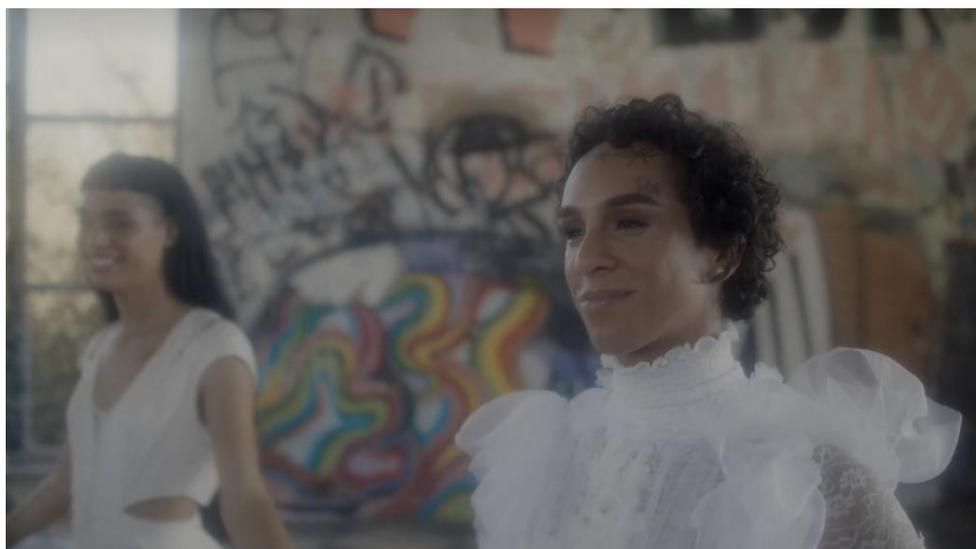
<sup>248</sup> Maria Clara Araújo dos Passos tem diversas produções acadêmicas que considero fundamentais para entender todas as forças políticas acionadas por sua pergunta, feita no vídeo em questão. Dentre elas, está seu Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “Pedagogias das Travestilidades”, apresentado na conclusão de sua licenciatura em Pedagogia na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 2020. A banca de defesa de seu TCC está disponível em: <https://youtu.be/ILXtvRly2Qk>. Acesso em: 21 jun. 2021.

macho. Profetizamos o fim do nosso extermínio. Profetizamos nossa resistência. Profetizamos liberdade. Profetizamos alegria, felicidade. Profetizamos prosperidade. Essa é a nossa oração”. Por fim, Neon Cunha encerra o vídeo e, em comunicação com as demais, tece um relato que resume: “Gravar *Oração* é pensar que eu não tenho um método de conexão espiritual, que não tenho um processo cotidiano. Por outro lado, eu tenho essa coisa que é a celebração da vida, a permanente celebração da vida. Celebrar que eu estou viva, junto com as minhas”.

É vida que germina no espaço/tempo de cura cultivado no videoclipe de *Oração*. Seja nas imagens em que elas correm em volta do piano, quase num tom de brincadeira, enquanto riem. Seja nas imagens de toques afetuosos e singelos, como mãos que se ligam mesmo que por apenas um dedo. Ou ainda nas imagens em que Linn da Quebrada, depois do choro, olha para aquele ambiente que construiu junto com as suas e, com orgulho, sorri (ver Figura 34).

Figura 34 – Espaço e tempo de cura em vida no videoclipe de *Oração*





Fonte: Capturas de tela do videoclipe *Oração*. YouTube, 2019.

No clipe, *(r)existência* e cura se imiscuem como parte de um processo maior que é a própria vida. Isso é representado principalmente no fechamento de *Oração*. Linn da Quebrada aparece junto com as outras 13 protagonistas, em cima do altar em ruínas da igreja abandonada. As esquadrias vazias permitem que uma luz quase ofuscante entre no ambiente. Na camada sonora, retumba um coro de (en)canto que profere um misto de “amem” (terceira pessoa do conjuntivo presente ou do imperativo do verbo amar) e “amém” (termo hebraico que é usado como interjeição litúrgica que expressa reiteração formal ou aprovação e desejo). As vozes ecoam até que tudo fique em silêncio. As imagens, porém, continuam.

As protagonistas permanecem estáticas, olhando diretamente para a câmera. Em dado momento, todas se colocam em trânsito e mudam de lugar. Ninguém permanece no mesmo ponto. Quem estava em cima das esquadrias, desce, e quem estavam no chão, sobe. Neon Cunha se põe sentada em um dos pilares do altar, do lado direito. Do lado esquerdo, Linn da Quebrada se coloca em posição semelhante. Depois de todas alocadas, mais uma vez, param e encaram a câmera. Nesse trânsito, ao mesmo tempo que elas modificam a si mesmas, performando novas poses, o espaço também se transforma, reconfigurando-se a partir de uma outra concepção de sagrado. Um sagrado fundamentado em pertencimento e não em exclusão (ver Figura 35).

Figura 35 – O tempo da tranquilidade e da liberdade em *Oração*



Fonte: Capturas de tela do videoclipe *Oração*. YouTube, 2019.

Diferentemente de todo o restante do clipe, que possui alguns cortes rápidos, a cena é um plano longo com o tempo desacelerado, de duração de mais de um minuto. Assim como acontece em *Serei A*, cada movimento corporal ganha um destaque maior com esse recurso de edição e com a montagem, feita por Sabrina Duarte, diretora da obra. Em matéria da revista *Híbrida*, publicada em 15 de novembro de 2019, o jornalista João Ker entrevista Linn da Quebrada sobre o clipe e fala especificamente desse momento. “Linn conta que fez questão de manter essa cena, onde o elenco pudesse ocupar aquele espaço com tranquilidade”<sup>249</sup>.

Ao contrário do que aconteceu no momento de realização do clipe, dentro da narrativa de *Oração*, as *corpas* pretas e travestis têm seu próprio tempo de movimentação e de permanência no espaço. Tempo-poder de escolha sobre quando/aonde ir, quando/ de onde partir, quando/onde ficar. Tempo dilatado de cura e de possibilidade vida. Cura e vida imbricadas. Conforme afirma Castiel Vitorino Brasileiro, em *Lembrar daquilo que esqueci*:

A cura não é falta. A cura é a percepção de que está acontecendo um florescimento. A cura é acompanhar um florescimento e permitir que ... É permitir a vida. A cura é a permissão da vida e a permissão da multiplicação. A cura não é falta. A cura é quando percebemos que nossa existência não é faltante. O que acontece é uma abundância.<sup>250</sup>

É esse florescimento de tempo/espaço de liberdade, de cura, de vida que entendemos que os videoclipes de Linn da Quebrada promovem, na forma daquilo que temos chamado de *feitiços audiovisuais*. Compreendemos que as obras da artista criam e ampliam rachaduras em um imaginário de um *cistema heteronormativo branco* em que corpos negros e *corpas* negras são representados somente a partir das lentes da violência, da dor, do sofrimento, do indesejável marginalizado, do desejável hipersexualizado, da reificação, da superficialização.

As áudio-imagens de Linn da Quebrada transpõem esse imaginário e navegam para outras possibilidades de ficção – por conseguinte, outras possibilidades de mundo. Sua estética-política (en)cantada atua diretamente na sementeação de *(r)existência*, de cura, de júbilo, de afeto, de contra-ataque, de fortalecimento, de vivacidade, em uma terra que, um dia, antes da experiência violenta da raça e da colonização, foi chamada por outros nomes, mas que hoje está nomeada de Brasil.

A construção dessas áudio-imagens negras-nativas dissidentes sexuais e de gênero, que apontam para o desejo de continuar a navegar mesmo diante das políticas de morte e do

<sup>249</sup> Disponível em: <https://revistahibrida.com.br/2019/11/25/linn-da-quebrada-ainda-nao-conquistei-a-humanizacao-do-meu-corpo/>. Acesso em: 21 jun. 2021.

<sup>250</sup> Disponível em: [https://castielvitorinobrasileiro.com/vid\\_lembardaquiloqueesqueci](https://castielvitorinobrasileiro.com/vid_lembardaquiloqueesqueci). Acesso em: 21 jun. 2021.

desencantamento colonial, dá-se de modo coletivo, como temos debatido até aqui. Portanto, Linn da Quebrada não é a única a alimentar esse imaginário curativo. Várias/es/os outras/es/os artistas – ou *artistas* – racializadas/es/os e insurgentes às normativas de gênero e sexualidade têm desenvolvido, principalmente no campo da música, trabalhos audiovisuais de abundância de vida, mesmo diante das violências e dos destroços causados pelo extermínio cotidiano (ver Figura 36 – Remontação 10 – Vidas pretas florescem<sup>251</sup>).

Esse anúncio – ou grito – de vida explode em vários videoclipes contemporâneos. Está nos rodopios do coletivo de artistas em *Oração* (2019). Está na ciranda de Jup do Bairro, Linn da Quebrada e Slim Soledad, que se preparam para a destruição de dildos, em *Coytada* (2018). Está nas rodas de cura entre *mulheridades* da vivência proposta por Linn da Quebrada em *blasFêmea | Mulher* (2017). Está nas mãos entrelaçadas de Jup do Bairro e sua mãe, dona Sueli, em *Luta por mim* (2020), música de Jup e Mulambo, cujo clipe, dirigido por Rodrigo de Carvalho, inicia com falas de mães que perderam seus filhos em ações policiais. Está na reza que Afroito recebe de Valdinete Dornellas, uma de suas figuras maternas, que afirma categórica que “a reza não é meio de vida, a reza é cura”, em *Reza Juremeira*, faixa do filme-álbum visual *MENGA* (2021), dirigido e roteirizado pelo próprio Afroito. Está no filme-álbum visual *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água* (2020), de Luedji Luna, dirigido por Joyce Prado, que, na mescla da música “Lençóis” ao poema “Quase”, de Tatiana Nascimento, traz Luedji num quinteto de diferentes gerações de mulheres pretas, em que a mais nova é cercada e protegida por todas as outras, ligadas por uma fita de cor sanguínea.

---

<sup>251</sup> A remontação se encontra na página seguinte. As imagens são capturas de tela de cada uma das obras citadas, disponíveis no YouTube. A seguir, a lista de obras e links, seguindo uma ordem de leitura da esquerda para a direita, de cima para baixo: *Linn da Quebrada - Oração (Clipe Oficial)* (disponível em: [youtu.be/y5rY2N1XuLI](https://youtu.be/y5rY2N1XuLI). Acesso em: 21 jun. 2021); *Linn da Quebrada – Coytada (Clipe Oficial)* (disponível em: [youtu.be/IUq4WWJRngE](https://youtu.be/IUq4WWJRngE). Acesso em: 21 jun. 2021); *Linn da Quebrada – Vivencia blasFêmea* (disponível em: [youtu.be/ApMrNGJu6Cs](https://youtu.be/ApMrNGJu6Cs). Acesso em: 21 jun. 2021); *Afroito – MENGA* (disponível em: [youtu.be/wlodFD9TLG8](https://youtu.be/wlodFD9TLG8). Acesso em: 21 jun. 2021); *Luedji Luna - Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água (Álbum Visual)* (disponível em: [youtu.be/Z7lPX61UdJ4](https://youtu.be/Z7lPX61UdJ4). Acesso em: 21 jun. 2021); *Liniker e os Caramelows - Intimidade (Official Music Video)* (disponível em: [youtu.be/V6IV5NTvVv0](https://youtu.be/V6IV5NTvVv0). Acesso em: 21 jun. 2021); *RESPLANDESCENTE – Ventura Profana – podenserdesligado* (disponível em: [youtu.be/vUTLYimT6n8](https://youtu.be/vUTLYimT6n8). Acesso em: 21 jun. 2021); *Linn da Quebrada - blasFêmea | Mulher* (disponível em: [youtu.be/-50hUUG1Ppo](https://youtu.be/-50hUUG1Ppo). Acesso em: 21 jun. 2021); *Linn da Quebrada - Serei A ft. Liniker (Áudio-Vídeo Oficial)* (disponível em: [youtu.be/6KUD5CJrgVE](https://youtu.be/6KUD5CJrgVE). Acesso em: 21 jun. 2021); *Liniker e os Caramelows - De Ontem (Official Music Video)* (disponível em: [youtu.be/Y\\_skfMVIkLA](https://youtu.be/Y_skfMVIkLA). Acesso em: 21 jun. 2021); *EU NÃO VOU MORRER - Ventura Profana – podenserdesligado* (disponível em: [youtu.be/MWZPd5EcJO8](https://youtu.be/MWZPd5EcJO8). Acesso em: 21 jun. 2021); *Liniker - Baby95* (disponível em: [youtu.be/CZwZX-QdJ0E](https://youtu.be/CZwZX-QdJ0E). Acesso em: 21 jun. 2021); *Luedji Luna - Bom Mesmo É Estar Debaixo D'água (Clipe Oficial)* (disponível em: [youtu.be/BCQnOftvLXM](https://youtu.be/BCQnOftvLXM). Acesso em: 21 jun. 2021).



Está também no ninar mútuo entre Liniker e Linn da Quebrada, em *Intimidade* (2019), clipe dirigido por Sabrina Duarte, que mostra carícias das duas no aconchego de um quarto. Está no batismo de Rainha Favelada nas águas do Rio São Francisco, conduzido e abençoado pelas mãos de Ventura Profana, em *RESPLANDESCENTE* (2019), clipe dirigido por Ventura e podenserdesligado. Está no gesto de Jup do Bairro em carregar e cuidar de Linn da Quebrada em *Serei A* (2017). Está nas cenas de bate-cabelo no baile *black* que explode em aquilombamentos de afeto, cores vibrantes e brilhos ébrios em *De ontem* (2020), de Liniker e os Caramelows, dirigido por Pedro Henrique França. Ou nas festas de passinho no território quilombola de Alcântara em *EU NÃO VOU MORRER* (2020), de Ventura Profana, podenserdesligado e Kerolayne Kemblim.

Está na vibração estrondosa do canto compartilhado entre Liniker e Linn da Quebrada em *Intimidade* (2019). Ou no cantarolar descontraído de Kerolayne e Ventura, atravessando de barco um rio, no final de *EU NÃO VOU MORRER*. Está no dengo preto convertido em samba por Liniker em *Baby 95* (2021), dirigido por Ce.Ge – Camila Tuon e Gabiru, ou no beijo com sabor de carnaval em *De ontem* (2020). Está nas mãos dadas em *Oração* (2019). Está na plenitude de Luedji Luna que dança com Dayo Oluwadamisi ainda em seu ventre, ao pé do mar, no clipe individual da música *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água* (2020).

Em todas essas cenas, fragmentos áudio-imagéticos costuram passado, presente e futuro de vidas pretas em resplandescência, no seu sentido plural, multifacetado, complexo. Vidas pretas em cura, em *(r)existência*, em perpetuação, em jubilo, em multiplicação e em soma, em carícias e dengos, em conexões ancestrais e descendentes, em famílias e quilombos. Vidas pretas que continuam a navegar.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: O CAMINHO DE VOLTA NUNCA É O MESMO

Em dado momento de sua conversa/palestra sobre cura, curadoria e crítica, com Dodi Tavares Borges Leal, na Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) de 2020, realizada *on-line*, Castiel Vitorino Brasileiro dialoga com a tese de doutorado<sup>252</sup> do compositor, cantor, instrumentista, poeta, curador, pesquisador, professor e tradutor Tiganá Santana, sobre a cosmologia africana dos *bantu-kongo* a partir da obra do pensador congolês Kimbwandênde Kia Bunseki Fu-Kiau. Citando a tradução que Santana faz dos trabalhos de Fu-Kiau, Castiel Vitorino Brasileiro fala resumidamente de sete direções de movimento presentes na cosmologia Bântu-Kôngo: “São 7 direções que a vida pode estabelecer, esquerda, direita, cima, baixo, frente, trás e a sétima direção que é a mais importante seria a caminhada para o meio, pra si própria” (BRASILEIRO; LEAL, 2021, pp. 29-30).

A sétima direção, para dentro de si, de acordo com Tiganá Santana Neves Santos (2019), está associada ao autoconhecimento e à autocura. “Os Bântu, em seu ensinamento, acreditam que o ser humano sofre, sobretudo, em virtude da sua falta de conhecimento de como caminhar para essa 7ª direção, a interior” (SANTOS, 2019, p. 100). Portanto, o processo de cura que vínhamos tratando no último capítulo também passa por esse caminho. Um movimento atalhado por uma série de obstáculos, tão difícil de serem transpostos.

Fazer essa sétima caminhada sendo, entre outras coisas, um pesquisador viado negro do Ceará fincado nos tempos atuais é um desafio doloroso e misterioso. No momento desta escrita, presenciamos os violentos ataques às regras de demarcação de terras indígenas (e à Constituição brasileira de 1988), junto a repressões truculentas do Estado a manifestações de diferentes etnias que resistem<sup>253</sup>; os efeitos devastadores da pandemia de Covid-19, que deixou, até agora, mais de 500 mil pessoas mortas no Brasil<sup>254</sup>; as ações funestas do governo federal sob uma presidência que ameaça invocar um fantasma do passado em sua pior face,

---

<sup>252</sup> Ver *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-30042019-193540/publico/2019\\_TiganaSantanaNevesSantos\\_VCorr.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-30042019-193540/publico/2019_TiganaSantanaNevesSantos_VCorr.pdf). Acesso em: 24 jun. 2021.

<sup>253</sup> "Por que os indígenas protestam em Brasília? Entenda o PL 490, projeto que muda a demarcação de terras", matéria de Carolina Dantas, publicada em 23 de junho de 2021, no portal *GI*. Disponível em: <https://g1.globo.com/natureza/noticia/2021/06/23/por-que-os-indigenas-protestam-em-brasilia-entenda-o-pl-490-projeto-que-muda-a-demarcacao-de-terras.ghtml>. Acesso em: 24 jun. 2021.

<sup>254</sup> "500 mil mortos por Covid: de cada 425 brasileiros, um foi levado pela pandemia", matéria de Sônia Bridi para o *Fantástico*, publicada em 20 de junho de 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2021/06/20/500-mil-mortos-por-covid-de-cada-425-brasileiros-um-foi-levado-pela-pandemia.ghtml>. Acesso em: 24 jun. 2021.

num dilaceramento proposital da ferida colonial e de qualquer sutura<sup>255</sup>; as medidas de desmonte e desvalorização sofridas pelas universidades públicas federais brasileiras e pelas pesquisas nelas desenvolvidas<sup>256</sup> (principalmente, mas não só, aquelas referentes a questões de gênero e sexualidade); as tentativas de desmanche das políticas nacionais de saúde mental<sup>257</sup>, a despeito da histórica luta antimanicomial no Brasil, alterações essas que aprofundariam ainda mais a vulnerabilidade de populações negras e indígenas no acesso aos cuidados psicológicos e psiquiátricos do Sistema Único de Saúde (SUS)<sup>258</sup>; além do fantasma do desemprego, da inflação, da pobreza e da fome no país<sup>259</sup>.

Vemos, diante dos nossos olhos, as engrenagens em funcionamento das políticas de aniquilação, perseguição e/ou destruição dos direitos de populações negras (que vivenciam cotidianamente o encarceramento em massa em presídios e manicômios, o extermínio de sua juventude, a precarização ou o sucateamento na assistência de cuidados básicos com a saúde física e a mental); de povos indígenas/nativos/originários na luta pela preservação da terra/Terra; de comunidades quilombolas, ribeirinhas ou tradicionais; de periferias e zonas empobrecidas; de trabalhadoras/es urbanas/os e rurais; de comunidades de religiões de matriz africana; de mulheres e *mulheridades*; de pessoas com deficiência; de travestis, transexuais, transgêneros, não binários, intersexuais, lésbicas, bissexuais, pansexuais, assexuais, gays e outras vivências de gênero e sexualidade que fogem às categorizações estanques; e de outros grupos sociais que são atravessados por algum tipo de eixo de opressão. Há uma sensação mortificante de estar perdida/e/o nesse contexto.

No vórtex de ansiedade que abre o olho do futuro incerto, fecho os meus olhos e escuto várias vozes em reverberação. Ouço a de Castiel Vitorino Brasileiro, que fala, em

<sup>255</sup>"Pfizer foi ignorada pelo governo federal 81 vezes, expõe Randolfe Rodrigues à CPI", matéria da TV Cultura, publicada em 09 de junho de 2021. Disponível em: [https://cultura.uol.com.br/noticias/25780\\_pfizer-foi-ignorada-pelo-governo-federal-81-vezes-expoe-randolfe-rodrigues-a-cpi.html](https://cultura.uol.com.br/noticias/25780_pfizer-foi-ignorada-pelo-governo-federal-81-vezes-expoe-randolfe-rodrigues-a-cpi.html). Acesso em: 24 jun. 2021.

<sup>256</sup>"Cortes no orçamento de universidades federais poderão afetar mais de 70 mil pesquisas", matéria de Elida Oliveira, publicada em 31 de maio de 2021, no portal *G1*. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2021/05/31/cortes-no-orcamento-de-universidades-federais-podera-impactar-em-mais-de-70-mil-pesquisas-relacionadas-a-pandemia.ghtml>. Acesso em: 24 jun. 2021.

<sup>257</sup>"Governo Bolsonaro quer revogar portarias que sustentam política de saúde mental", matéria de Cláudia Collucci, publicada em 07 de dezembro de 2020, no jornal *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2020/12/governo-bolsonaro-quer-revogar-portarias-que-sustentam-politica-de-saude-mental.shtml>. Acesso em: 28 jun. 2021.

<sup>258</sup>"Mais vulnerável, população negra é afetada por alteração em programas de saúde mental do SUS", matéria de Roberta Camargo, com edição de Nataly Simões, publicada em 11 de dezembro de 2020, no portal jornalístico *Alma Preta*. Disponível em: <https://almapreta.com/sessao/cotidiano/mais-vulneravel-populacao-negra-e-afetada-por-alteracao-em-programas-de-saude-mental-do-sus>. Acesso em: 28 jun. 2021.

<sup>259</sup>"Inflação e pandemia podem empurrar Brasil de volta ao Mapa da Fome", matéria de Mário Sérgio Lima, para a CNN Brasil, publicada em 2 de abril de 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/2021/04/01/inflacao-e-pandemia-podem-empurrar-brasil-de-volta-ao-mapa-da-fome>. Acesso em: 24 jun. 2021.

*Lembrar daquilo que esqueci* (2020): “A cura não é uma... algo que vem depois de um processo de adoecimento. Pelo contrário: a cura se faz no processo de adoecimento. Se faz enquanto somos aniquiladas, enquanto somos mortificadas, enquanto somos assassinadas”<sup>260</sup>. Ouço a de minha mãe que, quando me vê em desalento na escrita dessa dissertação – em certa medida, também um processo de dor e de mortificação –, diz-me, a partir de suas vivências de trabalho incessante: “a vida é assim mesmo, meu filho, vamo trabalhar”. Ouço ecoar os passos do meu pai, também em um trabalho sem fim, mesmo aos finais de semana. Ouço a fala da artista e arte-educadore multilingue Pedra Silva, que, em um momento coletivo de partilha, formação e fortalecimento articulado por ela, semeia a frase: “A encruzilhada não lhe dá uma resposta. Ela lhe dá um caminho. Ou vários na verdade”<sup>261</sup>.

A encruzilhada é a possibilidade de ir para onde se quer ir, de se perder achando que sabe para onde se está indo ou de se permitir viver a contradição e, ao se perder, enfim chegar no ponto em que se queria estar (ou mesmo habitar na encruza). Desconhecer o caminho a se seguir e poder imaginar quais são os rumos/futuros possíveis a serem criados fazem parte da experiência de estar na encruzilhada. E fazem parte desta escrita.

Montar e remontar essa pesquisa em diálogo com os videoclipes de Linn da Quebrada até entendê-los como *feitiços audiovisuais* significou me permitir ser atravessado pelas incertezas, pelas dúvidas, pelas angústias, mas também pela própria vida que germina da estética-política (en)cantada da artista. Os capítulos e seus respectivos interlúdios conjugados são resultado direto da tessitura dos saberes com os quais tive contato ao longo do percurso do mestrado, frutos das trocas em espaços formativos firmados na Academia, nas artes ou nas redes de *(r)existência* e de cura das quais participei em minha trajetória.

Na primeira metade da dissertação, traçamos o panorama das teorias e políticas *queer* do Norte Global, entremeado às questões interseccionais, à torção cuir latino-americana e brasileira e à crítica à colonialidade na produção de conhecimento (que legitima saberes acadêmicos de um centro em detrimento das epistemologias marginais das ruas, das artes, dos ativismos e de outros espaços), para lançar as bases do diálogo com as obras de Linn da Quebrada a partir das *(r)existências*. O ser e o resistir em *Absolutas* (2017) e *blasFêmea / Mulher* (2017) integram *f(r)icções audiovisuais* no fortalecimento de multidões de diferenças

<sup>260</sup> Disponível em: [https://castielvitorinobrasileiro.com/vid\\_lembardaquiloqueesqueci](https://castielvitorinobrasileiro.com/vid_lembardaquiloqueesqueci). Acesso em: 24 jun. 2021.

<sup>261</sup> Fala proferida na intitulada Turma Bumba Meu Boi Canarinho, do curso “Corpas e audiovisualidades: encruzilhadas criativas de cura, cuidado e memória”, de Pedra Silva, realizado de modo *on-line* no Centro Cultural Bom Jardim, da Prefeitura de Fortaleza, em fevereiro e março de 2021. Meus agradecimentos à sabedoria e generosidade de Pedra Silva, bem como à Turma Bumba Meu Boi Canarinho e à Turma Leda Maria Martins.

em aliança. Tais narrativas promovem a disputa pelo direito ao território da/o própria/o *corpa/o*, seja por meio dos *artivismos* de dissidências sexuais e de gênero, seja por meio do poder do olhar de *mulheridades* negras.

Na segunda metade, há o mergulho propriamente dito na estética-política (en)cantada de Linn da Quebrada, imbricada entre feridas históricas e cuidados que integram uma cura individual e coletiva. Abordamos os videoclipes como *feitiços audiovisuais*, uma manipulação de forças para a intervenção em uma realidade social marcada pelo desencanto das políticas coloniais de morte e pelo encantamento das políticas de vida de saberes pretos/nativos. Linn da Quebrada utiliza as áudio-imagens como ferramentas para tramar narrativas que lhe façam acreditar na possibilidade de existência num território tão violento como o Brasil. Ela se apropria de tecnologias audiovisuais antes inacessíveis e, por meio da autodeterminação, do autorreconhecimento, da automeação e da autonarração, procura produzir mudanças em imaginários do presente e memórias dissidentes para um futuro. As imagens sonoras e visuais de *Oração* e *Serei A* são mobilizadas uma cura que se dá em espaços/tempos criados por redes de afeto entre *corpas* pretas e travestis. São obras que nascem de estratégias de comunicação construídas a partir dos vínculos possíveis entre as pessoas, inseridas em teias midiáticas. No aquilombar-se (ou aldeiar-se), brotam áudio-imagens de vida.

Agora, chegado o final, que caminho resta? Entre a multiplicidade de trilhas para o encerramento desta dissertação, vislumbro uma faísca de guiança ainda na conversa entre Dodi Tavares Borges Leal e Castiel Vitorino Brasileiro. Nela, Castiel compartilha a preciosidade de um saber transmitido por um mestre de quem é bastante próxima: “O Renato Santos, é o meu mestre de congo, mestre pra vida, também professor de dança e pedagogo, ele diz assim: ‘quando você não souber para onde ir, faça o caminho de volta’” (BRASILEIRO; LEAL, 2021, p. 30).

Inspirado por esse ensinamento, decido tentar fazer o caminho reverso que nos trouxe até aqui. Retornar para onde tudo começou, antes mesmo da escrita se fazer escrita, permite a mim resgatar aquilo que disparou a pesquisa e compreender o que mudou, o que permaneceu, o que ficou de fora.

Na época em que nasceu a ideia do projeto, quando o mestrado ainda era um espaço de difícil acesso para mim, Linn da Quebrada estava começando a transição entre *Pajubá* e seus outros trabalhos, na música, no cinema, na televisão. Em 2018, lançou o videoclipe oficial de *Coytada*, que materializou imagetivamente, ao meu ver, o gesto estético-político do *terrorismo de gênero* que a artista vinha cultivando. Mas também no final daquele mesmo ano

– não coincidentemente duas semanas após o resultado do segundo turno das eleições presidenciais do Brasil – ela lançou *mEnorme*, o que poderia ser uma espécie de resposta a uma conjuntura política desesperançosa na forma de uma canção de amor.

O imaginário do amor passou a ser um campo mais explicitamente disputado por Linn da Quebrada, que tenta elaborar por meio de sua arte uma outra noção amorosa fora de um espectro do “romanCis”, como fala em postagem de divulgação do *single* de 2019 *fake dói*. De acordo com Linn, “o amor eh oq nos legitima ou nao enquanto humanas. dividindo o mundo entre aquelas q merecem amar & ser amadas, e as q não”, e é, “enquanto instituição, uma das principais ferramentas de manutenção desse sistema. responsável pela formação das famílias & construção d redes d apoio, capital & herança”<sup>262</sup>. Mas, se é assim, Linn também questiona: é possível imaginarmos um outro tipo de amor? “[...] mas & qdo vc se apaixona, será q eh possível implodir essa instituição d dentro pra fora & construir [...] vias desviantes q [...] sejam capazes d respeitar nossos limites & contornos & ao msm tempo borrá-los?”<sup>263</sup>.

Essas outras obras apontam para caminhos que nos interessavam bastante inicialmente: o *terrorismo de gênero* produzido por Linn da Quebrada e as narrativas sobre o amor a partir de uma perspectiva dissidente. Escrevemos, inclusive, artigos em diálogo com *mEnorme*<sup>264</sup> e com *Coytada*<sup>265</sup>. Porém, como constantemente Linn da Quebrada frisa, seus trabalhos são processos de construção e desconstrução contínuos, que se modificam muito rapidamente e se desdobram em outros. Com o passar do tempo, nosso escopo de temas e obras foi crescendo vertiginosamente, até compreendermos, nas trocas nascidas do exame de qualificação, que a pesquisa não iria – nem poderia e nem, de fato, queria – dar conta da totalidade e profundidade de toda a produção da artista.

Por isso focamos nas obras que faziam dois grandes movimentos (en)cantados, identificados como um fio condutor na estética-política de Linn da Quebrada (ou, pelo menos, naquela que foi desenvolvida até aqui). O primeiro movimento se faz com as (*r*)*existências*, as quais acionam os contra-ataques abertos ao *cistema heteronormativo branco*, a formação de alianças entre sujeitos marginalizados e a criação de estratégias de fortalecimento conjunto. O

<sup>262</sup> Publicação de Linn da Quebrada no Instagram do dia 14 de junho de 2019. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ByswvubFbaD/>. Acesso em: 24 jun. 2021.

<sup>263</sup> *Ibidem*.

<sup>264</sup> Ver o artigo “Amor fronteiriço: A estética-política queer de Linn da Quebrada no videoclipe *mEnorme* (2018)”, de Ed Borges e Gabriela Reinaldo, publicado na 14ª edição da *Revista Movimento*, publicação discente do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/14jUgnIhcoMStmEkgMzy\\_i8zzrsmnZBmR/view](https://drive.google.com/file/d/14jUgnIhcoMStmEkgMzy_i8zzrsmnZBmR/view). Acesso em: 24 jun. 2021.

<sup>265</sup> Disponível em: <https://ppgletras.ufc.br/wp-content/uploads/2021/04/todos-os-corpos-desejam-e-book.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2021.

segundo movimento se faz pela cura, composta por gestos de desinfecção das feridas coloniais, por uso da imagem e do som como vetores de transformação de imaginários e de estabelecimento de pontes de vinculação e por criação de espaços/tempos de apoio mútuo e cuidado entre *corpas* pretas e travestis.

Esses dois processos, embora aqui estejam separados para fins de estudo, inevitavelmente se articulam entre si e não são os únicos possíveis de serem debatidos a partir do discurso e do trabalho da artista. Outros diálogos podem ser estabelecidos, inclusive em estudos de recepção que investiguem a forma como as obras da artista são recebidas e sentidas e com quem elas se comunicam diretamente. Além disso, como vimos no último capítulo, Linn da Quebrada também não é a única a travar essas disputas de imaginário – e nem ela quer assumir essa posição, de acordo com suas falas sobre os limites da representatividade. Há uma série de *arte-manhas* sendo produzidas por artistas negras/es/os brasileiras/es/os contemporâneos e traçar as redes de conexões entre suas produções é um trabalho que exige um nível de aprofundamento ainda mais amplo. A cura e a *(r)existência* são jornadas de vida que não se encerram numa só pesquisa

Ao decidir traçar o caminho de volta, também percebo que, mesmo que assim o pareça, ele nunca é exatamente o mesmo (des)caminho de ida. A volta se torna um novo caminho. É abertura de novas rotas que nos levam a outras possibilidades de imaginação de passado, presente e futuro. Voltar, de algum modo, talvez funcione para nós, pessoas negras (e para pessoas de populações originárias), como uma tentativa de fazer o sétimo caminho, rumo a nós mesmas/es/os.

## REFERÊNCIAS

A LENDA. Intérprete: Linn da Quebrada. In: Pajubá. São Paulo: Independente, 2017, 1 CD, faixa 14.

ABSOLUTAS: Depoimento Linn da Quebrada. São Paulo: Absolut Brasil, 2017. 1 vídeo (1 min.), son., color. 28 de nov. de 2017. YouTube: AbsolutBrasil Disponível em: [https://youtu.be/\\_QAxVsn2OxA](https://youtu.be/_QAxVsn2OxA). Acesso em: 13 ago. 2020.

ABSOLUTAS: Depoimento Raquel Virgínia. São Paulo: Absolut Brasil, 2017. 1 vídeo (1 min.), son., color. 28 de nov. de 2017. YouTube: AbsolutBrasil. Disponível em: <https://youtu.be/MxNaQFzEfuc>. Acesso em: 13 ago. 2020.

ABSOLUTAS – Linn Da Quebrada feat. As Bahias e A Cozinha Mineira. Direção de Lua Voigt. Produção de Landia. São Paulo: Absolut Brasil, 2017. (3 min), son., color. Publicado em 24 nov. 2017. YouTube: AbsolutBrasil. Disponível em: <https://youtu.be/uunqc97qexU>. Acesso em: 13 set. 2020.

ABRAMOVICH, Seth. John Cameron Mitchell: 'Hedwig' Is "Not Really a Trans Story". 3 jun. 2019. **The Hollywood Reporter**. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/news/john-cameron-mitchell-hedwig-is-not-a-trans-story-1215285>. Acesso em: 25 jul. 2020.

'ACHEI que iria morrer sufocada como George Floyd', diz mulher negra que teve pescoço pisado por PM em SP. **Portal G1 - São Paulo**, 14 jul. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/07/14/achei-que-ia-morrer-sufocada-como-george-floyd-diz-mulher-negra-que-teve-pescoco-pisado-por-pm-em-sp.ghtml>. Acesso em: 13 out. 2020.

AFROTONIZAR. Catálogo Edição\_0. **Afrotonizar**. [S. l.], c2021. Disponível em: <https://www.afrotonizar.org/cat%C3%A1logo-afrotonizar-lab-edi%C3%A7%C3%A3o-0>. Acesso em: 20 nov. 2021.

AFRONTONIZAR. Instagram: @afrontonizar. [S. l.: s. n.]. Disponível em: <https://www.instagram.com/afrontonizar>. Acesso em: 25 abr. 2021.

ALVES, Alê. Angela Davis: “Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela”. **El País**. Salvador. 27 jul. 2017. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/27/politica/1501114503\\_610956.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/27/politica/1501114503_610956.html). Acesso em: 17 ago. 2020.

AMORIM, F. L. **Gestos performativos como atos de resistência: corpas-monstro na cena contemporânea**. 2019. 172 p. Dissertação (Mestrado) – Curso Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2019. Disponível em: [https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/12088/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O\\_GestosPerformativosAtos.pdf](https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/12088/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O_GestosPerformativosAtos.pdf). Acesso em: 15 set. 2020.

ANTRA. **Mapa dos casos de assassinatos de Travestis, Mulheres Transexuais e Homens Trans, no território brasileiro no ano de 2017**, 2018. 121 p. Disponível em: <https://antrabrazil.files.wordpress.com/2018/02/relatc3b3rio-mapa-dos-assassinatos-2017-antra.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2020.

ANTRA. **Novo Aumento no número de assassinatos de travestis e transexuais em 2020...** [S. l.], 8 set. 2020. Instagram: @antra.oficial. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CE4BAHdnYnk/>. Acesso em: 13 out. 2020.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La frontera: the new mestiza**. San Francisco: Aunt Lute, 1987. 203p.

APOIADORES de Bolsonaro fazem ato em frente ao Supremo com tochas e máscaras brancas. **O Globo**. [S. l.], 31 maio 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/05/31/apoiadores-de-bolsonaro-realizam-ato-em-frente-ao-stf-com-tochas-e-mascaras.ghtml>. Acesso em: 8 nov. 2020.

ASSIS, Dayane N. Conceição de. **Infos: Interseccionalidades**. Salvador: UFBA, 2019, p. 57. Disponível em: <https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/554207/2/eBook%20-%20Interseccionalidades.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2021.

BABY95. Intérprete: Liniker e os Caramelows. Direção de Ce.Ge. | Camila Tuon e Gabiru. Produção de Dani Façanha. [S. l.]: Noyze, Liniker e Ce.Ge., 2021. 1 vídeo (07 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/CZwZX-QdJ0E>. Acesso em: 21 jun. 2021.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia: Reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura**. São Paulo: Paulus, 2014.

BALTAR, Mariana. Femininos em tensão da pedagogia sociocultural a uma pedagogia dos desejos. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (org.). **New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política**. São Paulo, Rio de Janeiro, Fortaleza, Curitiba, Salvador: Caixa Econômica Federal, p. 40-45, jul., 2015. Disponível em: <http://newqueercinema.com.br/v1/images/catalogo.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2020.

BARROS, Laan Mendes de; FREITAS, Kênia. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 97-121, 26 dez. 2018. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/20262/12629](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/20262/12629). Acesso em: 29 jun. 2021.

BARROS, Luiza. Linn da Quebrada: "Um dos espaços que nós travestis somos excluídos é o do sagrado, entrevista de Linn da Quebrada. **Jornal O Globo**, 11 nov. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/linn-da-quebrada-um-dos-espacos-que-nos-travestis-somos-excluidos-o-do-sagrado-1-24073699>. Acesso em: 17 jun. 2021.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem: Para uma ciência da imagem**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM: EAUM, 2014

BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia. **Ghrebh: Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**, São Paulo, n. 08, p. 32-60, jul. 2006.

BENTO, Helena. "O colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Dói sempre, por vezes infeta, e outras vezes sangra". Entrevista de Grada Kilomba. **Jornal Expresso**, 29 mai. 2019. Disponível em: <https://expresso.pt/cultura/2019-05-29-O-colonialismo-e-uma-ferida-que-nunca-foi-tratada.-Doi-sempre-por-vezes-infeta-e-outras-vezes-sangra#gs.f6iydo>. Acesso em: 17 jun. 2021.

BENEVIDES, Bruna G.; NOGUEIRA, Sayonara Naidier Bonfim (orgs.). **Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020**. São Paulo: Expressão Popular, ANTRA, IBTE, 2021. Disponível em: <https://antrabrazil.files.wordpress.com/2021/01/dossie-trans-2021-29jan2021.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2021.

BIOGRAFIA: Erica Maluginho. **Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo**, Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/deputado/?matricula=300625>. Acesso em: 17 jun. 2021.

BISPO, Ella Ferreira. **Processos de crioulização no romance Um Defeito de Cor**: as condições de possibilidade a uma identidade cultural latino-americana. 2017. 136 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpi.br/xmlui/handle/123456789/1143>. Acesso em: 8 nov. 2020.

BIXA Preta. Intérprete: Linn da Quebrada. In: Pajubá. São Paulo: Independente, 2017, 1 CD, faixa bônus.

BIXA Travesty. Direção de Claudia Priscilla e Kiko Goifman. Brasil: Válvula Produções, 2018. 1 vídeo (75 min.), son., color.

BOM mesmo é estar debaixo d'água (Álbum Visual). Intérprete: Luedji Luna. Direção de Joyce Prado. Produção de Regiane Silva e Joyce Prado. Roteiro: Luedji Luna. Nairóbi, São Paulo, Salvador: Dan Produções e Oxalá Produções, 2020. 1 vídeo (23 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/Z7lPX61UdJ4>. Acesso em: 22 abr. 2021.

BONFIGLIOLI, Gustavo. **Absolut - A Arte Resiste**. [S. l.]. Disponível em: <https://gbonfiglioli.com/absolut>. Acesso em: 3 maio 2020.

BORGES, Ed. **Trans Olhares**: duas histórias de vida de pessoas trans em fortaleza. 2014. 352 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social, Com Habilitação em Jornalismo, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

BORGES, Ed; REINALDO, Gabriela. Amor fronteiroço: a estética-política queer de Linn da Quebrada no videoclipe mEnorme (2018). **Revista Movimento**, [São Paulo], n. 14, p. 7-30, mar. 2020. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/14jUgnlhcoMStmEkgMzy\\_i8zzrsmnZBmR/view](https://drive.google.com/file/d/14jUgnlhcoMStmEkgMzy_i8zzrsmnZBmR/view). Acesso em: 29 jun. 2021.

BRASIL, Linda. **Bio**. [S. l.: s. n.]. Instagram: @lindabrasilaracaju. Disponível em: <https://www.instagram.com/lindabrasilaracaju/>. Acesso em: 25 abr. 2021.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Ancestralidade sodomita, espiritualidade travesti. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 14, p. 40-47, 2020. Disponível em: <https://piseagrama.org/ancestralidade-sodomita-espiritualidade-travesti/>. Acesso em: 8 nov. 2020.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando Encontro Vocês: macumbas de travesti, feitiços de bixa**. Vitória: Editora da Autora, 2019. 20 p.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino; LEAL, Dodi Tavares Borges. Crítica, cura e curadoria. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 40, p. 1-33, abr. 2021. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19363>. Acesso em: 29 jun. 2021.

BRIOLLY, Benny. **Bio**. [S. l.: s. n.]. Instagram: @bennybriolly. Disponível em: <https://www.instagram.com/bennybriolly>. Acesso em: 25 abr. 2021.

BRONZE, Giovanna. Brasil chega à marca de 100 mil mortes por Covid-19. **CNN Brasil**. São Paulo, 08 ago. 2020. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/saude/2020/08/08/brasil-registra-100-mil-mortes-por-covid-19-mostra-levantamento-da-cnn>. Acesso em: 13 out. 2020.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter: on the discursive limits of sex**. New York: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. **Excitable Speech: a politics of the performative**. Nova York: Routledge, 1997. 185p.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CAMARGO, Roberta; SIMÕES, Nataly. Mais vulnerável, população negra é afetada por alteração em programas de saúde mental do SUS. **Portal Jornalístico Alma Preta**, 11 dez. 2020. Disponível em: <https://almapreta.com/sessao/cotidiano/mais-vulneravel-populacao-negra-e-afetada-por-alteracao-em-programas-de-saude-mental-do-sus>. Acesso em: 28 jun. 2021.

CASTRO, Rodrigo. Amazônia: 72% das queimadas de 2019 nas áreas críticas ocorreram em grandes fazendas. **Época**. 23 set. 2020. Disponível em: <https://epoca.globo.com/sociedade/amazonia-72-das-queimadas-de-2019-nas-areas-criticas-ocorreram-em-grandes-fazendas-24655661>. Acesso em: 26 out. 2020.

CBN. **CBN NOITE TOTAL recebe a cantora Linn da Quebrada**. 15 jun. 2020. 1 vídeo (56 min.), son., color. Facebook: @radiocbn. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=271012107438740>. Acesso em: 8 nov. 2020.

CHAPOLA, Ricardo. ASSIS, Tatiane de. Grafite em apoio a comunidade LGBT no Minhocão será apagado. **Veja São Paulo**. São Paulo. 21 ago. 2019. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/grafite-em-apoio-a-comunidade-lgbt-no-minhocao-sera->

apagado/. Acesso em: 13 ago. 2020.

CHION, Michel. **Audio-vision**: Sound on screen. Tradução de Claudia Gorbman. Nova York: Columbia University Press, 1994.

COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. **Sala Preta**, v. 18, n. 1, p. 152-167, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/125684>. Acesso em: 24 nov. 2020.

COLLINS, Patricia Hill. Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória. **Parágrafo: Revista Científica de Comunicação Social da FIAM-FAAM**, v. 5, n. 1, p. 6–17, jun. 2017. Disponível em: <http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/559/506>. Acesso em: 1 nov. 2020.

COLLUCCI, Cláudia. Governo Bolsonaro quer revogar portarias que sustentam política de saúde mental. **Jornal Folha de São Paulo**, 07 dez. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2020/12/governo-bolsonaro-quer-revogar-portarias-que-sustentam-politica-de-saude-mental.shtml>. Acesso em: 28 jun. 2021.

CONCEIÇÃO Evaristo | Escrevivência. 05 fev. 2020. 1 vídeo (23 min.), son., color. **YouTube: Leituras Brasileiras**. Disponível em: <https://youtu.be/QXopKuvxevY>. Acesso em: 13 out. 2020.

COUTO JUNIOR, Dilton Ribeiro; POCAHY, Fernando Altair. Dissidências epistemológicas à brasileira: uma cartografia das teorizações queer na pesquisa em educação. **Revista Inter-Ação**, v. 42, n. 3, p. 608-631, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/interacao/article/view/48905/25657>. Acesso em: 8 nov. 2020.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>. Acesso em: 1 nov. 2020.

CRUZ, Yhuri. Monumento à voz de Anastácia. [S. l.], 2019. Afresco-monumento. Disponível em: <https://yhuricruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/>. Acesso em 17 jun. 2021.

DANTAS, Carolina. Por que os indígenas protestam em Brasília? Entenda o PL 490, projeto que muda a demarcação de terras. **Portal G1**, 23 jun. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/natureza/noticia/2021/06/23/por-que-os-indigenas-protestam-em-brasilia-entenda-o-pl-490-projeto-que-muda-a-demarcacao-de-terras.ghtml>. Acesso em: 24 jun. 2021.

DE ontem. Intérprete: Liniker e os Caramelows. Direção de Pedro Henrique França. Produção de Marute Almeida. [S. l.]: Nathália Ribeiro, 2020. 1 vídeo (04 min.), son., color. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Y\\_skfMVIkLA](https://www.youtube.com/watch?v=Y_skfMVIkLA). Acesso em: 23 abr. 2021.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: Uma história do olhar no Ocidente. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. São Paulo: Papyrus. 1991.

DIAS, Ed Ney Borges. Feitiçaria queer e a subversão do desejo falocêntrico no videoclipe “Coytada”, de Linn da Quebrada. In: SILVA, Claudicélio Rodrigues da (org.). **Todos os corpos desejam**. Fortaleza: PPGLetras - Universidade Federal do Ceará, 2021. p. 40-56. *E-book*. Disponível em: <https://ppglettras.ufc.br/wp-content/uploads/2021/04/todos-os-corpos-desejam-e-book.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2021.

DOSSIÊ. **Caso Marielle e Anderson**. [S. l.], c2021. Disponível em: <https://casomarielleeanderson.org/>. Acesso em: 22 abr. 2021.

DUARTE, Mariana. A (r)existência delas pode ser a revolução de um país. **Público**, [S. l.], 28 set. 2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/09/28/culturaipsilon/noticia/brasil-bandasonora-de-uma-revolucao-1845057>. Acesso em: 25 ago. 2020.

ELEIÇÕES 2020. **Portal da Associação Nacional de Travestis e Transsexuais**, 15 nov. 2020. Disponível em: <https://antrabrasil.org/eleicoes2020/>. Acesso em: 25 abr. 2021.

ESPECIAL: 9 horas de terror no Jacarezinho. **Portal G1 - Rio de Janeiro**, 2021. Disponível em: [http://especiais.g1.globo.com/2021/rj/operacao\\_jacarezinho/](http://especiais.g1.globo.com/2021/rj/operacao_jacarezinho/). Acesso em: 28 jun. 2021.

EU NÃO VOU MORRER. Intérprete: Ventura Profana y Podenserdesligado. [S. l.]: Ventura Profana y Podenserdesligado y da Cor do Barro, 2019. 1 vídeo (05 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MWZPd5EcJO8>. Acesso em: 10 maio 2021.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017. 198 p.

FALA PÚBLICA COM A ENSAÍSTA E PERFORMER JOTA MOMBAÇA. Rio de Janeiro: **Despina**. 8 de ago. 2017. 1 áudio. (2h00min). Disponível em: <https://despina.org/fala-publica-com-jota-mombaca/>. Acesso em: 8 nov. 2020.

FANTÁSTICO; BRIDI, Sônia. 500 mil mortos por covid: de cada 425 brasileiros, um foi levado pela pandemia. (14 min), son., color. **Portal G1**, 20 jun. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2021/06/20/500-mil-mortos-por-covid-de-cada-425-brasileiros-um-foi-levado-pela-pandemia.ghtml>. Acesso em: 24 jun. 2021.

FANTÁSTICO. Vereadoras trans no Brasil enfrentam rotina de preconceito, ameaças e violência. (09 min), son., color. **Portal G1**, 30 mai. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2021/05/30/vereadoras-trans-no-brasil-enfrentam-rotina-de-preconceito-ameacas-e-violencia.ghtml>. Acesso em: 30 jun. 2021.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação criativa. São Paulo: Editora Elefante, 2017. 460 p. Disponível em: [http://coletivosycorax.org/wp-content/uploads/2019/09/CALIBA\\_E\\_A\\_BRUXA\\_WEB-1.pdf](http://coletivosycorax.org/wp-content/uploads/2019/09/CALIBA_E_A_BRUXA_WEB-1.pdf). Acesso em: 8 nov. 2020.

FERGUSON, Roderick A. **Aberrations in Black: Toward a Queer of Color Critique**. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2004.

FLORES, Julia. Após sofrer ameaças de morte, vereadora Benny Briolly volta ao Brasil.

**Universa**, 31 mai. 2021. Disponível em:

<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/05/31/apos-sofrer-ameacas-de-morte-vereadora-benny-briolly-volta-ao-brasil.htm>. Acesso em: 30 jun. 2021.

FOUCAULT, Michael. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal. 1988. 152 p.

FRENTE A FRENTE com LINN DA QUEBRADA | Bianca DellaFancy [S. l.], 2020. 1 vídeo (48 min19seg). Publicado pelo canal Bianca DellaFancy. Disponível em:

<https://youtu.be/Nn5Vd7C2YHM>. Acesso em: 22 maio 2021.

GARCÍA, David Córdoba. Teoría Queer: Reflexiones sobre sexo, sexualidad y identidad. Hacia una politización de la sexualidad. In: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco (Eds.). **Teoría queer**. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas. 2. ed. Madrid: Egales, 2005. 260 p.

GOES, Emanuelle Freitas; RAMOS, Dandara de Oliveira; FERREIRA, Andrea Jacqueline Fortes. Desigualdades raciais em saúde e a pandemia da Covid-19. **Trabalho, Educação e Saúde**, [S.l.], v. 18, n. 3, p. 1-7, 2020. Disponível em:

<https://www.scielo.br/pdf/tes/v18n3/0102-6909-tes-18-3-e00278110.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2020.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 92/93, n. 1, p. 69-82, jun. 1988.

GONZALEZ, Mariana. Linn da Quebrada: "O peito é um símbolo, mas não é ele que me faz travesti". **Universa**, 17 de mai. 2021. Disponível em:

<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/05/17/linn-da-quebrada-o-peito-e-um-simbolo-mas-nao-e-ele-que-me-faz-travesti.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 9 jun. 2021.

GRACIOTTI, Mariana. **O corpo-documento e a travessia imagética do cinema negro brasileiro**. 2020. Disponível em: <https://revistaphilos.com/2020/11/24/o-corpo-documento-e-a-travessia-imagetica-do-cinema-negro-brasileiro-por-mariana-graciotti/>. Acesso em: 29 jun. 2021.

GRIGOLETTO, Vanessa. **Como foi produzir Absolut Art Resistance**. 15 ago. 2018.

LinkedIn: Vanessa Grigoletto. Disponível em: <https://www.linkedin.com/pulse/como-foi-produzir-absolut-art-resistance-vanessa-grigoletto>. Acesso em: 3 maio 2020.

GROSZ, Elizabeth. **Sexual Subversions: Three French Feminists**. Austrália: Allen & Unwin, 1989. 264p.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1997. 104 p.

HEDWIG and the Angry Inch. Direção de John Cameron Mitchell. Estados Unidos: Killer Films, 2001. 1 vídeo (95 min.), son., color.

HERSTORY. **Black Lives Matter**. Disponível em: <https://blacklivesmatter.com/herstory/>. Acesso em: 13 out. 2020.

HILTON, Erika. **Bio**. [S. l.: s. n.]. Instagram: @hilton\_erika. Disponível em: [https://www.instagram.com/hilton\\_erika/](https://www.instagram.com/hilton_erika/). Acesso em: 25 abr. 2021.

HOOKS, bell. **Olhares Negros: raça e representação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

HOOKS, bell. Vivendo de amor. Tradução: Maísa Mendonça. **Geledés**, 09 mar. 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>. Acesso em: 4 jun. 2019.

IARA, Carolina. **Bio**. [S. l.: s. n.]. Instagram: @acarolinaiara. Disponível em: <https://www.instagram.com/acarolinaiara/>. Acesso em: 25 abr. 2021.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. **Revista Usp**, [S.l.], n. 111, p. 21-36, out./dez. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127596/124647>. Acesso em: 29 jun. 2021.

INTIMIDADE. Intérprete: Liniker e os Caramelows. Direção de Sabrina Duarte. Produção de Bernie Maria. Roteiro: Liniker Barros. 2019. 1 vídeo (04 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V6IV5NTvVv0>. Acesso em: 26 abr. 2021.

ITAÚ CULTURAL. **Ocupação Abdias Nascimento**. São Paulo: Itaú Cultural, p. 21-22, 2016. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/>. Acesso em: 8 nov. 2020.

JAGOSE, Anamarie. **Queer Theory: an introduction**. New York: New York University Press, 1996.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos** - Guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de opinião. Jaqueline Gomes de Jesus: Brasília, 2012, 42p. Disponível em: <http://www.diversidadese sexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2020.

JESUS, Jaqueline Gomes de. As guerras de pensamento não ocorrerão nas universidades. *In*: COLLING, Leandro (Org.). **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 217-232. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/30169/1/dissidencias-sexuais-genero-repositorio.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2020.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Notas sobre as travessias da população trans na história. **CULT**. n. 235. jun. 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/uma-nova-pauta-politica/>. Acesso em: 08 nov. 2020.

KER, João. Levanta e luta: Linn da Quebrada. **Revista Híbrida**, nov. 2017. Disponível em: <https://revistahibrida.com.br/revista/edicao-1/levanta-e-luta-linn-da-quebrada/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

KER, João. Linn da Quebrada: "Ainda não conquistei a humanização do meu corpo". **Revista Híbrida**, nov. 2019. Disponível em: <https://revistahibrida.com.br/2019/11/25/linn-da-quebrada-ainda-nao-conquistei-a-humanizacao-do-meu-corpo/>. Acesso em: 21 jun. 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019. 248p.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror**: An Essay on Abjection. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982. 229p.

LACERDA, Chico. Madame Satã. 2016, p. 95). *In*: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Orgs.). **New Queer Cinema**: segunda onda. Brasília, Rio de Janeiro, Fortaleza: Caixa Econômica Federal, p. 95-97, jul., 2016. Disponível em: <http://newqueercinema.com.br/images/catalogo.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2020.

LAURETIS, Teresa. Teoria queer, 20 anos depois: identidade, sexualidade e política. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

LEAL, Dodi Tavares Borges. **Performatividade transgênera**: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral. 2018. Tese (Doutorado em Psicologia Social), São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-13112018-144518/publico/dodileal\\_do.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-13112018-144518/publico/dodileal_do.pdf). Acesso em: 1 nov. 2020.

LEMBRAR daquilo que esqueci. Direção de Castiel Vitorino Brasileiro. Realização de Castiel Vitorino Brasileiro. Vitória: Castiel Vitorino Brasileiro, 2020. 1 vídeo (20 min.), son., color. Disponível em: [https://castielvitorinobrasileiro.com/vid\\_lembrardaquiloqueesqueci](https://castielvitorinobrasileiro.com/vid_lembrardaquiloqueesqueci). Acesso em: 21 jun. 2021.

LE MOS, Vinícius. Ministério Público do Trabalho analisa morte de doméstica no RJ após patroa ter coronavírus. **BBC News**. São Paulo, 20 mar. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51982465>. Acesso em: 8 nov. 2020.

LIMA, Mário Sérgio. Inflação e pandemia podem empurrar Brasil de volta ao Mapa da Fome. **CNN Brasil**, 02 abr. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/2021/04/01/inflacao-e-pandemia-podem-empurrar-brasil-de-volta-ao-mapa-da-fome>. Acesso em: 24 jun. 2021.

LINN da Quebrada – A Lenda (Áudio-Vídeo Oficial). Direção de Linn da Quebrada. [S.l.]: Jup do Bairro e Linn da Quebrada, 2017. 1 vídeo (03 min.), son., color. Publicado em 5 out.

2017. **YouTube: Linn da Quebrada**. Disponível em: <https://youtu.be/k4DpkHftQJg>. Acesso em: 23 ago. 2020.

LINN da Quebrada – blasFêmea. São Paulo: Melissa Meio-Fio, 2017. 1 vídeo (03 min.), son., color. 11 de mai. de 2017. **YouTube: melissachanel**. Disponível em: <https://youtu.be/ptoK2ODrEGI>. Acesso em: 14 abr. 2020.

LINN da Quebrada – blasFêmea | Mulher. Direção de Linn da Quebrada. Co-direção: Marcelo Caetano. São Paulo: Felipe Santo, 2017. 1 vídeo (11 min.), son., color. Publicado em 14 abr. 2017. **YouTube: Linn da Quebrada**. Disponível em: <https://youtu.be/-50hUUG1Ppo>. Acesso em: 23 ago. 2020.

LINN DA QUEBRADA - Coytada (Áudio-Vídeo). [S.l.]: 6 out. 2017. (3 min), son., color. **YouTube: Linn da Quebrada**. Disponível em: <https://youtu.be/4W8jlyLK5LA>. Acesso em: 25 ago. 2020.

LINN DA QUEBRADA - Coytada (Clipes Oficial). São Paulo: 17 set. 2018. (3 min), son., color. **YouTube: Linn da Quebrada**. Disponível em: <https://youtu.be/IUq4WWJRngE>. Acesso em: 25 ago. 2020.

LINN da Quebrada - Eu não quero me finalizar. São Paulo: Melissa Meio Fio, 10 out. 2016. 1 vídeo (03 min.), son., color. **YouTube: melissachanel**. Disponível em: <https://youtu.be/k5xcO1WtVc>. Acesso em: 25 out. 2020.

LINN da Quebrada: "Fazer da crise o nosso campo de batalha". Realização de Pedro Stropasolos. São Paulo: **Brasil de Fato**, 2020. 1 vídeo (04 min.), son., color. 11 de fev. de 2020. **YouTube: Brasil de Fato**. Disponível em: <https://youtu.be/0RVB46DA4KU>. Acesso em: 21 abr. 2020.

LINN da Quebrada por Diego Paulino (Trailer). **Casa de Francisca**. Disponível em: <https://cine.casadefrancisca.art.br/app/trailers/linn-da-quebrada-por-diego-paulino-trailer>. Acesso em: 26 out. 2020.

[LINN DA QUEBRADA] 'Minha música é feitiço, manifesto, denúncia e também ponte'. [S.l.], 02 jun. 2018. (5min), son., color. **YouTube: Ponte Jornalismo**. Disponível em: <https://youtu.be/Kgd-Yfv7yLY>. Acesso em: 20 ago. 2020.

LINN DA QUEBRADA - Necomancia ft. Gloria Groove (Áudio-Vídeo Oficial). [S.l.], 6 out. 2017. (4 min), son., color. **YouTube: Linn da Quebrada**. Disponível em: <https://youtu.be/VD9jLPLlpR4>. Acesso em: 25 ago. 2020.

LINN da Quebrada – Oração (Clipes Oficial). Direção de Linn da Quebrada. São Paulo: Nuance Filmes, 2019. 1 vídeo (06 min.), son., color. Publicado em 01º nov. 2019. **YouTube: Linn da Quebrada**. Disponível em: <https://youtu.be/y5rY2N1XuLI>. Acesso em: 23 ago. 2020.

LINN da Quebrada – Serei A ft. Liniker (Áudio-Vídeo Oficial). Direção de Linn da Quebrada. [S.l.]: Jup do Bairro e Linn da Quebrada, 2017. 1 vídeo (04 min.), son., color. Publicado em 5 out. 2017. **YouTube: Linn da Quebrada**. Disponível em: <https://youtu.be/6KUD5CJrgVE>. Acesso em: 23 ago. 2020.

LINN da Quebrada – Série Cada Voz. Realização de Marcus Leoni. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. 1 vídeo (06 min.), son., color. 3 de jun. de 2019. **YouTube: Itaú Cultural**. Disponível em: <https://youtu.be/XG4t2zsvp9w>. Acesso em: 21 abr. 2020.

LINN da Quebrada - Vivencia blasFêmea. Direção de Linn da Quebrada. Produção de Julia Alves, Juliana Melo e Felipe Santo. Roteiro: Linn da Quebrada. 2017. 1 vídeo (07 min.), son., color. 27 de ago. de 2017. **YouTube: Linn da Quebrada**. Disponível em: <https://youtu.be/ApMrNGJu6Cs>. Acesso em: 17 ago. 2020.

LOOKING for Langston. Direção de Isaac Julien. Reino Unido: British Film Institute, 1989. 1 vídeo (45 min.), son., P&B.

LOPES, Denilson; NAGIME, Mateus. New Queer Cinema e um novo cinema queer no Brasil. *In*: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Orgs.). **New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política**. São Paulo, Rio de Janeiro, Fortaleza, Curitiba, Salvador: Caixa Econômica Federal, p. 12-17, jul., 2015. Disponível em: <http://newqueercinema.com.br/v1/images/catalogo.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2020.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. 4. ed. São Paulo: Selo Negro. 2011. 752 p.

LORDE, Audre. The master's tools will never dismantle the master's house. *In*: MORAGA, Cherrie; ANZALDÚA, Gloria (Eds.). **This bridge called my back: writings by radical women of color**. 2. ed., pp. 98-101. New York: Kitchen Table - Women of Color Press, 1983.

LORDE, Audre. Self-Definition and My Poetry. *In*: BYRD, Rudolph P.; COLE, Johnnetta Betsch; GUY-SHEFTALL, Beverly (Eds.). **I Am Your Sister: collected and unpublished writings of Audre Lorde**. pp. 156-157. New York: Oxford University Press, 2009.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf>. Acesso em: 1 nov. 2020.

LUA Voigt - Palestra - FilmeCon 2018. São Paulo: FilmeCon, 2018. 1 vídeo (55 min.), son., color. 12 de fev. de 2019. YouTube: FilmeCon Brasil. Disponível em: <https://youtu.be/AjzYoQ6Sgok>. Acesso em: 4 maio 2020.

LUEDJI Luna - Bom Mesmo É Estar Debaixo D'água (Clipe Oficial). Intérprete: Luedji Luna. Direção de Joyce Prado. Produção de Regiane Silva e Joyce Prado. Roteiro: Luedji Luna. Nairóbi, São Paulo, Salvador: Dan Produções e Oxalá Produções, 2020. 1 vídeo (05 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/BCQnOftvLXM>. Acesso em: 21 jun. 2021.

LUTA POR MIM. Intérprete: Jup do Bairro e Mulambo. *In*: Corpo Sem Juízo. São Paulo: Independente, 2020. 1CD, faixa 06 (06min).

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

MADAME Satã. Direção de Karim Ainouz. Brasil: Videofilmes, 2002. 1 vídeo (105 min.), son., color.

MANIFESTANTES ateam fogo a delegacia em 3º dia de protestos contra morte de negro por policial nos EUA. **Folha de São Paulo**. Minneapolis e São Paulo, 29 maio 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/05/manifestantes-incendeiam-delegacia-em-3o-dia-de-protestos-contramorte-de-negro-por-policial.shtml>. Acesso em: 25 out. 2020.

MARCONDES, Guilherme. **Anticorpos para o combate ao vírus colonial**: algumas ideias a partir da arte. 2020a. Disponível em: <https://www.horizontesaosul.com/single-post/2020/04/29/ANTICORPOS-PARA-O-COMBATE-AO-VIRUS-COLONIAL-ALGUMAS-IDEIAS-ATRAVES-DA-ARTE>. Acesso em: 29 jun. 2021.

MARCONDES, Guilherme. Conexões de cura na arte contemporânea brasileira. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, p. 375-391, jul./dez. 2020b. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/6114-7944/21620>. Acesso em: 29 jun. 2021.

MATE e morra. Intérprete: Linn da Quebrada. Direção Musical: Badsista. [S.l.]: Natura Musical, 2020.

MC LINN da Quebrada – Enviadescer - Clipe Oficial. Direção de Isabela Ribeiro, John Halles e Thiago Felix. São Paulo.: Thiago Felix, Verônica Vieira, Luciana Rabassallo e Sentidos Produções, 2016. 1 vídeo (03 min.), son., color. Publicado em 25 maio 2016. **YouTube: Linn da Quebrada**. Disponível em: <https://youtu.be/saZywh0FuEY>. Acesso em: 23 ago. 2020.

MC LINN da Quebrada – Talento - Clipe Oficial. Direção de Carolina del Bue, Linn da Quebrada, Louise Winkler Freshel e Pedro Avila. São Paulo.: Caio Spessoto, 2016. 1 vídeo (06 min.), son., color. Publicado em 23 ago. 2016. YouTube: Linn da Quebrada. Disponível em: <https://youtu.be/hkAHuRPGgNk>. Acesso em: 23 ago. 2020.

MEIO E MENSAGEM. **Linn da Quebrada e As Bahias e a Cozinha Mineira, protagonistas de videoclipe para Absolut, falam sobre representatividade LGBTQIA+ na publicidade e os desafios de trabalhar com marcas...** [S. l.], 14 dez. 2017. Facebook: @meioemensagem. Disponível em: <https://www.facebook.com/meioemensagem/videos/1754574917927246/>. Acesso em: 2 maio 2020.

MELISSA. **A vida enquanto processo criativo**. São Paulo: 11 maio 2017. Disponível em: <https://www.melissa.com.br/artigo/a-vida-enquanto-processo-criativo>. Acesso em: 4 ago. 2020.

MEMÓRIA, Lucas. Todas as vidas importam? Fortaleza vive onda de assassinatos de mulheres trans. **Mídia Bixa**. 11 ago. 2020. Disponível em: <https://midiabixa.com.br/todas-as-vidas-importam-fortaleza-vive-onda-de-assassinatos-de-mulheres-trans/>. Acesso em: 13 out. 2020.

MENGA. Direção de Afroito. Produção de Hévilla Marques. [S. l.]: Afroito, 2021. 1 vídeo (27 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wloDFD9TLG8>. Acesso em: 7 maio 2021.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 21, p. 150-182, jun. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/soc/n21/08.pdf>. Acesso em: 1º nov. 2020.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. 80 p.

MOMBAÇA, Jota; MATTIUZZI, Musa Michelle. Carta à leitora preta do fim dos tempos. *In*: SILVA, Denise Ferreira da (org.). **A dívida impagável: lendo cenas de valor contra a flecha do tempo**. São Paulo: Casa do Povo, 2019. Disponível em: <https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>. Acesso em: 25 out. 2020.

MOMBAÇA, Jota. **Para desaprender o queer dos trópicos**: desmontando a caravela queer. 24 jul. 2016. Medium: @monstraerrtika. Disponível em: <https://medium.com/@monstraerrtika/para-desaprender-o-queer-dos-tr%C3%B3picos-desmontando-a-caravela-queer-6ced98495821>. Acesso em: 8 nov. 2020.

MOMBAÇA, Jota. rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: [https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo\\_a\\_uma\\_redistribuicao\\_a\\_o\\_da\\_vi](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_a_o_da_vi). Acesso em: 8 nov. 2020.

MOTE apresenta: Outros fins que não a morte. [S. l.]: Cereal Melodia, 21 set. 2020. 1 vídeo (24 min.), son., color. **YouTube: Cereal Melodia**. Disponível em: <https://youtu.be/PSIkSQ-3f10>. Acesso em: 25 out. 2020.

MOURA, Beatriz Martins; RAMOS, Carla. Saberes Tradicionais de Terreiro: Epistemologias, Pedagogias e Possíveis Diálogos com a Universidade. **Revista Calundu**, v. 1, n. 2, 11 dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/view/7649>. Acesso em: 24 nov. 2020.

MUÑOZ, José Esteban. **Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics**. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1999.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Editora Terra e Paz S/A, 1978.

“NÃO existe CIS”. Realização de Jonas Maria. São Paulo: 26 jul. 2020. 1 vídeo (9 min.), son., color. **YouTube: Jonas Maria**. Disponível em: <https://youtu.be/ak2vkEAgfzE>. Acesso em: 24 nov. 2020.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. **Revista MANA**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ. n.14, 2008, p. 455 - 475.

O QUE se sabe sobre a morte a tiros de João Pedro no Salgueiro, RJ. **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro, 20 maio 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/05/20/o-que-se-sabe-sobre-a-morte-a-tiros-de-joao-pedro-no-salgueiro->

raj.html. Acesso em: 13 out. 2020.

OLIVEIRA, Cecília. Kathlen e seu bebê, mais duas vidas negras interrompidas no Brasil. **Jornal El País - Brasil**, 08 jun. 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-06-09/kathlen-e-seu-bebe-mais-duas-vidas-negras-interrompidas-no-brasil.html>. Acesso em: 30 jun. 2021.

OLIVEIRA, Elida. Cortes no orçamento de universidades federais poderão afetar mais de 70 mil pesquisas. **Portal G1**, 31 mai. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2021/05/31/cortes-no-orcamento-de-universidades-federais-podera-impactar-em-mais-de-70-mil-pesquisas-relacionadas-a-pandemia.ghtml>. Acesso em: 24 jun. 2021.

OLIVEIRA, Paul Parra Alves de. **Queer made in Brazil**: visibilidade (hiper)mediática da diversidade sexual e de gênero em videoclipes. 2019. 131 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Comunicação e Cultura, Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Universidade de Sorocaba (UNISO), Sorocaba, 2019. Disponível em: <http://189.108.239.211/producao-discente/2018/pdf/paul-parra.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2019.

OLIVEIRA, Pedro Ivo de. Organização Mundial da Saúde declara pandemia de coronavírus: atualmente, ao menos 115 países têm casos da doença. **Agência Brasil**. 11 mar. 2020. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-03/organizacao-mundial-da-saude-declara-pandemia-de-coronavirus>. Acesso em: 13 out. 2020.

OLIVEIRA, Renan de. Linn da Quebrada reúne artistas trans em Oração. **Portal Dentro do Meio**, 02 nov. 2019. Disponível em: <https://dentrodomeio.com.br/musica/linn-da-quebrada-reune-artistas-trans-em-oracao/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

ONERPM BRASIL. **#EstamosVivas e cheias de pautas pra conversar.AO VIVO**. 1 vídeo (1h06min.), son., color, São Paulo, 1º nov. 2019. Twitter: @ONErpmbr. Disponível em: <https://twitter.com/ONErpmbr/status/1190360071928078336>. Acesso em: 2 jun. 2020.

ORAÇÃO - Linn da Quebrada (2019). **Festival MixBrasil**. [S. l.: s. n.]. Disponível em: <https://www.mixbrasil.org.br/play/oracao-linn-da-quebrada-2019/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

ORÍ. Direção de Raquel Gerber. Produção de Raquel Gerber. São Paulo: Raquel Gerber, 1989. 1 vídeo (93 min.), son., color.

OS FEITIÇOS e os desejos de Linn da Quebrada. Reportagem: Tiago Dias. Imagens e edição: Mariah Kay. [S. l.], 20 dez. 2019. 1 vídeo (12min), son., color. **YouTube: UOL TAB**. Disponível em: [https://youtu.be/ExIrwC\\_HVtw](https://youtu.be/ExIrwC_HVtw). Acesso em: 8 nov. 2020.

PARIS Is Burning. Direção de Jennie Livingston. Estados Unidos: Art Matters Inc., 1990. 1 vídeo (71 min.), son., color.

PAJUBÁ. Intérprete: Linn da Quebrada. São Paulo: Independente, 2017, 1 CD.

PELÚCIO, Larissa. O cu (de) Preciado – estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil. **Iberic@ I: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines**, v. 9, p. 123-136,

2016. Disponível em: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2016/05/Pages-from-Iberic@1-no9-printemps-2016-12.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2020.

PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. **Contemporânea-Revista de Sociologia da UFSCar**, v. 2, n. 2, p. 395, 2012. Disponível em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/89/54>. Acesso em: 8 nov. 2020.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 1, p. 68-91, 2014. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10150/7254>. Acesso em: 8 nov. 2020.

PERRA, Hija de. Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto *sudaca*, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 2, p. 291-298, 2014. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/12896/9216>. Acesso em: 8 nov. 2020.

PFIZER foi ignorada pelo governo federal 81 vezes, expõe Randolfe Rodrigues à CPI. **Portal da TV Cultura**, 09 jun. 2021. Disponível em: [https://cultura.uol.com.br/noticias/25780\\_pfizer-foi-ignorada-pelo-governo-federal-81-vezes-expoe-randolfe-rodrigues-a-cpi.html](https://cultura.uol.com.br/noticias/25780_pfizer-foi-ignorada-pelo-governo-federal-81-vezes-expoe-randolfe-rodrigues-a-cpi.html). Acesso em: 24 jun. 2021.

PIETZ, William. The Problem of the Fetish, I. **Anthropology And Aesthetics**, Chicago, v. 9, n. 1, p. 5-17, jun. 1985. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20166719?seq=1>. Acesso em: 8 nov. 2020.

PIETZ, William. The Problem of the Fetish, II: the origin of the fetish. **Anthropology And Aesthetics**, Chicago, v. 13, n. 1, p. 23-45, jun. 1987. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20166762?seq=1>. Acesso em: 8 nov. 2020.

PIETZ, William. The problem of the fetish, IIIA: Bosman's Guinea and the enlightenment theory of fetishism. **Anthropology And Aesthetics**, Chicago, v. 16, n. 1, p. 105-124, dez. 198. Disponível em: <https://english.hku.hk/staff/kjohnson/PDF/PietzWilliamRESfetishPART3autumn1988c.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2020.

PINTO, Ana Estela de Sousa. Grupo nacionalista faz 'passeata Ku Klux Klan' contra entidade antirracista em Lisboa. **Folha de São Paulo**. 11 ago. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/08/grupo-nacionalista-faz-passeata-ku-klux-klan-contra-entidade-antirracista-em-lisboa.shtml>. Acesso em: 13 out. 2020.

PINTO, Núria R. Linn da Quebrada: “Terrorista de gênero significa ter a minha música como uma arma apontada para a minha própria cabeça”. **Rimas e Batidas**. 02 mar. 2018. Disponível em: <https://www.rimasebatidas.pt/linn-da-quebrada-terrorista-genero-significa-terminha-musica-arma-apontada-minha-propria-cabeça/>. Acesso em: 8 nov. 2020.

POLÍCIA indícia seis por morte de João Alberto no Carrefour em Porto Alegre. **Portal G1 - Rio Grande do Sul**, 11 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2020/12/11/policia-indicia-seis-por-morte-de-cidadao-negro-no-carrefour-em-porto-alegre-rs.ghtml>. Acesso em: 19 abr. 2021.

PRECIADO, [Paul] B. **Manifesto contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014. 224p.

PRECIADO, [Paul] B. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, abr. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v19n1/a02v19n1.pdf>. Acesso em: 25 out. 2020.

PRECIADO, [Paul] B. Historia de una palabra. In: Revista Parole de Queer, n.1, p. 14-17, abr.-jun. 2009. Disponível em: [https://pt.scribd.com/document/79992238/ParoledeQueer1#download&from\\_embed](https://pt.scribd.com/document/79992238/ParoledeQueer1#download&from_embed). Acesso em: 1º nov. 2020.

QUEBRADA, Linn da. **& já estamos na contagem regressiva pra blasFêmea nascer...** [S. l.], 24 mar. 2017. Facebook: @mclinndaquebrada. Disponível em: <https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/photos/a.1693287327576499/1863668797205017/>. Acesso em: 1º ago. 2020.

QUEBRADA, Linn da. **#mEnorme...** [S. l.], 12 nov. 2019. (4min), son., color. Instagram: @linndaquebrada. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/BqGhSfxFV3F>. Acesso em: 13 ago. 2020.

QUEBRADA, Linn da. Antes que o mundo acabe comigo eu levo a cabo o mundo. **Outros fins que não a morte**. [S. l.], 2020. Disponível em: <https://outrosfins.cerealmelodia.com/Linn-da-Quebrada>. Acesso em: 25 out. 2020.

QUEBRADA, Linn da. **Antes que o mundo acabe eu levo a cabo o mundo**. [S. l.], 03 jun. 2020. 1 vídeo (6 min.), son., color. Instagram: @linndaquebrada. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CA\\_nOao1814/](https://www.instagram.com/p/CA_nOao1814/). Acesso em: 25 out. 2020.

QUEBRADA, Linn da. **blasFêmea é...** [S. l.], 17 abr. 2017. Facebook: @mclinndaquebrada. Disponível em: <https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/photos/a.1693287327576499/1876774042561159/>. Acesso em: 6 ago. 2020.

QUEBRADA, Linn da. **Bio**. [S. l.: s.n.]. Instagram: @linndaquebrada. Disponível em: <https://www.instagram.com/linndaquebrada/>. Acesso em: 24 nov. 2020.

QUEBRADA, Linn da. **Cinema, show, funeral & vida em um só ato**. [S. l.], 31 ago. 2020. Twitter: @linndaquebrada. Disponível em: <https://twitter.com/linndaquebrada/status/1300483517483229186>. Acesso em: 26 out. 2020.

QUEBRADA, Linn da. **clipe oração...** [S. l.], 1º nov. 2019. Instagram: @linndaquebrada. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B4U9dspllcK/>. Acesso em: 22 maio 2021.

QUEBRADA, Linn da. **Com vcs, Lara!** [S. l.], 03 dez. 2018. Twitter: @linndaquebrada. Disponível em: <https://twitter.com/linndaquebrada/status/1069693119162134528>. Acesso em: 26 out. 2020.

QUEBRADA, Linn da. **Conversa com Bial...** [S. l.], 11 ago. 2020. (30min), son., color. Instagram: @linndaquebrada. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CDxRI07Hu9b/>. Acesso em: 13 ago. 2020.

QUEBRADA, Linn da. **do Amor & seus afetos colaterais...** [S. l.], 14 jun. 2019. Instagram: @linndaquebrada. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ByswvubFbaD/>. Acesso em: 24 jun. 2021.

QUEBRADA, Linn da. **Encontro e fortalecimento do feminino...** [S. l.], 15 abr. 2017. Facebook: @mclinndaquebrada. Disponível em: [https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/?hc\\_ref=ARRbBeoFf-G986Cn8gZ53T6Xq4\\_nL3vxxzq-9Rh490ytZ-xmbU3iWETKM3fTaePn5HeQ&fref=nf&\\_\\_tn\\_\\_=kC-R](https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/?hc_ref=ARRbBeoFf-G986Cn8gZ53T6Xq4_nL3vxxzq-9Rh490ytZ-xmbU3iWETKM3fTaePn5HeQ&fref=nf&__tn__=kC-R). Acesso em: 6 ago. 2020.

QUEBRADA, Linn da. **Eu acho extremamente simbólico & significativo ter um mural como esse...** [S. l.], 19 ago. 2020. Instagram: @linndaquebrada. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B1XZlvcF\\_\\_0/](https://www.instagram.com/p/B1XZlvcF__0/). Acesso em: 13 ago. 2020.

QUEBRADA, Linn da. **eu queria tanto ser humana...** [S. l.], 15 jun. 2020. Twitter: @linndaquebrada. Disponível em: <https://twitter.com/linndaquebrada/status/1272364260178436096>. Acesso em: 9 jun. 2021.

QUEBRADA, Linn da. **eu só posso acreditar num d'eus que tbm acredite em mim...** [S. l.], 10 ago. 2020. 1 vídeo (1min.), son., color. Twitter: @linndaquebrada. Disponível em: <https://twitter.com/linndaquebrada/status/1292976720706973696>. Acesso em: 17 jun. 2021.

QUEBRADA, Linn da. **Gatas, galinhas, piranhas & cachorras desse meu braseel...** [S. l.], 29 out. 2018. Facebook: @mclinndaquebrada. Disponível em: <https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/photos/a.1693287327576499/2181660828739144/?type=3&theater>. Acesso em: 8 mar. 2020.

QUEBRADA, Linn da. **Linn da Quebrada - blasFêmea | Mulher.** [S. l.], 18 abr. 2017. Facebook: @mclinndaquebrada. Disponível em: <https://www.facebook.com/1693283717576860/videos/1877253382513225/>. Acesso em: 3 ago. 2020.

QUEBRADA, Linn da. **na disputa territorial pelo meu próprio corpo...** [S. l.], 10 ago. 2020. (1min), son., color. Instagram: @linndaquebrada. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDuNYExji7n/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

QUEBRADA, Linn da. **na luta por territorial seguimos em disputa pelo território que eh o nosso próprio corpo...** [S. l.], 10 set. 2019. 1 vídeo (30s), son., color. Twitter: @linndaquebrada. Disponível em: <https://twitter.com/linndaquebrada/status/1171292495826886656>. Acesso em: 9 jun. 2021.

QUEBRADA, Linn da. **não sou filho nem sou filha...** [S. l.], 28 jun. 2020. Instagram: @linndaquebrada. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CB\\_cduxj3n1/](https://www.instagram.com/p/CB_cduxj3n1/). Acesso em: 27 maio 2021.

QUEBRADA, Linn da. **nesses 4 anos em que atuo como Linn da Quebrada,...** [S. l.], 02 nov. de 2020. Instagram: @linndaquebrada. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CHGtHj\\_Fcm8/](https://www.instagram.com/p/CHGtHj_Fcm8/). Acesso em: 3 jun. 2021.

QUEBRADA, Linn da. **Olha so quem,...** [S. l.], 20 jun. 2020. 1 vídeo (10min), son., color. Instagram: @tatawerneck. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBq7bF4np9X/>. Acesso em: 3 jun. 2021.

QUEBRADA, Linn da. **oração...** [S. l.], 28 out. 2019. (3min), son., color. Instagram: @linndaquebrada. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B4KsW2RIHS2/>. Acesso em: 21 jun. 2021.

QUEBRADA, Linn da. **Pajubá - Gravando Serei A...** [S. l.], 18 dez. 2017. 1 vídeo (2min.), son., color. Facebook: @mclinndaquebrada. Disponível em: <https://www.facebook.com/100044283043737/videos/1986476274924268>. Acesso em: 21 jun. 2021.

QUEBRADA, Linn da. **portanto quando invoco o ato de matar & morrer,...** [S. l.], 1º nov. 2020. Instagram: @linndaquebrada. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CHD\\_qTUFaLs/](https://www.instagram.com/p/CHD_qTUFaLs/). Acesso em: 3 jun. 2021.

QUEBRADA, Linn da. **Quem soul eu:** muito prazer, a nova eva. [S. l.], 11 ago. 2020. 1 vídeo (3min.), son., color. Instagram: @linndaquebrada. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDvNtVnHY4t/>. Acesso em: 10 set. 2020.

QUEBRADA, Linn da. **ser ao mesmo tempo o pássaro que bica & o pássaro que vê...** [S. l.], 19 nov. 2020. Instagram: @linndaquebrada. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CHxnSO0F0R-/>. Acesso em: 03 jun. 2021.

LUTA POR MIM. Intérprete: Jup do Bairro e Mulambo. In: *Corpo Sem Juízo*. São Paulo: Independente, 2020. 1CD, faixa 06 (06min).

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad-racionalidad. In: BONILLO, Heraclio (comp.). **Los conquistados**. Tradução de wanderson flor do nascimento. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones; FLACSO, 1992, p. 437-449.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SOUSA SANTOS, Boaventura de; MENESES, Maria Paula. (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, p. 84-130, 2010.

RAMÍREZ, Boris. Colonialidade e cis-normatividade. Entrevista con Viviane Vergueiro. **Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales (III)**, pp. 15 – 21, 2014. Disponível em: <http://iberoamericasocial.com/colonialidade-e-cis-normatividade-conversando-com-viviane-vergueiro>. Acesso em: 24 nov. 2020.

RAMOS, Carla. Para uma pandemia, um repertório de feitiço. Silêncio! O Velho é o dono do Mundo. **Revista Inter-Legere**, v. 3, n. 28, p. c21819, 1 set. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/interlegere/article/view/21819>. Acesso em: 24 nov. 2020.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza: Imprensa Oficial SP, 2006.

RAVENA, Isadora. **Sinfonia para o fim do mundo**. 3. ed. Fortaleza: LAC, 2020. 40 p.

RAVENA, Isadora; DILACERA, Lucas. Perigosa boneca e seus sujos golpes. In: RAVENA, Isadora. **Sinfonia para o fim do mundo**. 3. ed. Fortaleza: LAC, 2020.

REA, Caterina Alessandra; AMANCIO, Madalena Santos. Descolonizar a sexualidade: Teoria Queer of Colour e trânsitos para o Sul. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 53, e185315, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cpa/n53/1809-4449-cpa-18094449201800530015.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2020.

REA, Caterina Alessandra. Crítica Queer of Colour e deslocamentos para o sul global. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO & 13TH WOMEN'S WORLDS CONGRESS, 11., 2017, Florianópolis, **Anais [...]**, Florianópolis: UFSC, p. 1 - 10. Disponível em:

[http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503763392\\_ARQUIVO\\_FazendoGenero2017modelo.pdf](http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503763392_ARQUIVO_FazendoGenero2017modelo.pdf) . Acesso em: 8 nov. 2020.

REA, Caterina Alessandra. Pensamento Lésbico e Formação da Crítica Queer of Color. **Cadernos de Gênero e Diversidade**, v. 4, n. 2, p. 117-133, abr./jun. 2018. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/26201>. Acesso em: 8 nov. 2020.

REIF, Laura. Muito além do lacre. **Revista Trip**. 11 fev. 2019. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/conheca-as-raizes-historicas-e-de-resistencia-do-pajuba-o-dialeto-lgbt>. Acesso em: 8 nov. 2020.

REINALDO, Gabriela. **Uma cantiga de se fechar os olhos**: mito e música em Guimarães Rosa. São Paulo: Annablume, 2005. 242 p.

RESPLANDESCENTE. Intérprete: Ventura Profana y Podeserdesligado. Direção de Ventura Profana e Podeserdesligado. [S. l.: s. n.]: Ventura Profana y Podeserdesligado, 2019. 1 vídeo (05 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vUTLYimT6n8>. Acesso em: 9 abr. 2021.

RESTITUIÇÃO. Intérprete: Ventura Profana y podeserdesligado. In: TRAQUEJOS Pentecostais para Matar o Senhor. [S. l.: s. n.]: Independente, 2020. 1 CD, faixa 03 (03 min).

RIBEIRO, Djamila. Doméstica idosa que morreu no Rio cuidava da patroa contagiada pelo coronavírus. **Folha de São Paulo**. 19 mar. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/djamila-ribeiro/2020/03/domestica-idosa-que-morreu-no-rio-cuidava-da-patroa-contagiada-pelo-coronavirus.shtml>. Acesso em: 8 nov. 2020.

RIVAS, Felipe. Diga 'queer' con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano. *In: Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (Ed.). **Por un feminismo sin mujeres: fragmentos de un segundo circuito disidencia sexual.** Santiago: Territorios Sexuales Ediciones, 2011, p. 59-75.*

ROCHA, Fábio. Linn da Quebrada: 'Não se posicionar já é se posicionar, não existe neutralidade. **O Globo.** 11 nov. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/linn-da-quebrada-nao-se-posicionar-ja-se-posicionar-nao-existe-neutralidade-1-24071057>. Acesso em: 17 ago. 2020.

ROCHA, Rose de Melo. Críticas do audiovisual: incerteza e indeterminação como perspectivas de análise de produtos audiovisuais da cultura pop. **Rumores**, [S. l.], v. 13, n. 25, p. 50-65, 13 jun. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/155974>. Acesso em: 28 jun. 2021

ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica / Anthropophagic Subjectivity. *In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). **Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s**, Bienal Internacional de São Paulo. 24. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 128-147. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjantropof.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2020.*

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo.** Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2017.

RUFINO, Luiz. **Exu e a pedagogia das encruzilhadas.** 2017. 231 f. Tese (Doutorado) - Curso de Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SÁEZ, Javier. El contexto sociopolítico del surgimiento de la Teoría Queer. De la crisis del SIDA a Foucault. *In: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco (Eds.). **Teoría queer.** Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas. 2. ed. Madrid: Egales, 2005. 260 p.*

SALABERT, Duda. **Bio.** [S. l.: s.n.]. Instagram: @duda\_salabert. Disponível em: [https://www.instagram.com/duda\\_salabert/](https://www.instagram.com/duda_salabert/). Acesso em: 25 abr. 2021.

SANCHES, Pedro Alexandre. Linn das Quebradas. **Carta Capital**, 15 maio 2017. Disponível em: <https://farofafa.cartacapital.com.br/2017/05/15/linn-das-quebradas/>. Acesso em: 17 ago. 2020.

SANCHES, Pedro Alexandre. Sem medo, Linn da Quebrada confronta o Brasil moralista. **Revista CartaCapital**, 25 nov. 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/sem-medo-linn-da-quebrada-confronta-o-brasil-moralista/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

SANSI, Roger. Feitiço e fetiche no Atlântico moderno. **Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 51, n. 1, p. 123-153, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27303>. Acesso em: 07 set. 2020.

SANT'ANA, Tiago dos Santos de. **Outras cenas do queer à brasileira: o grito gongadeiro de Jomard Muniz de Britto no cinema da Recinfernália**. 2016. 124 p., Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

SANT'ANA, Tiago dos Santos de. Outras Cenas do Queer à Brasileira: Uma Incursão Sobre Artes e Geopolíticas Queer no Brasil. **Revista Ambivalências**, São Cristovão, v. 4, n. 8, p. 13-49, 2016b. Disponível em: <https://das.revistas.ufs.br/index.php/Ambivalencias/article/view/5997>. Acesso em: 8 nov. 2020.

SANT'ANA, Tiago dos Santos de. Sobre arte, conhecimentos e linhas de fuga. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 6, p. 07-10, 2016c. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/20547/13170>. Acesso em: 8 nov. 2020.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**, Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, Edmar Ferreira. **O Poder dos Candomblés: perseguição e resistência no recôncavo da bahia**. Salvador: Edufba, 2009. 209 p. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ufba/179>. Acesso em: 8 nov. 2020.

SANTOS, tatiana nascimento dos. As ferramentas do sinhô nunca vão derrubar a casa-grande, de Audre Lorde. 03 mar. 2018. **diáspora y dissidência sexual em trânsito escritas negras/de cor feministas lésbicas cuier/queer traduzidas por tatiana nascimento**. Disponível em: [https://traduzidas.wordpress.com/2018/03/03/audrelorde\\_ferramentasdosinhonuncaderrubamecasagrande/](https://traduzidas.wordpress.com/2018/03/03/audrelorde_ferramentasdosinhonuncaderrubamecasagrande/). Acesso em: 2 nov. 2020.

SANTOS, tatiana nascimento dos. autodefinição e minha poesia – audre lorde. 08 jun. 2015. **diáspora y dissidência sexual em trânsito escritas negras/de cor feministas lésbicas cuier/queer traduzidas por tatiana nascimento**. Disponível em: <https://traduzidas.wordpress.com/2015/06/08/autodefinicao-e-minha-poesia-audre-lorde/>. Acesso em: 2 nov. 2020.

SANTOS, tatiana nascimento dos. **Letramento e tradução no espelho de Oxum: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos**. 2014. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução), Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/128822/331961.pdf?sequence=1>. Acesso em: 1º nov. 2020.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. 2019. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-30042019-193540/publico/2019\\_TiganaSantanaNevesSantos\\_VCorr.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-30042019-193540/publico/2019_TiganaSantanaNevesSantos_VCorr.pdf). Acesso em: 29 jun. 2021.

SANTOS, Vanicléia Silva. **As bolsas de mandinga no espaço Atlântico: Século XVIII**. 2008. 255 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em História Social, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-23042009-095859/publico/VANICLEIA\\_SILVA\\_SANTOS.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-23042009-095859/publico/VANICLEIA_SILVA_SANTOS.pdf). Acesso em: 8 nov. 2020.

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

SEGUNDA Chamada - Entrevista com Linn da Quebrada. Direção de Cadu Safner. [S. l.]: **Observatório da TV**, 16 set. 2019. 1 vídeo (09 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/01KYrg-KodI>. Acesso em: 8 nov. 2020.

SERAFIM, Isabela. 'Precisamos levar a discussão de gênero para a rua', diz Linn da Quebrada. **O Estado de São Paulo**. São Paulo. 06 abr. 2017. Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/noticias/moda-e-beleza,precisamos-levar-a-discussao-de-genero-para-a-rua-diz-linn-da-quebrada,70001729044>. Acesso em: 1 ago. 2020.

SILVA, Joseli Maria *et al.* "Quando uma Trans é morta, outras mil se levanta": Transnecropolítica e Transresistência no Brasil. *In*: ANTRA. **Mapa dos casos de assassinatos de Travestis, Mulheres Transexuais e Homens Trans, no território brasileiro no ano de 2017**, p. 45 - 60, 2018. Disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2018/02/relatc3b3rio-mapa-dos-assassinatos-2017-antra.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2020.

SILVA, Nelson Fernando Inocencio da. **Museu afro Brasil no contexto da diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras**. 2013. 241 p., Tese (Doutorado em Arte) - Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/15347/1/2013\\_NelsonFernandoInocenciodaSilva.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/15347/1/2013_NelsonFernandoInocenciodaSilva.pdf). Acesso em: 8 nov. 2020.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Encantamento: Sobre Política de Vida**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020. 33p. Disponível em: <https://morula.com.br/wp-content/uploads/2020/05/Encantamento.pdf>. Acesso em: 7 set. 2020.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato: A Ciência Encantada das Macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018. 123 p.

SOARES, Mayana Rocha. **Feitiçarias, Terrorismos e Vagabundagens: a escritura queer de João Gilberto Noll**. 2016. 161 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <http://www.saberaberto.uneb.br/bitstream/20.500.11896/577/1/Dissertacao%20Mayana.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2020.

SOARES, Thiago. **A construção imagética dos videoclipes: canção, gêneros e performance na análise de audiovisuais**. 2009. 302 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5212/1/Thiago-Soares.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2020.

SOARES, Thiago. **Videoclipe**: o elogio da desarmonia. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012. 141p.

SOBRE A SANKOFA. **Sankofa (São Paulo): Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**, ano VIII, n. XV, p. 05, ago. 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/sankofa/issue/view/7719/354>. Acesso em 8 nov. 2020.

SOSTHENES, Samara. **Bio**. [S. l.: s.n.]. Instagram: @samara\_sosthenes. Disponível em: [https://www.instagram.com/samara\\_sosthenes](https://www.instagram.com/samara_sosthenes). Acesso em: 25 abr. 2021.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores**: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. 2016. 208 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <http://200.130.18.222/images/stories/download/pct/2017/Teses-Premiadas/Comunicacao-e-Informacao-Mariana-Souto-de-Melo-Silva.PDF>. Acesso em: 24 nov. 2020.

SOUZA, Laura de Mello e. **O Diabo e a Terra de Santa Cruz**: feitiçaria e religiosidade popular no brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. 396 p.

SOUZA, Patrick Borges Ramires de. **“Bixa, preta, trans e periférica”**: Linn da Quebrada e as performatividades de gênero dissidentes com as mídias digitais. 2019. 247 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências Sociais, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/18652>. Acesso em: 3 nov. 2020.

SUDRÉ, Lu. “I can’t breathe”: o grito negro por justiça que queima nos EUA e ecoa pelo mundo. **Brasil de Fato**. São Paulo, 29 maio 2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/05/29/i-can-t-breathe-o-grito-negro-por-justica-que-queima-nos-eua-e-ecoa-pelo-mundo>. Acesso em: 13 out. 2020.

TATÁ Werneck abre redes sociais para 'ocupação' de Linn da Quebrada: 'Preciso aprender'. **Portal G1**, 05 jun. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/06/05/tata-werneck-abre-redes-sociais-para-ocupacao-de-linn-da-quebrada-preciso-aprender.ghtml>. Acesso em: 22 maio 2021.

TERRORISMO DE GÊNERO - MC LINN DA QUEBRADA. Temporada 8, Episódio 13 do Programa Entrevista, apresentada por Djamila Ribeiro. 2017. 1 vídeo (13 min.), son., color. **Globo**. Disponível em: <https://canaisglobo.globo.com/assistir/futura/entrevista/v/5741876>. Acesso em: 24 nov. 2020.

THE Passion of Remembrance. Direção de Isaac Julien e Maureen Blackwood. 1986. 1 vídeo (95 min.), son., color.

THE Watermelon Woman. Direção de Cheryl Dunye. Estados Unidos: Dancing Girl, 1997. 1 vídeo (90 min.), son., color.

TONGUES Untied. Direção de Marlon Riggs. Estados Unidos.: Signifyin' Works, 1989. 1 vídeo (55 min.), son., color.

TRAILER de Bixa Travesty - Competencia Oficial Documental. Trailer do filme realizado por Claudia Priscilla e Kiko Goifman, roteirizado por Linn da Quebrada, Claudia Priscilla e Kiko Goifman. 9 fev. de 2018. 1 vídeo (2 min.), son., color. **YouTube: FicciFestival**. Disponível em: <https://youtu.be/PILdBo8p81c>. Acesso em: 24 nov. 2020.

TRANSGENDER EUROPE (TGEU). Trans Murder Monitoring Update - Trans Day of Remembrance 2017: Trans Day of Remembrance (TDoR) 2017 • Press Release. **Transrespect Versus Transphobia World Wide**. Publicado em 14 de novembro de 2017. Disponível em: <https://transrespect.org/en/tmm-update-trans-day-remembrance-2017/>. Acesso em: 8 nov. 2020.

TRANSGENDER EUROPE (TGEU). TMM Update Trans Day of Remembrance 2020. **Transrespect Versus Transphobia World Wide**. Publicado em 11 de novembro de 2020. Disponível em: <https://transrespect.org/en/tmm-update-tdor-2020/>. Acesso em: 24 nov. 2020.

“USO o filme como plataforma para criar e desvendar mistérios sobre a minha identidade”. Realização de Tatiana Vasconcellos e Fernando Andrade. 25 nov. 2019. **CBN. Podcast** (61 min.), son., Disponível em: <https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/283063/uso-o-filme-como-plataforma-para-criar-e-desvendar.htm>. Acesso em: 23 abr. 2020.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade**. 2015. 243 p. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19685/1/VERGUEIRO%20Viviane%20-%20Por%20inflexoes%20decoloniais%20de%20corpos%20e%20identidades%20de%20g%C3%A9nero%20inconformes.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2020.

WALLENBERG, Louise. O New Queer Cinema Negro. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Orgs.). **New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política**. São Paulo, Rio de Janeiro, Fortaleza, Curitiba, Salvador: Caixa Econômica Federal, p. 89-101, jul., 2015. Disponível em: <http://newqueercinema.com.br/v1/images/catalogo.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2020.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Tradução dos artigos de Tomaz Tadeu da Silva. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

WHAT we are talking about. Realização Ana Pi & Jideh High Elements, Shieldrum Records. Trecho de Grada Kilomba. 1º out. 2016. 1 vídeo (05 min.), son., color. **YouTube: Ana Pi**. Disponível em: <https://youtu.be/lQP3LR1nIHg>. Acesso em: 23 ago. 2020.

“WHILE I WRITE” by Grada Kilomba. Direção de Grada Kilomba. Música: Moses Leo. [S. l.]: Grada Kilomba, 11 maio 2015. 1 vídeo (03 min.), son., P&B. **YouTube: Grada Kilomba**. Disponível em: <https://youtu.be/UKUaOwfmA9w>. Acesso em: 8 nov. 2020.

WOLDE-MICHAEL, Tsione. **A Brief History of Voguing**. Washington: Smithsonian National Museum of African American History and Culture. Disponível em: <https://nmaahc.si.edu/blog-post/brief-history-voguing>. Acesso em: 19 maio 2020.