

Amor fronteiriço

A estética-política *queer* de Linn da Quebrada no videoclipe *mEnorme* (2018)

Ed Borges¹

Gabriela Reinaldo²

Universidade Federal do Ceará

Resumo: Este trabalho propõe tramar amarrações reflexivas sobre a estética *queer* do videoclipe *mEnorme* (2018), de Linn da Quebrada, artista brasileira multimidiática. As obras de Linn da Quebrada, na época autoidentificada como “bixa travesti” preta – hoje travesti –, constituem uma arma audiovisual contra a cis-heteronormatividade, a partir de uma estética-política categorizada por ela própria como “terrorista de gênero”. Em *mEnorme*, o Sistema – o sistema cissexista (VERGUEIRO, 2015) – heteronormativo é tensionado por um corpo fronteiriço racializado que fala de amor, sentimento socialmente negado a pessoas transgêneras negras. O objetivo deste artigo é investigar, por meio de uma análise midiática do videoclipe (SOARES, 2009), como o terrorismo de gênero da artista aborda a temática erótica em *mEnorme*. Para traçar tal estudo, constituem-se enquanto cordas teóricas os conceitos de fronteira, de Luri Lotman; de abjeção, de Judith Butler; de silenciamento do sujeito negro, de Grada Kilomba; e de poder de cura do amor para mulheres negras, de bell hooks.

Palavras-Chave: Linn da Quebrada; *Queer*; Fronteira; Sujeito negro; Amor.

Abstract: This paper proposes to tie up reflective thoughts on the queer aesthetics of the music video *mEnorme* (2018), by Linn da Quebrada, a Brazilian multimedia artist. The works of Linn da Quebrada, at the time self-identified as a Black “bixa travesti” – today as a “travesti” – constitute an audiovisual weapon against cisheteronormativity, based on

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: ed.borgesdias@gmail.com. Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Gabriela Frota Reinaldo. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5632210241882237>

² Professora orientadora. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) e do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da UFC. Coordena, juntamente com o Prof. Osmar Gonçalves (UFC), o IMAGO – Laboratório de Estudos de Estética e Imagem. E-mail: gabriela.reinaldo@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3885064446506872>

a political aesthetic categorized by herself as "gender terrorist". In *mEnorme*, the Cistem – the cissexist system (VERGUEIRO, 2015) – heteronormative is tensioned by a racialized border body that speaks about love, a feeling socially denied to transgender Black people. The goal of this paper is to investigate, through a media analysis of the music video (SOARES, 2009), how the artist's gender terrorism approaches the erotic theme in *mEnorme*. In order to develop this study, the theoretical concepts are boundary, by Luri Lotman; abjection, by Judith Butler; Black subject silencing, by Grada Kilomba; and the healing power of love for Black women, by bell hooks.

Key words: Linn da Quebrada; Queer; Border; Black subject; Love.

Introdução: os nós de Linn da Quebrada

Se eu quiser eu desço do salto

Senão te enfrento de cima

“Tomara”, *Pajubá* (2017), Linn da Quebrada

“Bicha, trans, preta e periférica. Nem ator, nem atriz, atroz. Bailarinx, *performer* e terrorista de gênero”³. Essa é a síntese que a artista multimídia contemporânea Linn da Quebrada faz de si na descrição do seu canal no YouTube, plataforma digital por meio da qual ganhou visibilidade no cenário nacional em 2016, quando ainda adotava o título de MC. Ao longo dos anos, o trabalho de Linn adquiriu mais fortemente um caráter híbrido, em trânsito constante entre música, performance, cinema e vídeo, e viu-se a imagem, o som, o corpo e a identidade da artista se transformarem em um processo contínuo de (des)construção. Tais mudanças se refletem no seu fazer artístico videográfico e são estimuladas por uma estética-política que ela chama de “terrorista de gênero”, uma arma *queer* audiovisual apontada em direção ao Sistema heteronormativo⁴.

³ Canal de Linn da Quebrada no YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCjeoRwqumaW8Be1c1YKL7DA/about>>. Acesso em 16 maio 2019.

⁴ O termo “cistema” é usado pela transfeminista brasileira Viviane Vergueiro (2015) para explicitar “o caráter estrutural e institucional – ‘cistêmico’ – de perspectivas cis+sexistas”, compostas por regras, normas e práticas reiteradas que tomam como referencial corpos cisgêneros, hierarquizando-os acima de corpos transgêneros e perspectivas não cisgêneras, as quais, por sua vez, “são excluídas, minimizadas, ou silenciadas” (VERGUEIRO, 2015, p. 15). Além do cistema, há uma matriz heterossexual (BUTLER, 1993, 2012) a partir da qual são reiteradas normas e práticas que constroem a heterossexualidade como única orientação sexual legítima, em detrimento das demais sexualidades baseadas em desejos que escapam às regras institucionalizadas. Articula-se, assim, uma cis-heteronormatividade.

Queer é um termo de origem anglo-saxônica, que pode ser traduzido como “estranho”, “raro”, “excêntrico”, “de caráter duvidoso” e/ou “vulgar” (ABADIA, 2018, p. 21). Historicamente, foi um xingamento utilizado para insultar pessoas dissidentes da heterossexualidade, operando, segundo Judith Butler (2002), como uma prática linguística cujo objetivo era não só degradar o sujeito, mas também constituí-lo mediante essa degradação. A partir do final dos anos 1980, a palavra *queer* foi apropriada e ressignificada por movimentos sociais, teóricas/os e indivíduos que rompiam os binarismos sexuais e de gênero: heterossexual/homossexual, homem/mulher, masculino/feminino, etc. (LOURO, 2004). *Queer* é “a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada” (LOURO, 2004, p. 38), que materializa “um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina” (*ibidem*, p.8).

A subversão *queer* é uma das influências da estética-política de terrorismo de gênero de Linn da Quebrada. 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 (QUEBRADA, 2017, on-line ⁵).

Percebe-se, então, que o objetivo da estética terrorista de gênero de Linn é impactar o Sistema heteronormativo, estrutura social que, atrelada a outros mecanismos sistemáticos de opressão (como o racismo), violenta corpos transgêneros (especialmente negros⁶) 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 no nível do

⁵ “Terrorismo de gênero - MC Linn da Quebrada”. Oitava temporada do 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.

⁶ De acordo com o Dossiê dos Assassinatos e da Violência contra Travestis e Transexuais no Brasil em 2018, da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA) e do Instituto Brasileiro Trans de Educação (IBTE), foram contabilizados 163 assassinatos de pessoas trans no referido ano. Desses casos, 82% das vítimas eram negras ou pardas, “ratificando o triste dado dos assassinatos da juventude negra no Brasil” (BENEVIDES, NOGUEIRA, 2019, p. 21).

simbólico, direcionada aos alicerces do poder masculino. Com esse impacto, a *performer* busca criar, de modo artístico, uma ponte relacional com o “Outro”.

Essa estética ganha alicerces mais sólidos com o lançamento do álbum de estreia *Pajubá* (2017), fruto de um financiamento coletivo *on-line*, cujo repertório de músicas, eivadas de sons pungentes e letras ferinas, parte das vivências pessoais da artista para abordar questões coletivas das “multidões *queer*”⁷ (PRECIADO, 2011). Posteriormente, em 2018, Linn, junto com a produtora musical e *dj* BadSista e o público – que representa, conforme a artista, o terceiro vértice do projeto –, desenvolve o processo performático *Trava línguas*, baseado no jogo de palavras, na repetição, no improviso e na experimentação sonora em shows ao vivo. Sobre *Trava línguas*, em uma postagem na sua conta no Instagram, Linn comenta que o projeto “eh sobre nós. eh sobre desatar. outros afetos. que espero que nos afetem & nos comovam. que nos mova coletivamente”, surgidos da necessidade de “dizer & ouvir” coisas que “são difíceis d serem ditas. e talvez difíceis de serem ouvidas. pois às vezes dói”⁸.

É no contexto dessa fase inaugurada por *Trava línguas*, em que a artista demonstra a necessidade de falar/ de ouvir / de ser ouvida e de tratar de outros afetos, que o videoclipe do *single mEnorme* (2018) se inscreve. Na fricção entre imagem analógica e plataforma digital, o terrorismo de gênero no videoclipe ganha novos signos e se materializa numa roupagem não

⁷ Multidão *queer* é um conceito que Paul B. Preciado desenvolve em seu artigo de 2003 "Multidões *queer*: notas para uma política dos 'anormais'", originalmente em francês. No contexto contemporâneo de imbricação entre sexo e capital, Preciado elabora que a sexopolítica seria uma forma dominante da ação biopolítica, com a qual o sexo (órgãos “sexuais”, códigos de masculinidades e feminilidades, práticas sexuais, identidades sexuais, etc.) se torna um fator de poder central na política, na governabilidade e nas agências de controle da vida. A partir de Michel Foucault e Monique Wittig, Preciado entende a heterossexualidade como uma tecnologia da biopolítica, produtora de corpos “straight”, os quais são pertencentes ao domínio da “normalidade”. Inspirado nos conceitos de Império e Multidão de Michael Hardt e Antonio Negri, Preciado aponta para a existência de um Império Sexual dos “normais”, que se esforça para regular a potência política de uma multiplicidade de “anormais”. Para Preciado, o corpo não é uma matéria passiva sobre a qual age o biopoder, mas sim uma potência que possibilita a reapropriação do gênero e das tecnologias normalizadoras de corpos pelos “maus sujeitos”, os “desviantes”. As “minorias sexuais” se tornam, então, uma multidão monstruosa *queer*, “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).

⁸ Postagem no Instagram do dia 22 de outubro de 2018. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BpPxxoiHNgv/>>. Acesso em: 22 maio 2019.

explorada por Linn até então: a canção de amor, retratada imagetivamente a partir de uma *bondage*⁹ compartilhada com os espectadores *voyeurs*.

Este artigo pretende se debruçar sobre os nós e as cordas sígnicas, compostos de imagens e sons, da estética-política *queer* que Linn da Quebrada apresenta no clipe de *mEnorme*. Para isso, adota-se uma análise de videoclipe inspirada na metodologia proposta por Soares (2009). O objetivo é investigar como a estética terrorista de gênero da artista trabalha com a temática do erotismo em uma canção amorosa.

Fundamentando-se, então, no conceito de fronteira e nas tensões entre periferia semiótica e núcleo cultural dominante, temas abordados por Lúri Lotman (1990, 1996), da Escola de Tártu-Moscou, faz-se aqui uma leitura dos indivíduos *queer* como sujeitos fronteiroços produtores de “narrativas dissidentes” (PÉREZ, 2008). Propõe-se também uma análise que interseccione questões *queer* e de raça, uma vez que o Sistema heteronormativo e o projeto colonial branco se aliam na opressão de pessoas transgêneras negras. Dessa maneira, é possível compreender o contexto de marginalização de corpos “abjetos” (BUTLER, 1993), de silenciamento de sujeitos negros (KILOMBA, 2008) e de repressão coletiva das emoções de mulheres negras (HOOKS, 1993) em que Linn da Quebrada está inserida e o modo como o terrorismo de gênero da artista busca subverter esse cenário por meio do videoclipe de *mEnorme*.

Existência *queer* nas fronteiras do Sistema heteronormativo

*Eu quero saber quem é que foi o grande otário
Que saiu aí falando que o mundo é binário hein
Se metade me quer (ahaam)
E a outra também (Pois é!)
“Pirigoza”, Pajubá (2017), Linn da Quebrada*

⁹ Prática erótica associada ao universo BDSM (Bondage-Dominação-Sadismo-Masoquismo) que, segundo Juliano Gadelha (2016), consiste em “amarrar pessoas com cordas, correntes, fios plásticos ou mesmo fitas adesivas” (2016, p. 15) para, depois, em geral, outras ações sexuais serem realizadas.

A partir dos anos 1980, o vocábulo *queer*, na língua inglesa, foi ressignificado por movimentos homossexuais e feministas euro-norte-americanos em meio a um cenário de crise do HIV/aids e de tendência conservadora de governos neoliberais (ABADIA, 2018, p. 13). Dessa maneira, o termo deixou de ser “um instrumento de repressão social para se converter em um índice revolucionário”¹⁰ (PRECIADO, 2009, p. 16). Como parte dessa transformação, por volta da década de 1990, um grupo diversificado de estudiosas/os do Norte global, influenciadas/os pelo pós-estruturalismo francês e pela desconstrução como método, buscaram com suas produções teóricas implodir a lógica binária dos gêneros e das sexualidades (LOURO, 2001). Desse contexto, surgiu o que se convencionou a chamar de teoria *queer*, conjunto de estudos variados que influenciaram fortemente pesquisas sobre dissidências sexuais e de gênero.

Entre os nomes catalisadores do processo de teorização acadêmica *queer*, está o da filósofa Judith Butler, que, em 1990, lança a obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Nela, Butler (2012) reflete sobre uma performatividade de gênero, que seria a repetição socialmente reiterada, intencional e coercitiva de um conjunto de atos, gestos e práticas produtores do que se entende por masculinidade e feminilidade e que serviria para manter a estrutura binária do gênero e a matriz heterossexual reprodutora (BUTLER, 2012).

Guacira Lopes Louro (2001), tomando como base o pensamento de Jacques Derrida, reflete que a lógica ocidental funciona a partir de esquemas binários (homem/mulher, masculino/feminino, heterossexual/homossexual), na qual uma ideia ou um sujeito é elegido como central, enquanto o “outro” é colocado numa posição de subordinado. Influenciada pela teoria *queer* e pelos estudos na área da Pedagogia, Louro entende que o grande desafio para a Educação “não é apenas assumir que as posições de gênero e sexuais se multiplicaram” para além dos binarismos, “mas também admitir que as fronteiras vêm sendo constantemente atravessadas e – o que é ainda mais complicado – que o lugar social no qual alguns sujeitos vivem é exatamente a fronteira” (LOURO, 2001, p. 542).

¹⁰ Tradução do autor. No original: “un instrumento de represión social para convertirse en un índice revolucionário.” (PRECIADO, 2009, p. 16).

A vivência na fronteira e a existência do sujeito fronteiroço podem ser vistas pela estrutura hegemônica como ameaças perigosas – ou melhor, “pirigozas”, tal como é cantado no jogo de palavras de Linn da Quebrada na música “Pirigoza”, do álbum *Pajubá* (2017). O perigo, assim como a poluição, é uma das categorias estudadas pela antropóloga Mary Douglas no clássico *Pureza e perigo* (1966). Segundo Douglas, a poluição é um tipo de perigo que se manifesta “onde a estrutura, cósmica ou social, estiver claramente definida”, sendo os “poluentes” aqueles que “não estão no seu lugar ou atravessaram uma linha que não deveriam ter atravessado” (1991, p. 85). Assim, a poluição é “um perigo que espreita os aturdidos. E é evidentemente um poder inerente à estrutura das ideias, um poder graças ao qual a estrutura procura proteger-se a si própria” (*idem*).

Conforme lembra Juliana Coelho (2012), todas as margens são vistas enquanto um perigo à ordem social dominante, “pois podem alterar experiências seguramente estruturadas” (COELHO, 2012, p. 58). Amparada no pensamento do antropólogo Victor Turner, Coelho articula que a existência “liminar” de corpos e performances trans representa um risco de desestabilização da matriz heteronormativa (*ibidem*). Tal matriz, escreve Coelho, baseada em Butler (1993, 2012), empurra identidades não heterossexuais e não binárias “para um limbo de pessoas aberrantes e perigosas” (COELHO, 2012, p. 53). Zonas que, além de perigo, evocam desejo e abjeção (PELÚCIO, 2009).

Abjeção é um dos temas abordados por Judith Butler na obra *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*, publicado em 1993. Para Butler, o abjeto designa “aquelas zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social, que são, mesmo assim, densamente povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito”¹¹ (BUTLER, 1993, p.3). Esses seres da abjeção, que constituem eles próprios os limites que circunscrevem o “domínio do sujeito” e que habitam o “signo do ‘inabitável’” no exterior do sujeito legítimo (BUTLER, 2000), são “imprescindíveis socialmente, pois as fronteiras da normalidade só podem ser claramente demarcadas a partir da instituição desses corpos abjetos” (PELÚCIO, 2009, p. 206). Nesse sentido, o “eu” da norma heterossexual e

¹¹ Tradução do autor. No original: “those ‘unlivable’ and ‘uninhabitable’ zones of social life which are nevertheless densely populated by those who do not enjoy the status of the subject” (BUTLER, 1993, p. 3).

cisgênera só existe se houver o “outro” da subversão *queer*. Nessas fronteiras, é a condição humana que está em jogo.

A fronteira – espaço habitado por Linn enquanto uma pessoa travesti – é uma categoria valiosa ao pensamento do semiótico russo Iúri Lotman (1990, 1996), da Escola de Tártu-Moscou. Para Lotman, a fronteira é um “filtro bilíngue” (ou mesmo poliglota) de separação, união e intercâmbio entre um lado de “dentro” (o eu-nós comum) e um lado de “fora” (o outro estrangeiro). Ou seja, a fronteira diferencia a região da informação (o espaço semiótico, também chamado de semiosfera) da região amorfa da não informação (LOTMAN, 1996).

Lotman (1996) define a semiosfera como “um *continuum* semiótico, completamente ocupado por formações semióticas de vários tipos e encontradas em vários níveis de organização”¹², no qual, e somente nele, torna-se possível realizar processos comunicativos e de produção de novas informações, ou seja, a semiose (LOTMAN, 1996, p. 11). A fronteira da semiosfera é a soma de “filtros bilíngues tradutores” (*ibidem*, p. 12), por meio dos quais um texto (entendido por Lotman como texto cultural), ao atravessá-los, é traduzido da linguagem da semiosfera à linguagem estrangeira, e vice-versa. Essa franja limítrofe é crucial para o mecanismo semiótico e exerce uma função dupla: a de separar o que é de fora, o caos do não texto, regulando a sua entrada no espaço semiótico de dentro; e, ao mesmo tempo, a de unir e colocar em contato diferentes esferas semióticas, transformando não informação em informação inteligível e intercambiável (LOTMAN, 1996).

A semiosfera é um complexo sistema formado por outras “sub-semiosferas” hierarquizadas em diferentes níveis (LOTMAN, 1990, 1996). Essas esferas semióticas possuem um centro de sistemas dominantes, que é rodeado ou – em um termo mais próximo da experiência *queer* – marginalizado por uma periferia híbrida e “estranha”. É essa periferia que catalisa o desenvolvimento semiótico dos processos que acontecem no núcleo (LOTMAN, 1996).

¹² Na tradução em espanhol de Lotman: “un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización” (LOTMAN, 1996, p. 11).

As margens e as bordas, embora pertençam àquela esfera, são zonas de tensão, invasão e diálogo incessantes, arquitetadas por estruturas deslizantes e habitadas por um “outro” que é próximo do exterior bárbaro (LOTMAN, 1990, 1996). Personificação do estrangeiro, daquele que vem de fora, os bárbaros são os que falam e não são entendidos, “os que balbuciam, sendo bar-bar uma palavra onomatopaica que sugere incompreensão” (REINALDO, 2010, p. 48). Nesse processo de “barbarização” do outro, a cultura exerce forte influência.

“A cultura cria não apenas sua própria organização interna, mas também seu próprio tipo de desorganização externa”¹³, aponta Lotman (1996, p. 15). Dessa maneira, o “outro”, forasteiro de um espaço semiótico, nada mais é do que o produto da própria organização interna de um núcleo cultural dominante que convenientemente determina para o seu exterior (e sua periferia) a figura de um “bárbaro” único (LOTMAN, 1990). Sob o prisma da estranheza que sua existência gera, é possível estabelecer uma ponte relacional entre o bárbaro e o *queer*, este último praticante de performances de gêneros e sexualidades incompreensíveis à matriz heteronormativa imperativa (BUTLER, 1993, 2012).

Em seu estudo comparado intitulado “El espacio fronterizo”, Laura Gómez Pérez (2008) pensa a categoria da fronteira como ponto primordial de sua pesquisa, na qual aproxima o pensamento de dois autores: as investigações ontológicas sobre limite, desenvolvidas pelo filósofo Eugenio Trías, e as discussões acerca da fronteira da semiosfera, de Lotman. Influenciada principalmente pela política e filosofia do limite desenvolvidas por Trías, a autora caracteriza os sujeitos “marginais”, aqueles elementos externos que recebem a agressão de uma esfera cultural, como sujeitos fronteiriços narradores da dissidência.

O amor fronteiriço de Linn da Quebrada construído no videoclipe de *mEnorme* é uma narrativa dissidente *queer*, elaborada por um sujeito transgênero que se encontra em zonas limítrofes, repletas de tensão política e estética, atravessadas por relações de poder, dominação e resistência. O habitar a fronteira é uma “declaração de intenções”

¹³ Tradução do autor. Na tradução em espanhol de Lotman: “La cultura crea no sólo su propia organización interna, sino también su propio tipo de desorganización externa” (LOTMAN, 1996, p. 15).

(PÉREZ, 2008) que Linn da Quebrada enuncia, a partir de signos imagéticos e sonoros, em seus videoclipes.

O videoclipe ou, de maneira mais abrangente, o próprio vídeo pode ser entendido enquanto uma região de fronteira de várias linguagens artísticas, como música, performance e videoarte. Ao elegê-lo como objeto de estudo, Christiane Mello (2008) busca tatear o vídeo a partir de suas “extremidades”, uma região limiar em que diferentes artes se deslocam umas sobre as outras e na qual é produzido um “desvio ou estranhamento” (MELLO, 2008, p. 25), sensação aparentemente consonante com as perturbações que Linn quer causar.

Embebidas de uma estética-política de terrorismo de gênero, as obras de Linn (especialmente os videoclipes) tendem a flertar com várias linguagens artísticas, como performance, música e videoarte, evidenciando um hibridismo. De acordo com o pesquisador brasileiro Thiago Soares, “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, 2004, p. 34).

Dito isso sobre a linguagem híbrida do vídeo e os sujeitos fronteiroços que ocupam o lugar das bordas, sejam elas sociais ou artísticas, fazem-se pertinentes os apontamentos de Larissa Pelúcio (2012) acerca das produções de saberes advindas não do centro, mas sim das margens. A autora frisa a necessidade de se pensar as questões *queer* atravessadas por raça, cor, classe e gênero, principalmente ao se tratar de assuntos locais. Por isso, antes de se esboçar uma análise de *mEnorme*, propõe-se aqui algumas discussões a respeito daquilo que atravessaria o ato de falar e de amar de Linn da Quebrada, uma autodeclarada “bixa travesti” (hoje travesti) negra inserida no Brasil, país marcado pela herança colonial e pela resistência das populações afrodiáspóricas.

Silenciamento, amor e sujeitos negros

A minha pele preta é meu manto de coragem
“Bixa preta” (2017), Linn da Quebrada.



Imagem 1 – Frame do vídeo de divulgação do *single mEnorme*, de Linn da Quebrada, anterior ao videoclipe a música, lançado em novembro de 2018. Em ambos (vídeo *promo* e videoclipe oficial), a boca de Linn sempre está em evidência e livre das amarras da bondage, ecoando a voz da canção. FONTE: eprodução/YouTube.

Uma das primeiras imagens que abrem o livro *Memórias da plantação: episódios do racismo cotidiano* (2008), da escritora, psicóloga e artista interdisciplinar portuguesa Grada Kilomba, no capítulo inaugural “A Máscara”¹⁴, é a de Anastácia, mulher africana escravizada e trazida à força para o Brasil. O livro traz o retrato dela desenhado entre 1817 e 1818, no qual ela é apresentada amordaçada por um instrumento de tortura. A partir da ilustração de Anastácia, que se imortalizou como símbolo de culto e resistência à violência do colonialismo, Grada Kilomba lança um olhar para a máscara de silenciamento, infligida por mais de 300 anos às populações afrodiáspóricas escravizadas,

¹⁴ Rememorando sua infância na casa da avó, Kilomba resgata a imagem de Anastácia e faz uma breve descrição da máscara de tortura: “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).

para entendê-la como epítome do projeto colonial europeu branco (constantemente atualizado e revivido), com suas políticas sádicas e brutais de sufocamento das vozes daquelas/es caracterizadas/os como os “Outros”.

De acordo com Kilomba (2019), a boca, órgão da fala e da enunciação, é o local por excelência da opressão racista, por meio da qual se opera o desejo de sujeitos brancos de dominar e controlar a língua de sujeitos negros. A existência da máscara do racismo colonial dispara vários questionamentos 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).

Em suas elucubrações em torno dessas perguntas, Kilomba recorre à psicanálise freudiana para compreender os mecanismos de defesa do ego acionados pelos colonizadores e reflete sobre as origens do medo do/a branco/a de ouvir verdades inconvenientes trazidas pelo “Outro” negro, 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, o da escravidão, o do colonialismo, o do racismo. A fala, então, pode ser vista como a denúncia de um fantasma opressor que ainda se faz presente no dia a dia de pessoas negras e não brancas. Seus cotidianos são marcados pela lembrança da ferida proveniente “do traumatizante contato com a violenta barbaridade do mundo *branco*, que é a irracionalidade do racismo [...]” (2019, p. 40), como escreve Kilomba ao ecoar o pensamento do psiquiatra martinicano Frantz Fanon.

A profunda ferida provocada pelo colonialismo às populações afro-americanas é um assunto caro à ativista estadunidense e feminista negra bell hooks³⁵, que no ensaio *Vivendo de amor*, de 1993, analisa os efeitos da escravidão na esfera dos afetos negros. Hooks assume o amor como a união entre “uma intenção e uma ação”, baseada na ideia traçada pelo psiquiatra norte-americano M. Scott Peck, que define o sentimento amoroso

³⁵ bell hooks é o pseudônimo adotado pela autora Gloria Jean Watkins, que assume para si o nome de sua bisavó materna para homenageá-la e grafa-o em minúsculas como um posicionamento político para privilegiar o conteúdo dos seus textos em vez de sua autoria e/ou personalidade.

como “a vontade de se expandir para possibilitar o nosso próprio crescimento ou o crescimento de outra pessoa” (PECK *apud* HOOKS, 2010, *on-line*).

Hooks, porém, identifica que há uma dificuldade das pessoas (mais especificamente mulheres) negras de se permitirem amar e de acreditarem que podem ser amadas, algo que relaciona diretamente com as marcas históricas deixadas pela escravidão. “Somos um povo ferido [...], ‘feridos até o coração’ [...]” (HOOKS, 2010, *on-line*).

A inabilidade na prática e na arte de amar, aponta hooks, tem início na escravidão, período durante o qual sujeitos escravizados viram seus filhos vendidos, testemunharam o esfacelamento de suas famílias, trabalharam à força até a exaustão, foram punidos cruelmente, experimentaram a fome e foram separados de seus amantes. Apenas em espaços de resistência muito resguardados e em momentos específicos é que poderia haver a expressão de emoções. Fora dessas situações, a repressão dos afetos se mostrou uma estratégia de proteção da vida negra, uma vez que “um escravo que não fosse capaz de reprimir ou conter suas emoções talvez não conseguisse sobreviver” (HOOKS, 2010, *on-line*).

Mesmo abolida a escravidão, ao menos oficialmente, “os negros não ficaram imediatamente livres para amar” (HOOKS, 2010, *on-line*). Segundo a autora, as marcas do sistema de opressão se materializaram nas relações que estabeleciam com seus familiares e entes queridos por meio da reprodução da brutalidade colonial nos espaços domésticos, por exemplo.

No caso das mulheres negras, conforme hooks indica, há pouca presença ou mesmo há a ausência do amor em suas vidas, o que pode intensificar uma tendência autodestrutiva (HOOKS, 2010). Logo, para que mulheres negras possam, mais do que sobreviver, viver plenamente, hooks frisa a importância de elas poderem (re)conhecer as necessidades emocionais mais íntimas e (re)conhecer o amor: tanto o interno, cultivado consigo mesmas, como o que firmam com outras pessoas negras, sejam amigas, sejam amantes (HOOKS, 2010). Para a autora, “o amor cura” e permite que mulheres negras – e pessoas negras em geral – possam assumir “atitudes capazes de alterar completamente as estruturas sociais existentes” (HOOKS, 2010, *on-line*).

A potência do (auto)amor entre sujeitos negros também é um saber tecido pela afrotransfeminista e pedagoga em formação Maria Clara Araújo, que aborda a questão

mais especificamente com relação a travestis e mulheres transgêneras negras. No ensaio *Afrotransfeminismo e a necessidade de quilombos de afeto para travestis negras brasileiras*, de 2018, a ativista se inspira no discurso de hooks e o intersecciona com sua vivência transgênera negra ambientada no Brasil, país em que mais se mata pessoas trans no mundo, em números absolutos¹⁶.

Segundo ela, a violência e a precarização coloniais “ceifam” de pessoas trans negras uma vivência permeada por afetos (ou mesmo o direito às emoções, à dignidade e à própria vida). Para Araújo (2018), os quilombos, agrupamentos de pessoas negras marginalizadas – que, segundo ela, deveriam ser permeados por discussões tanto antirracistas quanto antitransfóbicas –, seriam uma política restaurativa que poderia proporcionar a pessoas trans negras uma vida de afetos.

Além da importância que os “quilombos de afeto” teriam, Araújo também chama a atenção para o poder de (des)humanização existente na relação fala e escuta de pessoas trans negras. “Em um país onde se acredita que travestis não sangram, nossa fala, que muitas vezes vem em tom de clamor, é calada, tal como na imagem da Escrava Anastácia no texto ‘A Máscara’, de Grada Kilomba” (ARAÚJO, 2018, *on-line*). Essas vozes em clamor, defende a ativista, se somadas em quilombos afrotransfeministas, poderiam se amplificar em fortalecimento.

No trânsito intenso de todas essas questões, inserem-se a voz e a produção artística de Linn da Quebrada. Não é à toa que, na fase inaugurada pelo processo performático *Trava línguas*, Linn da Quebrada expressa o desejo não apenas de falar, mas também o de ser ouvida pelo público, num momento de construção coletiva de sensações, afetos e “feitiços”¹⁷. A feitiçaria conjurada por Linn nesse projeto parece se propagar e contagiar outras obras suas, por meio da materialização em signos imagéticos e sonoros. Surge, então, *mEnorme*.

¹⁶ Dado presente na versão de 2019 do relatório *Trans Murder Monitoring* (TMM) da ONG internacional Transgender Europe. O Brasil aparece no topo do ranking dos 29 países pesquisados com 130 assassinatos, cometidos entre outubro de 2018 e setembro de 2019. Disponível em: < <https://transrespect.org/en/tmm-update-trans-day-of-remembrance-2019/>>. Acesso em 03 fev. 2020.

¹⁷ Tweet de Linn da Quebrada do dia 22 de outubro de 2018. Disponível em: < <https://twitter.com/linndaquebrada/status/1054453760838303744> >. Acesso em 4 jun. 2019.

Amor mEnorme

*Eu queria fazer uma música pra você,
mas acabei fazendo uma canção de nós dois*
mEnorme (2018), Linn da Quebrada

Em novembro de 2018, Linn da Quebrada lançou no YouTube um vídeo promocional do *single mEnorme*, primeiro trabalho musical encabeçado desde o álbum *Pajubá* (2017). Nele, Linn aparece com batom preto e o rosto envolto por nós de cordas vermelhas, em amarrações da prática erótica da *bondage* (imagem 1). O vídeo, cíclico e de ritmo lento, possui uma estética de *videotape*. Linn da Quebrada assina a “(de)composição sonora” e a interpretação da canção, enquanto a produção musical é de Boss in Drama e BadSista. A *bondage* é do artista brasileiro Fábio DaMotta, e a realização do vídeo é de Enantios.

O vídeo serviu de *teaser* do videoclipe de *mEnorme*¹⁸, lançado alguns dias depois na rede social Instagram, no IGTV da artista. Além de escolhas plásticas semelhantes e de contar com a mesma equipe do vídeo anterior, o videoclipe divulgado no Instagram apresenta algumas particularidades de montagem e *mise-en-scène*¹⁹ que ajudam na investigação dos signos usados pela artista para compor sua estética-política terrorista de gênero.

A fim de esboçar uma trilha para a análise da obra em questão, o caminho metodológico escolhido foi uma aproximação com a análise midiática do videoclipe, abordagem proposta por Thiago Soares (2009). Influenciado pela Semiótica e pelos Estudos Culturais, o modelo analítico desenvolvido por Soares tem como intuito contribuir tanto para a investigação do videoclipe em suas dimensões plásticas e expressivas quanto para a reflexão sobre os modos como as imagens produzidas posicionam os artistas no contexto do mercado musical (SOARES, 2009).

Tal metodologia se sustenta em um tripé conceitual: 1) canção, cuja divulgação é a intenção primeira do videoclipe, que une música e imagem para a elaboração de um

¹⁸ Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/BqGhSfxFV3F/>>. Acesso em: 22 maio 2019.

¹⁹ Termo oriundo do teatro que, no cinema e audiovisual, pode se referir a um conjunto de elementos ligados ao campo da encenação: enquadramento, movimentação de câmera, gesto, entonação da voz, iluminação, cor, figurino, cenário, movimento do corpo no espaço, etc. (RAMOS, 2012).

produto audiovisual; 2) gêneros, tantos os musicais quanto os audiovisuais, já que o videoclipe se apropria de outras linguagens artísticas; e 3) performance, uma vez que o videoclipe produz um “semblante midiático” para o/a artista, posicionando-o/a no mercado musical e estabelecendo uma “relação extensiva com a canção que o origina” (SOARES, 2009, p. 18).

A canção *mEnorme* já nasce de forma imagética, tanto com a divulgação do áudio oficial como com a publicação de fotos no perfil oficial de Linn da Quebrada no Instagram em que ela aparece amarrada, de diferentes maneiras, na *bondage* de DaMotta. Musicalmente, distancia-se do estilo “afro-funk-vogue” que embala o álbum anterior. Em termos de gênero, os versos iniciais (citados na epígrafe deste tópico) indicam que ela poderia ser enquadrada, a priori, na categoria de canção de amor – embora de forma não tão óbvia. Esse gênero musical ainda não havia sido trabalhado pela artista, e tal escolha pode ser vista como a tomada de um caminho rumo à expansão da estética terrorista de gênero.

As cores de *mEnorme* giram em torno de tons de vermelho, marrom e preto, e o cenário é composto por um pano de fundo estampado com temas *Art Nouveau*. O clipe possui 3min45s e apenas 12 planos. Isso contribui, junto ao recurso da câmera lenta, para um efeito de tempo alargado, especialmente se a montagem for comparada a uma edição mais frenética de muitos cortes, adotada por alguns videoclipes. Em *mEnorme*, é utilizada uma imagem analógica com ruídos que evoca esteticamente uma atmosfera dos anos 1990. Apesar disso, a janela de exibição segue uma proporção de 9:16, o que faz com que o enquadramento e a visualização da imagem sejam verticalizados, como na função *stories* do Instagram.

Majoritariamente, os planos de *mEnorme* se constituem de *closes* ou *supercloses* do rosto ou de partes do rosto de Linn da Quebrada (figuras 2 e 3), que a mostram amarrada – mas não imobilizada, muito menos amordaçada – na *bondage*. A movimentação de câmera é errática e com alguns *zooms* de mergulho na imagem. Seguem-se os movimentos diminutos da artista, que, performando a entrega erótica de si tratada na canção, não permanece estática. Por vezes, ela escapa à câmera (e ao olhar *voyeur* do/a espectador/a), embora, logo em seguida, seja novamente circunscrita em tela. Em outros momentos, a imagem perde de todo o foco e se dissolve “na pele, no pelo, na ponta dos dedos” que Linn canta, numa sensação orgástica de vertigem. Ao longo de todo

videoclipe, a *performer* aparece sozinha em quadro, mesmo estando sempre diante do voyeurismo de quem a assiste.

Seguindo uma das tendências apontadas por Arlindo Machado (2014) de imprimir uma “fúria desconstrutiva e libidinosa que sacode e dissolve as formas bem definidas impostas pelo aparato técnico” (2014, p. 177), muitos vídeos de Linn da Quebrada (em especial os de *Pajubá*) trabalham com imagens sem foco, tremidas, difusas, errantes, em sua maioria compostas por um tempo e uma movimentação corporal dilatados pelo uso da câmera lenta. Essa escolha parece dialogar com o “entre-imagens” de Raymond Bellour (1997), para quem, conforme explica Fatorelli, “a dilatação do instantâneo, como o borrado e o tremido” revela, na passagem entre fotogramas, “diferentes configurações das imagens móveis e imóveis” (FATORELLI, 2013, p.93).

Em *mEnorme*, apenas dois planos possuem enquadramentos mais abertos. O primeiro deles constitui um plano médio frontal de Linn, com o peito nu exposto. O outro (figura 4) apresenta, num enquadramento americano, o corpo semidesnudo da artista. De costas, de pernas livres, mas pulsos atados, num ato provocativo, Linn roça com os dedos a fenda de suas nádegas, apertadas pelas tramas das cordas. Tal ação não é solitária, uma vez que é performada diante do/a espectador/a, em uma cena repleta de (auto)prazer. Um prazer individual autoproporcionado, mas, ao mesmo tempo, comungado com um coletivo “invisível”.



Imagens 2, 3 e 4 – Frames do videoclipe *mEnorme*. A imagem de *videotape* é enquadrada na janela de exibição 9:16, típica dos vídeos de *stories* e do IGTV do Instagram, plataforma de divulgação do clipe.

FONTE: Reprodução/YouTube.

A intérprete usa lentes brancas, numa evocação visual de uma espécie de monstruosidade, e não raramente seus olhos estão recobertos pelos nós da *bondage*. A boca, todavia, nunca se encontra interdita e ocupa lugar central na performance do videoclipe. Órgão associado ao prazer e à fala, a boca faz ecoar a voz de Linn na canção e aquilo que ela tem a dizer. Afinal, é com a boca que se inicia e se finaliza imagetivamente o videoclipe.

Se Linn da Quebrada procura pensar o próprio corpo como um processo constante de experimentações, em que sua subjetividade está intencionalmente aberta e “porosa” às relações e às transformações que delas podem surgir²⁰, a forma como a artista fala sobre o amor também sofre contínuas mutações ao longo do tempo, em desdobramentos fractais complexos. Em 2017, em entrevista à *Universa* (UOL), Linn identifica o amor como um dos “mecanismos do Estado e do sistema” de controle das feminilidades, “que beneficia quase que exclusivamente aos

²⁰ “Você se definir é você se dar um fim. Então, você cumpre a sua função. Acho que prefiro pensar no meu corpo, nos nossos corpos mesmo, como um processo, como uma experimentação, né? Uma experimentação constante. Assim, eu tô sempre porosa às relações, aos lugares que estou, me transformando mesmo. Podendo virar tantas outras, mudar minhas formas, meus contornos, meus limites. [...] Estar errada eu acho que é tão bom. É um privilégio”. Entrevista de Linn da Quebrada ao *O Povo Online*, em 23 de outubro de 2018. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=QqvoY6A7qXU>>. Acesso em: 24 jun. 2019.

homens”²¹. Num arremate ao pensamento, ela declara: “Então, eu nego o amor. Eu não quero amar. Eu prefiro construir uma outra coisa com as minhas parceiras”.

No ano seguinte, ela lança *mEnorme*, no qual tal posicionamento – embora não seja rasurado – se reconfigura e ganha novos rabiscos, ao Linn da Quebrada tomar para si o desejo e o direito de amar (e ser amada). De que forma, então, o amor poderia ser retratado pela estética-política do terrorismo de gênero da artista?

As amarrações de imagens e sons colocam em tela uma constante fricção de elementos acionados por Linn da Quebrada, algo já possível de se entrever com o próprio título da música, que funde duas palavras praticamente antônimas (“menor” e “enorme”). No videoclipe, o amor desejoso da canção se encontra com a prática erótica da *bondage*. O prazer individual da *performer* se enlaça com o prazer visual do/a espectador/a. A imagem analógica nostálgica se reenquadra no formato de uma plataforma digital contemporânea. E a boca livre da artista reverbera, na imagem, a voz que dá a ver a poesia da música.

Por meio de atritos e entrelaçamentos, Linn produz uma canção de amor aos moldes do terrorismo de gênero. Assim, busca tensionar o Sistema heteronormativo a partir da elaboração de seus afetos amorosos, sua estética *queer* e sua vivência fronteiroça.

Considerações em pormEnormes

Acho que gostar de alguém é meio assim mesmo: dói um pouquinho, adormece a boca, embriaga. É tipo jambu, né? Me faz tremer.

Áudio de Linn da Quebrada utilizado na música “Goela”, do álbum *Goela abaixo* (2019), de Liniker.

²¹ “Linn da Quebrada questiona Deus, o sistema e quer ser dona do próprio corpo”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uH4o2Jn43-o>>. Acesso em: 24 jun. 2019.

Consonante com a oposição à instituição tradicional do amor e dos “romanCis”, no ano seguinte de *mEnorme*, Linn lança o videoclipe “fake dói”, no Dia dos Namorados de 2019, um *single* em que ironiza as relações amorosas estabelecidas com homens a partir de uma vivência travesti²². Porém, o posicionamento da *performer* sobre o amor, entre a entrevista da *Universa* (2017) e o lançamento de *mEnorme* e “fake dói”, passou a ser atravessado por novos questionamentos, que complexificam o ato de amar. Tendo já se declarado publicamente apaixonada (como no áudio da canção “Goela”, de Liniker), Linn da Quebrada se questiona, em um texto de divulgação de “fake dói” no Instagram: “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?”²³.

O videoclipe de *mEnorme* (2018) parece ser um prenúncio imagético desses questionamentos, por meio do qual a *performer* tateia com a ponta dos dedos essas rotas desviadas do amor institucional sistêmico. Imagens orgásticas borradas e palavras ecoantes cantadas são atadas por Linn às cordas dissidentes da *bondage*, no intuito de (des)construir a canção de amor e, ao mesmo tempo, reivindicar o sentimento para si.

Na mesma postagem do Instagram, Linn escreve que “o amor eh oq nos legitima ou nao enquanto humanas. dividindo o mundo entre aquelas q merecem amar & ser amadas, e as q não”. Tal raciocínio se coaduna com as reflexões empreendidas por Butler (1993) sobre os corpos abjetos dissidentes das normas da matriz heterossexual. Seguindo esse pensamento delineado pela artista, o amor se configura como um instrumento político que atua diretamente na legitimação de sujeitos de direitos.

A dimensão política de *mEnorme* está presente em vários aspectos do videoclipe, inclusive no contexto em que foi lançado: em 12 de novembro de 2018, duas semanas após o segundo turno das eleições presidenciais do Brasil. Se, para Linn da Quebrada,

²² “Linn da Quebrada & Lao - fake dói”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VBK7xM6GQ10>>. Acesso em 24 jun. 2019.

²³ Publicação no Instagram do dia 14 de junho de 2019. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/ByswvubFbaD/>>. Acesso em 24 jun. 2019.

cantar é um ato de sobrevivência²⁴, a produção videográfica que a artista terrorista de gênero elabora sobre o amor pode ser entendida como um ato de resistência e existência *mEnorme*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABADIA, Jose David Rojas. **Identidades queer no vídeo arte: Uma aproximação Brasil-Colômbia**. 2018. 135 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação Artes. Mestrado da Faculdade de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/21844>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

ARAÚJO, Maria Clara. **Afrotransfeminismo e a necessidade de quilombos de afeto para travestis negras brasileiras**. *Alma Preta*, 25 jul. 2018. Disponível em: <<https://almapreta.com/editorias/o-quilombo/afrotransfeminismo-e-a-necessidade-de-quilombos-de-afeto-para-travestis-negras-brasileiras>>. Acesso em: 04 jun. 2019.

BENEVIDES, Bruna G.; NOGUEIRA, Sayonara Naider Bonfim (orgs.). **Dossiê dos ASSASSINATOS e da violência contra TRAVESTIS e TRANSEXUAIS no Brasil em 2018**. Brasília: Distrito Drag, ANTRA, IBTE, 2019. Disponível em: <<https://antrabrasil.files.wordpress.com/2019/12/dossie-dos-assassinatos-e-violencia-contrapessoas-trans-em-2018.pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2020.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter: on the discursive limits of 'sex'**. New York, NY: Routledge, 1993. 288 p.

_____. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo**. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Autêntica: Belo Horizonte, 2000, pp. 151-172.

_____. **Criticamente subversiva**. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Sexualidades Transgresoras - Una antología de estudios queer*. Ed. Icaria: Barcelona. P. 55-79. 2002.

²⁴ “Eu quero exatamente as coisas que eu canto, exatamente as coisas que eu falo. [...] Eu quero criar pontes. Eu quero inventar forças junto. Eu quero comover, que, pra mim, é nos mover coletivamente. [...] E eu quero salvar a minha vida. Eu canto para salvar a minha vida”. Entrevista de Linn da Quebrada ao *O Povo Online*, em 23 de outubro de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QgvoY6A7qXU>>. Acesso em: 24 jun. 2019.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2012. 236 p.

COELHO, Juliana Frota da Justa. **Ela é o show: Performances trans na capital cearense.** Rio de Janeiro, RJ: Multifoco, 2012. 163 p.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo.** Lisboa: Edições 70, 1991.

FATORELLI, Antonio. Mutações da imagem. **Visualidades**, Goiânia v.11 n.1 p. 83-97, jan-jun 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/28185>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

GADELHA, José Juliano Barbosa. **O sensível e o cruel: uma aprendizagem pelas performances sadomasoquistas.** 2016. 130 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestre em Artes, Programa de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/17047>>. Acesso em: 24 jun. 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.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.** Tradução: Jess Oliveira - 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LINN DA QUEBRADA QUESTIONA DEUS, O SISTEMA E QUER SER DONA DO PRÓPRIO CORPO. **Universa (UOL).** Disponível em: <<https://youtu.be/uH4o2Jn43-o?t=461>>. Acesso em 21 jun. 2019.

LINN DA QUEBRADA. mEnorme. **YouTube.** Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/BqGhSfxFV3F/>>. Acesso em: 22 maio 2019.

LINN DA QUEBRADA: CRISE NA MÚSICA E NA POLÍTICA. **O Povo Online.** YouTube. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=QgvoY6A7qXU>>. Acesso em: 24 jun. 2019.

LINN DA QUEBRADA & LAO. fake dói. **YouTube.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VBK7xM6GQ1o>>. Acesso em 24 jun. 2019.

LOTMAN, Iúri M. **Universe of the mind: a semiotic theory of culture.** Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis, 1990.

_____. **La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto.** Ediciones Cátedra: Madrid, 1996.

LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho** – Ensaio sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004, 92 p.

_____. Teoria Queer: Uma política pós-identitária para a educação. **Estudos Feministas**. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC: v. 9, 2º semestre de 2001, p.541-553. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf>>. Acesso em: 06 maio 2019.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada a sério**. 6.ed. São Paulo, SP: Senac São Paulo, 2014. 238 p.

MACHADO, Irene A. **Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo, SP: FAPESP, 2003.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo, SP: Ed. SENAC São Paulo, 2008.

PELÚCIO, Larissa. **Abjeção e desejo: Uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

_____. PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. **Contemporânea: Revista de Sociologia da UFSCar**, São Carlos, v. 2, n. 2, p.395-418, jul.-dez., 2012. Disponível em: <<http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/89/54>>. Acesso em: 04 jun. 2019.

PÉREZ, Laura Gómez. El espacio fronterizo. **Entretextos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura**, Granada, n. 11-12-13, p.1-12, 2008/2009.

PRECIADO, Paul B. **Historia de una palabra: Queer**. En Parole de Queer. Fanzine. 2009. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/79992238/ParoledeQueer1#download&from_embed>. Acesso em: 4 jun. 2019.

_____. “Multidões queer: notas para uma política dos anormais”. In: **Revista Estudos Feministas**. vol.19, n.1 Florianópolis Jan./Apr. 2011.

QUEBRADA, Linn da. **Instagram**. Disponível em: <<https://www.instagram.com/linndaquebrada/>>. Acesso em 24 jun. 2019.

QUEBRADA, Linn da. **Pajubá**. São Paulo: Independente, 2017. CD.

QUEBRADA, Linn da. **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCjeoRwqumaW8Be1c1YKL7DA/about>>. Acesso em 24 jun. 2019.

QUEBRADA, Linn da. **Twitter**. Disponível em: <<https://twitter.com/linndaquebrada/status/1054453760838303744>>. Acesso em 4 jun. 2019.

REINALDO, Gabriela. Fronteiras tradutoras: as ondulações da cobra coral de Montaigne a Caetano. **Ghrebh**: Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, São Paulo, n. 16, p.41-65, out. 2010. Disponível em: <https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-2016/05_vol16.artigo03.pdf>. Acesso em: 06 maio 2019.

SOARES, Thiago. **Videoclipe**: o elogio da desarmonia. Recife: LivroRápido, 2004.

_____. **A construção imagética dos videoclipes**: canção, gêneros e performance na análise de audiovisuais. 2009. 303 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia (ufba), Salvador, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/5212?mode=full>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

TERRORISMO DE GÊNERO - MC LINN DA QUEBRADA. Temporada 8 do Programa Entrevista. **Futura Play**. Disponível em: <<http://www.futuraplay.org/video/terrorismo-de-genero-mc-linn-da-quebrada/347782/>>. Acesso em: 22 jun. 2019.

TRANSGENDER Europe: Trans Day of Remembrance (TDoR) 2019 - Press Release. **Site do Transgender Europe (TGEU)**. Disponível em: <<https://transrespect.org/en/tmm-update-trans-day-of-remembrance-2019/>>. Acesso em 03 fev. 2020.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. 2015. 244 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19685/1/VERGUEIRO%20Viviane%20%20Por%20inflexoes%20decoloniais%20de%20corpos%20e%20identidades%20de%20gengero%20inconformes.pdf>>. Acesso em: 31 ago. 2018.