

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

Patrick Borges Ramires de Souza

**“BIXA, PRETA, TRANS E PERIFÉRICA”: LINN DA QUEBRADA E AS
PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO DISSIDENTES COM AS
MÍDIAS DIGITAIS**

**Santa Maria, RS
2019**

Patrick Borges Ramires de Souza

**“BIXA, PRETA, TRANS E PERIFÉRICA”:
LINN DA QUEBRADA E AS
PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO DISSIDENTES
COM AS MÍDIAS DIGITAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Ciências Sociais**.

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Figueiredo Balieiro

Santa Maria, RS
2019

Patrick Borges Ramires de Souza

**“BIXA, PRETA, TRANS E PERIFÉRICA”: LINN DA QUEBRADA E AS
PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO DISSIDENTES COM AS MÍDIAS
DIGITAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Ciências Sociais**.

Aprovado em 20 de março de 2019:



Fernando de Figueiredo Balieiro, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)



Monalisa Dias de Siqueira, Dra. (UFSM)



Tiago Duque, Dr. (UFSM)

Santa Maria, RS
2019

Dedico a realização dessa dissertação a todas as pessoas que estão à frente das trincheiras de luta e resistência a condições de precarização de suas vidas e que, ainda assim, burlando as adversidades, atuam politicamente para a construção de uma sociedade na qual as diferenças não sejam um obstáculo, mas um motor para o reconhecimento de vidas plurais em suas especificidades.

Dedico, pois, às Bixas, às Afeminadas, às Lésbicas, às Butch, às Travestis, às Transexuais, às Transgêneras, às Drag-Queens, às Drag-Kings, às A-Gêneros, às Não-Binárias, às Andrógenas, às FTM, às Queers, às Espírito-Duplo, e às não heterossexuais.

Sujeitos que, ao gozar de seus cotidianos de vida são, para mim, o ultrapassar do muro do preconceito, da discriminação, do ódio e da violência que nos impede de vivermos vidas passíveis de serem vidas vivíveis em sua multiplicidade.

A VIDA ACONTECE (AGRADECIMENTOS)

Sentados à espera de serem chamados para participarem da entrevista de um processo seletivo de mestrado, estão dois corpos que não se conhecem. Da voz sarcástica e excitada de um deles, em certo momento ecoa o riso no canto da boca, enquanto puxa conversa e menciona: “que curioso... o horário da tua entrevista é às 16h20min. Significativo, néh!?”. Do corpo posicionado do outro lado da sala, emerge o riso de quem “entrega o jogo” e logo responde: “néh?”. Ambas as bocas sorriem. Ali iniciam uma amizade atravessada pelos interesses de pesquisar gênero e sexualidade, e que perdurará até o passar de várias outras 4h20min da madrugada, enquanto duas cientistas sociais conversam sobre a vida, as emoções, os afetos e os gozos dos contatos experienciados com seus campos de pesquisa.

Um daqueles corpos era o meu, o outro da amiga e colega profissional, Rafaela Oliveira Borges, que fez sua dissertação de mestrado entre festas, ruas, bares, sambas e perambulações na cidade, buscando acompanhar a construção de uma cena Drag em Santa Maria. O perambular pelas ruas e locais em que as drags estariam performando, aproximou-nos enquanto amigos e nos possibilitou a reflexão conjunta sobre epistemologia e metodologia aplicada para o que pretendíamos desenvolver em nossas pesquisas científicas.

Das relações estabelecidas com as pessoas de que compartilhei momentos de vida nos últimos dois anos, passei a entender que não se produz conhecimento, ou teoria e prática política, sem que “uma mão segure na mão da outra”. É necessária uma rede de apoio mútuo, imersa em afetos e emoções, e recheada das contradições cotidianas. Até mesmo àquelas relações inesperadas ou não desejadas, e que nos alçam a viver várias vidas distintas, exóticas ou eróticas. Somos atravessados pelos inesperados da vida real.

Aqui quero agradecer aos inesperados e às pessoas que dividiram momentos significativos e que marcam afetivamente a escrita dessa dissertação.

Agradeço à Universidade Pública e aos programas de assistência social de ingresso e permanência em uma instituição federal. Entendo que é necessário pautar a permanência enquanto política pública, pois é direito. Tive condições de me manter estudando no mestrado em razão de estar em uma Universidade Federal que me deu suporte, materializado pelas políticas de permanência de que possuí, tais quais o alojamento provisório, a casa do estudante, restaurante universitário, e que temos de continuar a defender sua ampliação.

Ao ensejo, à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela concessão de bolsa, e ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da

UFSM. Com efeito, às profissionais professoras com quem tive contato ao longo do mestrado, e à secretária do curso, Jane, pelo cuidado e profissionalismo.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando de Figueiredo Balieiro. Em termos profissionais, meu querido Fernando me auxiliou a abrir as gavetas empoeiradas nas quais às vezes escondemos nosso pensamento crítico e capacidade de reflexão complexa sobre a teoria social. Cada um dos seus “balõezinhos” de comentário em meus textos fez-me ter reações diferenciadas, entre risos e pensamentos sobre o que estava a pensar e sobre textos que deveria ler para responder cada qual. Construímos uma relação profissional com dedicação, colaboração, diálogo, e com toques de risada, de atenção e de cuidado. Sou grato, e agradeço.

Às colegas de mestrado, em especial Carolina Carvalho, Jessica Cunha e Rafaela Oliveira Borges, e aos momentos em que “o quarteto” se possibilitou estar no bosque da UFSM conversando sobre a vida, trocando afetos, rindo e se apoiando ao longo de percurso de disciplinas, palestras, docência, salas de aula, intervalos e a saidinha para o cigarro.

Às minhas famílias. Minha mãe, Suzana e irmã, Bianca, esta que esteve inclusive em minha defesa. E a família do coração, meu irmão da vida, Maique, por termos desde o princípio coabitando em um alojamento provisório da UFSM, e por compartilhar da vida – o politólogo ex-administrador, e o antropólogo ex-jurista? À Dani, por ser essa leonina iluminada pela lua. À Gabi, minha ariana em suas intensidades. À Sofia e nossas contações de histórias, criações de personagens e momentos de liberdade de se ser criança; e à Maria e nossas desventuras caninas e animais. Também à Alana Gonçalves, Amanda Rodrigues, Tom Pessoa, Melissa Fernanda, Naná, Nara, Guilherme, e o Rodrigo.

Ao NEERD (Núcleo de Estudos de Emoções e Realidades Digitais), e às pessoas de que dele fazem parte, pela estrutura física e teórica proporcionada. Também aos encontros, debates de filmes e episódios de séries, mini cursos, palestras e, evidentemente, ao café do prof. Dr. Francis Moraes de Almeida.

À Banca, em especial às professoras Dra. Monalisa Dias de Siqueira, por ter feito parte de minha trajetória acadêmica, e ao professor Dr. Tiago Duque, por ter aceitado participar de minha banca e por ter contribuído para minhas reflexões sobre travestilidades brasileiras. Também à Dra. Débora Krischke Leitão, que fez parte de minha qualificação da pesquisa, mas que, por razões pessoais, não pôde participar da banca final.

Ao Coletivo VOE, ao Luíz Henrique Coletto, à Gabriela Quartieiro, ao Nei D’Ogum (*in memoriam*), e demais integrantes, ativistas sociais e defensores dos direitos humanos da cidade.

Por fim, à Nação Tutumbaiê, à Ayahuasca, ao Rapé e à Iemanjá.

Estou AFET(o)ada



Para afetar, é preciso *devir*
Deixas as ~~amarras~~ da identidade
Produzir *multiplicidades* in(de)terminadas
Processos inacabados
Vulcão ADentrando em LEÃO
E desaguando MAR
Caminhos que nos SÃOs estranhos
queimam a garganta da monotonia
O inesperado nos abraça de um lado
enquanto o EU é atravessado pela diferença
A razão é PRISÃO
Então sejamos vento em tempestade
Corpo desalinhado
Várias vozes habitam o NÓS
Dando e produzindo sentidos
Que não cabem numa só consCiência
petrificada pela certeza
De ser quem se nasceu para ser
♀♂
Sem estar SENDO
Turbulência



RESUMO

“BIXA, PRETA, TRANS E PERIFÉRICA”: LINN DA QUEBRADA E AS PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO DISSIDENTES COM AS MÍDIAS DIGITAIS

AUTOR: Patrick Borges Ramires de Souza
ORIENTADOR: Fernando de Figueiredo Balieiro

Essa pesquisa analisou a construção performativa da artista de São Paulo/SP, Linn da Quebrada, a partir de sua inserção nas mídias digitais, entre 2016 a 2018. Para tanto, realizei uma etnografia digital por perambulação, buscando compreender os usos de que ela realiza das plataformas de mídias digitais, em especial YouTube, Facebook e Instagram, para a projeção enquanto artista, assim como para a construção de si em relação dialógica com as plataformas e suas audiências. O enfoque se dá a partir das mídias digitais por considerar que fazem parte de um contexto de sociedade digital, e na qual elas atuam a partir de uma lógica de autocomunicação de massas, em termos de que qualquer pessoa passa a ser consumidora e produtora de conteúdo com a internet. Concomitantemente, as plataformas agenciam modos de identificação, razão pela qual por elas perambulo para analisar como Linn as utiliza. A análise foi realizada a partir da intersecção de diferentes categorias que constituem processos de identificação na sociedade atual, tais quais gênero, sexualidade e geração, e que estão presentes nas narrativas produzidas pela performatividade da artista. Lanço mão dos conceitos de precariedade e performatividade, ambos de Judith Butler, para compreender a relação que Linn estabelece entre o paradoxo da visibilidade e do reconhecimento enquanto artista que alcança certa visibilidade a partir de engajamentos performativos promovidos com as mídias digitais, na relação com as mídias hegemônicas. A pesquisa examina esses aparentes paradoxos e reflete sobre o modo como a artista emerge a partir da problematização de questões envolvendo gênero, sexualidade, corpo, o desejo travesti, a (in)visibilidade travesti e narrativas que visam criar condições de existência não precária de um corpo bixa, travesti, negro e de periferia. Além disso, evidenciei que a construção de sua performatividade com as mídias digitais aponta para mudanças no modo de produção musical e de relações entre artistas e audiências em uma sociedade digital.

Palavras-Chave: Mídias Digitais; Linn da Quebrada; precariedade; performatividade; gênero; sexualidade.

ABSTRACT

“BIXA, BLACK, TRANS AND PERIPHERAL”: LINN DA QUEBRADA AND THE GENDER DISSIDENT PERFORMATIVITY WITH DIGITAL MEDIA

AUTHOR: Patrick Borges Ramires de Souza

ADVISOR: Fernando de Figueiredo Balieiro

This research analyzed the performative construction of the São Paulo/SP artist, Linn da Quebrada, from its insertion in the digital media, between 2016 and 2018. In order to do so, I performed a digital ethnography through perambulation, seeking to understand the uses it makes of the platforms of digital media, especially YouTube, Facebook and Instagram, for projection as an artist, as well as for self-construction in dialogic relationship with platforms and their audiences. The focus is on the digital media, considering that they are part of a context of digital society, and in which they act from a logic of mass self-communication, in terms of which any person becomes consumer and content producer with the internet. At the same time, the platforms manage modes of identification, which is why I use them to analyze how Linn uses them. The analysis was made from the intersection of different categories that constitute processes of identification in the current society, such as gender, sexuality and generation, and that are present in the narratives produced by the performativity of the artist. I draw on Judith Butler's concepts of precariousness and performativity to understand Linn's relationship between the paradox of visibility and recognition as an artist who achieves certain visibility from performative engagements promoted with digital media in relation to hegemonic media. The research examines these apparent paradoxes and reflects on how the artist emerges from the problematization of issues involving gender, sexuality, body, travesti desire, travesti (in) visibility, and narratives aimed at creating conditions of non-precarious existence of a bixa body, travesti, black and periphery. In addition, I have shown that the construction of its performativity with digital media points to changes in the mode of musical production and relations between artists and audiences in a digital society.

Keywords: Digital Media; Linn da Quebrada; precariousness; performativity; genre; sexuality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Linn da Quebrada em tapete vermelho junto ao Festival Internacional de Cinema de Berlim.....	93
Figura 2 – Imagem divulgada na plataforma do Facebook da artista, e que mostra a agenda de shows de sua primeira turnê internacional na Europa.....	94
Figura 3 – Linn da Quebrada no lançamento de Bixa Travesty, em Berlim, na Alemanha.....	97
Figura 4 – Linn da Quebrada passeando pela cidade de Amsterdam, na Holanda.....	97
Figura 5 – Linn da Quebrada durante realização de performance denominada “DPósito”, junto ao Coletivo Friccional.....	109
Figura 6 – Mapa do trajeto entre a Fazenda da Juta e Avenida Paulista, na cidade de São Paulo, SP, Brasil.....	115
Figura 7 – Cena de Linn da Quebrada dançando no videoclipe de “Enviadescer”.....	117
Figura 8 – Participação de Linn da Quebrada junto ao canal “Pretinho mais que básico”, do ator Marco Antonio Fera, que também aparece na imagem.....	124
Figura 9 – Participação de Linn da Quebrada junto ao canal de Regina Volpato.....	126
Figura 10 – Participação de Linn da Quebrada e Jup do Bairro junto ao canal “Drag-se”.....	129
Figura 11 – Participação de Linn da Quebrada junto ao programa “Amor & Sexo”.....	131
Figura 12 – Linn da Quebrada cantando “Bixa Preta” no programa “Amor & Sexo”.....	132
Figura 13 – Linn da Quebrada e Liniker em participação no programa “Amor & Sexo”.....	133
Figura 14 – Residências ao fundo do plano de imagem no vídeo “Enviadescer”.....	153
Figura 15 – Várias pessoas do clipe de “Enviadescer” dançando funk ao lado de fora de uma unidade de Polícia Militar em São Paulo, SP, Brasil.....	153
Figura 16 – Beijo e/ou encostar de línguas de duas pessoas que participam do clipe de “Enviadescer”.....	155
Figura 17 – Cenas de clipe lírico de “Talento”, que mostram partes de um banheiro masculino, com mictório e frases pichadas de “Que eu não vou te chupar escondida no banheiro”.....	158
Figura 18 – <i>Print screen</i> de cena dos aplicativos de relacionamento em “Talento”.....	159
Figura 19 – “Ser bixa não é só dar o cú, é também poder resistir”, da música “Talento”.....	161
Figura 20 – <i>Print screen</i> da produção audiovisual de “Talento”.....	163
Figura 21 – Prólogo de Blasfêmea, em que Linn da Quebrada acende uma vela posicionada no lugar de um pênis no corpo de outra artista.....	166
Figura 22 – Cena da narrativa central de “Blasfêmea”, com corpo de Linn da Quebrada jogado ao chão e coberto de cera de vela.....	167
Figura 23 – Pessoas se reúnem no vídeo para criar uma rede de “mulheridades”.....	171
Figura 24 – Epílogo da produção audiovisual de “Blasfêmea”.....	172
Figura 25 – Símbolo do transfeminismo presente em “Blasfêmea”.....	176
Figura 26 – Linn da Quebrada nos bastidores das gravações de “Coytada”.....	179
Figura 27 – Meme (montagem) de A Última Ceia com o clipe de “Coytada”.....	180
Figura 28 – Dildos sendo amassados em clipe de “Coytada”.....	181
Figura 29 – Linn a Quebrada, Jup do Bairro e Slim Soledad retiram o bolo feito de dildos do forno no clipe de “Coytada”.....	181
Figura 30 – Anúncio da turnê internacional “Coytada Tour”.....	183
Figura 31 – Campanha de financiamento coletivo e valor arrecadado.....	186
Figura 32 – Videoclipe em que Linn da Quebrada convida suas audiências a contribuir com o financiamento de Pajubá.....	187
Figura 33 – Recompensa “Tá bonita? (tá barata!)”.....	189
Figura 34 – Recompensa “Picadinho de neca”.....	189
Figura 35 – Recompensa “Talentuein?”.....	190

Figura 36 – Recompensa “Vam’bater um papo reto?”.....	190
Figura 37 – Recompensa “Pirigoza”.....	190
Figura 38 – Recompensa “Bixistranha”.....	191
Figura 39 – Recompensa “Pode vir cola junto as transviadas as sapatão”.....	191
Figura 40 – Recompensa “E aí as bixa fico maluca – Bocket Show”.....	191
Figura 41 – Recompensa “Pisa menos, Linn. Eu imploro! – Bocket Show”.....	192
Figura 42 – Recompensas “Fogo no rabo” e “Senta e observa a tua destruição”.....	192
Figura 43 – Pablllo Vittar contribui com divulgação de campanha de financiamento.....	193
Figura 44 – Liniker contribui com divulgação de campanha de financiamento coletivo.....	194
Figura 45 – Elza Soares contribui com divulgação de campanha de financiamento coletivo.....	194
Figura 46 – Mulher Pepita divulga campanha de financiamento coletivo.....	195
Figura 47 – Informação de que há contribuição financeiramente junto à plataforma do Facebook.....	195
Figura 48 – Obra de arte da artista visual Bia Leite.....	197
Figura 49 – “Arte Resiste” em roupa vestida por Linn da Quebrada junto ao clipe de “Absolutas”.....	199
Figura 50 – Grafite no Minhocão, em São Paulo, SP.....	202
Figura 51 – Imagem do grafite no Minhocão a partir da hashtag #arteresiste.....	204
Figura 52 – Imagem do grafite no Minhocão a partir da hashtag #arteresiste.....	204
Figura 53 – Linn da Quebrada inicia as interações “Piranha tbm ama” no <i>stories</i> com o Instagram.....	211
Figura 54 – Meme com a cabeça de Linn da Quebrada, no corpo da artista Beyonce, e ao lado do artista Jay-Z.....	218
Figura 55 – Linn da Quebrada participa do FestPOA junto da cantora Valéria Houston.....	220
Figura 56 – Linn da Quebrada compartilha no <i>stories</i> que motorista de Uber a recusa enquanto passageira por ser travesti.....	222
Figura 57 – Linn da Quebrada compartilha no <i>stories</i> um <i>twett</i> sobre sua experiência com a empresa Uber.....	222
Figura 58 – Vídeo de “Enviadescer” alcança suas primeiras 20.000 visualizações.....	234
Figura 59 – Linn compartilha sua agenda da semana entre os dias 28/06 a 03/07.....	240
Figura 60 – Chamada para a participação junto à performance “Contar os corpos e sorrir”.....	241
Figura 61 – Linn da Quebrada divulga a produção da Música “Talento”.....	242
Figura 62 – Linn compartilha participação junto ao documentário “Abrindo o Armário”.....	243
Figura 63 – Artistas que trazem questões de gênero em suas produções audiovisuais.....	244
Figura 64 – Primeira postagem a alcançar mais de 1000 (um mil) reações no Facebook.....	245

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	21
2	HÁ SUJEITO-PESQUISADOR: A CONSTRUÇÃO E A REALIZAÇÃO DA PESQUISA NA SOCIEDADE DIGITAL	31
2.1	OS TRAJETOS DO PESQUISADOR ATÉ A PESQUISA NA EMERGÊNCIA DE NOVOS REGIMES DE VISIBILIDADE.....	31
2.1.1	O pesquisador está imerso em uma sociedade em que emergem novos regimes de visibilidade	31
2.1.1.1	<i>Os pânicos sexuais envolvendo homossexualidades e dissidências de gênero</i>	36
2.1.1.2	<i>Os novos regimes de visibilidade no Brasil</i>	40
2.1.2	O encontro com a pesquisa em período de inflexão política e dos debates de gênero e sexualidade no Brasil	44
2.2	A PESQUISA EMERGE EM UMA SOCIEDADE DIGITAL.....	56
2.3	“ETNOPERAMBULANDO” EM UM CONTEXTO DIGITAL.....	66
2.3.1	Aportes metodológicos envolvendo usos das plataformas de mídias digitais para a pesquisa	66
3	A EMERGÊNCIA DE UMA DISSIDÊNCIA: DO FAZER ARTÍSTICO DE LINN DA QUEBRADA AOS ENGAJAMENTOS PERFORMATIVOS	79
3.1	HELLO BRASIL, ALÔ BERLIM: DA “CONQUISTA DA EUROPA” AO DIREITO DE APARECER.....	79
3.1.1	A relação entre performatividade e precariedade na perspectiva de Judith Butler	79
3.1.1.1	<i>Performatividade não é performance: uma distinção conceitual necessária</i>	85
3.1.2	A “conquista da Europa” e o direito de aparecer	88
3.2	DAS (DES)IDENTIFICAÇÕES E DA “MONTAGEM”, À OCUPAÇÃO DOS PALCOS POR UM CORPO TRAVESTI.....	99
3.2.1	A “montagem” de um corpo travesti está em cena	99
3.2.2	“Nem ator nem atriz, atroz”: o teatro e o palco na produção de experiências de uma artista travesti	106
3.3	ENGAJAMENTOS PERFORMATIVOS DO MOVIMENTO “ENVIADESCER”: DAS MÍDIAS DIGITAIS ÀS MÍDIAS HEGEMÔNICAS.....	114
3.3.1	Engajamentos performativos do “movimento enviadescer”	114
3.3.1.1	<i>A utilização do YouTube como projeção midiática</i>	119
3.3.2	Circuitos de (in)visibilidade na relação com as mídias hegemônicas	134
3.4	“EFEITOS PABLLO VITTAR”? UMA CENA DA MÚSICA EM EMERGÊNCIA.....	138
4	NARRATIVAS PAJUBEIRAS DE PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO DISSIDENTES COM AS MÍDIAS DIGITAIS	145
4.1	REPRESENTAÇÕES DE TRAVESTILIDADES COM AS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS.....	147
4.1.1	“Funk, a poesia da quebrada”	149
4.1.2	“Já quebrei o meu armário, agora eu sou travesti”	152
4.1.3	Narrativas de coletividade e de “mulheridades” em “Blasfêmea”	164
4.1.4	Paródia e feminilização do dildo em “Coytada”	177
4.1.4.1	<i>Nem tudo é paródia ou deslocamento</i>	182
4.2	PAJUBÁ E A RELAÇÃO DIALÓGICA ENTRE ARTISTA E AUDIÊNCIAS.....	184
4.2.1	“A bixa pode fazer um pedido? Pode? ”: “Nasce” um financiamento coletivo ...185	
4.2.2	#ArteResiste: entre arte e ativismo, o perambular por fluxos de <i>hashtags</i>	196
4.2.2.1	<i>Artivismo transviado em Linn da Quebrada</i>	205
4.2.3	“Piranha tbm ama”: o desejo travesti nos <i>stories</i> do Instagram	208

4.3	SER OU NÃO SER DIVA? O GLAMOUR COMO TECNOLOGIA DE APARECIMENTO.....	216
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	224
	REFERÊNCIAS.....	231
	APÊNDICE A.....	238

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa que se segue tem como objetivo analisar a construção performativa da artista de São Paulo/SP, Linn da Quebrada, a partir de sua inserção nas mídias digitais, em especial nas plataformas de mídias tais quais o YouTube, o Facebook e o Instagram, entre os anos de 2016 a 2018. Linn da Quebrada é nome artístico de Linn Santos, que vem se identificando como "Bixa¹, trans, preta e periférica. Nem ator, nem atriz, atroz. Bailarinx, performer e terrorista de gênero"². Foi criada em Votuporanga, interior de São Paulo, e é oriunda de uma família cristã, tendo sido Testemunha de Jeová. É formada pela Escola Livre de Teatro de Santo André, e moradora da zona leste de São Paulo/SP, da Fazenda da Juta³.

A partir da produção de seu videoclipe "Enviadecer"⁴, que Linn ficou nacionalmente conhecida – ainda que uma possível “visibilidade nacional” seja problematizada nessa dissertação, em termos de distinção entre visibilidade e reconhecimento, não sendo questões excludentes, tampouco dependentes uma da outra, já que algo pode ser visível e não reconhecível. Através do clipe, Linn problematiza questões relacionadas à sua vivência enquanto uma identidade política que “flerta” com as normas de gênero e sexualidade – uma bixa que também é travesti. Isso se dá a partir do modo como ela constrói as narrativas das produções audiovisuais e sua performatividade de gênero dialogicamente com os usos das mídias digitais.

Com a presença de uma escrita em que a interlocutora é acionada diretamente, “*ei você, macho discreto!*”, nessa narrativa, sexo e sexualidade estão explicitadas, assim como as

¹ Este termo aparecerá em outros momentos da dissertação, e o utilizo com a letra “x”, e não escrevendo “bicha”, para seguir o modo pelo qual Linn da Quebrada se identifica publicamente, enquanto uma “bixa”. Também por entender que a utilização da letra “x” e da autoidentificação enquanto “bixa” é uma forma de deslocamento dos dispositivos que produzem gêneros e sexualidades a partir do aparato da heteronormatividade. Na perspectiva dos estudos *queer*, na formação do “*queer*” enquanto movimento social, político e teórico, a apropriação linguística de termos que poderiam ser utilizados como motivo de chacota, desumanização e como forma de propagação de preconceitos – como chamar alguém de “bicha” a partir da intencionalidade dessas adjetificações - é realizada enquanto estratégia de subversão que busca contestar os valores presentes nos enunciados depreciativos associados ao desejo e às práticas sexuais dissidentes das normas de gênero e sexualidade (PELÚCIO, 2009, p. 43).

² Tal identificação é apresentada pela própria artista através de sua conta no YouTube.

³ A Fazenda da Juta é fruto de ocupação urbana intensificada após a crise do café, no início do século XX no Brasil. Tem início enquanto um povoado rural e assentamento de plantio de Juta, e que com o processo de mutação iniciado nos anos 1930, de troca da produção, é ocupada inicialmente por migrantes italianos dedicados a lavouras de frutas, tendo posteriormente sido ocupada por migrantes do nordeste do Brasil, chegados à capital para o fortalecimento da mão de obra da produção industrializada e da cidade urbanizada que se iniciava na grande São Paulo daquele período. A Fazenda da Juta, suas histórias, trajetória de moradoras e seus lugares de habitação foi fruto de tese de doutorado desenvolvida pela Assistente Social Deocleciana Ferreira, defendida no ano de 2018, junto à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob o título: Fazenda da Juta/SP: uma trilha entre o rural e o urbano: trajetória de luta e resistência no assentamento de um povo (FERREIRA, 2018).

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=saZywh0FuEY>>. Último acesso em: 12 fev. 2019.

violências para com corpos negros e travestis são denunciadas. Assim, a artista também produz representações sobre experiências de travestilidades⁵. Como ela defende em vários de seus posicionamentos, o objetivo de suas produções não se limita à musicalidade, mas se volta a vincular produção musical com questionamentos políticos. A politização da produção artística de Linn passa desde a escolha dos ritmos musicais, ora transitando também para o rap, e também do uso do corpo enquanto experimentação estética e política. O que significa dizer que está pensando a música para além da música - como modo de questionar normas de gênero e sexualidade caracterizadas por subalternizar as diferenças em relação ao padrão hegemônico calcado no homem branco, cisgênero e heterossexual.

O que considero interessante em uma suposta visibilidade crescente da artista é a inevitável relação necessária de ser estabelecida entre (in)visibilidade, dissidências de gênero⁶, internet e mídias digitais. Não se trata de pressupor que com o uso da internet, automaticamente as dissidências de gênero possuirão maior visibilidade. Mas que se torna possível a construção de formas de ver específicas, que dependerão dos agenciamentos subjetivos, e dos agenciamentos promovidos pelas próprias plataformas de mídias digitais e suas ferramentas. As tecnologias não somente são possibilitadoras de regimes de visibilidade independentes - como se as mídias pudessem dar visibilidade a algo que precisa ser visto. A dinâmica da visibilidade é mais complexa e imersa em tensionamentos e relações de poder, que envolvem o modo como atuamos enquanto sujeitos na produção de agenciamentos subjetivos que tanto reiterem ou desloquem regimes de representação, e dos agenciamentos promovidos pelas próprias plataformas de mídias digitais, a partir dos usos que dela fazemos.

⁵ O termo “travestilidades” também voltará a aparecer em outros momentos dessa dissertação, mas é necessário realizar alguns apontamentos sobre seu uso. Estou empregando a partir do referencial teórico *queer* e, em especial, das reflexões teóricas e das análises realizadas pela antropóloga Larissa Pelúcio, quando da realização de sua pesquisa de doutorado com travestis que se prostituem em São Paulo, e que acessam os serviços de saúde a partir da política de hiv/aids. Nesse trabalho, Pelúcio aponta que o termo “travestilidades” tem sido utilizado por inúmeras travestis para demarcarem uma posição política contrária à produção de estigmas em relação aos termos “travestismo” e “travesti”. Ou seja, para resignificá-los, sendo que essa demarcação com o acréscimo da letra “S”, refere-se, pois, a tentativas teóricas de se apropriar dos discursos de desqualificação e patologização das identidades das travestis, para colocar em xeque os discursos depreciativos em relação às práticas e desejos sexuais proscritos (PELÚCIO, 2009, p. 43).

⁶ Estou utilizando o termo “dissidência” a partir do que argumenta Leandro Colling, de que “dissidências” veem em substituição a desgastada e usual “diversidade”, concordando com o autor no sentido de que muito do que se discursa a partir da ideia de diversidade, vem ao encontro de uma perspectiva neoliberal de buscar respeito pela tolerância às identidades que não se encaixem a uma estrutura pré-definida de modos de se apresentar ao mundo, e que não explica o modo pelo qual funcionam as hierarquias que se fazem presentes dentro da própria diversidade (COLLING, 2017). “Tolerar” nos coloca em uma posição de aceitar a diferença do Outro, desde que essa diferença se apresente em padrões sociais aceitáveis e não ultrapasse os limites estabelecidos pela normalidade. O que me interessa é buscar compreender e analisar de que modo Linn da Quebrada produz uma suposta dissidência - a partir de que práticas sociais, que linguagens, de quais novas expressões artísticas, e que envolvem performances e produção musical, além de relações específicas produzidas com o uso das mídias digitais.

Isso porque nossas “identidades são também efeitos e resultados das agências e das lógicas estruturantes dessas plataformas, em decorrência dos modos de usos e engajamentos que elas engendram” (LEITÃO; GOMES, 2018, p. 181).

As antropólogas Débora Leitão e Laura Graziela Gomes (2018) trabalham com a intersecção entre internet, mídias digitais e experimentações de gênero e sexualidade nas mídias, e entendem as plataformas na internet como possibilitadoras de novas formas de agenciamento e produção de subjetividade. Algumas de suas pesquisas mostram que a internet e as plataformas, para além de serem espaços em que se dão visibilidades específicas para determinados grupos e sujeitos, como para quem se identifica enquanto trans, também agenciam novos regimes de *self* e essas próprias identidades transgêneras (LEITÃO; GOMES, 2018, p. 182).

O que também se faz presente - em seus próprios termos - na pesquisa de Simone Ávila (2014), que demonstra como pessoas trans e travestis tem se utilizado da internet e das plataformas de mídias digitais como forma de expressão de si, mas também de apreender sobre transmasculinidades, ou modos de construir uma identidade para si enquanto trans, de se pensar a partir da incorporação de elementos estéticos outros para seu corpo, ou seja, subjetivando-se nesse processo. Também para criarem redes de contatos e de relações para trocar experiências e aprender coletivamente, o que não necessariamente seria estabelecido se não fosse considerado o contexto de uma sociedade digital, na qual atuamos com as plataformas a partir dos usos que delas fazemos, transformando-as, assim como elas atuam conosco, nesses mesmos termos. Ou seja, o que fazemos e o que elas fazem conosco.

No tocante a Linn da Quebrada, enquanto bixa que é travesti e negra de periferia, mas também é trans, ela incorpora uma performatividade social que seria tida como um papel atribuído ao feminino, ainda que tenha nascido com a designação do sexo masculino, dada a compreensão médica calcada no dimorfismo sexual que atribui gênero masculino ao nascer em uma criança com pênis. A experiência da artista é, portanto, dissidente e de interesse para a análise soció-antropológica, quando nos aponta as limitações da compreensão das relações de sexualidade a partir do binômio heterossexual/homossexual, e da adoção de performances de gênero a partir da genitália enquanto signo que atribui uma identidade fixa aos sujeitos. É uma experiência de inflexão à inteligibilidade de gênero.

Explico esse conceito no decorrer desta dissertação. Por ora, cabe dizer que ele é associado com a expectativa de que todas as pessoas, ao nascerem, estão condicionadas a viverem uma vida na qual o corpo sexuado demarca um gênero cultural, do qual se espera que este corpo atribua em sua performance uma masculinidade ou uma feminilidade que seja

condizente com um menino com pênis e uma menina com vagina. Essa questão fica evidente e nos atravessa enquanto sujeitos em vários dos momentos dos nossos cotidianos, desde o ato de preencher formulários, nos quais nos é perguntado “qual teu sexo”, até as filas de meninos e meninas nas escolas, ou a expectativa de que, por serem meninos, então deverão brincar de carrinho e jogar futebol, enquanto meninas, ganhar de presente de natal um moderno conjunto de panelinhas para fazer “comidinha” para suas filhas, as bonecas – aí estão embutidos padrões de comportamento e que orientarão o desejo, assim como estão anexadas formas específicas de cobrança social em relação à masculinidade enquanto virilidade e força, e da feminilidade, a passividade e a maternidade (como desejo supostamente natural de todas as mulheres com útero).

Nesse modelo, o sexo dita as normas de gênero, constituindo-se em apenas duas possibilidades de vivência desses corpos, machos e fêmeas, em um binarismo que também aloca o desejo dentro do que se espera enquanto relação afetiva de homens, orientando o desejo para mulheres, e de mulheres orientando seu desejo para homens. Exclui-se a possibilidade de que esses corpos vivenciem outros desejos ou outras formas de identificação que não estejam pautadas nos corpos sexuados. Assim, cria-se a expectativa de coerência entre sexo-gênero-desejo-sexualidade, constituindo uma matriz de inteligibilidade que, quando rompida, desorienta suas normas reguladoras (BUTLER, 2017).

Destarte, levando-se em consideração que Linn da Quebrada se projeta enquanto artista dentro de um contexto em que a internet não é pensada enquanto um espaço em separado, mas como possibilitadora de experiências; que os usos que ela faz da internet se tornam elementos que constituem sua emergência enquanto artista; que as plataformas de mídias digitais também agenciam formas de identificação; que as produções da artista envolvem a problematização de questões envolvendo gênero e sexualidade; e, ainda, o interesse do pesquisador em trabalhar com a intersecção entre temas envolvendo internet, mídias digitais, gênero, sexualidade, música, dentre outros, construo o *problema de pesquisa* de que alimenta as reflexões dessa dissertação: como Linn da Quebrada articula o uso de diferentes plataformas de mídias digitais para se projetar enquanto artista, e a partir da problematização e publicização de questões envolvendo gênero e sexualidade, e o que esses usos nos informam sobre essas categorias em âmbito geral, e sobre mudanças no modo de produzir relações entre artistas e audiências em uma sociedade digital de autocomunicação de massas?

Articulo a problemática de pesquisa junto de objetivos específicos: a) demonstrar quem é Linn da Quebrada e de qual lugar social e político ela emerge enquanto artista; b)

investigar os engajamentos performativos de Linn da Quebrada, no uso de plataformas de mídias digitais, para se projetar enquanto artista; c) analisar a relação entre mídias digitais e mídias hegemônicas na produção de (in)visibilidades para dissidências de gênero e sexualidade; d) analisar que tipo de narrativas e linguagens estão presentes nas produções audiovisuais de Linn da Quebrada, buscando compreender o que elas nos apontam sobre questões de gênero, sexualidade e outros marcados da diferença; e) analisar os usos que a artista faz das plataformas de mídias digitais, em especial YouTube, Facebook e Instagram, buscando apontar o que esses usos nos revelam sobre a produção de relações entre artistas e audiências na sociedade contemporânea.

Para cumprir com os objetivos do trabalho, enquanto perspectiva epistêmico-metodológica, utilizo-me da etnoperambulação, ou etnografia online por perambulação, que consistiu em perambular pelas plataformas de mídias digitais utilizadas por Linn da Quebrada, em especial o YouTube, o Facebook e o Instagram. A etnografia se constitui como o momento de imersão do pesquisador no universo pesquisado, que são as citadas plataformas, considerando os possíveis imbricamentos que também podem se dar com outras plataformas de mídias digitais, a fim de buscar compreender a prática performativa da artista, os valores e normas que estão presentes na interação com as usuárias, assim como seus deslocamentos em relações a normas de gênero e sexualidade, e como essas categorias se articulam com outros marcadores sociais das diferenças, em perspectiva interseccional.

Essa perambulação envolveu acompanhar publicações na plataforma do YouTube, assim como na do Facebook, buscando compreender as diferenças de uso que a artista realiza. Cada plataforma de mídia digital possui suas especificidades, envolvendo o que possibilitam enquanto ferramentas para as usuárias. Nessas duas plataformas capturei imagens, por exemplo, com o uso da ferramenta *print screen*, que me permitiu “congelar” imagens de produções audiovisuais ou de publicações no Facebook, as quais são analisadas em termos de conteúdo. Já quanto ao Instagram, percorri os fluxos de relações constituídas a partir de *hashtags* e *stories*, das quais também utilizei a referida ferramenta para capturar imagens. Essa técnica específica foi complementada com a construção de diário de campo (diário físico e arquivos word e excel), no qual anotei minhas percepções da pesquisa e informações referentes aos momentos em que capturei imagens, observei fluxos e relações produzidas com as mídias digitais e a partir da construção performativa da artista.

A internet possibilita que se esteja conectado em um *continuum* on-line/of-line (MISKOLCI, 2017), ainda que não seja linear e dependa das próprias capacidades agenciadoras das plataformas (LEITÃO; GOMES, 2017). É através do uso que fazem delas

que as sujeitos⁷ também constroem a si mesmas enquanto sujeitos, “onde costuram-se, por dentro e por fora” (p. 175), O que motiva a utilização do olhar etnográfico, especialmente em razão de que “nós precisamos saber em detalhes que tipos de mudanças estão ocorrendo nas instituições e organizações, no engajamento das pessoas com a mídia nesta Era digital, e quais efeitos em termos de nossas culturas e nossas comunidades” (HINE, 2016, p. 12), o que implica pensar as mudanças no que concerne às experimentações de gênero e sexualidade com as mídias digitais.

Para a realização da pesquisa, lanço mão dos conceitos de “precariedade” e “performatividade” da teórica Judith Butler. Quanto a este, é-me interessante e o incorporo especialmente em razão de que a autora se propõe a pensar que não há uma origem ou um natural do que seriam os gêneros e as experiências de ser homem ou mulher. Entendo que o que a autora está propondo é a possibilidade não de que o gênero e a sexualidade sejam socialmente construídos, como algo dado per se, mas como situacionalidade, o que implica dizer que os sistemas simbólicos são importantes para a compreensão de como sujeitos são socialmente classificados, mas eles também são móveis, estão constantemente se refazendo a partir da ação, e a performatividade é a possibilidade de reinvenção e criação de possibilidade de experiência dos sexos, dos gêneros, dos desejos e das sexualidades (BUTLER, 2017, p. 241).

Argumenta Butler que “O gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou *locus* de ação do qual decorrem vários atos; em vez disso, o gênero é uma identidade tenuamente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma *repetição estilizada de atos*” (p. 242, *grifos da autora*). Em outros termos, “gênero para ela é relacional, não no sentido de tratar-se de relações entre homens e mulheres, ou entre masculino ou feminino, mas porque pensa em gênero como um fazer, como uma atividade que é performada por alguém, mesmo que esse alguém seja inteiramente imaginário” (PISCITELLI, 2018, p. 265). Nisso há a potencialidade do sujeito de criar outros caminhos. Mas não são caminhos meramente reprodutivistas, mas uma apropriação que inclui pensar o histórico, nos aspectos mais desestabilizadores, e aí nos coloca a repensar a questão de estrutura e agência. Os sistemas de classificação não esgotam as pessoas. Não são fechados,

⁷ Para tencionar a linguagem masculinamente generificada, utilizo-me ao longo do texto de expressões tais quais “as sujeitos” e não com o uso de “e”, “x”, ou “@” (em substituição de “sujeites ou sujeit@s”), pois não as considero acessíveis em termos de leitura, escrita e compreensão de texto. Ainda que quando presentes esses usos a partir do que o campo de pesquisa me apresenta, mantenho-as, como já explicitado em nota de referência nº 1.

mas em constante construção. E isso implica em outro olhar para o modo pelo qual as identidades são colocadas em jogo de tensionamentos.

A figura de uma identidade que é produzida de uma interioridade para uma manifestação externa no corpo é deslocada com o intuito de compreender que a própria ideia de identidade é produzida enquanto fantasia (BUTLER, 2014, p. 233), ou seja, que não há um núcleo originário que a possibilita compreender em dissonância aos discursos que se dão pela cultura, pelas leis e normas sociais que sujeitam e subjetivam. Utilizo essa abordagem sobre identidades para me contrapor a perspectivas essencialistas que compreendem a identidade como formada a partir de uma interioridade tida como preexistente aos processos de linguagem e significação pela cultura, pelos atos, gestos e atuações que produzem os gêneros e as próprias identidades (p. 235).

Quanto ao conceito de “precariedade”, utilizo-o enquanto categoria de análise para compreender as experiências das travestilidades e transexualidades brasileiras enquanto saturadas de processos históricos de inferiorização, subalternização, exclusão social, marginalização e violência, criminalização e sexualização. Explico esse conceito ao longo do texto de dissertação, mas por ora cabe salientar que está associado com o modo como certas populações experienciam condições distintas em que seus corpos são posicionados enquanto precários, ou seja, há uma indução política, expressa ou tácita, de vulnerabilidade, exposição à violência do Estado ou de outras formas de violência nas quais o Estado não proporciona proteção suficiente. A precariedade também está associada à deterioração induzida de redes de apoio material, afetivo, sociais e econômicas, dentre outras, e que expõem corpos ao dano, à violência e/ou a morte (BUTLER, 2018, p. 40-41).

Nesse sentido, em se tratando de experiências de travestilidades, utilizo o conceito butleriano para compreender como elas são produzidas em termos de marcadores sociais de gênero e sexualidade, mas que também são atravessadas por outros marcadores da diferença, tais quais de classe social e de racialização (PELÚCIO, 2012, p. 413), e que se apresentam com certas peculiaridades na construção performativa de Linn da Quebrada - sua experiência é de um local social e político específico, de uma bixa, preta, trans e periférica, mas que também é travesti, como ela mesma se identifica.

No que diz respeito à análise visual e de conteúdo, utilizo-me da relação entre estudos *queer*⁸ e estudos culturais para pensar nos enquadramentos das imagens. Em sua obra

⁸ Compreendo os estudos *queer* enquanto desdobramentos de estudos feministas, articulado com uma perspectiva de compreensão das relações de poder a partir da abordagem dos estudos culturais, e incorporando o desconstrutivismo pós-estruturalista, a partir de Jacques Derrida. Ver Miskolci; 2009, 2011, 2014.

“Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto”, Judith Butler (2015), no capítulo “Tortura e a ética da fotografia”, realiza uma análise da produção fotográfica e de sua circulação, que se referem a uma prisão no Iraque, envolvendo a tortura em prisioneiros de guerra. A reflexão da autora é sobre o impacto da circulação dessas fotos – que tipo de relações de poder estavam presentes na construção das fotos, e que desdobramentos são possíveis em relação a sua circulação. Para a autora, a representação fotográfica não é um mero registro, pois há um enquadramento específico que é realizado – seria algo como pensar a foto da foto -, e também uma forma de acesso ao mundo, de significação. E de significação da significação, pois no momento do próprio registro já há uma significação e um recorte, um enquadramento. Em razão disso que a autora irá argumentar que “a questão da fotografia de guerra, portanto, não concerne apenas ao que ela mostra, mas como mostra o que mostra” (BUTLER, 2015, p. 110). O que implica pensar que a fotografia está imersa em um contexto, e se trata de uma interpretação da interpretação, não se bastando em si mesmas. “A fotografia nem tortura nem liberta, mas pode ser instrumentalizada em direções radicalmente diferentes, dependendo de como é enquadrada discursivamente e através de que modalidade de apresentação midiática é exibida” (p.138).

O contexto da pesquisa de Butler evidentemente que é distinto da dissertação que apresento, em termos de que a mesma reflexão não necessariamente me serve em todos os casos, como por exemplo, de quando realizo *print screen* de produções audiovisuais. Nelas, ainda que haja enquadramentos presentes na produção como um todo, entendo que, enquanto pesquisador, ao congelar a imagem, estou a produzir o enquadramento do que busco abordar e analisar a partir do que me proponho na construção dos objetivos e problema de pesquisa. Portanto, ressalto que a abordagem butleriana me serve a partir também de suas limitações.

A partir daí que construo os capítulos da pesquisa. No capítulo 2, busco dar conta de contextualizar e caracterizar a pesquisa. É nele que me posiciono enquanto pesquisador, demonstro minha trajetória enquanto sujeito, e o modo como tive acesso a essa pesquisa. Também demonstro que ela está imersa em um contexto em que são produzidos regimes de visibilidade específicos para as homossexualidades e dissidências de gênero, e que essas visibilidades se dão em uma sociedade digital e de autocomunicação de massas. Exploro as plataformas de mídias digitais, em especial o YouTube, o Facebook e o Instagram, buscando apresentá-las para a leitora e apontando as especificidades encontradas em suas ferramentas, como as acionei na produção dessa pesquisa, e como lidei com os dilemas metodológicos que elas me apresentaram. Por fim, caracterizo teoricamente minha abordagem de pesquisa, envolvendo etnoperambulação em plataformas de mídias digitais da artista Linn da Quebrada.

Já no capítulo 3, trago inicialmente uma problematização conceitual em que demonstro a relação entre os conceitos de precariedade e performatividade, de Judith Buler, e a pertinência de ambos para a pesquisa que realizo. Após, traço partes da trajetória de Linn da Quebrada, assim como abordo sua relação de identificação enquanto bixa travesti, visando demonstrar quem é a artista em termos sociais e políticos do lugar enquanto emerge para produzir sua performatividade – o que envolve a relação com o teatro e performances de rua, razão pela qual diferencio “performance” de performatividade. Após, explico como ela usa, em especial a plataforma do YouTube, para produzir uma performatividade social visando a projeção enquanto artista para diferentes públicos e audiências, o que denomino de “engajamentos performativos”. Nesse momento que assinalo para a convergência entre mídias digitais e hegemônicas na projeção da artista. Ao final, problematizo que tipo de (in)visibilidade se produz nessa relação entre as mídias, e mostro como há uma heterogeneidade de artistas que têm emergido enquanto cantoras em um mesmo período social e político de Linn da Quebrada.

No capítulo 4 o meu objetivo é demonstrar os usos das plataformas de mídias digitais de que Linn realiza, buscando investigar modificações na relação entre artistas e audiências em uma sociedade digital. Faço isso, primeiramente, a partir da análise das produções audiovisuais que ela publicou na plataforma do YouTube, em especial “Enviadescer”, “Talento”, “Coytada” e “Blasfêmea”. Apresento que elementos estão presentes nessas produções, e que linguagens e narrativas Linn produz em termos de representações de travestilidades com as mídias digitais. Em seguida, apresento dados obtidos a partir da perambulação na plataforma do Instagram, e que apontam para diferentes questões envolvendo a problematização do desejo travesti e a relação entre on/off-line na produção da projeção da artista. Por fim, problematizo a relação entre a categoria do *glamour*, argumentando a emergência de Linn envolve considerar o *glamour* enquanto tecnologia de aparecimento a reivindicar vidas não precárias para as travestilidades brasileiras contemporâneas.

Cabe ressaltar que as imagens presentes nos capítulos 3 e 4 foram capturadas a partir do meu olhar enquanto pesquisador, o que acarreta em algumas questões de ordem epistemológica e outras éticas. Quanto à primeira, em razão de que os caminhos que me levaram a selecionar as imagens foram tecidos a partir de etnoperambulação que considera a subjetividade da pesquisador no processo de pesquisa. O que significa dizer que a abordagem epistêmico-metodológica da perambulação é imersa em escolhas, de modo a que cada pesquisadora que se propor a perambular pela construção performativa de Linn encontrará

resultados diversos e singulares, e que falam da imersão, afetação ou envolvimento dessa sujeito com seu campo e problemática de pesquisa. Em relação às questões éticas, porque as imagens contêm corpos, sujeitos, vidas. Por isso que, por sugestão da banca final de avaliação, mantive no texto final apenas aquelas de domínio público e que trazem Linn da Quebrada enquanto artista. Ou seja, não trago imagens que capturei com a perambulação e que apresentem sujeitos que por mais que tenham interagido com a artista a partir de *stories* ou *hashtags*, não tiveram a intencionalidade de, com essa interação, vir a terem seus corpos expostos em um texto de dissertação.

Também considero importante destacar que os elementos que aqui apresento não possuem um início, tampouco um fim determinado, eis que estou a tratar de fatos antropológicos e sociológicos que estão acontecendo enquanto também acontece essa escrita, e se desenvolvendo em uma relação dialógica com as transformações sociais, culturais e tecnológicas que constituem a trama dos acontecimentos e das experiências da vida.

Por fim, também destaco que o trabalho que desenvolvo é, sobretudo, um manifesto pelo falar sobre o sexo e sobre a sexualidade com a mesma proporção e engajamento como de quando se fala sobre economia, cultura, direitos educacionais ou trabalhistas, pois entendo que o modo como construímos nossas identificações se dá no entrecruzamento entre diferentes experiências que nos atravessam nos nossos cotidianos de vida, e que envolvem tanto o sexo, a sexualidade, a fome e a pobreza, as guerras, as doenças, o racismo ou a homotransfobia.

2 HÁ SUJEITO-PESQUISADOR: A CONSTRUÇÃO E A REALIZAÇÃO DA PESQUISA NA SOCIEDADE DIGITAL

2.1 OS TRAJETOS DO PESQUISADOR ATÉ A PESQUISA NA EMERGÊNCIA DE NOVOS REGIMES DE VISIBILIDADE

Este capítulo foi construído com o intuito de apresentar um panorama da pesquisa desenvolvida durante os dois anos em que cursei o Mestrado em Ciências Sociais, e que envolvem também os principais aspectos que influenciaram na construção do meu objeto e objetivos de pesquisa. Demonstro que sujeito corpo é este que pesquisa, e de que lugar social e político emergo para a produção de conhecimento teórico com as ciências sociais. Por fim, discuto metodologicamente a construção do meu campo de pesquisa, fazendo-se perceber a imersão em campo, e os gozos e desafios produzidos a partir das perambulações em plataformas de mídias digitais de que realizei.

Busco nele demonstrar que pesquisar práticas performativas e dissidências sexuais e de gênero não é por mim compreendido como se houvesse um sujeito pesquisador que procura incansavelmente um objeto de pesquisa a ser descrito e explorado. Demonstro que a construção performativa de vidas em dissidência, constituindo redes de experiências, já estavam em curso em um lapso temporal anterior ao instante em que as percebo como de meu interesse a serem problematizadas nessa escrita teórica sócio-antropológica.

2.1.1 O pesquisador está imerso em uma sociedade em que emergem novos regimes de visibilidade

Feitas as primeiras considerações, é interessante apontar que os contatos iniciais que tive com as temáticas de gênero e sexualidade se deram antes do meu ingresso ao PPGCS-UFSM. Em 2013, quando cursava a graduação em direito, fiz parte do grupo de estudos “Transvalorando a Sexualidade”, o TRANSEX, junto ao curso de psicologia da URI, campus de Santiago/RS. Nesse grupo, realizávamos rodas de conversas na sacada do prédio das ciências da saúde e, desses encontros, além dos diálogos e debates teóricos, planejamento para ações de intervenção na comunidade de Santiago, tal qual cine-debates e trabalhos de grupo focal em escolas, ambas envolvendo temas de gênero e sexualidade na educação. O contato com esse grupo foi um dos primeiros que me possibilitou um confronto teórico em relação às questões envolvendo gênero e sexualidade, e que sobrevinham a mim através de

experiências subjetivas enquanto sujeito humano e político imerso em um determinado contexto.

Digo isso porque o lugar do qual lanço meu olhar sobre as problematizações que estão presentes nesta dissertação não é vazio de significado social e político. Sou um sujeito que está imerso em uma realidade específica de modos de produção de vida, performativando gêneros ao meu modo e com um acesso de classe que, no diálogo com a base teórica e epistemológica de que adoto, constituem nortes ao meu pensamento e agir enquanto pesquisador. Para produzir teoria a partir da observação do processo de construção performativa de uma sujeito-corpo, Linn da Quebrada, que se identifica enquanto bixa, travesti, negra e ora trans, ou seja, interseccionando modos distintos de identificação e acionando múltiplos marcadores sociais da diferença, penso ser necessário problematizar quais são esses lugares de que me lanço a fazer a análise sócio-antropológica, e que implicações ocasionam no processo de reflexão teórico-político da pesquisa.

Lugares que falam de como também compreendo a formação dos gêneros e os gozos das sexualidades, enquanto demarcadas por outras relações que também as constituem, como condições de classe social, processos de racialização e recortes geracionais que produzem novos contextos nos quais essas classificações são utilizadas tanto teórica quanto politicamente e nos cotidianos das sujeitos. Com isso adoto uma visão interseccional de produção do gênero, e que me possibilita “apreender a articulação de múltiplas diferenças e desigualdades”, em termos analíticos (PISCITELLI, 2008, p. 266), o que se faz presente na construção performativa da artista Linn da Quebrada.

Nesses termos, o foco de trabalho não é somente para como são organizadas as relações de gênero, mas como elas se produzem a partir de diferenças que produzem experiências, relações sociais, subjetividades e identidades, e estão relacionadas com contextos nos quais são experienciados o racismo, mas também condições subalternas de trabalho, ou de sexualização da raça, sendo questões dependentes/contingentes (p. 269). Questões que, como demonstrarei, estão presentes nas performatividades dissidentes que emergem com as mídias digitais, e nas quais categorias de gênero, sexualidade, raça, e geração, produzem certas experiências a reivindicar o direito ao aparecimento no espaço público (BUTLER, 2018, p. 41), em especial para as travestilidades brasileiras e bixas contemporâneas.

Realizo esses apontamentos porque não compactuo com uma visão contestável de teoria social de que é possível que o sujeito do conhecimento seja neutro, o que negligencia relações de poder que se dão na produção de (in)visibilidades e enquadramentos

representacionais no que concerne ao modo como se lida com as diferenças nas ciências sociais, “desconsiderando – em maior ou menor grau segundo o pesquisador – o enquadramento político da visão hegemônica sobre grupos historicamente subalternizados” (MISKOLCI, 2017, p. 268).

Sou um pesquisador bixa e branco, de classe média brasileira. Só aqui já há dois marcadores sociais. Não experiencio o racismo, não passei fome ou morei debaixo de uma ponte. Caso houvesse passado, acrescentaria o fato de que sou sul-americano - não de uma Buenos Aires e sua Praça de Maio, ou um passageiro comprando chip de telefone em um trem das 18h na cidade de Rio de Janeiro, após ter bebido um suco de cana na Estação Central, ao retorno de uma quarta-feira de trabalho. Mas um morador do 2º andar da “badalada” Avenida Rio Branco, em Santa Maria, do Rio Grande do Sul, e que finaliza uma pesquisa de mestrado tendo em sua trajetória a marca das políticas sociais e da ascensão econômica de uma classe média de governos Lula (2002-2010), e com implicações políticas que lhe tocam a partir do modo como vivencia sua sexualidade e de que se identifica enquanto sujeito contextual - não heterossexual – inserido em uma cultura.

Esses elementos de que aponto produzem diferenciações em relação aos modos como me coloco na pesquisa, pois falam das minhas experiências de gênero, de classe, possível acesso a consumo de bens culturais e artísticos, ou de possibilidade de estar vulnerável a uma ação e situação da qual não necessariamente me caiba acreditar de que possuo controle, como as que envolvem o meu corpo estar apto socialmente a ser ou não alvo de uma prática de racismo, homofobia, preconceito ou discriminação. Ainda que seja possível que eu atue na criação de políticas de enfrentamento e prevenção a situações como essas, ou de que me caiba atuar diante do Estado para a promoção de Políticas de Estado específicas, com legislações e prática jurídica envolvendo a garantia de direitos e reconhecimento de sujeitos em seus direitos, estar diante de situações de racismo, homofobia, preconceito ou discriminação envolvem o modo como nosso corpo é lido socialmente - enquanto um corpo que possui uma vida passível de ser vivida e, portanto, passível de luto, ou de uma vida que pode ser descartável e, portanto, passível de não reconhecimento (BUTLER, 2016, p. 17).

Com isso não quero dizer que haja uma suposta hierarquia de reconhecimento, e da qual uma escala poderia ser utilizada para medir qual o sujeito que possui maior possibilidade de ser ou não reconhecido por esta ou aquela política de Estado, ou até mesmo das políticas de reconhecimento que se dão nas práticas dos cotidianos. Mas quero defender que esses elementos de diferenciação podem ser pensados enquanto demarcadores de fronteiras sociais, assim como de abertura para a construção de aportes teóricos específicos a constituírem uma

pesquisa científica, pois falam das experiências vividas, das ruas transitadas, dos sexos mal feitos ou dos gozos bem gozados, e que são questões que nos provocam, pois falam de desejo, de práticas sociais e culturais, e nos acionam a curiosidade e potência para sermos pesquisadoras.

Ao dizer isso, penso que, de um lado, são rompidas quaisquer possibilidades de que o sujeito-corpo que pensa, sente, e escreve o texto e a análise, não esteja presente tanto nas linhas, como nas entrelinhas do texto final produzido. Um sujeito que com o campo de pesquisa, transborda em experiências vividas, das quais seria também difícil supor não haver qualquer nível de afetação. A inquietação com os afetos que se produzem nas experiências vividas é, no meu ponto de vista, também, combustível para a realização da própria pesquisa.

Por outro, ao demarcar essa posição, estou produzindo uma fronteira do que poderia ser chamado de conflito entre interioridade e exterioridade, na intenção de apontar que as identidades que constituem minhas experiências não se formam a partir de um núcleo anterior e interior (psíquico), e afastado de um processo no qual meu corpo atua no mundo, marcado por discursos e práticas que tem uma realidade expressa pela linguagem, a cultura e os atos de significação do meu corpo, e que por mim são sentidos, acionando processos de subjetivação e formas de identificação que são produzidos pela minha agência e pelas normas sociais e de gênero que em mim operam a partir de representações.

Sou uma sujeito que vive em uma sociedade específica, e na qual são produzidas identificação de gênero a partir das relações constituídas nos interiores do estado do Rio Grande do Sul, em que a masculinidade viril está imbuída na tradição do “homem gaúcho”. Com isso não pretendo dizer que as masculinidades se produzem do mesmo modo em todo o estado, mas que atuam sob o corpo de alguns sujeitos, produzindo subjetividades. Entendo que atuam dispositivos⁹ de controle em relação a como deveriam exercer uma masculinidade, e que são dispostos em intensidades díspares a depender dos lugares em que essas experiências são vivenciadas – se nas fronteiras, interiores ou centros urbanos do estado¹⁰.

⁹ Quando menciono o termo “dispositivo”, estou fazendo referência ao período de produção genealógica de Michel Foucault, em que há a introdução pelo teórico da análise do poder ao abordar o “dispositivo disciplinar” e o “dispositivo da sexualidade” (FOUCAULT, 2017, p. 116). O “dispositivo” é um termo que abarca não somente o discurso, mas que envolve também relações de saber-poder, em que são construídos o dispositivo da sexualidade, dispositivo disciplinar, dispositivo de poder, dispositivo de saber, dispositivo carcerário, dentre outros. Com isso, “dispositivo” ultrapassa o discurso para ser uma “rede de relações que podem ser estabelecidas entre elementos heterogêneos: discursos, instituições, arquitetura, regramentos, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, o dito e o não dito” (CASTRO, 2016, p. 124).

¹⁰ Ver Passamani, Guilherme. Na Batida da Concha: sociabilidades juvenis e homossexualidades reservadas no interior do Rio Grande do Sul, 1ª ed., Editora UFSM, 2011.

Eu fui lido como um menino, e assim subjetivado. Em mim inaugurou-se a expectativa criada a partir de um corpo de menino, ainda que me interessasse mais em aprender a fazer tricô com minhas tias, do que a passar tardes correndo atrás de uma bola ou evitando que ela adentrasse para o gol, como eram as práticas de turmas de educação física na escola fundamental e de ensino médio, “tentando” ingressar no universo do garoto que pratica futebol – já que este me era o modo correto de viver uma “coisa de menino”. Ainda que essa leitura tenha sido feita do meu corpo - demarcado como um menino -, entendo que aqui atuam dispositivos institucionais a demarcar este gênero, mas não compreendo que alguém se torne um sujeito apenas com este ato, pois estaríamos aceitando uma relação estrutural na qual ao sujeito nada cabe realizar, salvo aceitar a coerção normativa¹¹.

Ao contrário, o sujeito, em minha leitura dialógica entre Judith Butler e Michel Foucault se afasta do estruturalismo, sendo aquele que se sujeita, ou seja, permite ser o objeto do poder, permite ser sujeitado, mas também o sujeito que se subjetiva, pois opera sobre si mesmo, a partir das condições de agir que lhes estão disponíveis. As normas de gênero são uma “imposição psicossocial e da inculcação lenta das normas” (BUTLER, 2018, p. 36), o que não equivale a dizer que somos recipientes vários, corpos passivos a serem atravessados por normas sociais e culturais a constituírem os modos como somos, mas que “informam os modos vividos de corporificação que adquirimos com o tempo, e esses modos de corporificação podem provar formas de contestar essas normas, até mesmo rompê-las” (p. 37).

Saliento que esses aspectos podem ser percebidos enquanto individuais, pois falam das experiências específicas que vivenciei, mas é importante ressaltar que elas são produzidas em um período político, cultural e social específico em que masculinidades, homossexualidades, discursos e práticas sobre e de dissidências de gênero também são produzidas no Brasil, e que informaram modos pelos quais masculinidades, feminilidades e homossexualidades seriam ou não incorporadas em meu corpo - e que são pertinentes de serem apontadas para a compreensão do período em que essa pesquisa também é produzida.

¹¹ Digo isso porque operei na construção de mim mesmo. Eu era um garoto quieto, curioso, delicado, e essas três características acionavam o alerta para a produção discursiva de uma masculinidade tóxica a recair sob meu corpo, mas das quais eu também atuava, adentrando ao universo de reiteração de normas de masculinidade na busca de me diferenciar da homossexualidade. Nesse sentido que fui produzido e produzi minhas ações sociais na díade entre a negação da homossexualidade – que me era apresentada como o “sujo e proibido” - e a afirmação de uma performance masculina beirando à paródia e ao ridículo, pois idealizada em falsas expectativas de como o corpo que habito deveria atuar enquanto um “homem”, e não enquanto uma “bicha” ou, ainda, uma “criança viada” e delicada, sequer um corpo transexual ou travesti – já que não se ensina alguém a ser uma travesti desde a infância (RODOVALHO, 2017, p. 30).

Insiro-me em um recorte geracional de pessoas que nasceram no início da década de 1990, pós redemocratização do país, portanto. Período em que disputas políticas foram intensificadas, envolvendo tentativas de avanços de políticas sociais e de promoção de direitos civis, tanto por movimentos sociais de mulheres, dos feminismos, dos movimentos de pessoas negras, indígenas, sem-terra e sem-teto, dos movimentos sociais LGBT¹². Algumas delas que são pertinentes de serem colocadas em palavras para que possamos compreender que essas mudanças produzem regimes de visibilidade distintos para as sexualidades dissidentes, o que se relaciona diretamente com a pesquisa que aqui apresento e com o momento histórico em que meu corpo atua enquanto sujeito-pesquisador-brasileiro.

Sou uma bixa branca, e por assim me identificar que entendo ser necessário mostrar como há formas distintas de ver e tornar visíveis as bixas, as transexuais, as travestis e as dissidências de gênero no contexto da internet e das mídias digitais contemporâneas. Também para deslocar o sujeito universal do conhecimento, naturalizado enquanto o sujeito homem branco ocidental e heterossexual. Outrossim, para que fique evidente como Linn da Quebrada conquista visibilidade a partir de um novo regime do visível e do reconhecível, como abordo nos próximos tópicos.

Para tanto, faço uma breve digressão temporal.

2.1.1.1 Os pânicos sexuais envolvendo homossexualidades e dissidências de gênero

A década de 1960 foi marcada pela expansão da música pelo *rock and roll*, e *pop*, também das telenovelas e pelo cinema, e que coincidiram com o avanço em conquistas dos movimentos sociais das mulheres, como a pílula anticoncepcional e a progressiva normalização do sexo pré-marital (MISKOLCI, 2017, p. 72). Nesse período, disseminava-se no Brasil a Revolução Sexual, podendo ser compreendida entre os anos de 1960 a 1980, e marcada pelas disputas em torno das liberdades individuais, dos discursos sobre a politização do privado, trazendo para a esfera do espaço público discussões sobre sexo e sexualidade, o direito ao aborto, e as “batalhas” proporcionadas por homossexuais para a despatologização e despsiquiatrização da homossexualidade (MISKOLI, 2017, p. 72) – o que veio a ocorrer em maio de 1990 pela Organização Mundial de Saúde (OMS), e no Brasil no ano de 1985, através de minuta resolutive do Conselho Federal de Psicologia.

¹² Utilizarei a sigla LGBT quanto estiver buscando me referir a lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros. Esse uso é a partir do convencionamento oriundo dos movimentos sociais LGBT brasileiros, que adotam essa sigla enquanto oficial, embora não contemple todas as formas de identificação contemporâneas.

Ainda no período envolvendo as referidas décadas, nos Estados Unidos eclode em 1969 o que ficou demarcado na história como o início do movimento homossexual daquele país, a “espalhar-se” por outros lugares do mundo, a partir do episódio da “Batalha de Stonewall”, em que frequentadores gays e travestis de um bar de Nova York opuseram-se a ações de repressão da polícia, entrando em confronto e reivindicando a possibilidade de que suas identidades não fossem mais pertencentes aos espaços privados ou escondidas. O que não significa dizer que não havia reivindicações ocorrendo em outros lugares do mundo, mas que, em razão da hegemonia cultural estadunidense, conquistam destaque internacional.

Como resultado, no ano seguinte foi realizada a primeira parada de orgulho, e que passou a ser parte do calendário de diversos países pelo mundo. Segundo argumenta Richard Miskolci, esse movimento foi concomitante com o período de contracultura no Brasil, e da criação de circuitos de socialização gays móveis, especialmente noturnos, e que diferiram daquele país, em que se criaram também bairros em que a homossexualidade era a regra, e não a heterossexualidade, contrariando discursos moralizantes e criminalizantes a respeito da homossexualidade (MISKOLCI, 2017, p. 73). Para o sociólogo:

No Brasil, não se criaram bairros gays, mas circuitos de sociabilidade homossexual nas áreas centrais de metrópoles como Rio de Janeiro e São Paulo. No auge da *disco music*, os clubes noturnos faziam dos espaços dançantes e festivos os locais privilegiados para a paquera e a experimentação sexual, o que se aprofundou na década de 1980. Além disso, o impacto da Revolução Sexual se deu em meio à última ditadura militar (1964-1985), portanto em condições políticas negativas e em uma sociedade mais desigual do que a americana. Assim, as transformações comportamentais em geral, e em particular as concernentes à homossexualidade, se deram de forma menos espalhada socialmente (p. 74).

A descrição realizada pelo autor nos permite compreender que as décadas dos anos 1960 a 1980 produziram modificações sociais e políticas que impactaram os cotidianos das homossexualidades. Evidentemente que cada país de que mencionei possui suas próprias especificidades de produção desses movimentos mas que, em âmbito geral, é possível apontar que certas socializações se davam em uma dinâmica envolvendo transformações tecnológicas e culturais daqueles períodos, as quais “embaladas” pelos ritmos da contracultura, produziram discursividades contrárias ao período da ditadura militar, e demarcando a posição política da sexualidade na esfera do debate público – em especial mencionando o Brasil. Entre as décadas de 1960 e 1970 é interessante perceber também o modo como a música atua na criação de espaços de socialização de uma cultura suburbana em que se torna possível a experimentação da sexualidade para além da relação heterossexual.

Esses movimentos de “liberação sexual” sofreram uma inflexão a partir da década de 1980, em que há mudanças nas formas de socialização de sujeitos que se identificam enquanto homossexuais, especialmente nesses centros urbanos. Eclodiu a epidemia da aids e o pânico sexual que se criou ao entorno dela, culpabilizando homossexuais pela propagação do vírus, chegando a ser denominada de “peste gay”. Ao me referir a pânico sexual, estou considerando a virada histórica que ocorre a partir dos anos 1980, em especial nos Estados Unidos, Europa e Brasil, em relação ao modo como a homossexualidade é constituída socialmente – não mais enquanto doença, mas enquanto prática que possibilitaria “contágio” e, portanto, passível de intervenção por meio de ação em saúde pública, em especial nas sexualidades desviantes, em razão da atribuição da origem da propagação do vírus hiv aos homossexuais, travestis e dissidências de gênero e sexualidade (MISKOLCI; PELÚCIO, 2009).

De um lado, Larissa Pelúcio e Richard Miskolci argumentam que esse período serviu para a criação de um “dispositivo da aids” que, através de variadas tramas discursivas e práticas sociais, controlaram e produziram verdades e subjetividades marcadas pela culpa e pela pureza, sintetizados no desejo homossexual tomado como ameaçador da ordem social. O que serviu para reforçar a construção de uma sociedade heterossexual e enquanto modelo para repatologizar as identidades e sexualidades dissidentes (MISKOLCI; PELÚCIO, 2009). As autoras também ressaltam como a epidemia estava associada tanto em aspectos de sexualidade à homossexualidade, mas também a partir da atuação de outros marcadores da diferença, em especial o viés da raça/etnia, que informava questões de negritude e latinidade, e por um gênero alvo, o masculino (p. 135).

De outro, seria equivocado pensar que o dispositivo da aids opera enquanto um poder superior a ditar condutas por parte do Estado, sem que compreendamos que o exercício do poder é simultâneo à sua produção, e que não se dá em uma construção somente negativa. Com isso não estou contrariando a hipótese de que o dispositivo criado para a construção em especial da homossexualidade enquanto um “fenômeno clínico”, em que a pessoa contaminada se tornava uma nova “raça” ou “espécie”, a do “aidético” (p. 136), mas apontar que, ao contrário, o dispositivo da aids também serviu para a criação de movimentos sociais específicos, em que atores sociais e políticos passaram a atuar estrategicamente no controle da epidemia, reconhecendo que, na realidade de algumas sujeitos, era importante a organização coletiva como modo de luta por direitos e redução de vulnerabilidades sociais em face da infecção pelo hiv, como também da conjuntura de outras violências. Mario Carvalho argumenta que o período da década de 1990 a 2000 foi essencial para a criação de

organizações não governamentais e dos movimentos políticos de travestis e transexuais, por exemplo (CARVALHO, 2015, p. 385).

Ainda assim, é possível compreender que os reflexos do pânico criado produziram uma virada nos movimentos sociais LGBT, que até então estavam organizados em frentes de atuação contrárias ao regime civil-militar, e que passaram a se organizar na luta por direitos civis e no enfrentamento à epidemia. Nesse movimento, assimilaram-se às demandas por políticas públicas por parte da ação do Estado, e por igualdade de direitos, enquanto que, de outro lado, para além dos movimentos sociais, práticas de desejo foram reorganizadas e redirecionadas a partir da desvalorização de aspectos “marginais” das vivências gays e lésbicas (MISKOLCI, 2007, p. 108), e do culto ao corpo sarado e musculoso como modo de produzir uma homossexualidade afastada de estigmas entre doença e contágio – já que aos homossexuais agora recaía repressão moral e controle epidemiológico (p. 80).

Interessante notar que, com o pânico sexual criado pela epidemia da aids, foram produzidos dispositivos de controle a moldar o modo como corpos serão ou não reconhecidos no espaço público. Dispositivos que atuam enquanto tecnologias a construir representações e normas de gênero. Nelas, o corpo está a experienciar e a disputar o direito ao aparecimento, balançando a relação público versus privado no tocante ao modo como atuam as normas de aparecimento e as formas de tornar visíveis a vida de pessoas que as deslocam em suas performatividades, seja em termos de gênero ou sexualidade. Os corpos “higienizados” passaram a esfera do reconhecimento, e na qual a boa forma e a prática do sexo que não fosse “sujo”, passam a regular os padrões de comportamento sexual inclusive entre homossexuais. Havia, portanto, o discurso do “mau sexo” e na qual a prática erótica homossexual foi alocada no topo das práticas de risco, a partir da condenação do sexo anal (MISKOLCI; PELÚCIO, 2009, p. 137).

Compreendo que os estigmas criados ao entorno dos sujeitos e das identidades homossexuais alocam suas práticas de desejo e sexualidade ao âmbito do escondido, do obscuro, do que não pode ser visto, e daí a criação de alternativas pelos sujeitos homossexuais para conseguirem se relacionar sem que estigmas neles recaiam. José Silvério Trevisan, em seu estudo sobre a homossexualidade no Brasil, argumenta que é nesse intercâmbio entre restrição e repressão da homossexualidade no espaço público, que se criam os encontros gays clandestinos, e a postura do “gay-macho” ou “bicha barbie”, adotada por homossexuais que passaram a buscar conviver dentro do padrão de normalidade do que seria uma performance homossexual aceitável, e que se deu também como forma de fuga da produção dos estigmas da aids (TREVISAN, 2011, p. 38).

Trouxe estes elementos para que fique evidente o modo como a homossexualidade foi produzida discursivamente nas últimas décadas do século XX, em especial no Brasil, pois compreendo que alteraram as formas de vivência do desejo, especialmente após a atribuição da homossexualidade com o perigo de contágio, em razão do pânico sexual da aids. A inflexão ocasionada após a Revolução Sexual ainda precisa ser contextualizada dentro do período da década de 1990, e entrada do século XXI, em que transformações sociais, políticas e culturais produziram outras formas de tornar visível as experiências homossexuais, e que falam de regimes de visibilidade específicos em relação às práticas sociais da homossexualidade. Período este, destaco, que é no qual também fui produzido enquanto sujeito, e que fala do modo como acessei o repertório discursivo sobre homossexualidade (buscando me afastar da postura de um gay afeminado e adentrando no universo do gay macho descrito por Trevisan), tendo relação com o modo como me interessei em pesquisar sobre gênero e sexualidade.

O que vou demonstrar ao longo dessa dissertação é também como as representações sobre homossexualidades, travestilidades e dissidências de gênero se dão em outros termos, e que não necessariamente ligados com os estigmas produzidos com o pânico sexual envolvendo aids/hiv – ainda que essas questões entejam algumas vezes presentes no que apresento em meu campo de pesquisa, mas de modo diferenciado, e no qual a própria abjeção ou estigma são utilizados enquanto potência artística, estética ou política.

2.1.1.2 Os novos regimes de visibilidade no Brasil

Ao mencionar os modos como foram produzidos discursos e práticas sobre homossexualidade, considero também que o espaço público é naturalizado enquanto heterossexual (MISKOLCI, 2017, p. 77). Entendo, nesse sentido, que a dinâmica de “dizer-se homossexual” está saturada de relações de saber-poder.

A teórica norte-americana Eve K. Sedgwick argumenta que o ato de “sair do armário”, ou seja, revelar publicamente sua sexualidade não heterossexual, não suprime a relação que a própria sujeito tem com o armário ou com o armário alheio, pois nele estão imbricados os imponderáveis do próprio segredo e de sua revelação. Podem operar homofobias sobre a sujeito, a partir de experiências que a coloquem em uma posição de desigualdade de poder, como também em suas ações com outros sujeitos. Com efeito, para a sujeito homossexual há a possibilidade de que o revelar-se em sua identidade traga inúmeros questionamentos da ordem de sua sexualidade e que parte da construção de verdade do Outro, ou seja, que a

coloca sujeita à construção de verdade de quem escuta. Isso em razão de que o armário não é vivenciado sozinho, e transpassa ao armário que se vive em casa, no ambiente de trabalho, nos espaços de convivência pública (SEDGWICK, 1993, p. 40).

A dinâmica do armário nos possibilita pensar que o espaço público não é configurado a construir formas de tornar visíveis experiências de gênero que extrapolem a heterossexualidade enquanto norma. Essa questão é importante de ser problematizada, pois ela aparece em alguns dos momentos em que Linn da Quebrada constrói sua performatividade de gênero através do uso das tecnologias de mídias digitais, como aponto nos capítulos próximos. Essa performatividade é produzida dentro do que Miskolci tem trabalhado como sendo a atuação de regimes de visibilidade específicos em relação às questões de gênero e sexualidade. Para ele, esses regimes de visibilidade não atuam de modo homogêneo, mas configurando o olhar social para experiências que podem ou não serem visíveis, e que estão ou não no âmbito do público e não somente do privado. O “visível” é distinto de quando se fala sobre experiências dissidentes da heterossexualidade. Um regime de visibilidade, na esfera da sexualidade, é uma noção:

[...] que busca sintetizar a maneira como uma sociedade confere reconhecimento e torna visível certos arranjos amorosos, enquanto controla outras maneiras de se relacionar por meio de vigilância moral, coibição de sua expressão pública, em suma, pela manutenção dessas outras formas amorosas e sexuais em relativa discrição, invisibilidade ou mesmo em uma hipervisibilidade obscena. Um regime de visibilidade traduz uma relação de poder sofisticada, pois não se baseia em proibições diretas, antes em formas indiretas, mas altamente eficientes, de gestão do que é visível e aceitável na vida cotidiana. Assim, um regime de visibilidade é também um regime de conhecimento, pois o que é visível e reconhecido tende a estabelecer as fronteiras do pensável (MISKOLCI, 2017, p. 149).

Por mais que seja possível considerar que a epidemia da aids criou novos dispositivos biopolíticos de controle dos gêneros e das sexualidades dissidentes, também há seus aspectos positivos, no qual, a partir da década de 1990, ocorrem tanto a organização de novos movimentos sociais, como de movimentos culturais e tecnológicos que passam a impactar no modo como essas experiências alcançam o visível no espaço público. Miskolci caracteriza esse período pós 1997 como a entrada de um novo regime de visibilidade sexual no Brasil.

No Brasil, desde 1997, entramos em um novo regime de visibilidade sexual. Foi nesse ano que o Conselho Federal de Medicina criou a primeira resolução sobre as cirurgias transexualizadoras, disseminou-se o acesso comercial à internet, iniciou-se a distribuição gratuita do coquetel antirretroviral para os portadores do hiv e aconteceu a primeira parada do orgulho LGBT. Cristalizavam-se, assim, as condições para que as homossexualidades e as dissidências de gênero – alvo histórico de perseguição, repressão e controle na sociedade brasileira – pudessem se

tornar, progressivamente, mais visíveis em toda a sua pluralidade (MISKOLCI, 2014, p. 17)

Um regime de visibilidade se torna paradoxal: ao mesmo tempo em que possibilita que outras experiências de gênero sejam possíveis em uma relação de conquista de direitos, afirmação de identidade, transformações no corpo ou reivindicação por reconhecimento, também nos coloca a pensar sobre quais experiências serão ou não visíveis, ou que sujeitos terão esse reconhecimento, a partir de que corpo de sujeito ou qual a cor dos corpos dos sujeitos que terão suas vidas e experiências reconhecidas. Isso em razão de que o estabelecimento das fronteiras do pensável não está alheio às dinâmicas culturais, sociais e políticas que configuram os regimes de visibilidade para certas experiências, e nas quais outros marcadores sociais da diferença também podem atuar na demarcação do que será possível ou não de se tornar reconhecido. Essas questões são interessantes de serem analisadas em relação ao modo como a homossexualidade se tornou visível no Brasil após o período do pânico sexual criado com a epidemia da aids – afastando-a de aspectos de feminilidades e produzindo homossexualidades masculinizadas.

As reflexões do autor nos possibilitam perceber uma virada em relação ao modo como as homossexualidades e as dissidências de gênero se produzem e são produzidas no Brasil a partir da virada para a primeira década do século XXI. É possível considerar que houve avanços significativos em variados campos de atuação, seja no aspecto político, seja no aspecto social e cultural. A organização das paradas do orgulho avançou para a abertura de um novo campo de produção de visibilidade, em que as marcas propagadas pela epidemia da aids passaram a ser revertidas na promoção do “orgulho” pela demarcação da identidade que extrapola a heterossexualidade. Além do aspecto das paradas, mudanças em relação às políticas de saúde possibilitaram a promoção de ações governamentais envolvendo modificações corporais a partir do Sistema Único de Saúde. Uma reivindicação que, a partir de 2008, é regulamentada pela Portaria nº 457 de 19 de agosto de 2008¹³, que implementa o denominado “processo transexualizador”, fruto da demanda do movimento de transexuais que passa a se organizar politicamente. Miskolci demonstra que as pessoas trans tem se apresentado em um contexto de visibilidade de seus corpos a reivindicar por direitos e por reconhecimento no país, de modo a “disputar com os saberes peritos psi e da medicina o

¹³ Disponível em: <http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/sas/2008/prt0457_19_08_2008.html>. Acesso em: 29 jan. 2019. O estudo de Simone Ávila, uma profissional de saúde, demonstra algumas das contradições envolvendo as demandas de transhomens em relação ao acesso desde aos serviços básicos de saúde, à reivindicação pela legitimidade de acionarem o Estado a arcar com as transformações corpóreas a que possuem direito.

direito a escolher seu gênero e de transformar seu corpo de forma segura” (MISKOLCI, 2014, p. 18).

Simone Ávila aponta algumas dessas transformações em sua tese de doutorado sobre a emergência de transmasculinidades enquanto novas identidades políticas e sociais no Brasil. Ela demonstra que desde o advento de novas tecnologias de informação e comunicação, além das transformações sociais e políticas ocasionadas na virada do século XXI, há o aumento de visibilidade de transhomens no Brasil. Na pesquisa, ela demonstra que esse aumento do uso de plataformas na internet por pessoas trans tem se dado como possibilidade de formação de redes de relações sociais, troca de conteúdos, informações e experiências, assim como de novos modos de identificação e possibilidade de construção de uma visibilidade para essas identidades, além de uma constituição subjetiva dos sujeitos. É através do uso de blogs, páginas de fóruns, bate-papos, plataformas como o Facebook, canais no YouTube e outras mídias digitais, que transhomens constituem novas e decisivas relações (ÁVILA, 2014, p. 48).

Nos termos da autora, “o uso das mídias digitais tem se constituído como espaços de biossociabilidade para os transhomens, onde eles próprios desenvolvem uma ‘expertise’ de si mesmos, produzindo discursos que possibilitam a novas práticas de si, modelando novas subjetividades” (p. 136)¹⁴. Visibilidade que pode ser pensada enquanto construída a partir da relação que esses transhomens possuem com as mídias contemporâneas e com as transformações ocasionadas a nível de direitos conquistados ou de possibilidade de maior nível de autonomia corporal.

Trago essas questões para que seja possível a produção de reflexões sobre que momento em específico em relação à produção discursiva a respeito de homossexualidade e dissidências de gênero se está a realizar esta pesquisa. Entendo serem questões interessantes de serem trazidas, em especial quando me proponho a desenvolver uma análise sobre performatividades de gênero dissidentes, a partir da construção performativa de uma artista que faz parte de um período social, cultural e político que coincide com o mesmo momento em que pesquisador também se subjetivou.

Ou seja, a pesquisa tanto aponta para um corte geracional para os debates sobre gênero e sexualidade, mas também no qual se torna possível a projeção de uma artista travesti se utilizando das mídias digitais para a construção de uma visibilidade. Esta que não se dá em

¹⁴ É nesta pesquisa que Ávila adota os termos “transhomem” e/ou “transmulher”, de modo a deslocar a utilização dos termos transexual masculino e/ou transexual feminino, que denota a ideia de adjetivação do termo transexual, usado pelos saberes científicos psi (psicologia, psiquiatria e psicanálise), que nomeiam as pessoas trans a partir de sua naturalidade biológica: “homem transexual”, “mulher transexual”, e que concebem que todas as pessoas transexuais ou travestis tem aversão ao seu corpo e desejam a realização de procedimento transexualizador (BENTO, 2009, p. 97).

termos de homogeneidade, mas que imersa também em contradições. Ainda assim, nos aponta para modificações específicas em termos dos usos das mídias digitais, da construção de corporalidades e performatividades travestis, da internet e da produção de relações constituídas dialogicamente entre artistas e audiências, artistas, suas músicas e as pessoas que as acompanham.

2.1.2 O encontro com a pesquisa em período de inflexão política e dos debates de gênero e sexualidade no Brasil

Os estudos de gênero e sexualidade estão em disputa no Brasil. Se de um lado há movimentos sociais, há pesquisadoras, universitários, profissionais da educação e da saúde, dentre outras, reivindicando a permanência dos debates sobre gênero, sexualidade e identidade de gênero na rede de educação municipal, estadual e nacional, buscando a ampliação de um debate sobre direitos humanos, liberdade dos corpos, autonomia dos desejos e das identidades; por outro, há também grupos organizados que visam extinguir esses debates de escolas, afastá-los das universidades, e deslegitima-los como sendo uma “ideologia”. Esses dois posicionamentos, que são distintos, nos informam que a abordagem sobre gênero não é unânime, assim como não será resolvida em um curto espaço de tempo. Ainda assim, também nos apontam que questões envolvendo a política sexual não são algo afastado de um debate sobre política, economia, direitos humanos e cultura. Ao contrário, estão no centro dos debates públicos, demonstrando que são questões centrais para que possamos compreender o Brasil atual.

Desde que ingressei ao TRANSEX, interessei-me pelos estudos de gênero. A entrada ao grupo se deu em um tempo concomitante em que disputas políticas estavam ocorrendo em relação ao avanço no campo dos direitos da população LGBT, e que passaram a fazer parte de algumas de minhas observações. Pouco tempo havia passado desde o reconhecimento do direito a união estável de casais do mesmo sexo, realizada pelo plenário do Supremo Tribunal Federal (STF), em 2011, o que veio a ser regulamentado pelo Conselho Nacional de Justiça (CNJ) em 2013, permitindo a união de casamento civil entre homossexuais, do mesmo modo que reconheceu a conversão de uniões estáveis homoafetivas em casamentos civis, fruto de reivindicações dos movimentos sociais LGBT, e da demanda crescente por reconhecimento social através da equiparação de direitos civis.

Debatia-se também a criação da Política Nacional de Saúde Integral de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais, publicada em 2013 pelo governo federal, ao

mesmo tempo em que temas como a utilização do nome social no Exame Nacional do Ensino Médio do mesmo ano, para o reconhecimento social de travestis e transexuais. O avanço dessas questões nos possibilita a reflexão de que haveria uma visibilidade maior para que possam estar sendo pautadas e debatidas. Em certos aspectos, é evidente de que há avanços na política sexual, oriundos da organização de movimentos sociais feministas, movimento de negros e negras, LGBTs, dentre outros. Ainda assim, o avanço de conquistas provoca inflexões e reações que também se dão a partir de grupos organizados e políticos que enxergam a garantia de direitos para essa parcela da população, como afrontas à família ou como parte de uma ideologia, não respaldada cientificamente – em termos do debate envolvendo gênero e sexualidade.

Em 2011, enquanto o STF avançava na promoção dos direitos LGBT ao casamento civil, no âmbito político havia investidas de deputados federais para que o Ministério da Educação retirasse de circulação materiais que visavam o combate à homofobia nas escolas, e que estavam contidos como parte do Programa Escola Sem Homofobia, do governo recém eleito de Dilma Rousseff. O material apresentava o que era denominado de “kit anti-homofobia” e que foi pejorativamente transformado por parte de seus críticos, em especial a bancada neopentecostal do Congresso Nacional, de “kit gay” e que visaria a promoção do “homossexualismo” nas escolas. Esse fato foi sucedido da criação de um pânico moral como reação dos debates e do cenário de avanço de direitos em relação ao enfrentamento à homofobia e à equiparação de direitos matrimoniais, que inclui a população LGBT e que, sob pressão política, a então presidenta cedeu e suspendeu o material didático, manifestando-se dizendo que “O governo defende a educação e também a luta contra práticas homofóbicas. No entanto, não vai ser permitido a nenhum órgão do governo fazer propaganda de opções sexuais” (ROUSSEFF *apud* BALIEIRO, 2018).

Para o sociólogo Fernando de Figueiredo Balieiro (2018), ao retirar o material de circulação, Dilma Rousseff concordou tacitamente de que nele poderia estar contida incitação à homossexualidade, corroborando com o discurso dos agentes políticos interessados em frear as pautas de direitos humanos envolvendo o avanço do reconhecimento dos direitos da população LGBT no país. Essa situação nos demonstra que os debates sobre questões envolvendo gênero e sexualidade estão longe de estarem unificadas ou de que são algo subsidiário a outros debates também importantes para o desenvolvimento democrático do país.

Ao contrário, apontam que há engajamentos diversos promovidos por grupos heterogêneos que ora visam pautar o avanço de conquistas de direitos, outros ora buscam

reverter esses avanços ao fazerem pressão para que não haja a promoção de políticas específicas para essa população. O que quero chamar a atenção com isso é que a pesquisa que desenvolvo está imersa nesse contexto, em que tanto se torna possível a reflexão de que há maior visibilidade para questões envolvendo homossexualidades e dissidências de gênero, como também há inflexões em relação aos debates. “Visibilidade” é um termo paradoxal, portanto, e permeado de conflitos e de relações de poder do que será ou não visível.

A minha pesquisa não busca especificamente adentrar a esse debate político sobre educação e “ideologia”, apesar de ser por ele atravessado, mas demonstrar que concomitantemente, há um “movimento cultural transviado” em emergência e no qual debates de gênero e sexualidade também estão enquanto eixo central, em uma relação dialógica com usos das mídias digitais para a promoção de visibilidade. Nesse movimento, questões de identidade de gênero são importantes, pois informam o lugar social e político do qual algumas artistas têm se projetado enquanto produtoras culturais. O que ganha destaque nesse movimento, e que o difere de décadas anteriores, é a centralidade que assumem as mídias digitais e o uso de plataformas de mídias digitais tais quais Facebook, Instagram e YouTube para a construção de modos distintos de identificação e de subjetivação, mas também de experimentação artística, produção de relações variadas com os públicos, e de projeção nacional e internacional enquanto artista, em convergência com as mídias hegemônicas.

Quando finalizei minha graduação em direito, entre novembro de 2015 e fevereiro de 2016, esses debates e esse “movimento cultural transviado” de que estou arbitrariamente a nomear, aconteciam e os observava enquanto sujeito político vivenciando um período histórico, mas que ainda não eram de meu interesse específico de pesquisa. Esses anos em que os debates sobre gênero se intensificaram foram decisivos para que eu chegasse à pesquisa que desenvolvo. Em 2016, não somente presenciei uma virada discursiva em relação à sexualidade e os discursos sobre gênero, como também o *impeachment* da primeira presidenta mulher do País, Dilma Rousseff¹⁵. Nesse interstício, passei a fazer parte de um coletivo de ativismo LGBT em Santa Maria. Organizávamos debates, rodas de conversa e a Parada LGBT Alternativa da cidade, o que me possibilitaram estar mais próximo da população de gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais da cidade.

¹⁵ O processo histórico de impeachment da primeira presidenta mulher do Brasil vem em seguida de um ano de 2015 marcado por disputas políticas envolvendo direitos sexuais e reprodutivos, e em que as mulheres e os feminismos protagonizaram lutas constantes ao entorno da reafirmação de seus direitos. Interessante notar que essas disputas se deram em uma interação contínua entre online e off-line. Foi o ano em que itens sobre identidade de gênero, gênero e sexualidade foram retirados dos planos municipais de educação, tendo as representações religiosas de matrizes neopentecostais liderado reuniões para a exclusão de parágrafos que abordassem os assuntos (ver Borges, Rafaela e Borges, Zulmira, 2018; Balieiro, F., 2017, 2018; Miskolci, R., 2017).

A partir desses contatos, organização de festas, dentre outras atividades, tomei conhecimento da produção artística de Liniker de Barros. Conheci as primeiras músicas de Liniker na abertura do referido ano, após a cantora ter “estourado” na internet com dois clipes, “Caeu” e “Zero”. Estas músicas fazem parte de seu primeiro EP, disponibilizado também na internet e denominado de “Cru”, e que obteve 1 milhão de visualizações em uma semana, após publicação em outubro de 2015 (BITTENCOURT, 2017). O modo como Liniker se apresentava em público e nas mídias digitais me chamou a atenção, especialmente por me lembrar uma estética não conformativa com padrões de gênero. Em alguns momentos e através de reportagens de que acessei, algumas comparações foram realizadas entre ela e outras artistas que também já haviam trazido tensionamentos em suas performances sociais em relação a questões de gênero, e que estavam relacionadas às produções de Ney Matogrosso, por exemplo - isso se deu pela ousadia do modo de usar as roupas, ou de construir gestos corpóreos, ainda que considerando serem contextos sociais, políticos, culturais e tecnológicos distintos.

Liniker passou a ser reconhecida em razão de suas composições musicais, mas também por adotar uma estética andrógena que questionava padrões de masculinidade para seu corpo. Lido socialmente como corpo de homem mas que, em suas produções disponíveis na plataforma do YouTube, aparecia usando batom, grandes brincos nas orelhas, delineador, unhas pintadas, turbante junto à cabeça, saias longas, colares, em alguns momentos barba por fazer e, junto disso, um conjunto de vestimentas que seriam tidas como femininas, e que eram incorporadas em seu corpo. Nas primeiras vezes de que aparecia nas mídias, em entrevistas ou canais na própria plataforma, dizia não se importar em ser tratada como “o” ou “a”, eis que havia “tirado o gênero de sua vida”¹⁶. Atualmente identifica-se enquanto transexual.

No embalo musical de Liniker, em 2016 conheci um aspecto teatral de Linn da Quebrada – antes de a conhecer enquanto artista a trabalhar com produções musicais. No mês de outubro, perambulava pela plataforma do YouTube buscando referências de performances artísticas de rua, e que trabalhassem com questões relacionadas a gênero e sexualidade. Naquela oportunidade, atuava junto a um projeto de teatro ligado ao Centro de Artes e Letras, do Departamento de Artes Visuais da UFSM. Tive acesso a uma performance intitulada “Contar os corpos e sorrir?”, realizada em julho daquele mesmo ano, em frente ao Museu de

¹⁶ Disponível em: <<https://emails.estadao.com.br/noticias/moda-beleza,eu-posso-ser-uma-mulher-de-barba-que-usa-batom,10000056719>>. Acesso em: 03 fev. 2019.

Arte de São Paulo Chateaubriand (MASP), pelo Coletive Friccional¹⁷, do qual Linn da Quebrada então fazia parte. O vídeo está publicado na plataforma do YouTube da artista¹⁸, e inicia trazendo falas que atribuem a homossexualidade como doença (a voz que está presente no vídeo é do pastor evangélico Silas Malafaia), e que mencionam que há um déficit mundial de homens, em uma suposta “desmasculinização” dos homens como tendência mundial. Enquanto isso, no vídeo aparecem imagens de várias sujeitos se reunindo em frente ao MASP, preparando-se para iniciar a performance artística. Seus corpos são cobertos com sacos de lixo pretos e deitados ao chão, em uma alusão ao assassinato de homossexuais, travestis, transexuais e tantas outras identidades que são alvos do aparato normalizador da heteronormatividade. A performance segue, e os corpos dos sujeitos rasgam os sacos e levantam ao som de uma música específica, composta por Linn, denominada “Enviadescer”, sua primeira composição musical a ser publicada no YouTube.

Antes de prosseguir, importa dizer que estou compreendendo heteronormatividade enquanto um conjunto de normas sociais que regulam a sexualidade e o desejo, de modo a que todas as expectativas, demandas e obrigações criadas e significadas no corpo e incorporadas à subjetividade dos sujeitos, derivam do pressuposto de que serão (ou deveriam ser) heterossexuais por natureza (MISKOLCI, 2009, p. 156). Ou seja, de que ao instante em que se nasce com um pênis, este sujeito é um homem que sentirá atração por pessoas do sexo oposto, que nascem com vaginas, portanto mulheres, e que com elas irá se relacionar afetiva e sexualmente no intuito de formação de uma família. A partir dessa demarcação, que fundamenta a ordem social e sexual em nossa sociedade, que se darão os gozos de

¹⁷ Criado em 2013, é um coletivo de artes que tem realizado intervenções performáticas e discussões em torno das questões de sexualidade e gênero. É dessa forma que o Coletive é descrito na plataforma do Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/coletivefriccional/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 29 abr. 2018. Na página e blog oficial do Coletive, disposto na plataforma tumblr, é possível ter acesso ao material que sem sido produzido e compartilhado desde o período de sua fundação. O primeiro questionamento que nos é realizado no site é “o que é inquestionavelmente um homem? O que é exatamente uma mulher? E por que nós precisamos ser necessariamente um ou outro?”. A partir daí, nos são apresentados inúmeras imagens, vídeos e textos relacionados a experiências de sexualidade, desejo, identidade, que borram o binário hétero/homo. Temas como assexualidade, inserção de travestis e transexuais no universo universitário, no mundo de trabalho, na utilização do nome social e da relação com a família, também são abordados. O material está disponível em: <<http://coletivefriccional-blog.tumblr.com/>>. Acesso em: 29 abr. 2018. O tumblr é uma plataforma de blogging criada em 2007, e nela as usuários podem publicar e compartilhar textos, fotos, links, áudios, vídeos, diálogos e citações, sendo uma plataforma composta por 411 milhões de blogs.

¹⁸ Na descrição, Linn menciona que a ação do Coletive é realizada com a intenção de buscar trazer visibilidade e materializar as mortes com motivação HOMOLESBOTRANSFÓBICAS. Além disso, apresenta a informação de que no Brasil, há notificação de uma morte a cada 26 horas aproximadamente, de pessoas LGBT, apontando para os casos que não chegam a virar denúncias. Menciona, ainda, que a ação é realizada com o intuito de que as estatísticas se tornem estéticas, tanto prática quanto poeticamente. A intenção também é de que a inércia em relação à violência acabe. O registro em vídeo e edição é de Christian Braga, do veículo comunicacional “Jornalistas Livres”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fKcHQQ4_Lh0>. Acesso em 29 abr. 2018.

masculinidade e feminilidade, marcadas nos corpos sexuais. O modo pelo qual operam os mecanismos de controle heteronormativo sobre os corpos dos sujeitos nos coloca na posição de compreender que tal regime de normas sexuais não atua somente sobre aqueles que se relacionam com pessoas do sexo oposto, mas do mesmo sexo também (MISKOLCI, 2009, p. 156). Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, também estão sujeitos ao controle heteronormativo, inclusive incorporando elementos em suas performances de gênero que estariam a reproduzir os mesmos mecanismos de controle que buscam subverter, sendo enredados, portanto, no aparato da heteronormatividade.

Quanto à performance, possuía cunho político bastante estabelecido, e buscava se contrapor à produção de discursos de ódio contra populações de LGBT, intensificados a partir do ano de 2014. De acordo com Richard Miskolci, desde 2014 o cenário político do Brasil tem sido marcado por disputas de sentido entre o “*nós*” e “*eles*”, que não se dão somente no nível simbólico, mas que ocasionaram inclusive no processo de *impeachment* da primeira presidenta mulher eleita no país, assim como em uma crise econômica e desemprego que culmina em uma insatisfação coletiva com o governo e os políticos. Nesse contexto, inúmeros grupos passaram a se organizar contra populações que pautam direitos a partir de uma lógica de reconhecimento das diferenças - estes que tem se lançado enquanto protagonistas de uma luta política que envolve a reivindicação por reconhecimento social, assim como pela modificação de hierarquias de gênero (MISKOLCI, 2018).

Quando ingressei junto ao PPGCS-UFSM, alimentado de inquietações em relação ao processo de *impeachment* da Dilma e da minha atuação enquanto ativista de movimento social LGBT em Santa Maria, uma das questões que mais me intrigavam tanto em relação às experiências que fui tendo enquanto ativista, assim como na produção discursivo-visual oriunda do próprio ativismo, era a “hierarquização” do visível dentro do “movimento”. Passei a questionar o modo como a visibilidade não pode ser pensada apenas em termos do que pode ou não ser visto, como se fosse um processo automático e não envolvesse também relações de poder dentro dos próprios grupos que disputam políticas de reconhecimento para suas identidades e direitos.

Algumas das experiências na organização de Paradas LGBT ou de conferências municipais voltadas a pensar na promoção de políticas públicas para essa população, fizeram-me perceber que muitas das vozes que faziam parte das lideranças dos grupos organizados se identificavam enquanto gays, eram brancos, da academia e oriundos de classes sociais mais abastadas. De outro lado, também deparei-me com pessoas que possuíam um discurso imersos em essencialização de identidades ou reiteração de políticas assimilacionistas e normalizadas

e que retomavam a performance de “homossexual respeitável”, próximas ao discurso neoliberal da tolerância, e que constitui historicamente as identidades homossexuais que acessam ou conquistam reconhecimento social “a partir de uma identidade assimilada e/ou conformada socialmente (MISKOLCI, 2017, p. 79).

Essa visão que estava tendo passou a ser confrontada pelo modo como as artistas que acima mencionei estavam produzindo certos questionamentos em relação a padrões de comportamento e ressignificando termos presentes dentro de um próprio universo que poderia ser descrito enquanto pertencente a uma população que se identifica enquanto LGBT. Também em 2016, muitas das manifestações públicas de que participei enquanto ativista possuíam uma aglomeração de pessoas que se identificavam enquanto LGBT e que ecoavam gritos de ordem tais qual “*as gays, as bi, as trava e as sapatão, tão tudo organizadas pra fazer revolução*”. Muitas dessas pessoas estavam utilizando termos como “*viado*”, “*bixa*”, “*sapatão*”, de modo ressignificado, positivando-os – contrariamente a possíveis xingamentos homofóbicos.

Concomitantemente, ao adentrar em diferentes espaços de socialização da população LGBT da cidade, aos poucos fui percebendo que alguns dos sujeitos não se identificavam com uma série de padrões que circulavam entre o “*universo gay tradicional*” da cidade – caracterizado como branco, de classe média - e falavam a partir de um lugar social e político distinto. Produziam suas performances sociais a partir de deslocamentos de normas sociais relacionadas a questões de gênero e sexualidade, e que se davam em uma relação dialógica com performances de artistas musicais em emergência, tal qual a própria Linn da Quebrada ou Liniker.

Em determinada oportunidade, participei de uma festa LGBT e encontrei com uma pessoa que se identificava enquanto não-binária¹⁹, e que usava cabelo, roupa, maquiagem e

¹⁹ “Não-binário” é uma forma de identificação contextual em emergência no Brasil, e que precisa ser analisada a partir de recortes sociais, de classe e geração que são acionados pelas sujeitos que assim se identificam. Em um estudo sobre travestis, transexuais e gêneros não binários e disputas políticas dos movimentos travestis e transexuais entre o XVI Encontro Nacional de Travestis e Transexuais (2009) e o I Encontro Nacional de Homens Trans (2015), realizado por Mário Carvalho, o autor aponta como essa categoria tem emergido no país a partir de reivindicação de jovens que não buscam se enquadrar nas próprias categorias de travestis ou transexuais, e que mesmo assim reivindicam fazerem parte do movimento trans. O autor explica que especialmente no evento de 2015, houve disputas internas entre categorias identitárias de homens trans e não binários. Esta nomenclatura, argumenta Carvalho, era “importada de noções de países de língua inglesa como ‘*non binary person*’”, sendo “estranho e novo para a grande maioria dos ativistas presentes”. Ainda, as jovens que se identificavam enquanto não binários naquele evento explicaram que esta identificação está no polo entre ser homem e ser mulher (CARVALHO, 2018). O interessante das reflexões e do relato antropológico trazido pelo autor, a partir de sua participação no referido evento, é que essa categoria identitária é contextual e nos mostra um recorte geracional de suas apropriações, e que se dão em uma dinâmica na qual são vivenciados regimes de visibilidade distintos em relação às dissidências de gênero. Por fim, o autor ainda aponta que essa forma de identificação tem sido associada com a emergência dos estudos queer no país, já que as participantes

uma performatividade de gênero que muito se associava com uma ideia de enfrentamento a padrões de normalidade. Em outra, uma drag queen utilizou uma das músicas de Linn da Quebrada para construir sua performance em uma apresentação junto à Parada LGBT Alternativa de 2016, da qual auxiliei no processo de organização. Interessei-me pelo modo as performances estavam sendo incorporadas por sujeitos da cidade da qual eu também estava, em um primeiro momento, e também como algumas dessas pessoas eram jovens, e não possuíam necessariamente a intencionalidade de serem ou se parecerem com Linn da Quebrada ou Liniker – embora incorporassem uma performatividade semelhante - mas queriam ser “suas próprias divas” a partir de um discurso de “empoderamento” e de confronto com as normas. O que me apontava para o modo como estava acionando processos de identificação de gênero que se dão de modo específico considerando as mídias digitais e a internet.

Em sua pesquisa sobre a busca amorosa por parceiros online, Miskolci demonstra uma diferença geracional entre usuários de aplicativos de relacionamento entre homens, a partir do modo como acionam processos de identificação sedimentados na cultura e nas mídias de massa. Alguns dos interlocutores da pesquisa, e que haviam nascido entre o final da década de 1960 e início da década de 1970, possuíam o perfil nos aplicativos que demonstrava que haviam experienciado uma exposição específica aos meios de massa, na qual o relacionamento com astros ou celebridades se dava a partir do contato com a televisão ou com cinema. O que apontava para uma característica dessas mídias, de serem verticalizadas, e da qual pouco havia espaço para interação entre artistas e públicos. Nas palavras do autor:

A diferença entre o usuário de meia-idade e o jovem está no fato de que o mais velho afirma se *parecer* com uma celebridade, enquanto o jovem quer ser uma. As mídias de massa – das quais são exemplos o cinema e a televisão – eram predominantemente mídias verticais, que vinham “de cima para baixo” e permitiam pouca interatividade. Nesse contexto, as pessoas se identificavam e emulavam seus ídolos. Nas mídias digitais – internet e afins – o que predomina é a horizontalidade de relações, nas quais todos interagem. Assim, nelas as pessoas sentem-se aptas a construir sua própria persona para uma audiência segmentada (MISKOLCI, 2017, p. 260).

O argumento do autor possui pertinência quando menciona sobre o recorte geracional de como as pessoas podem ser suas próprias divas, ou suas próprias celebridades, não parecendo com uma, mas criando uma persona própria a partir do acesso às mídias digitais. Evidentemente que a pesquisa de Miskolci é específica, e nos aponta para uso de aplicativo de

que assim se identificavam falavam sobre a produção de corpos abjetos e reivindicando uma performatividade de gênero para além de binarismos heteronormativos.

relacionamentos nos quais o “segredo” pode ser gerenciado nas práticas de desejo entre homens. Ainda assim, mostra-nos que há recortes geracionais envolvidos no processo pelo qual é possível tanto se identificar com artistas e “divas”, como também criar sua diva a partir da produção de performances engajadas com as plataformas de mídias digitais.

A corroborar, muitos dos jovens que fui tento contato em bares e festas, comentavam-me, por exemplo, que não se enxergavam em uma geração de pessoas que cresceram escutando Lady Gaga ou Madonna, dois ícones pop de parcelas do universo LGBT (ao menos do L, do G e do B), em razão de que não dialogavam necessariamente com as demandas de seus cotidianos, que falavam de um lugar periférico e subalternizado da cidade. Acrescenta-se serem negros e negras, além de se identificarem enquanto travestis ou não-binários.

Essas pessoas me despertaram três inquietações/curiosidades: conflito geracional pelo consumo de produtos culturais; a crescente de artistas que estariam produzindo arte e cultura em diálogo com suas reivindicações, e que não necessariamente estavam em consonância com os movimentos sociais LGBT, embora comungassem em alguns aspectos, mas que falavam de uma geração “enfrentamento” e “que queria incomodar”; e uso intensivo das mídias digitais para acionar processos de identificação específicos, nas quais suas experiências de gênero eram pautadas na ideia do “lacrar” – e que falava de geração de pessoas que não queria se enquadrar em um discurso e práticas de tolerância ou aceitação das suas identidades e sexualidades, mas de viver do modo como gostariam sem qualquer amarra social ou julgamento sobre seus corpos. Além, evidentemente, do próprio uso das plataformas de mídias digitais.

Essas questões restaram ainda mais evidentes quando emergiu um suposto conflito geracional ou temporal entre Ney Matogrosso e Johnny Hooker, artista que também conquista maior reconhecimento a partir de 2014. Em 2017, Ney Matogrosso foi homenageado no 28º Prêmio da Música Brasileira, em razão de sua turnê “Atento aos Sinais”, que teve início no ano de 2013. Na oportunidade, concedeu entrevista para o portal Folha online, em que falou sobre sua carreira, sua estreia junto ao grupo “Secos e Molhados” (1973), sexualidade e outros assuntos.

Um deles foi expresso através do alinhamento político do artista com os gritos que clamavam “Fora Temer”, argumentando que há “uma direita careta no poder”. Também mencionou que não buscava se enquadrar dentro do que se espera enquanto masculinidade ou feminilidade. Esses aspectos destacados pelo cantor já nos apontam para diferentes posições políticas de que possui. Ainda assim, parte de sua entrevista obteve maior visibilidade do que

outras nas mídias, inclusive com alguns mais “fervorosos”. Isso se deu em razão da seguinte colocação do artista, quando questionado se ele se sente representando alguma minoria:

Eu não. Nunca peguei essa bandeira, não me interessa. Acho que eu sou útil assim, falando, conversando. Teve um encontro internacional gay no Rio, queriam que eu fosse presidir. Eu disse que não, não penso assim. Aí foi o Renato [Russo]. Tá certo, ele é quem tinha de ir, a cabeça dele era assim. **Eu não defendo gay apenas**, defendo índios, fiz um vídeo recentemente pedindo a demarcação de terras. Defendo os negros, que estão na mesma situação que viviam nas senzalas, estão presos aos guetos. Me enquadrar como "o gay" seria muito confortável para o sistema. **Que gay o caralho. Eu sou um ser humano, uma pessoa.** O que eu faço com a minha sexualidade não é a coisa mais importante na minha vida. Isso é um aspecto, de terceiro lugar²⁰ (grifos meus).

A frase de Ney Matogrosso, “que gay o caralho”, ganhou projeção e acionou inúmeras posições divergentes produzidas com as mídias digitais. Dentre elas, pelo artista Johnny Hooker, que postou em sua página na plataforma do Facebook:

É inconcebível ler a frase 'Que gay o caralho' [...] vinda de um artista cuja carreira em grande parcela se apoiou na bandeira da luta dessa comunidade, de seu próprio público. Um artista genial que perdeu o andar que o mundo tomou, **ficou cristalizado**, um cânone. O que um dia foi uma das maiores forças libertárias do país hoje se reduz a reproduzir o senso comum do 'fora todos'²¹.

Para Johnny Hooker, seria inconcebível que um artista de reconhecimento de Ney Matogrosso não se posicionasse politicamente em prol da população que se identifica enquanto LGBT, o que nos aponta para um recorte geracional entre esses dois artistas e o momento em que estão produzindo música no Brasil.

Nesse aparente “conflito” estabelecido, é possível identificar algumas questões em especial: a) uma geração de artistas que tem utilizado sua identidade de gênero e sexualidade e as publicizado enquanto artistas, e isso se torna importante enquanto produtores musicais; b) um recorte geracional entre os modos de produzir música, na qual aparentemente é necessário se posicionar politicamente em prol da população LGBT; c) uma relação diferenciada com os públicos, na qual artistas e audiências interagem e produzem identificações dialogicamente no

²⁰ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1902472-que-gay-o-caralho-eu-sou-um-ser-humano-diz-ney-matogrosso.shtml#_=_>. Acesso em: 03 fev. 2019.

²¹ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1905531-nao-e-rixa-e-discussao-diz-johnny-hooker-apos-polemica-com-ney.shtml>>. Acesso em: 03 fev. 2019. Não tenho a intencionalidade de, ao apresentar as posições diferenciadas dos artistas, iniciar um conflito inexistente, mas que se dá no plano das ideias entre ambos. Quero, lado outro, chamar a atenção para questões sociológicas que nos apontam sobre recortes geracionais que informam as produções musicais dos artistas e suas relações com questões envolvendo gênero, identidade de gênero e sexualidade na atualidade.

uso da internet e das plataformas de mídias digitais; d) produção musical e audiovisual com a intencionalidade de confrontar normas de gênero e sexualidade.

No que se refere à relação entre artistas e audiências, a pesquisadora norte-americana Nancy Baym (2018) argumenta que essas questões fazem parte de um período específico no qual a relação entre artistas, músicos e suas audiências tem se modificado no contexto dos usos da internet, das mídias digitais e das plataformas de mídias digitais. Em sua obra *“Playing to the Crowd: Musicians, Audiences, and the Intimate Work of Connection”*, ela realiza inúmeras entrevistas com músicos, como da banda The Cure, UB40, dentre outros, para demonstrar que a relação entre artista-fãs se modifica no contexto das plataformas de mídias digitais. Do “privado”, nas décadas de 1970 a 1990, em que artistas poderiam inclusive não ter relações aproximadas com seus fãs, para uma relação atual na qual o compartilhamento da intimidade faz parte do modo como uma artista se coloca enquanto produto cultural. Também de como as fãs buscam conhecer a própria artista, num jogo no qual a intimidade também faz parte da criação de novas formas de produção de relações entre artistas e suas audiências (BAYM, 2018).

Saliento que, em termos de Brasil, essas questões fazem parte de um processo histórico no qual experiências de gênero dissidentes se tornam constantemente mais visíveis, em uma dinâmica que envolve transformações sociais, culturais, políticas e tecnológicas. Assim emergem, por exemplo, as transmasculinidades, utilizando-se das mídias digitais para produzirem uma visibilidade para demandas de direitos ou de reconhecimento (ÁVILA, 2014), assim como se dão as disputas por ativismos de travestis e transexuais com as mídias digitais, de modos distintos dos ativismos institucionalizados (CARVALHO, 2015; 2018), ou que são utilizadas as plataformas de mídias digitais para a produção de identificações trans (GENARI, 2017; MACHADO; SILVA, 2017). Também falam do modo como meu campo foi se apresentando a partir das experiências que estava vivenciando, e das observações cotidianas da relação que algumas pessoas estavam tendo com artistas específicos e que, no caso desta pesquisa, falavam sobre a incorporação de uma performatividade de gênero que visava deslocar sentidos das normas de gênero e sexualidade que narravam modos de viver no ano de 2016.

Com essa série de percepções que fui tendo, passei a construir minha pesquisa buscando compreender o modo como essas artistas tem emergido, em especial a partir da construção performativa de Linn da Quebrada. Dentre a variedade de artistas, optei por acompanhar a carreira inicial de Linn pelas questões que me possibilitou refletir, e que envolvem o que apontei acima, mas também o modo como a artista estava se posicionando

nas mídias digitais, enquanto bixa, travesti, ora transexual, da periferia, assim como seus videoclipes diferenciados, e o contexto político do qual a artista estava a emergir. Questões que me possibilitaram a reflexão de que os regimes de visibilidade de que menciona Miskolci não são homogêneos, tanto em razão de que sua pesquisa é realizada com homens que buscam aplicativos de relacionamento para terem encontros sexuais ou afetivos em segredo com outros homens, como em razão de que as práticas culturais, a internet e as mídias digitais não possibilitam apenas a gestão do desejo, mas que outras performatividades de gênero também emergem.

Comento essa questão porque penso que o regime de visibilidade apontado por Richard Miskolci está a sofrer inflexões no período social, político, cultural e tecnológico do Brasil atual, e que envolve o modo como o debate sobre gênero tem se dado no Brasil. No âmbito político, temos presenciado o aumento de uma narrativa de “limpeza da corrupção”, e que se transveste na busca pela manutenção de um ideal de família heterossexual, assentada em normas de gênero e sexualidade que visam negar o avanço de direitos civis para homossexuais e dissidências de gênero. No âmbito social, também temos presenciado o aumento de situações e narrativas de violências em relação a corpos que extrapolam normas de gênero e vivenciam em seus cotidianos, modos de vida distintos da heterossexualidade enquanto normatividade compulsória. Já no âmbito tecnológico, a internet, as plataformas de mídias digitais e as próprias mídias, aliadas ao desenvolvimento e expansão de tecnologias como os smartphones no Brasil, tem modificado formas pelas quais questões de gênero e sexualidade se tornam ainda mais (in)visíveis, pois as comunicações podem se dar em uma dinâmica na qual um vídeo publicado na plataforma do YouTube, ou um comentário escrito em 140 caracteres na plataforma do Twitter, pode alcançar proporções de visibilidade que ultrapassam as normas do próprio visível do espaço público. Já no âmbito cultural, há a emergência de performances sociais como a de Linn da Quebrada, e outras pessoas das quais abordo nessa dissertação, e que buscam intencionalmente problematizar questões envolvendo a visibilidade de pessoas trans, travestis, negras e de periferia.

Comecei a me fazer uma série de questionamentos que passaram a ser importantes para o meu olhar enquanto pesquisador: de que modo performances supostamente “transgressoras” tem se dado na dinâmica das relações sociais e culturais contemporâneas, e em que termos se pode dizer que são transgressoras? Se não são, o que são? Quem são as sujeitos que tem produzido essas performances, ou seja, de que lugar social e político elas emergem? Qual a importância dessas produções no cenário político e cultural atual? De que modo as mídias digitais têm sido centrais nesse processo de emergência de novas

performances? Como questões de gênero e sexualidade tem com elas sido trabalhadas? As questões de identidade seguem um mesmo modelo de compreensão dos movimentos sociais de gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais, ou as fronteiras dessas identidades são acionadas a partir de práticas em deslocamento? De que modo tem relacionado arte, cultura e política? E, também, de que modo o estudo da construção performativa de gênero com as mídias digitais, nos auxilia a compreender as próprias mídias, a cultura e os modos de viver de alguns sujeitos? E, ainda, como tem sido a relação entre intimidade e publicização de si em uma dinâmica de relações entre artistas e suas audiências, com as mídias digitais?

Busco responder a estas perguntas-inquietações ao longo deste trabalho. Para tanto, será necessário apresentar o que compreendo enquanto sendo as mídias digitais, a relação da pesquisa com a internet e o modo como a construo em termos metodológicos, o que farei nos próximos tópicos.

2.2 A PESQUISA EMERGE EM UMA SOCIEDADE DIGITAL

Neste tópico, busco explicar que a pesquisa emerge em uma sociedade digital, na qual se torna importante compreender como se dão os usos distintos de plataformas de mídias digitais, tanto possibilitando novas formas de experimentação de si, como agenciamentos de performatividades de gênero e sexualidade, interseccionadas com questões de classe social, raça e geração. Caracterizo sociologicamente o que se compreende como uma sociedade digital, em que as comunicações se dão a partir de autocomunicações de massa. Por fim, demonstro como fui incorporando cada plataforma, YouTube, Facebook e Instagram para, enfim, explicar como “perambulei” por essas plataformas enquanto construção teórico-metodológica de pesquisa sócio antropológica.

Uma das primeiras questões que se mostrou necessárias de serem realizadas enquanto aporte metodológico para que essa pesquisa pudesse ser desenvolvida foi a desnaturalização dos usos que eu mesmo fazia da internet. Em geral, temos a tendência de olhar para as experiências com a internet como se elas já estivessem ali, ou como se o desenvolvimento das plataformas de mídias digitais e as tecnologias que foram sendo criadas para possibilitar maiores acessos à internet, não possuíssem uma historicidade, e também um recorte geracional, econômico, de sexo e racial em relação aos seus usos, os quais implicam no modo como relações sociais são produzidas.

Para a definição de mídias digitais, utilizo-me das reflexões teóricas de Richard Miskolci. Para o autor:

Mídias digitais são uma forma de se referir aos meios de comunicação contemporâneos baseados no uso de equipamentos eletrônicos conectados em rede, portanto referem-se ao mesmo tempo – à conexão e ao seu suporte material. Há formas muito diversas de se conectar em rede e elas se entrecruzam diversamente segundo a junção entre tipo de acesso e equipamento usado. Por exemplo, é possível conectar-se por meio do uso de rede de telefonia fixa, wi-fi ou rede celular assim como essas formas de conexão podem se dar por computadores de mesa, portáteis, celulares ou tablets. É muito diferente acessar a rede por meio de um computador fixo em uma lan house usando linha telefônica ou acessá-la com o uso de um smartphone pela rede celular. Dentre os elementos que variam destacam-se a frequência de acesso, a mobilidade, a velocidade da conexão e o tipo de redes em que o usuário se insere (MISKOLCI, 2011, p. 12).

Essa definição foi utilizada pelo sociólogo em artigo publicado em 2011, em um contexto no qual o próprio uso das tecnologias de comunicação e de conexão com a internet se davam de forma diferenciada. O acesso à lan houses vem se tornando menos frequente, por exemplo, em razão da incorporação da dinâmica dos smartphones e aparelhos de celular. Ainda assim, é uma conceituação que se torna necessária para compreendermos onde o usuário se insere e é inserido nessa dinâmica, em que o acesso à internet se dá por meio de aparelhos tecnológicos específicos de em uma realidade digital que questiona inclusive a dicotomia online/off-line.

Em suas pesquisas mais recentes, o autor atualizou sua compreensão teórica, passando a compreender que digital, nesse sentido:

[...] não é uma definição técnica, mas uma caracterização de nosso mundo como marcado pela conexão por meio de tecnologias comunicacionais contemporâneas que se definem cotidianamente como digitais e que envolvem o suporte material de equipamentos como notebooks, tablets e smartphones, bem como diferentes tipos de redes de acesso, conteúdos compartilháveis e, por fim, mas não por menos, plataformas de conectividade. Em termos sociológicos, o que define a nossa era é a conexão em rede por meios comunicacionais tecnológicos. Digital, portanto, se opõe ao analógico, enfatizando o aprimoramento tecnológico, enquanto a conexão em rede por meio de plataformas enfatiza a maneira como se constroem relações sociais (MISKOLCI, 2017, p. 23).

Ao falar sobre mídias digitais, o autor está levando em consideração certos aspectos: os meios sócio-técnicos utilizados, ou seja, o suporte material, e a conexão com a internet e os usos das plataformas pelas sujeitos. Esses elementos podem se apresentar de modo distinto quando buscamos compreender as relações que as pessoas têm estabelecido com as tecnologias e com as comunicações com o uso da internet. Muito provavelmente o acesso às mídias digitais se dará de modo diferente de quem utiliza um aparelho de televisão moderno e

possui tecnologia de ponta capaz de conexão em tempo real, da de pessoas que se utilizam de aparelhos de telefone móvel ou smartphones, e vice versa.

Essa diferenciação fala tanto de recortes de classe social, como de modos distintos pelos quais certas usuárias terão ou não acesso a determinadas plataformas de mídias digitais, considerando ser o Brasil um País de extrema desigualdade de acessos aos bens culturais, o que coloca as próprias redes online como também sendo desiguais (MISKOLCI; BALIEIRO, 2018, p. 144).

Independentemente disso, fica impossível não falar sobre os modos como a internet tem adentrado aos cotidianos das pessoas a partir de mudanças tecnológicas e implicações sociais, sendo necessária sua incorporação para a realização de pesquisas em ciências sociais na atualidade. Em números quantitativos, a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio, realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)²², tem demonstrado que aproximadamente 70,5% da população brasileira passaram a possuir acesso à internet no ano de 2017, o que representa um aumento progressivo em relação à pesquisa realizada em 2016, com números na casa dos 63,6%, e mais ainda quando comparada com as pesquisas realizadas no ano de 2013, em que menos de 50% possuía acesso. Esses números têm sido alavancados pelo uso de aparelhos de celulares e smartphones para acesso à internet.

Nessa mesma pesquisa, os números demonstraram que 92,7% da população já possuía ao menos um aparelho de telefone móvel em casa. São estatísticas que por mais que considerada a desigualdade de acesso e distribuição da tecnologia no País, apontam para o aumento dos usos dos aparelhos de telefone e smartphone para a conexão com a internet, assim como para a característica de busca por conexão em tempo constante. Algo que tem possibilitado apontar para uma das características do mundo contemporâneo de estar marcado pela conexão com as tecnologias comunicacionais em uma interação que ultrapassa a dicotomia online /off-line (MISKOLCI, 2017, p. 22-23).

Para o sociólogo Manuel Castells, com a internet emergem outras formas de comunicação, e que são mais interativas, diferenciando-se das mídias de massa como televisão ou rádio, ao que ele nomeia essas novas formas de “autocomunicação de massa”. Uma das características é de que rádio e televisão eram “comunicação de massa”, e

²² Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios de 2015, disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv98887.pdf>>. Acesso em: 07 jan. 2019; Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, com foco para Acesso à Internet e à Televisão e Posse de Telefone Móvel Celular Para uso Pessoal de 2015, disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv99054.pdf>>. Acesso em: 07 jan. 2019; e Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua de 2017, disponível em: <https://ww2.ibge.gov.br/home/estatistica/pesquisas/pesquisa_resultados.php?id_pesquisa=149>. Acesso em: 07 jan. 2019.

dependiam de relações verticalizadas, na qual as informações não são trocadas ou compartilhadas com autonomia e escolha por parte de quem recebe uma transmissão televisiva ou de rádio. Ao contrário, manifesta-se uma comunicação na qual a informação é enviada sem que se tenham laços de retroalimentação. A distinção trazida pela internet é de que possibilita que uma mensagem possa ser enviada ao mesmo tempo para muitas pessoas, e a comunicação é possível de ser feita de modo dialógica, com dois polos de relações a serem tecidas que dependem do modo e dos objetivos estabelecidos e almejados na comunicação (CASTELLS, 2015, p. 101).

Chamo essa forma de comunicação historicamente nova de *autocomunicação de massa*. É comunicação de massa porque tem o potencial de atingir um público global, como é o caso de um vídeo divulgado no YouTube, um blog com links RSS para várias fontes na internet, ou uma mensagem para uma lista gigantesca de e-mails. Ao mesmo tempo, é autocomunicação porque a produção da mensagem é autogerada, a definição do(s) receptor(es) potencial(ais) é autodirecionada e a recuperação das mensagens específicas, do conteúdo da World Wide Web (WWW, a rede de alcance mundial) e de redes eletrônicas de comunicação é autosselecionada. [...] O que é historicamente novo, com consequências consideráveis para a organização social e a mudança cultural, é a articulação de todas as formas de comunicação em um hipertexto digital composto e interativo que inclui, mistura e recombina *em sua diversidade* toda a variedade de expressões culturais transmitidas pela interação humana (CASTELLS, 2015, p. 102, *grifos do autor*).

Richard Miskolci compreende que diferentes tecnologias e equipamentos eletrônicos permitem que as pessoas não sejam apenas essas meras consumidoras de um produto cultural ou receptoras de algo criado no âmbito da internet, mas que sejam “criadores e emissores que passaram a se conectar entre si” (MISKOLCI, 2017, p. 23), em uma dinâmica que envolve a autocomunicação de massas, conforme definido por Castells.

Já a antropóloga Iara Beleli demonstra que o adentrar da internet e das mídias digitais nos cotidianos modifica a relação público versus privado, na medida em que há uma reconfiguração da intimidade, na qual as pessoas passam a serem criadoras de conteúdos para a internet, e que envolvem inclusive modos de falar e experienciar o corpo. A pesquisa da autora é realizada com mulheres que usam aplicativos de relacionamento para conseguirem encontros com parcerias afetivas e amorosas, na qual a intimidade aparece como “um prêmio a ser entregue ao homem certo”, evidenciando uma lógica na qual as pessoas são avaliadas e avaliam as outras no jogo das conquistas amorosas (BELELI, 2017, p. 340).

O controle de si e dos Outros é demonstrado a partir da análise que a autora realiza de fotografias de homens e mulheres dispostas nesses aplicativos e sites de relacionamento, e nas quais roupa, cenários, enquadramentos, modos de descrição de si, constituem

performatividades que marcam situações de classe social, raça e geração, e na qual articulam-se, por exemplo, “as rejeições a determinados feminismos e a certos tipos de feminilidade e de masculinidade” (BELELI, 2017, p. 341).

Enquanto isso, as antropólogas Débora Krischke Leitão e Laura Graziela Gomes, em pesquisa realizada em um mundo virtual 3D, argumentam, lado outro, que a própria internet é um agenciador de possibilidades de experimentação dos gêneros e das sexualidades. Que os modos de uso das plataformas tem modificado as formas pelas quais as pessoas acionam processos de subjetivação e experimentação de si, incluindo experimentações de gênero e sexualidade, e que não se dão somente pensando a partir de uma “identidade” que é constituída pela usuária da plataforma de modo coerente entre uma “identidade online” e uma “off-line”, mas que a dinâmica envolve inclusive a dissolução de uma ideia de identidade para um processo mais fluido, em que se torna possível inclusive habitar um outro corpo a partir da utilização das plataformas (LEITÃO; GOMES, 2017, p. 177).

Ou seja, as plataformas de experimentação digital possibilitam a negociação de construções identitárias mais móveis. Ainda, em contraponto às pesquisas de Miskolci, que argumenta haver um contínuo on-line/off-line, defendendo que não são esferas separadas, como se a internet fosse um “espaço” em que se experimentam os gêneros e as sexualidades (MISKOLCI, 2017, p. 47), as antropólogas defendem que esse contínuo não é linear:

Esse continuum, no entanto, não é plano ou linear, e sua topografia é variável, de acordo com a plataforma, ou usos que determinados grupos fazem dela, o que significa que, para mapeá-lo, é necessário considerarmos, tanto os contextos locais ou particulares de uso, quanto os agenciamentos (maquínicos, estruturais, de software, algorítmicos) propiciados pelas diferentes plataformas (LEITÃO; GOMES, 2017, p. 173).

As considerações das autoras nos fazem pensar sobre as próprias plataformas e os agenciamentos que possibilitam, mas também as regulações no que concerne a pensar sobre categorias de gênero e sexualidade – quais normas sociais são produzidas pelos agenciamentos maquínicos das plataformas? A reflexão sobre as plataformas também é necessária em razão de que não são neutras, e possibilitam formas distintas de gozo dos corpos e das identidades.

Nesse sentido, tanto as pesquisas de Miskolci, Beleli, Gomes e Leitão, são interessantes de serem trazidas em termos para a minha pesquisa, pois nos mostram usos distintos que as pessoas fazem com a internet, seja para a conquista amorosa entre casais heterossexuais, seja para a manutenção de desejo homossexual em segredo, ainda que considerando a lógica das mídias digitais, como demonstra Miskolci. Além disso, nos

demonstram que esses usos variam a depender do modo como as plataformas são dispostas, sendo distintas em termos de sites e aplicativos de relacionamento, ou de quando são utilizadas plataformas de mídias sociais como o YouTube para a projeção de uma “visibilidade”, como faz Linn da Quebrada que, com sua agência, e com os agenciamentos das plataformas, projeta sua produção audiovisual e musical em cenário nacional – conforme demonstro no próximo capítulo.

Agência, aqui, “designa a forma como sujeitos negociam seus desejos com as normas e convenções morais em voga, portanto como algo situacional e dinâmico” (MISKOLCI, 2017, p. 27). Em outros termos, enquanto processo mediador entre as práticas dos sujeitos, e os dispositivos que os constituem, em um jogo de negociações entre sujeito e sociedade.

Na dinâmica envolvendo a autocomunicação de massa, é possível compreender que a internet “tornou-se a forma predominante de comunicação por toda parte” e, como demonstra Castells, “é o tecido de comunicação de nossas vidas, para o trabalho, para a conexão pessoal, para a formação de redes sociais, para informação, para diversão, para serviços públicos, para a política e até para a religião” (CASTELLS, 2015, p. 111). Nesse sentido, é possível afirmar que as práticas culturais podem tanto reiterar certas normas no que dizem respeito a questões de gênero e sexualidade, como também modificam relações como um todo, colocando em evidência os regimes classificatórios de nossas sociedades, em seus contextos e especificações, de modo a constituir novos modos de vida (HALL, 1997, p. 18). Possibilita, pois, a produção simultânea de formas de identificação, e modifica o modo pelo qual os sujeitos passam a atribuir significados para as ações sociais que realizam, e que percebem em seu cotidiano (HALL, 1997, p. 20).

Nos termos de Stuart Hall: “a expressão centralidade da cultura indica aqui a forma como a cultura penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, *mediando* tudo” (HALL, 1997, p. 22). Um processo que tem intensificação quando consideramos a dinâmica das mídias digitais, em que tanto identidades quanto representações estão em constante processo de reiteração e deslocamento pelos agenciamentos dos sujeitos e das plataformas de mídias digitais. A compreensão de cultura do autor é interessante para compreendermos o que seriam as próprias identidades, “[...] não como um centro interior, de um eu verdadeiro e único, mas do diálogo entre os conceitos e definições que são representados para nós pelos discursos de uma cultura” (HALL, 1997, p. 26).

O que denominamos nossas identidades poderia provavelmente ser melhor conceituado como as sedimentações através do tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos e procuramos viver, como se viessem de dentro, mas que, sem dúvida, são ocasionadas por um conjunto especial de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências única e peculiarmente nossas, como sujeitos individuais. Nossas identidades são, em resumo, formadas culturalmente (HALL, 1997, p. 26)

Adentra-se em uma construção de sociedade na qual as mídias digitais, os aparelhos eletrônicos e a internet não são pensadas como fatos isolados, “espaços” a serem “acessados” ou, indo além, como se estivessem distantes do próprio corpo da pessoa que utiliza um equipamento para ter contato com o mundo através do uso da conectividade contínua com a internet. São, lado outro, partes constitutivas de uma dinâmica na qual transformações tecnológicas e sociais articulam-se, não podendo serem consideradas em separado (MISKOLCI, 2016, p. 277). Essa característica aponta para um outro modo de uso contemporâneo da internet, em que a popularização da utilização de smartphones e aparelhos de telefone celular faz com que ter acesso à internet deixa de ser sinônimo de uma pessoa que tenha de estar sentada à frente de um equipamento de mesa²³, conectados por cabos e fios de linha telefônica (MISKOLCI, 2017, p. 22).

Em comum, as pesquisas aqui trazidas apontam para a caracterização de uma sociedade digital de predominância do que Jose Van Dijck (2016) denomina de “Web 2.0”. Definir sociedade digital parte da compreensão de uma característica da nossa sociedade atual, em que as tecnologias de comunicação não são pensadas como sendo determinantes de relações, afastadas de mudanças sociais, culturais e políticas que ocorrem concomitantemente. Ao contrário, Fernando Balieiro e Richard Miskolci afirmam que uma sociedade digital é caracterizada por mudanças sociotécnicas e que se dão em suas dimensões culturais, e nas quais não estão afastadas relações de poder (MISKOLCI; BALIEIRO, 2018, p. 150).

Na perspectiva da Web 2.0, que também caracteriza um contexto de uma sociedade digital, pode-se compreender o modo pelo qual a internet possibilita canais de comunicação horizontais, com conteúdos criados pelas próprias usuárias (DIJCK, 2016, p. 11) e que, nos termos de Castells, é possível estabelecer autocomunicações de massa, ou seja, em uma

²³ Não me ateei a trazer todos os elementos específicos que constituíram esse histórico, pois tal levantamento já pode ser encontrado em outras autoras (ver MISKOLCI, R., 2011, 2016, 2017; DAMÉ, E., 2018; MISKOLCI, R., e BALIEIRO, F., 2018), mas importa considerar que esse desenvolvimento tecnológico é intensificado a partir dos anos 1990, quando a internet é privatizada nos Estados Unidos (1995) – sendo anteriormente de propriedade das forças armadas e desenvolvida num processo dialógico com os computadores no período da Guerra Fria -, e posteriormente comercializada. A privatização se deu num momento concomitante em que Taiwan, Coréia e China consolidavam uma indústria de produtos eletrônicos com preços compatíveis com níveis globais de consumo, possibilitando o barateamento dos equipamentos, e que também ocorriam mudanças políticas em diferentes países que levaram à privatização das telecomunicações que expandiram o acesso às linhas telefônicas, incluindo o Brasil (MISKOLCI, 2016, p. 280).

dinâmica que envolve os agenciamentos dos sujeitos com o uso da internet, mas que, com Leitão e Gomes, compreendemos também estarem envoltas em dinâmicas nas quais as próprias plataformas se tornam agenciadoras de normas de gênero e sexualidade, e constituídas de relações de poder, imersas em processos de diferenciação.

Em razão disso que também volto minha pesquisa para as mídias digitais, porque é a partir delas que práticas artísticas e culturais “disputam” visibilidade em âmbito nacional. Linn ganha notoriedade a partir da publicação de alguns videoclipes de suas músicas. Após, vai circulando em outros espaços, seja nas mídias hegemônicas, seja em canais da própria plataforma do YouTube, em mídias alternativas, blogs, páginas de Facebook e de Instagram. O modo pelo qual vem utilizando as mídias digitais nos aponta para uma característica da modernidade, e que faz parte desse novo regime de visibilidade das dissidências de gênero e sexualidade, e que tem relação com a internet e a ampliação das possibilidades de aparição de si, criação de corpos em diálogo com audiências distintas, e representações dissidentes em relação a estes mesmos corpos construídos com as mídias digitais, as plataformas e a própria internet.

A questão dos agenciamentos das próprias plataformas se apresentou na minha pesquisa quando me deparei com as especificidades de cada uma delas. A plataforma do YouTube foi uma das primeiras que me utilizei para ter acesso à pesquisa. Não somente em razão dos conteúdos audiovisuais que estavam sendo compartilhados por Linn, como também para percorrer uma trajetória de entrevistas que a artista estava concedendo, e em um espaço de tempo curto, e do qual passei a me interessar, tanto para perceber qual era o modo como ela se colocava de forma distinta em cada um dos espaços, as roupas que se utilizava, as cores do cabelo, a construção de uma performatividade em específico a depender de cada canal ou entrevista, como também para perceber o que estava presente em seu discurso.

A plataforma me possibilitou “conhecer” Linn para além das próprias produções de que ela fazia, e esse conhecer envolveu tanto as perambulações que fui fazendo no decorrer da pesquisa, como a disposição da própria artista em construir uma narrativa sobre suas experiências em cada uma dessas entrevistas. O aumento da participação dela nas mídias foi me trazendo questões na ordem de buscar compreender o porquê de estar ganhando tamanha popularidade e notoriedade, se era algo relacionado com o contexto político do país, se era do modo como a própria artista foi se apresentando nas diferentes mídias, ou se era tudo isso junto e ainda acrescentando o lugar que “fala” enquanto uma bixa travesti da periferia de São Paulo, e que passa a ocupar os cenários da música a partir da produção quase amadora para a plataforma do YouTube.

Desde que comecei a explorar a plataforma do YouTube, fui percebendo que os modos de engajamentos dos públicos também se intensificavam. Muitos dos comentários colocavam Linn em uma posição de quase “endeusamento”, ao mesmo tempo em que pessoas falavam sobre suas experiências enquanto bixas, enquanto meninos afeminados, negros e negras, travestis e transexuais, e essas narrativas de si constituíam elementos nos quais os próprios vídeos da artista alcançava maior visibilidade na própria plataforma.

Hoje, ao realizar pesquisa de busca pelo nome da artista, é possível verificar publicações de vídeos a partir do critério de maior relevância disposto pela plataforma do YouTube e, ainda assim, grande parte dos vídeos que ficam disponíveis são ainda do período em que a artista estava iniciando a ganhar visibilidade, através de entrevistas avulsas em diferentes canais da própria plataforma no ano de 2016. Ao observar esses comportamentos através dos comentários das pessoas nos vídeos, pude acionar uma parte das reflexões que estão dispostas no capítulo 3, e que dizem respeito às linguagens políticas acionadas pela artista na construção de seu material artístico e visual.

No próximo capítulo eu demonstro como a artista construiu uma performatividade com o uso das mídias digitais. Mas também argumento que essa performatividade se dá em relação às mídias de massa hegemônicas. Isso em razão de que o contexto da autocomunicação de massa, com a predominância de comunicações digitais, não exclui a relação com outras formas tradicionais de comunicação, mas as modificam.

Castells argumenta que “as três formas de comunicação (interpessoal, comunicação de massa e autocomunicação de massa) coexistem, interagem e se complementam em vez de se substituírem” (CASTELLS, 2015, p. 102). Assim ele demonstra que a televisão ou o rádio não foram eliminados da comunicação, ou sequer diminuíram seu poder de impacto na sociedade, mas foram “transformadas pela tecnologia, pelo comércio e pela cultura” (p. 107). O que pode ser visto inclusive nos relatórios sobre internet produzidos no Brasil que apontam que, embora os smartphones e aparelhos de telefone tenham ocupado grande parte das casas da população brasileira, a televisão ainda se faz presente nos domicílios – com a característica de modificação para um sinal digital, deixando ao passado o analógico.

A identificação enquanto bixa ou travesti começou a fazer parte de um repertório de artistas que a própria plataforma do YouTube foi me sugerindo e indicando, a partir do contato que fui tendo com a produção de Linn. Isso se deu muito em razão de que minha conta na plataforma foi criada exclusivamente para a realização da pesquisa. Esse procedimento me permitiu “limpar” a política dos algoritmos da plataforma, pois eu já

possuía um canal desde 2009 – ainda assim, é necessário mencionar que me utilizei das plataformas mediado pela lógica algorítmica.

Até este momento eu estava apenas percorrendo pelos canais do YouTube, mas ainda não dava a dimensão da construção da performatividade de gênero da artista. A cotidianidade me era interessante, pois ela poderia me apresentar as contradições presentes nessa construção performativa, assim como modos pelos quais a artista estava a interagir com esses públicos de que comentei. Foi quando incorporei a plataforma do Instagram à pesquisa. Até então, ela não fazia parte nem do meu uso pessoal, mas passou a ser uma das plataformas das quais mais interagi enquanto pesquisador ao acompanhar os cotidianos de Linn, a partir de novembro de 2017, quando criei uma conta na plataforma especificamente para a pesquisa.

Ao me deparar com os usos que Linn fazia das plataformas, e que foram se modificando a partir do momento em que ela se tornou mais “visível”, ou conquistou maior reconhecimento dentro de um enquadramento de produção musical, percebi que seus usos estavam sim voltados para a experimentação de si, a construção dialógica de identificações, mas também falavam de processos de projeção artística distintos, e que são específicos de uma sociedade digital.

Argumento no capítulo 3 que, no contexto da Web 2.0, de uma sociedade digital de autocomunicação de massas, torna-se possível que emergjam performatividades dissidentes que experimentam as plataformas de mídias digitais em uma construção dialógica entre produção de diferenças e novas formas de identificação, mas também de projeção artística e de trabalho, apontando para a centralidade da cultura midiática na formação de relações profissionais distintas, e que envolvem música, performances, as artistas e suas audiências.

Na perspectiva de Nancy Baym, não é mais possível que uma artista “se esconda” nos bastidores de um palco, pois estamos na lógica das plataformas de mídias digitais, em que os públicos “consomem” as produções audiovisuais, mas também os cotidianos das artistas, o que influencia se irão ou não em um show, por exemplo. Nesse sentido, há o estabelecimento de uma troca na qual a intimidade e a privacidade de uma artista são publicizadas tanto enquanto forma de experiencição de si, como também de “venda” de um produto cultural, pois estamos em uma lógica de trabalho, e na qual os cotidianos e a intimidade também fazem parte de um conjunto que constitui uma artista (BAYM, 2018, p. 05).

Além disso, a autora aponta para uma outra característica, que é a possibilidade de que música emerja independentemente de uma gravadora: “As empresas de música foram as primeiras a serem derrubadas pela internet, na medida em que a capacidade do público de criar e distribuir mídia e interagir entre si desfez o controle centralizado que indústrias de

gravação e relacionadas há muito tempo haviam apreciado” (BAYM, 2018, p. 02, tradução minha).

A pesquisa de Baym que aponta para as modificações das relações entre artistas e audiências, juntamente com o modo como percebo a emergência de Linn a partir dos usos de plataformas de mídias digitais, ligados aos meus interesses enquanto pesquisador justifica a proposta metodológica que adoto nessa pesquisa, como passo a explorar no próximo item.

2.3 “ETNOPERAMBULANDO” EM UM CONTEXTO DIGITAL

2.3.1 Aportes metodológicos envolvendo usos das plataformas de mídias digitais para a pesquisa

Como já descrito no tópico anterior, a plataforma do YouTube foi uma das primeiras de que tive acesso e da qual eu já estava “familiarizado”. Entretanto, penso ser necessário problematizar essa familiarização, pois compreendo que até então utilizei da plataforma enquanto mídia social individual, e quando me proponho a analisá-la em termos de construção de pesquisa científica, esses usos se alteram, a partir do olhar diferenciado a que passo a perceber a plataforma, a internet e os usos que as pessoas delas fazem. A plataforma faz parte de um cenário da mídia de massa no contexto da cultura popular contemporânea, e passo a explorá-la, junto das demais plataformas de que me utilizei para a pesquisa.

A primeira vez que tive acesso ao YouTube foi ainda em 2008, quando a plataforma não possuía as formas de sociabilidade de que agora dispõe. Acompanhei, dessa forma, o desenvolvimento de suas ferramentas enquanto usuário, e em razão disso que tive de criar uma outra conta para a realização da pesquisa. É uma plataforma que foi lançada em junho de 2005, pelos fundadores Chad Hurley, Steve Chen e Jawek Karim. A intencionalidade da plataforma era a de fazer com que as pessoas possuíssem uma espécie de “depósito” de seus vídeos, fazendo *upload*, publicando e acessando vídeos de *streaming* sem que fosse necessário um alto conhecimento técnico ou que recaíssem restrições tecnológicas de programação e de navegação (BURGESS; GREEN, 2009, p. 17).

Atualmente a plataforma permite que seja criada uma variação de número de contas, desde que a usuária tenha um e-mail distinto e para cada qual. Também é possível associar a conta que se tenha no Google ou Facebook com a do YouTube, interligando-as através de um mesmo e-mail. O processo de criação de uma conta é bastante simples, sendo necessário apenas informações tais quais nome, sobrenome e e-mail com confirmação de recebimento

em sua caixa de e-mail. Procedimento bastante semelhante com outras plataformas, como o Facebook e o Instagram, as quais também permitem que sejam conectadas através de um mesmo e-mail.

Quando criei uma nova conta e com outro e-mail, desvinculada da minha conta do Facebook, as recomendações de vídeos se modificaram, e eu pude ter acesso a outras produtoras de conteúdo e artistas que até então não me era acessível pela conta antiga, já que predominava a lista de vídeos e artistas das quais eu já possuía conhecimento, seja por iniciativa de gosto pessoal, seja por recomendação da própria plataforma, em razão da presença dos algoritmos.

Um algoritmo pode ser definido como um conjunto de regras e procedimentos lógicos pré-definidos, e que atuará de modo distinto a depender de cada plataforma. No YouTube, é baseada no *watchtime* junto com a *session time*, *session start* e *session end*, que são os tempos de sessão, de início e de término, e que auxiliam a plataforma a identificar os conteúdos mais relevantes e que serão recomendados para as usuárias. O *watchtime* é como se fosse o tempo em que a usuária permanece visualizando o vídeo, e que é computado para configurar a qualidade dos conteúdos disponibilizados na plataforma.

A plataforma foi adquirindo popularidade no momento em que foi comprada pela Google, em 2006, e a partir de então foi se tornando um site de entretenimento²⁴. O interessante é perceber as mudanças que a plataforma foi adquirindo ao longo desses últimos anos, desde o seu slogan “*Your Digital vídeo Repository*”, para “*Broadcast yourself*”, uma mudança que demonstra que a plataforma deixa de ser considerada como um “depositório”, possibilitando que usuárias “transmitam-se” para outras pessoas.

Essa mudança coloca a plataforma no contexto de noções das quais as usuárias deixam de ser consumidoras de conteúdos e passam a serem suas produtoras, o que aponta para uma característica das plataformas de mídias digitais, de que se constituem “mutuamente com as práticas sociais” (DIJCK, 2016, p. 13). A plataforma, que não produz conteúdo por si mesma - embora seja uma agregadora de conteúdo²⁵ - vem desempenhando uma função específica

²⁴ Em novembro de 2007 ele já era o segundo site de entretenimento mais popular do Reino Unido, e em outubro de 2008 o já figurava como um dos sites mais visitados do mundo, assim como hospedava algo em torno de 85 milhões de vídeos ((BURGESS; GREEN, 2009, p. 18). Segundo dados atuais disponíveis pela própria plataforma, o YouTube possui um bilhão de horas de vídeos assistidos por dia, em uma dinâmica na qual mais de 1,9 bilhão de usuárias conectadas a acessam todos os meses. Ainda de acordo com a plataforma, mais de 70% de exibição do YouTube vem de dispositivos móveis. Disponível em: <<https://www.youtube.com/intl/pt-BR/yt/about/press/>>. Acesso em 08 jan. 2019.

²⁵ Jean Burgess e Joshua Green citam o exemplo da loja iTunes, da Apple para argumentarem sobre o modo como funciona a plataforma, a partir dos conteúdos que são publicados pelas próprias usuárias. A iTunes obtém lucros a partir da venda de músicas, mas que não produz música como o fazem os selos das gravadoras que

para as produtoras de vídeo, na qual atua “atraindo a atenção para o conteúdo ao mesmo tempo em que oferece a participação em dinheiro na venda de anúncios no site” (BURGESS; GREEN, 2009, p. 17).

Ou seja, a plataforma interage no mercado econômico a partir da publicidade veiculada à produção de conteúdo pelas usuárias, estas que são as responsáveis pela publicação de conteúdo, indo ao encontro das transformações que caracterizam a Web 2.0. Nesse sentido, as características do YouTube apontam para o que Jose Van Dijck denomina como sendo uma “cultura participativa”, e nos informa o modo como as plataformas tanto foram criadas para que as usuárias se tornassem agenciadoras de suas próprias vidas em seus usos, mas também apontando para interesses por de traz da disponibilização das plataformas, como as tentativas de lucratividade a partir dos conteúdos publicizados na plataforma, e também a captação de dados privados de suas usuárias. Aponta a autora que:

Uma "cultura participativa" foi a expressão em voga quando se trata de perceber o potencial da Internet para alimentar conexões, construir comunidades e promover a democracia. Várias plataformas abraçaram esse espírito enfurecido quando começaram a tornar a rede um meio "mais social". O rápido crescimento das plataformas de mídia social resultou na incorporação desses sites por empresas de comunicação, novas e existentes. Estes, em geral, estavam menos interessados em formar uma comunidade de usuários do que em obter acesso a seus dados pessoais (um subproduto inevitável do estabelecimento de conexões e da manutenção deles no meio online) (DIJCK, 2016, p. 12, *tradução minha*)

A autora está demonstrando que também há interesses por de traz da produção das plataformas, o que implica dizer que não são neutras. O que é interessante de ser apontado quando me proponho a pesquisar também me utilizando da plataforma do Facebook. Esta plataforma foi criada em 2004, sendo alguns dos fundadores Mark Zuckerberg e David Wehner. Tornou-se popular e hoje é uma das principais redes sociais do mundo. Mas ela não atua da mesma forma em todos os lugares. Possui suas especificidades.

O pesquisador Daniel Miller argumenta que não existe “o” facebook, mas vários facebooks, pois ele é diferente em cada local que é utilizado (MILLER, 2011). O que torna a mídia social interessante de ser incorporada para a pesquisa, pois com ela também consigo perceber o modo como Linn da Quebrada realiza um uso específico da plataforma, e que envolve a construção de relações profissionais com suas audiências, e que são relações distintas das estabelecidas a partir do YouTube ou do Instagram.

arcam com os custos da descoberta de talentos para a música. Ao invés disso, a iTunes torna a descoberta das músicas mais fáceis de serem encontradas, exercendo um papel de mediação (BURGESS; GREEN, 2009, p. 18).

As ferramentas disponibilizadas por cada plataforma são variadas e nos permitem compreender como as próprias ferramentas atuam na produção de narrativas de experiências. Ainda assim, é importante ressaltar que a plataforma do facebook, embora possua a retórica da “conexão, da abertura e da transparência”, opera a partir de interesse corporativos, pois há uma empresa que realiza a gestão com fins lucrativos.

Leitão e Gomes destacam que isso pode se dar, por exemplo, a partir de propagandas pagas presentes na plataforma, ou também através do rastreamento de dados das usuárias e da produção de metadados que traçam algoritmos e fornecem novas possibilidades de interação sociais entre as usuárias, “produzindo a partir deste *input* um *output* de novas possibilidades de interação, através dos algoritmos que definem, por exemplo, as publicações que vemos, de quem, a plataforma transforma conexão (humana) em conectividade (automática, algorítmica)” (LEITÃO; GOMES, 2017, p. 54).

Quanto à plataforma e rede social do Instagram, foi lançada em outubro de 2010 pelo americano Kevin Systrom e o brasileiro Mike Krieger, e possuía até então o objetivo de possibilitar com que as pessoas compartilhassem de imagens e momentos de si, com amigas, familiares, etc., a partir da criação de um perfil, que poderia ser seguido também por outras pessoas que possuam perfil na rede social. As novidades trazidas pela plataforma envolviam a possibilidade de resolver o problema relacionado com a má qualidade das imagens geradas a partir de aparelhos de telefone celular e que, com o Instagram, poderiam ser alteradas com o uso de filtros de imagem que as tornariam semelhantes às imagens profissionais; também possibilitando que essas imagens fossem compartilhadas em conjunto em outras plataformas, como o próprio Facebook, trazendo agilidade nas publicações; e, ainda, a possibilidade de que a transferência de arquivos de um computador para um servidor, o *upload*, se tornasse um processo menos demorado e, portanto, mais ágil (FERNANDES, 2015, p. 21).

Diferentemente das plataformas do YouTube e do Facebook, a incorporação da plataforma do Instagram se deu num caminho de descobertas, pois eu não possuía um perfil antes de iniciar a pesquisa. O interesse na plataforma veio após uma aula de metodologia do mestrado, em que eu e uma colega dialogávamos sobre os dilemas metodológicos que estávamos encontrando no que se relacionava à construção do corpus de nossas pesquisas com a internet.

Nessa oportunidade, comentei sobre meu interesse em acompanhar pessoas que estavam incorporando em seus cotidianos a performatividade de Linn, quando ela então me perguntou se eu tinha interesse de usar o Instagram. Foi quando um mundo novo de possibilidades de pesquisa se abriu – não somente porque ela estava me mostrando

ferramentas que se apresentavam como bastante interessantes para a compreensão sobre os modos como a própria plataforma agenciava modelos de *selfie* e de experiencição de si, mas também pela possibilidade de acompanhar os cotidianos das pessoas através da ferramenta do *stories*²⁶, e do modo como também compartilhavam fotos e vídeos nessa plataforma²⁷. O que são características da Web 2.0, que possibilitam maior interatividade entre plataformas e usuárias.

As novas plataformas interativas - Blogger, Wikipedia, Facebook, YouTube - entraram em cena com a promessa de transformar a cultura em um ambiente mais "participativo", "baseado no usuário" e "colaborativo". Entre 2000 e 2006, não houve escassez de teóricos da mídia que alegaram que os aplicativos da Web 2.0 estimularam a necessidade humana natural de se relacionar e criar até o limite, e até conseguiram celebrar, cedo demais, o triunfo virtual do usuário (DIJCK, 2016, p. 17, *tradução minha*).

Fui descobrindo a plataforma do Instagram enquanto usuário em duas frentes: pesquisador e uso pessoal. Essa questão tanto me possibilitou um olhar crítico sobre os usos dessa plataforma, como também me colocou alguns questionamentos da ordem de como eu mesmo a estava utilizando. Crítico em razão de que, como eu não sabia utilizar as ferramentas que me eram disponíveis, fui adentrando ao modo como as outras pessoas estavam utilizando.

Muitas das vezes encontravam a exposição de si como último objetivo da plataforma, com retratos de corpos expostos, momentos do dia a dia dos mais banais que se tornavam algo a ser disponibilizado livremente por cada usuária, independente de que a privacidade se tornasse pública. Fui percebendo que no *feed*, que é semelhante à linha do tempo do Facebook, era o local no qual as pessoas depositavam fotos e momentos mais “marcantes”, ou, como minha colega de mestrado já havia me alertado “no *feed* é só as coisas mais relevantes de um dia, enquanto no *stories* tu compartilhas os momentos, independente de como você esteja” – ainda que essa questão necessite de maiores problematizações.

Ainda assim, intrigava-me porque me fez pensar sobre o modo como cada pessoa estava gerenciando a si a partir do uso dessa plataforma, buscando um enquadramento distinto seja com o uso do *feed* ou do *stories*, para cada momento que gostaria de mostrar de si ou de seu cotidiano, que seria “retirado” da esfera da intimidade ou do privado, e se tornaria

²⁶ Essa ferramenta foi lançada em agosto de 2016, e permite que a usuária disponibilize vídeo ou foto de 10 segundos, e que fica disponível por 24h ao clicar na foto do perfil da pessoa publicou o conteúdo.

²⁷ Os vídeos, ainda assim, possuíam uma funcionalidade limitada de quanto conheci a plataforma. Esse suporte de vídeos permite que sejam de até 15 segundos quando compartilhados no *stories* ou de até 1 minuto quando compartilhado no *feed*, com a possibilidade de utilização de 13 filtros de imagens distintos. Também é possível, através do *stories*, realizar transmissões ao vivo da plataforma, sem tempo de duração determinado. Em junho de 2018 a plataforma inovou ao lançar a ferramenta IGTV, que permite o compartilhamento de vídeos mais longos, em estilo semelhante ao compartilhamento de vídeos na plataforma do YouTube.

pública. Questionei-me, então, de que modo esse privado se tornava político quando da publicização dessa intimidade, e que estratégias as pessoas estavam utilizando para publicizar essas informações, e que variariam das ferramentas disponíveis pela própria plataforma, como as oferecidas pelo *stories* e os *emoji*²⁸ ou modos distintos de apresentar a si com seus usos. Importa dizer que uma publicação do *stories* fica disponível apenas por 24h (vinte e quatro horas), sendo posteriormente retirada de visibilidade do público em geral, mas permanecendo no histórico pessoal da usuária (disponível nas configurações).

Ainda sobre a série de problematizações que criei sobre a plataforma, interessava-me compreender a ferramenta do *direct*, ligada ao *stories*, também em termos metodológicos. Com ela é possível responder à *stories* de alguém, enviando mensagens, imagens, vídeos e links. Essa questão me fez perceber que o *stories* funciona em uma lógica na qual a pessoa compartilha uma informação, mas a resposta não é publicizada da mesma maneira como essa informação, e fica confidencial para a própria pessoa, a menos que ela intencionalmente compartilhe em sua própria *stories*.

Com a pesquisa eu não tive acesso, portanto, às mensagens que são enviadas para Linn. Ainda assim, a dinâmica o *stories* me colocou a pensar metodologicamente no modo como estava construindo os dados da pesquisa, pois eu não tinha acesso também à ferramenta de fazer download dos *stories* de Linn. Desse modo, para capturar um momento que ela coloca no *stories* e que fica disponível por apenas 24 horas, e que a foto ou vídeo no *stories* muda de um *stories* para outro em apenas 15 segundos – ou menos - a depender do tamanho da imagem de que eu teria de fazer *print screen*²⁹, em uma dinâmica que envolve agilidade do pesquisador em utilizar um smartphone enquanto ferramenta de trabalho a produzir dados de pesquisa.

²⁸ Os “emojis” são espécies de ideogramas utilizados em mensagens instantâneas, e que tem a intencionalidade de expressar sentimentos, emoções, reações, expressões faciais, objetos, lugares, animais, paisagens, ações, dentre outros gêneros. Eles são utilizados com frequência na comunicação via plataformas de mídias digitais, tal como no Facebook, Instagram, Twitter, WhatsApp, dentre outras, e fazem parte dos modos de comunicação da sociedade digital.

²⁹ A tecla “Print Screen” está presente na maioria dos teclados de computador. No sistema operacional da Microsoft, ao clicar nessa tecla, é possível fazer a captura da imagem presente na tela do computador. Essa informação do comando realizado é enviada para a área de transferência, e pode ser transformada em uma imagem, bastando que a usuária utilize um programa de imagens de computador que, no caso desta pesquisa, tratou-se do Microsoft Paint, que é um programa de desenho e edição de imagens que já vem instalado no pacote office da Microsoft. Agora, essa função do *print screen* é realizada de modo diferente em se tratando de aparelhos de smartphones. Para a realização dessa funcionalidade com o telefone ou smartphone, é necessário que a usuária posicione a tela que deseja que seja capturada e, nos dispositivos Android e Iphone, é necessário pressionar ao mesmo tempo os botões “Home” e “Power”, ou ainda é possível apertar “Power” e o controle de volume para baixo. O tempo necessário para que o aparelho processo a informação e realize a captura leva em torno de 3 a 4 segundos. Quando a captura é realizada, o aparelho mostra uma pequena foto, que indica que o *print screen* foi realizado, e a imagem é enviada para a “galeria”. A partir daí, é possível realizar qualquer procedimento com a imagem, do mesmo modo como seria realizado quando uma foto é capturada utilizando a função câmera.

Nesse sentido, nem todos os *print screen* capturam imagens visíveis, ou identificáveis, pois a captura tem de acontecer na mesma velocidade em que um *stories* transita para outro – e especialmente quando se trata de vídeo, pois está em movimento. Além disso, capturar um *stories* é uma escolha do pesquisador, pois envolve tanto o procedimento que descrevi acima, como a necessidade de construção de um diário de campo, que pode ser físico (em um caderno em que são anotadas as perambulações em campo), ou em arquivo de computador, e nos quais é necessário tabular os dados – quando foi realizado o campo, quando o conteúdo foi publicado ou compartilhado, que pessoas estão presentes, qual o local em que a artista estava, qual a relação do *stories* com o *feed* daquele dia, etc. -, e também para descrever o que está presente naquele momento compartilhado para além do próprio *print screen*, pois ele é um congelamento da imagem e que não dá conta de captar os significados e as relações que estão sendo produzidas.

No que se refere aos questionamentos pessoais em relação aos usos da plataforma, deram-se em razão de que, quando criei a conta na plataforma, o próprio nome dela eu já havia pensado como uma forma de me aproximar das possíveis pessoas das quais eu poderia ter contato ao acompanhar fãs clubes ou outros modos de interação. O nome da minha conta foi inspirado inclusive pela letra de uma das músicas do grupo musical “Não Recomendados”, que tem como integrantes os cantores Caio Prado, Diego Moraes e Daniel Chaudon. Passei a gerenciar a mim mesmo nessa conta pensando em como ela estava sendo apresentada a olhos de pessoas das quais eu não conhecia, já que com o nome de que adotei (e que não era igual do perfil do Facebook e sequer fazia referência ao meu nome) dificilmente pessoas que me acompanhavam em outras plataformas conseguiriam me encontrar e me seguir no Instagram³⁰. Esse fato me permitiu ser um “quase anônimo”, e isso me trouxe a possibilidade de explorar o inexplorado de mim na dinâmica das mídias digitais.

Passei a tanto seguir questões envolvendo a pesquisa, quanto pessoas de que eu tinha interesse. Quando fui percebendo que a plataforma me oferecia diferentes ferramentas das quais eu poderia explorar para trabalho, mas também para a criação de uma persona, optei por

³⁰ A plataforma utiliza uma ferramenta distinta do YouTube ou do Facebook quando se trata de “fazer amizades”. No Facebook é possível “adicionar amigos”, e quando você adiciona, ainda surge a possibilidade de você seguir essa conta de modo padrão, seguir como prioridade ou não seguir. Ou seja, é possível ter a pessoa enquanto amiga na plataforma, e ainda assim não visualizar os conteúdos que são por ela postados. Já no YouTube, é necessário “inscrever-se” no canal da pessoa que publica conteúdos, e quando você faz isso, em sua página inicial da plataforma, quando aba do navegador é arrastada para abaixo, aparecem as atualizações dos canais que você é inscrito. Além disso, no canto esquerdo há uma aba com os canais que você acompanha na plataforma. Já quanto ao Instagram, há a opção “follow”, ou “seguir” uma conta, que pode ser privada ou pública. Em ambos os casos a pessoa que você decide seguir recebe uma notificação, mas que será diferente, sendo de aceitar seguidor quando a conta é privada, e somente notificada quando é pública. Nessa plataforma ainda há a opção de seguir de volta.

criar uma outra conta, com um mesmo e-mail de que eu havia criado a conta do YouTube, para se tornar uma conta de pesquisa, e mantendo o primeiro perfil como pessoal. Nessa conta nova, passei a seguir tanto a Linn da Quebrada, como todas as outras artistas que fui percebendo que faziam parte de seu círculo de produção conjunta, ou que apareciam em suas publicações e *stories*. Esse procedimento que realizei com o YouTube e o Instagram foram necessários para que a pesquisa fosse levada a cabo, a partir de um perfil específico para a pesquisa, questão adotada enquanto procedimento metodológico (LEITÃO; GOMES, 2017, p. 48).

A utilização destas três plataformas se mostrou interessante para que eu pudesse compreender os usos distintos de que Linn delas realiza, seja para divulgar suas produções artísticas e culturais, seja também para experimentar a si ou interagir com suas diferentes audiências. Ainda que a delimitação apenas dessas mídias sociais possa ser considerada arbitrária ou excludente por não contemplar outras plataformas, como o Twitter, e que também são utilizadas pela artista, é procedimento necessário que adotei para a construção de um corpus de pesquisa capaz de ser construído no lapso de tempo de uma pesquisa de mestrado.

Assumo, desse modo, que eventuais elementos das relações construídas com a artista podem se perder, o que porventura poderia acontecer independentemente de eu estar ou não acompanhando esta ou aquela plataforma, pois envolve processos dinâmicos da pesquisa e da vida, e das quais seria utopia acreditar que temos, enquanto pesquisadores, total controle, ou que faremos um retrato fiel de uma realidade (PEIRANO, 2014, p. 283). Essas eventualidades são partes elementares de uma pesquisa que não tem a intenção de captar realidades totais, ou compreender a totalidade de relações e da cultura, mas tecer reflexões sobre elementos possíveis a partir da delimitação do corpus constituído da pesquisa.

Para compreender, então, as lógicas que estavam por traz da utilização destas plataformas por Linn, a partir dos agenciamentos dispostos pela ação da artista e pelas próprias plataformas de mídias digitais, emprego formulações teórico-metodológica a partir da etnografia digital por perambulação. Seguindo as compreensões da antropóloga Marisa Peirano, não compreendo a etnografia como um método, pois o fazer antropológico envolve uma constante reflexão teórica que possibilita expandir, conversar com, reconsiderar ideias e dados de outros trabalhos antropológicos a partir do que o campo da minha própria pesquisa suscita (PEIRANO, 2014, p. 385).

Ainda assim, não tenho a pretensão de trazer um histórico de todo o desenvolvimento da etnografia e da Antropologia Social³¹, até porque não há apenas um caminho possível de ser traçado, como salienta a referida antropóloga, mas me proponho a discutir os elementos etnográficos que são pertinentes e aplicados para a minha pesquisa, e com os quais dialogo, e que envolvem especificamente o que denomino de “etnoperambulação”, revisitando o conceito de “perambulação” das antropólogas Débora Krischke Leitão e Laura Graziela Gomes (2017).

Em relação à adoção de uma etnografia digital, Christine Hine argumenta que as mídias digitais e a internet estão cada vez mais nos cotidianos das pessoas, modificando a forma como relações são constituídas. A etnografia digital³² é um modo de explorar as relações que estão sendo tecidas, seja elas envolvendo questões de espaços de trabalho, de meios de comunicação massiva (HINE, 2004, p. 13). Nos termos ressaltados pela autora:

Uma etnografia da Internet pode observar detalhadamente as maneiras pelas quais o uso de uma tecnologia é experimentado. Em sua forma básica, a etnografia consiste em um pesquisador imergindo-se no mundo que estuda por um tempo determinado e leva em conta as relações, atividades e significados que são forjados entre aqueles que participam dos processos sociais desse mundo. O objetivo é explicitar certos modos de construir o significado das pessoas, que podem ser tácitas ou tomadas como garantidas. O etnógrafo habita uma espécie de mundo intermediário, sendo simultaneamente um estranho e um nativo (p.13, *tradução minha*).

A autora entende que a pesquisadora também passa por um processo no qual é necessário estranhar a própria internet, para considera-la enquanto lócus no qual a pesquisa será desenvolvida. Essa questão se torna importante quando me proponho a refletir sobre os usos das plataformas, e o modo como possibilitam a reflexão sobre as cotidianidades das relações sociais estabelecidas na dinâmica das mídias digitais. Além disso, Hine também considera necessário compreender a internet enquanto cultura e artefato cultural, ainda que estejamos perdendo a internet enquanto fato cultural “na medida em que se torna uma infraestrutura tácita que favorece as plataformas sobre as quais falamos com mais frequência” (p. 168). Ainda assim, segue enfatizando a internet enquanto cultura em razão de estar sendo

³¹ Ver Malinowski; Radcliffe Brow; Geertz, C.; Ortner, S.; Leach, E.; Turner, V.; Ingold, T.

³² Nas primeiras publicações da autora (2000; 2004), enfatizava a característica da etnografia a partir do termo “virtual”. Contudo, em entrevista datada de 2015, reatualiza este termo mencionando que, naquele momento, virtual dava conta de falar sobre o modo como diferentes pesquisadoras estavam utilizando a internet para a realização de pesquisas e que, por isso, necessitavam de um aporte teórico metodológico que o conceito de virtual até então dava conta. Contudo, os processos de modificação tecnológica e de usos da internet suscitaram modificações e atualização deste conceito para digital, em razão de que a internet permeia os cotidianos “e a crescente dificuldade de distinguir os estudos que envolvem a internet de outros tipos de etnografia. Se usar algum dos termos comuns on-line, virtual ou net implica que isso é, de algum modo, um tipo fundamentalmente diferente de etnografia, então prefiro evitar o termo (HINE, 2015, p. 170).

utilizada de forma relevante e constante pelas pessoas, o que torna de especial interesse das ciências sociais (p. 168).

A utilização da internet para a pesquisa em ciências sociais se torna bastante desafiador quando nos deparamos com a construção do campo de pesquisa e o modo como iremos incorporar as plataformas na dinâmica das perambulações pela internet. Perambular é um termo que se mostrou adequado metodologicamente para a pesquisa que realizei, e que diz respeito às formas pelas quais acessei inúmeras informações através de hiperlinks e *hashtags*.

A lógica das *hashtags* é pertencente ao campo do Instagram – ainda que também estando presente em outras plataformas. As *hashtags* são palavras chaves que agregam em uma página várias fotos que estão geralmente associadas a um mesmo tema – geralmente em razão de que as pessoas podem fazer usos distintos de cada *hashtag* -, agrupando, portando, informações e discussões (FERNANDES, 2015, p. 24). Ela é simbolizada pela cerquilha #, e em cada imagem as usuárias da plataforma podem agrupar diferentes *hashtags*, fazendo com que sua publicação interaja com diferentes pessoas, assim como colocando seu perfil em uma lógica de pertencimento de discussão gerada a partir da *hashtag*. Perambular por algumas delas me permitiu adentrar em discussões sobre arte, cultura e representatividade trans, como explicarei no capítulo 4.

O perambular pelas *hashtags* é procedimento exemplificado por Gomes e Leitão (2017). Em um artigo metodológico sobre etnografia em ambientes digitais, elas consideram tratar as plataformas digitais como “ambientes” como uma estratégia que permite acessar os modos como a própria vida tem sido tecida com a lógica da internet e das plataformas. Considerar “ambiente” não é um contraponto ou um espaço em separado dos ditos ambientes off-line ou de uma ideia de “mundo natural”, mas é levar em consideração o modo como as pessoas constroem ambientes a partir das suas ações. Como exemplificação, elas usam a construção das cidades, que não são um processo natural ou que sempre estiveram ali, mas que foi necessária à espécie humana tecer um local no qual outros modos de vida se tornam possíveis, na lógica da urbanização (LEITÃO; GOMES, 2017, p. 42). Assim justificam sua abordagem:

O paralelo entre plataformas digitais e cidades justifica-se, assim, em primeiro lugar, não apenas pelo caráter técnico de artefato que ambas possuem, mas também porque permite investigar as primeiras, a partir dos respectivos gêneros de vida que engendram, e que inevitavelmente passam a se apresentar como “naturais” para aqueles que nelas habitam/frequentam. No caso das cidades, este processo de naturalização já ocorreu há muito tempo, na medida em que os modos de vida urbanos se tornaram predominantes na maioria das sociedades. No que se refere aos modos de vidas digitais, este processo de naturalização está em curso e, por causa

dele, toda nossa existência e relação com o espaço-tempo vem se modificando. No entanto, se por um lado esta naturalização vem ocorrendo a passos largos, por outro, o paralelo dos processos de digitalização da vida com os processos de urbanização da vida nos distancia cada vez mais de concepções essencialistas de “vida natural”, uma vez que essas outras “formas de vida” digitais incorporam e assumem sua natureza maquínica e tecnológica, agindo, sobretudo, na produção de subjetividades que acabam por romper com as categorias e dicotomias modernas, corpo e mente, o que implica outra concepção de sujeito [...] (LEITÃO; GOMES, 2017, p. 43).

A lógica utilizada pelas autoras se torna interessante para pensarmos sobre como as plataformas funcionam de modo interligado, e com usos distintos pelas pessoas, e que nos coloca desafios no campo de como proceder com a velocidade pela qual os sujeitos também transitam entre as mídias, as plataformas, sites, blogs, hiperlinks, *hashtags*, *stories*, e com a efemeridade do que acontece no trânsito entre as práticas com as plataformas (LEITÃO; GOMES, 2017, p. 48).

Ao olhar a interação das plataformas a partir de uma cidade, Leitão e Gomes apontam três formas distintas de disposições metodológicas possíveis de serem realizadas nesse cenário de produção de vidas na metáfora da “urbanização digital”. Elas diferenciam, assim, perambular, acompanhar e imergir, e que são abordagens de etnografia em ambientes digitais que irão depender do campo de realização da pesquisa. Abordarei especialmente a perambulação de que adoto nesta pesquisa.

As autoras entendem que a plataforma do Instagram é uma das que nos serve de exemplo para a compreensão da perambulação, embora apontem que não seja necessário seguir ou ter como centro da pesquisa os perfis de usuárias, já que as perambulações se dão pelos fluxos das *hashtags* (p. 51). Entretanto, minha pesquisa mostra que nem sempre se pode ignorar os perfis, pois eles se tornam importantes se quisermos compreender as ferramentas (para além das *hashtags*) que podem ser utilizadas para a produção de sociabilidades digitais.

Quanto aos acompanhamentos, elas ressaltam que podem se dar em plataformas como Facebook, na qual, em razão das exigências para a construção de um perfil, fica difícil de separar uma identidade civil da identidade que é construída para a interação com essa rede social. Nesse sentido, apontam pesquisas que utilizaram da plataforma para demonstrarem que o acompanhamento às vezes envolve o que denominam de *continuum* on/off-line, no qual se torna necessário também acompanhar o que as pessoas estão fazendo para além das plataformas. Pesquisas com aplicativos de relacionamentos (como o Tinder) são exemplos, pois exigem uma interação entre pesquisadoras e interlocutoras, assim como é necessário seguir fluxos que não se dão somente com a internet (p. 54-55).

Já as imersões, demonstram que podem se dar em termos nos quais “os ambientes imersivos impõe uma descontinuidade, puxando o usuário para dentro” (p. 57), diferindo, portanto, de outras estratégias nas quais seria possível acompanhar fluxos que se dão com a internet, ou que se fazem em um *continuum*³³.

A perambulação envolve um deixar-se seguir pelos fluxos indeterminados que correm entre imagens, textos, hiperlinks, informações, comentários e conteúdo, materiais audiovisuais, vídeos, *emojis*, “memes”, e que estão presentes na interação das pessoas com as plataformas. A metáfora com a cidade tem relação com o modo como nos colocamos nos espaços públicos na intencionalidade de anotar e sentir os caminhos percorridos até os encontros, os locais, as passagens, os becos, e que fazem parte da reflexão etnográfica necessária para a compreensão dos modos distintos que se torna possível vivenciar os usos das plataformas e que, no caso, esses caminhos são o percorrer de *hashtags*, quando se trata da plataforma do Tumblr ou Instagram (LEITÃO; GOMES, 2017, p. 49) e, no caso da minha pesquisa, como mostrarei nos próximos capítulos, essa etnoperambulação também envolve o percorrer pelos fluxos dos *stories* e da relação entre as diferentes plataformas de mídias digitais, e o modo como se relacionam na produção de modos de viver no contexto das mídias contemporâneas.

Compreendo, e demonstrarei, que este deixar-se levar pela perambulação pode se dar de modo distinto a depender dos objetivos traçados para uma pesquisa e também de quais plataformas iremos perambular. Na minha pesquisa, perambular não se deu somente seguindo os fluxos das *hashtags*, embora importantes, mas também levei em consideração um perambular que se deu na intersecção entre as plataformas que me propus a pesquisar. Questões que, ainda assim, envolvem um “misturar-se à multidão, adentrar seus fluxos, percorrer seus trajetos, deixando-se levar por ela” (LEITÃO; GOMES, 2017, p. 51), e que não estão afastadas da subjetividade da pesquisadora ao percorrer esses fluxos.

“Etnoperambular”, portanto, é um caminho de ida sem destino, e que ultrapassa a perambulação e seu uso enquanto olhar antropológico em apenas uma plataforma, para ser um modo de percorrer os rastros das relações estabelecidas nas cidades e “ambientes” de uma sociedade digital, configuradas pela lógica das plataformas de mídias digitais, e na qual é possível perceber a construção de uma dinâmica de interações sociais que envolve produção audiovisual, performances, música, compartilhamento de conteúdo, comentários em

³³ O Second Life, mundo virtual, criado em 2003, pode ser compreendido como uma plataforma que necessita de uma imersão “de cabeça, para dentro” (LEITÃO; GOMES, 2017, p. 57). O que diferencia a imersão das outras estratégias possíveis de serem adotadas, como acompanhamentos e imersões.

postagens de redes sociais, reações em postagens, produção de emoções, posicionamentos políticos, formas de engajamento e de produção de subjetividades e identificações, e que nos possibilitam compreender as culturas, a sociedade e os usos da internet na contemporaneidade. Estas que, em minha pesquisa, envolvem a construção de performatividades dissidentes com as mídias digitais, e que se dão através de experimentações artísticas possibilitadas também pela relação construída com essas mídias.

Por fim, saliento que no próximo capítulo, tenho o objetivo de problematizar algumas das questões que foram abordadas no presente, a partir de dados que foram possíveis de serem colhidos com a pesquisa realizada. Em, especial, darei atenção em apresentar quem é Linn da Quebrada, e de que lugar social e político ela emerge enquanto artista; também demonstrar o modo como ela emerge nacionalmente a partir da adoção de engajamentos performativos específicos, e que envolvem o uso das plataformas de mídias digitais; e contextualizo sua produção em aspectos históricos, de modo a apontar para a emergência de outras artistas que tem produzido e conquistado reconhecimento e visibilidade em cenário nacional a partir do uso das mídias digitais.

Isso para contrapor qualquer argumento que seja produzido no sentido de dizer que “agora” Linn possui “visibilidade”. Aponto lado outro, que essa visibilidade sempre existiu em seus próprios termos, mas que ela depende dos engajamentos possíveis de serem realizados para a projeção de uma artista e que, por sinal, estão envolvidos com processos nos quais o olhar e o visível se torna mais ou menos reconhecidos ou passíveis de serem tornados visíveis.

Ou seja, de que a projeção de Linn depende também da configuração de regimes de visibilidade para as questões que estão presentes na construção de sua performatividade pública e social.

3 A EMERGÊNCIA DE UMA DISSIDÊNCIA: DO FAZER ARTÍSTICO DE LINN DA QUEBRADA AOS ENGAJAMENTOS PERFORMATIVOS

3.1 HELLO BRASIL, ALÔ BERLIM: DA “CONQUISTA DA EUROPA” AO DIREITO DE APARECER

Neste capítulo tenho a intenção de fazer com que a leitora compreenda quem é a artista Linn da Quebrada, e de que lugar social e político emerge. Para tanto, iniciarei trazendo uma reflexão sobre os conceitos de performatividade e precariedade que me são pertinentes à pesquisa para, posteriormente, discorrer sobre “a conquista da Europa”, momento especial de projeção midiática internacional da carreira de Linn. Faço isso para, após, apresentar elementos tais quais seus processos de identificação enquanto travesti, a relação com o teatro e seus engajamentos performativos com as mídias digitais – e que se dão na relação com as mídias hegemônicas - visando projeção enquanto artista, e que nos servirão para compreender o modo como ela constrói sua performatividade social e política e uma “visibilidade” em âmbito nacional e até internacional.

Com isso não tenho a intenção de dar conta de todos os processos que envolveram a construção de sua carreira enquanto cantora e performer, tampouco aspectos subjetivos que não estejam disponíveis em domínio público através de entrevistas em texto e vídeo disponibilizadas com a internet. Ainda assim, busco lidar com essa trajetória de acúmulo de experiências profissionais, a partir das estratégias que foram utilizadas no transcorrer dos últimos anos, em especial de 2016 a 2018, pela artista, tanto para que conseguisse uma projeção midiática que rompesse a barreira das mídias hegemônicas – mesmo que negociando com elas -, como para colocar sua arte enquanto possibilidade de promover resistências e enfrentamentos cotidianos a condições de vida em precariedade.

3.1.1 A relação entre performatividade e precariedade na perspectiva de Judith Butler

A obra de Judith Butler tem como um de seus fundamentos o seu pensamento transgressor, no qual está implicada em buscar o reconhecimento de vidas a serem vividas independentemente do modo como atuam certas normas de gênero e que regulam condições de reconhecimento e aparecimento para certos corpos no espaço público. Em “Problemas de gênero”, publicado em 1990, a teórica realiza uma discussão a respeito de como concebemos “gênero”, e de como atuamos em sua construção. Desnaturalizando a ideia de que haveria um

sujeito ontológico preexistente aos processos de linguagem e às representações sedimentadas na cultura, Butler aponta para o que compreende como sendo o conceito de “performatividade”, para dizer que atuamos sob a construção dos nossos gêneros, ainda que essa atuação se dê em uma relação dialógica com as normas que reiteremos ou deslocamos na produção de uma performatividade social enquanto sujeitos.

Já a partir de “Quadros e guerra: quando a vida é passível de luto”, publicado em 2015, seu pensamento passa a se voltar sobre a “passibilidade de luto” de uma vida, a partir do questionamento de quais vidas são passíveis de luto. A autora realiza suas reflexões a partir da análise dos enquadramentos dos valores das vidas envolvidas na Guerra dos EUA contra o Iraque, e de como o Estado atua na produção da tortura dos prisioneiros de Guantânamo. A partir dessa obra, seu pensamento se volta para as políticas de reconhecimento. Já em “Corpos em Aliança e a Política das Ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia”, publicado em 2018, propõe-se a compreender o modo como certas populações se reúnem, formam alianças e constroem assembleias para reivindicarem e resistirem coletivamente a condições de vida em precariedade (BUTLER, 2018, p. 34).

Em um primeiro momento poderia parecer que Butler deixa de teorizar sobre gênero e performatividade quando volta suas produções teóricas para questões envolvendo reconhecimento e o conceito de “precariedade”. No entanto, o que se apresenta é uma intensificação teórica na qual ambos os conceitos se relacionam e possuem íntima conexão com a produção de normas de gênero e sexualidade e, como demonstrarei nessa dissertação, são pertinentes para a compreensão de experiências de produção de travestilidades brasileiras. Em especial, em razão do acionar da ideia de “resistência” tão presente no repertório corporal das travestis e transexuais, enquanto posicionamento político de enfrentamento à precariedade.

Em aspecto amplo, a palavra resistência pode ser usada para dizer inúmeras coisas: desde a ação ou efeito de resistir, de não ceder a algo; da capacidade de um corpo reagir a ação de outro corpo; à aptidão para suportar condições de existência em precariedade, e que falam sobre dificuldades enfrentadas nos cotidianos, desde fome, ansiedade ou falta de amparo material. Entre a multiplicidade de suas possibilidades de usos em determinados contextos, a palavra também pode trazer consigo uma posição política. Uma maneira de se colocar enquanto sujeito no mundo que crie uma ruptura com a estabilidade ou normalidade da própria política, da cultura ou de práticas sociais.

Na obra recente de Butler, a utilização da palavra resistência pode ser compreendida a partir do que a autora aponta como sendo tentativas de grupos sociais minoritários, de gênero,

que passam fome, que experienciam o racismo e a violência em seus corpos, de buscar “burlar” condições sociais e econômicas que as coloquem em precariedade. Encontramos, então, a preocupação da teórica em propor uma reflexão sobre como corpos se aliam uns aos outros para sobreviverem e, no caso, constituírem assembleias nas quais a “resistência” é uma reivindicação para que mais vidas se tornem vivíveis, contra condições de ser uma vida matável.

Nesse sentido que entendo que vem sendo empregada por diferentes sujeitos no Brasil, que se identificam enquanto lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, intersexos, gênero não binário, negros e negras, que instrumentalizam a palavra “resistência” em suas falas e práticas com a aparência de dois objetivos: buscam dar visibilidade para suas pautas específicas, desde envolvendo violência e desamparo para com seus corpos, ausência de oportunidade de trabalho, ou de modos distintos de se gozar da sexualidade e de se identificar, como também para o compartilhamento de experiências de enfrentamento as mesmas condições de precariedade, e que se dão em práticas do cotidiano privado que se tornam públicos e políticos. Essa intensificação dos usos tem se dado em um contexto político no qual discursos normativos sobre sexo e sexualidade tem sido produzidos por diferentes sujeitos a partir da ideia de que seria necessária uma limpeza moral e social, já que a “podridão” e a “devastação da família” estaria em curso com o avanço de uma “ideologia de gênero” destruidora da família e dos bons costumes (MISKOLCI; PEREIRA, 2018).

Compreendo que a apropriação dos significados da palavra “resistência” se torna importante material a ser investigado pelas ciências sociais, e um caminho para a construção de respostas ao questionamento acima levantado. Penso sobre sua importância não somente porque fala sobre formas pelas quais as pessoas buscam se reunir, ou se identificam a partir de determinadas temáticas, como também em razão de trazer a possibilidade de pensarmos sobre a relação entre privado e público em suas dimensões políticas.

O que quero dizer com isso é que nos possibilita a reflexão sobre as diferentes maneiras pelas quais subjetividades se colocam em contato para a produção de modos de existência que visem ultrapassar condições de vida em precariedade (BUTLER, 2018), e que não se dão somente em uma dimensão da ação na qual movimentos de rua emergem, ou reivindicações são produzidas em relação à atuação do Estado na promoção de políticas – já que este mesmo Estado pode ser também o motor de produção de violências. Mas falam sobre os cotidianos comuns, e que são potencializados quando da publicização política de certas ações.

Mas e como isso se dá em termos dos usos distintos da internet e das plataformas de mídias digitais? E, ainda, qual a relação, então, entre a problematização teórica de “precariedade” e “performatividade” na perspectiva butleriana, e de que modo especificamente nos é útil para compreender a construção performativa de Linn da Quebrada?

Embora não seja possível propor que a internet e as mídias digitais possibilitem um leque ilimitado de modos pelos quais seja possível produzir essas resistências, já que nossa própria agência humana se produz em uma relação dialógica com as normas sociais que nos interpelam, nos é possível dizer que a internet enquanto uma “metrópole digital” possibilita outras formas pelas quais as pessoas resistem a condições de precariedade, encontram-se ou produzem modos de vida em seus cotidianos.

Isso se torna interessante para que possamos compreender como performatividade e precariedade se relacionam na produção dessas mesmas resistências, e que se dão a partir de usos distintos que sujeitos fazem da internet, seja para acionarem processos de identificação, seja também para exibir a si, expor-se em seus cotidianos – uma exposição que poderia nos levar a pensar que se trata de estratégia individualista neoliberal de expor um corpo ou de buscar reconhecimento individual, mas que, em se tratando de grupos que experienciam a precariedade, pode assumir outras dimensões políticas de reivindicação de uma vida vivível.

Estou entendendo precariedade enquanto uma condição social e econômica que “designa a situação politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem as consequências da deteriorização de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras, e ficam diferencialmente expostas ao dano, à violência e à morte” (BUTLER, 2018, p. 40). Esse conceito é importante de ser trazido para que possamos compreender como a ideia de “resistência” faz parte do esqueleto linguístico, social e político de algumas populações, de modo a que a exposição, a visibilidade conquistada ou a reivindicação do aparecimento de seus corpos no espaço público, é também um exercício performativo que desloca um regime de precariedade. E qual a relação de precariedade com as normas de gênero?

Judith Butler faz a si mesma esse questionamento. Em um primeiro momento pode parecer que em “Problemas de Gênero” a autora estava interessada em propor uma teoria que desse conta de compreender os processos pelos quais sujeitos reivindicam viverem suas vidas de modo legítimo para além das normas de gênero que nos interpelam. Já em suas obras recentes, de que ela estaria buscando compreender somente os enquadramentos presentes nos casos envolvendo guerra ou conflitos armados.

Contudo, a própria teórica busca refletir sobre a conexão dos dois conceitos, na tentativa de apontar que desde sua primeira obra a “precariedade” já estava presente enquanto

esboço de um pensamento, e do qual se dava na tentativa de reconhecimento de vidas vivíveis, e das quais as normas de gênero tanto podem ser instrumento para esse reconhecimento – em se tratando de alguns sujeitos – como pode ser de regulador do visível, do vivível ou do matável, em se tratando de corpos que ocupam o espaço público. Em ambos os casos, a autora aponta como o mais evidente da relação entre esses dois conceitos é que, para suas compreensões, a política da identidade não é suficiente, pois não dá conta do contato com as diferenças (BUTLER, 2018, p. 34).

Com performatividade, Butler está buscando apontar que existe uma idealidade ao se supor que possuímos uma identidade fixa e imutável, fincada nos corpos sexuais, e que essa performatividade é constituída pela linguagem e os atos que criam o gênero, os quais se dão em uma dimensão de reprodução ou deslocamento de representações culturais do gênero. A teórica está apontando para o modo como a performatividade era tanto uma teoria quanto uma prática que “se opunham às condições insuportáveis nas quais as minorias sexuais e de gênero vivem (e algumas vezes também as minorias de gênero que ‘passavam’ como normativas a custos psíquicos e somáticos muito altos)” (BUTLER, 2018, p. 40).

Já com precariedade, a autora está tanto apontando para o modo como algumas populações sofrem deteriorização econômica e das redes de apoio, como também à situação politicamente induzida na qual o Estado é produtor de violência ou expõe populações à violência, ou estão em condições de precariedade sujeitos que experienciam a violência urbana ou doméstica, “ou a outras formas de violência não representadas pelo Estado, mas contra as quais os instrumentos jurídicos do Estado não proporcionam proteção e reparação suficientes” (BUTLER, 2018, p. 41).

Desse modo, podemos falar em precariedade, nos termos de Butler, quando nos referimos a populações que estão expostas a condições de precariedade que induzem a fome, ou que tem e escolher em qual momento do dia irão se alimentar, ou para qual das filhas e filhos o alimento irá naquele dia, e não no outro, em razão do cuidado racionado. Também podemos falar em precariedade quando nos colocamos a pensar sobre como são distribuídas de maneira desigual as políticas de proteção e reconhecimento social de sujeitos travestis e transexuais no Brasil.

Não há o amparo do Estado na promoção e enfrentamento da desigualdade, e o que se verifica é a ausência de proteção institucional e jurídica, e também a violência oriunda do próprio Estado - quando essas sujeitos são violentadas na rua em abordagens policiais. Violência que, fora das representações do Estado, pode também se dar em outros termos, ao não conseguirem trabalho em razão da sua identificação de gênero ou ao sofrerem

discriminação e preconceito nesse mesmo ambiente de trabalho. Nesse sentido que Butler argumenta que podemos também “estar falando das profissionais do sexo transgêneros que têm de se defender contra a violência nas ruas e o assédio da polícia” (BUTLER, 2018, p. 41).

Há uma relação entre precariedade e performatividade, portanto, pois esses conceitos informam sobre que corpos poderão ou não aparecer no espaço público, e como a violência opera sob esses corpos no momento em que buscam aparecer. Nos termos da autora:

Desse modo, a precariedade está, talvez de maneira óbvia, diretamente ligada às normas de gênero, uma vez que sabemos que aqueles que não vivem seu gênero de modos inteligíveis estão expostos a um risco mais elevado de assédio, patologização e violência. As normas de gênero têm tudo a ver com e de que modo podemos aparecer no espaço público, como e de que modo o público e o privado se distinguem, e como essa distinção é instrumentalizada a serviço da política sexual (BUTLER, 2018, p. 41).

Em vista disso, entendo que esses dois conceitos se articulam de modo peculiar, pois nos informam sobre o modo como se dão as políticas de reconhecimento no espaço público. E penso que essa questão é de suma importância quando me coloco a realizar pesquisa no contexto da internet e, especialmente, a compreender a emergência de performatividades dissidentes de gênero com as mídias digitais.

A construção performativa de Linn da Quebrada precisa ser compreendida para além da ideia de que ela estaria subvertendo ou transgredindo todas as normas de gênero – ainda que conscientemente o faça em sua performatividade. Lado outro, coloco-me a compreender a lógica que subjaz sua emergência enquanto artista, e que envolve o uso das mídias digitais e da internet enquanto modo de deslocamento das políticas de gênero que constroem o espaço público a partir da ideia de que seus usos se dão para corpos que seguem uma matriz de intelegibilidade de gênero em suas performatividades sociais e políticas.

Em outros termos, interessa-me entender de que modo o público e o privado se articulam na construção performativa da artista, pois entendo que essa relação pode se dar de modos interessantes a serem pesquisados e refletidos com a dinâmica que envolve os usos das mídias digitais e, em especial do que aponto na minha pesquisa, dos usos que Linn faz das plataformas tais qual YouTube, Instagram e Facebook para conquistar visibilidade e reconhecimento enquanto uma bixa, que também é travesti, mas também transexual, e negra de periferia de São Paulo. O que a intersecção de todos esses marcadores nos informam sobre sua emergência enquanto artista?

3.1.1.1 Performatividade não é performance: uma distinção conceitual necessária

Antes de prosseguir é necessário compreender que performance é um termo distinto de performatividade, conceito este de especial atenção nesta dissertação.

Performance é um termo que remete à teatro e artes. A atriz, performer e teórica da performance, Eleonora Fabião, professora do Curso de Direção Teatral da Universidade Federal do Rio de Janeiro tem se dedicado a produzir teoricamente o que tem nomeado de performance. Para a autora, a performance está relacionada com um modo específico de “turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo” (FABIÃO, 2008, p. 237). Com isso, ela quer dizer que a performance ocupa um lugar de deslocamento do cotidiano comum, ou seja, de criar dissonâncias com situações que estariam na ordem do estabelecido, da prática que já é exercitada no dia a dia, e que a performance tem a potência de expandir a ideia do que seja a ação artística, bem como do corpo e da “politicidade” do corpo (p. 237).

A conceituação realizada pela teórica é interessante de ser trazida, mas entendendo suas limitações, pois o modo como ela assim coloca performance, denota de que toda performance automaticamente é política. Ainda que assim possa ser entendida performance, para minha pesquisa não é suficiente, pois adentra ao campo da naturalização das práticas sociais, as quais podem inclusive produzir performance sem que o deslocamento dos cotidianos esteja em pauta ou uma reivindicação política seja imanente.

Desse modo quero diferenciar o que seria a performance no âmbito da produção epistemológica das ciências das artes, do que considero enquanto sendo performatividade – ainda que performances também sejam essenciais para que possamos entender a construção performativa de gênero de Linn da Quebrada. Quanto a este conceito, é de meu interesse trazê-lo à dissertação, pois ele permite que compreendamos as práticas dos cotidianos para além da ideia de subversão de uma norma, pois entendo que a performatividade não implica automaticamente que uma sujeito esteja buscando reivindicar uma posição contrária à normatividade, ou que exista uma performatividade correta e outra errada.

Com efeito, este conceito, produzido teórica e politicamente por Judith Butler nos possibilita a reflexão sobre como o gênero é produzido enquanto uma representação, inexistindo, como já mencionado, um gênero original. Masculinidades e feminilidades são demarcadas nos corpos e pelos corpos a partir de uma série de representações ideais que temos do que seriam esses mesmos termos.

Em *Problemas de Gênero* (1990), Butler propõe pensar a relação entre modos pelos quais construímos nossas identidades para além de uma concepção binária, na qual haveria a naturalização dos sexos entre machos e fêmeas e que, a partir desse sexo, o gênero seria produzido. Contrária a esta formulação, a teórica está interessada em compreender o modo como as próprias categorias sexo e gênero são produzidas. Para tanto, seu intuito teórico é de desnaturalizar o próprio sexo enquanto algo inato ou uma construção lógica na qual os corpos atuariam a partir do dado biológico, e assim produziriam uma identidade.

Butler desloca os sentidos atribuídos a categorias como sexo e gênero para entendê-los enquanto performativos, de modo a que ao sujeito não lhe basta apenas ser um reprodutor de normas de gênero, oriundas de um sexo incontestável, e do qual não seria possível agir senão na reiteração de normas pré-estabelecidas. Para a autora, os gêneros não são verdadeiros nem falsos, “mas produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável” (BUTLER, 2017, p. 236).

Nesse sentido, ela argumentará que o próprio gênero “é uma identidade tenuamente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma *repetição estilizada de atos*” (BUTLER, 2017, p. 242, grifo da autora). Não obstante, tendo em vista que o gênero envolve ações estilizadas, argumenta que essas ações não se dão a partir de um sujeito pré-existente, mas que se relaciona com as normas sedimentadas nas representações sociais e nas estruturas de poder existentes, normas sociais que nunca são totalmente internalizadas pelos sujeitos (p. 243), ainda que passíveis de deslocamento. Nas palavras da autora:

Se os atributos e atos do gênero, as várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural, são performativos, então não há identidade preexistente pela qual um ato ou um atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revela uma ficção reguladora. O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade e feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2017, p. 243).

Essa noção de performatividade é importante de ser compreendida em razão de que aponta para uma forma inovadora de compreensão das relações que constituem os gêneros, mas também para o modo como os sujeitos possuem agência em seus corpos para atuarem sob a produção desses gêneros, na fronteira das normas sociais existentes e que criam a ilusão de gêneros coerentes e estáveis. A produção de performatividades se dá a partir de atos estilizados que se dão num espaço tempo, e que podem ao mesmo tempo reiterar certas

normas reguladoras, como produzir suas transformações. Isso não equivale a dizer que toda performatividade social será subversiva ou que terá a intencionalidade de se colocar enquanto uma corporalidade que visa desestabilizar os cotidianos de produção de normas hegemônicas que indicam formas de viver os gêneros e também as sexualidades.

E essa questão me é particular para entender a performatividade de Linn da Quebrada para além de um processo “inverso” de naturalização, do qual partiríamos da premissa de que está a romper com normas de gênero, sem que compreendamos como e com que engajamentos ela as supostamente desloca ou reitera. Desse modo, entendo que a teoria da performatividade de Butler não é uma teoria da subversão, ainda que seja utilizada no Brasil com especial atenção para a compreensão dos processos de identificação de travestis e transexuais, ou pessoas que em suas agências buscam viver uma vida em deslocamento intencional de normas que atuem sob seus corpos.

Em “Corpos em Aliança e a Política das ruas: notas para uma teoria performativa das assembleias” (2018), Butler explica que:

É claro que a teoria da performatividade de gênero que formulei nunca prescreveu quais performatividades de gênero seriam corretas, ou mais subversivas, e quais seriam erradas, e reacionárias, mesmo quando estava claro que eu valorizava o avanço de determinados tipos de performances de gênero no espaço público, livres da brutalidade da polícia, do assédio, da criminalização e da patologização. O objetivo era precisamente relaxar o domínio coercitivo das normas sobre a vida generificada – o que não é o mesmo que transcender ou abolir todas as normas – com a finalidade de viver uma vida mais vivível (BUTLER, 2018, p. 40).

Linn da Quebrada desenvolve sua carreira negociando com os discursos hegemônicos que produzem modos de se experienciar os gêneros e as sexualidades, de modo que sua ação e suas produções não são afastadas nas normas que as constituem. Com isso tenho o propósito de desnaturalizar a ideia de que sua presença e emergência seja “um aprendizado” para a sociedade, para produzir uma reflexão que nos coloque a entender que as estratégias que foram sendo adotadas pela artista para conquistar reconhecimento social envolvem tanto a produção consciente de uma performatividade dissidente, como a negociação com suas normas e também suas reiterações.

Saliento que esses dois conceitos precisam ser entendidos dentro do contexto de produção científica em que são produzidos. Adoto a proposta teórica de Butler pois me permite acessar os debates sobre questões envolvendo gênero e identidade de gênero, assim como sexo e sexualidade, em seus aspectos mais amplos das relações sociais e suas configurações enquanto produtoras de normas de gênero e sexualidade.

Outrossim, quando nos propomos a falar sobre relações de gênero e sexualidade no Brasil, entendo que há especificidades a serem consideradas, e que nos mostram sobre o lugar do qual produzimos conhecimento científico com as ciências sociais, e de como as práticas sociais envolvendo sujeito do Sul Global se dão em um processo no qual outros marcadores das diferenças também atuam e que, em se tratando de experiências envolvendo Linn da Quebrada e as travestilidades brasileiras, por processos envolvendo sexualidade e racialização.

Demarco também essa posição por entender ser de importância no contexto de produção acadêmica brasileira que sejam reconhecidas as formas específicas pelas quais teoria dialoga com prática empírica, e vice versa, para a produção de conhecimento, e na qual a revisão, atualização e reflexão crítica sobre os conceitos que utilizamos se torna procedimento de pesquisa que vise ampliar os conhecimentos produzidos na área, atualizá-los ou deslocar formas históricas de seus usos.

Ademais, por entender que precariedade e performatividade são conceitos produzidos a partir de uma realidade que não a brasileira, e na qual as relações de gênero e sexualidade se relacionam de modo peculiar na produção inclusive de sentidos do que seria a “brasilidade” ou a “nação”.

3.1.2 A “conquista da Europa” e o direito de aparecer

“Gente eu queria dizer que eu tô muito feliz. Eu tô.. muito contente por estar aqui, muito contente por poder compartilhar desse momento com vocês. Eu me sinto segura e me sinto acompanhada por vocês, na forma de todas as mensagens que eu tô recebendo. É... Ser estrangeira em um lugar onde você não conhece a língua é muito excitante, mas também, éh... me deixa mais vulnerável, mais porosa. Mas também me faz olhar pra todas essas situações com outros olhos, sabe. Éh... tudo é muito novo pra mim. **Eu não esperava nada disso, mas.. esse é o lugar que eu quero estar, e eu quero estar fazendo exatamente isso**” (*grifo meu*).

“Hello, Berlin. I just want to say I am so glad, I am so happy to be here. This is so important to me, this is so, so important to us, and I, I want to say thank you for all the people believe it in our work and make it true. É a quebrada brasileira e o povo preto ocupando cada vez mais espaços. **Estamos resistindo, é resistência preta transviada**”³⁴ (*grifo meu*).

³⁴ Frases pronunciadas durante a participação de Linn da Quebrada junto ao 68º Festival Internacional de Cinema de Berlim, realizado entre os dias 15 a 25 de fevereiro de 2018. Há um vídeo disponibilizado na plataforma do YouTube de Linn da Quebrada e do qual é possível ter acesso a esta fala. Ele faz parte de uma série de 3 vídeos publicados pela artista, e que trazem bastidores de sua primeira turnê internacional, “Trava Tour”, realizada na Europa. Cada vídeo foi publicado em momentos distintos do ano de 2018, sendo o primeiro em 11 de março, o segundo em 27 de abril, e o terceiro em 7 de julho. Vídeo 1 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T4GttCWukhE>>. Vídeo 2 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nNmVU2PPE-A>>. Vídeo 3 disponível em: <

O sonho da viagem para a Europa não é recente na construção de histórias de vida de travestis brasileiras, embora sendo processo acentuado a partir dos anos 2000 (TEIXEIRA, 2008), e não sou o primeiro pesquisador a propor uma abordagem que relacione a construção de travestilidades tangenciando com experiências de viagem para fora do país (PELÚCIO, 2005; 2009; 2011; 2011; 2011; LEITE, 2008; 2014; PATRICIO, 2009; CARRIJO, 2012). Em geral, muitas das travestis que se deslocam para o velho continente o fazem enquanto possibilidade de conseguir viver uma vida fora de padrões de precariedade que acompanham os processos históricos nos quais as travestilidades brasileiras são constituídas³⁵. Algumas das experiências são marcadas por inúmeros estereótipos e violências que não ficam somente no plano simbólico, mas ultrapassam para a esfera material e são inscritas em seus corpos e subjetividades. No território brasileiro, as travestilidades são demarcadas por expectativas estereotipadas ao entorno da sexualização e racialização de seus corpos (PELÚCIO, 2011, p. 107), sendo um dos fatores que as coloca a almejar viver uma vida na qual outras redes de relações são possíveis de serem estabelecidas, e que se dão fora do país.

Na perspectiva da antropóloga Larissa Pelúcio, essas redes são constituídas na díade entre socialização em um país estrangeiro e os negócios envolvendo o corpo e a prostituição – o que garante tanto que possam conhecer outros lugares, comer em restaurantes famosos e experimentar outras línguas e culturas, como também o privilégio de sobreviver (PELÚCIO, 2011, p. 108). Ademais, a autora demonstra que muitas das travestis com as quais teve contato em seu trabalho de campo também possuíam o sonho de ir para a Europa enquanto um modo de remodelarem o corpo, na busca por reconhecimento social. Movidas pelos

<https://www.youtube.com/watch?v=J15W51wlch8>>. Todos com acesso em: 09 de jan. de 2019. A transcrição das falas foi realizada seguindo o mesmo ritmo de pausas presentes no vídeo, e constam em meu diário de campo.

³⁵ A Europa enquanto uma saída para as situações de violência passa a ser olhada como alternativa a partir dos anos de 1970, quando há uma intensificação no Brasil da “caça às anormais”, o perigo a ser expurgado dos olhos de uma classe média principalmente consumidora de São Paulo, foco de produção de um campo de prostituição de travestis naquele período. A fúria contra as travestis que se prostituíam em avenidas conhecidas e em bairros familiares da grande São Paulo estava estampada nos jornais da época, que denunciavam o que chamavam de “invasão dos travestis”. Visando conter o mercado de prostituição, muitas dos moradores passaram a anotar as placas dos carros dos clientes e denunciar à polícia, ao período ainda de ditadura militar, que se encarregava da missão de “varrer das ruas”, à base da violência, os corpos das travestis. De acordo com José Silvério Trevisan, Paris, na França, foi um dos primeiros sonhos do destino das travestis que se prostituíam. Das aproximadamente 700 travestis trabalhando na França, estimava-se que 500 eram brasileiras, as verdadeiras “madames”, enquanto no Brasil eram tratadas com violência pela polícia, os clientes e as vizinhanças (TREVISAN, 2011, p. 421). Importante destacar que mesmo que na Europa elas pudessem alcançar outras formas de relação com as pessoas que se utilizavam da prostituição, também acessavam modos distintos de exploração, como aponta o autor, que naquele continente era baseado na extorsão pelo pagamento do “ponto” na praça, além do preço pago para arcar com documentação falsa e com a proteção da polícia (p. 422). Também importante destacar que a pesquisa do autor fala a partir de experiências específicas de travestis de São Paulo, e que podem ser diferentes do vivido por outras sujeitos que provêm de outros lugares do Brasil, tamanha a variedade de se vivenciar a travestilidade e as experiências de gênero e sexualidade.

discursos das travestis que retornavam de suas viagens a falarem sobre as experiências de luxo e de “dar close”, a viagem de ida era também motivada pelo ato de juntar dinheiro que possibilitaria transformações corpóreas que as aproximassem de um ideal de autenticidade, em uma tentativa de não serem denunciadas como “não autênticas” (PELÚCIO, 2009, p. 99).

A “não autenticidade” nos revela o modo como a construção da performatividade de algumas travestis não é à base da subversão, porquanto a possibilidade de assim se identificarem nos revela os limites das convenções e normas sociais para sujeitos que não buscam se enquadrar a uma expectativa de masculinidade ou feminilidade atribuída a um corpo sexual tido como masculino ou feminino, que nasceu com um pênis ou uma vagina. Berenice Bento argumenta que as travestilidades e as transexualidades são experiências identitárias que borram as fronteiras da linearidade do gênero, confundindo sua presumida ordem quando pensados a partir da matriz de inteligibilidade, quer dizer, pressupondo que da genitália podem ser definidos expressões de gênero, desejos e sexualidades (BENTO, 2008, p. 20). Para efeitos teóricos:

Gêneros “inteligíveis” são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a “expressão” ou “efeito” de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual (BUTLER, 2017, p. 43).

Ainda assim, nem toda performatividade em si trará uma subversão. Com as pesquisas de Pelúcio é possível compreender como que algumas travestis veem na Europa um caminho de distinção social e de ascendência econômica, e da qual suas pretensões são de serem tratadas com menos preconceito, ainda que o status do qual elas pertençam ou as situações de violência envolvendo a rua e a prostituição permaneçam (PELÚCIO, 2009, p. 100). Sob o mesmo ponto de vista, a viagem é um modo de resgatar a ideia de sobrevivência que, nesse caso, é ressaltada como uma resistência às violências do cotidiano, e que são atravessadas por experiências de dor ocasionadas pela desumanização de que são alvos seus corpos.

Diferentemente das narrativas das travestis que se prostituíam em São Paulo, e que participaram da pesquisa de Larissa, é a construção da narrativa da “conquista da Europa” por Linn da Quebrada. Em sua participação junto ao 68º Festival Internacional de Cinema de Berlim, realizado entre 15 e 25 de fevereiro de 2018, na Alemanha, a artista evoca um grito pela “resistência transviada”. Nessa ocasião, alguns elementos das pesquisas citadas se fazem

presentes, mas Linn está em uma posição de personalidade que alcança a Europa para além do mercado do sexo ou da busca por modificações corporais. Nessa ocasião, a ascensão social se dá pelo reconhecimento de seu trabalho com a música e enquanto uma “atroz”, como prefere se identificar, deslocando a utilização de masculino “ator” ou do feminino “atriz”. No festival, sobe ao palco para receber o prêmio de melhor documentário na categoria Teddy Awards, com o documentário “Bixa Travesty”, do qual participou.

Dirigido por Kiko Goifman, em parceria com a diretora Claudia Priscilla³⁶, e com Linn da Quebrada na construção do roteiro, o documentário estreou no festival de Berlim e retornou ao Brasil como destaque, ao lado de outras produções audiovisuais brasileiras que integravam a programação do evento³⁷. Foi produzido no ano de 2017, e nele é narrada a trajetória da artista. A premiação assume relevância pelo reconhecimento do trabalho dos diretores e diretoras na construção do documentário, como também de estar trazendo relatos e experiências de Linn para as telas de cinema não só do Brasil, mas atravessando fronteiras continentais, e produzindo representações sobre essas vivências.

A viagem que realizou para a Alemanha demarcou um momento específico de projeção de visibilidade e de reconhecimento da carreira da artista. Nessa viagem, foi possível acompanhar todos os seus cotidianos (ao menos os que ela se propôs a mostrar), a partir da narrativa publicada em suas mídias digitais. Desse modo, há uma mudança da forma pela qual as narrativas das experiências de travestis estão sendo construídas no contexto da autocomunicação de massas, em que as plataformas de mídias digitais fazem parte da construção dessas experiências que, ainda que distintas dos termos presentes no mercado do sexo envolvendo as travestis que se prostituem naquele continente, também apresentam formas de narrar ascensão de classe e que, nos termos de Linn, é o alcançar da resistência de uma população de travestis negras e de periferia de São Paulo. Em vista disso, há deslocamentos na construção de experiências de travestilidade no velho continente, ainda que o erótico e o exótico estejam presentes nessas mesmas narrativas.

Na ocasião do festival, Linn profere um discurso ao palco. Ela fala - entre um inglês e um português que a inserem em dois sistemas simbólicos e culturais distintos - direto com o público presente e com as audiências que a acompanham cotidianamente através de suas

³⁶ Kiko Goifman é Diretor e roteirista brasileiro. Formado em Arte e Antropologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com mestrado em Multimeios pela Universidade de Campinas (UNICAMP). Claudia Priscilla é Cineasta e roteirista brasileira. Formada em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero.

³⁷ Além do documentário, outras 11 produções brasileiras saíram vitoriosas em diferentes categorias, entre eles “Tinta Bruta” de Filipe Matzembacher e Marcio Reolon, “Aeroporto Central” de Karim Ainouz, “O Processo” de Maria Augusta Ramos e “Ex-Pajé” de Luiz Roberto Bolognesi.

plataformas de mídias digitais. Sobe ao palco acompanhada de Jup do Bairro, ambas estando visivelmente emocionadas por ocuparem um lugar de protagonismo de um dos importantes festivais de cinema alemão, e por estarem recebendo uma também importante premiação. Elas estão, portanto, em uma posição de prestígio e *glamour* distintas do negócio do sexo (PELÚCIO, 2011, p. 109) – ainda que falando o tempo todo sobre sexo, desejo e sexualidade em suas produções audiovisuais, sendo estas questões constitutivas de sua performatividade, como demonstro no próximo capítulo.

É através da perambulação pelas diferentes plataformas de mídias digitais utilizadas por Linn da Quebrada que consigo acompanhar todos os passos de que realiza para a tão esperada chegada à Alemanha. Tão esperada em razão de que foi a primeira viagem internacional da artista, que até dois anos atrás possivelmente não imaginaria que seu trabalho artístico e musical a pudesse alçar a viagens por diferentes países europeus.

A viagem é transmitida para as pessoas que a acompanham via plataformas de mídias digitais, especialmente através do Instagram. Linn compartilha sua privacidade, desde o momento da escolha de que roupas poderia colocar em sua bagagem (questionando suas audiências se faria frio no velho continente), ao compartilhamento da ansiedade do trajeto de taxi até o aeroporto, onde encontraria Jup e outras pessoas que fazem parte da produção de seu trabalho³⁸. A viagem é, portanto, produzida a partir de imagens, de estéticas, cores, sensações e publicização de suas experiências.

Na imagem abaixo, por exemplo, Linn está em “pose” de “musa” junto Festival Internacional de Berlim. A “pose”, em pesquisa realizada por Gilson Goulart Carrijo com travestis que “conquistaram a Europa”, é entendida como uma forma de mostrar uma relação entre quem vê a fotografia e quem é fotografado, e que aponta para a construção do imaginário de quem é fotografada, oferecendo vestígios capazes de nos possibilitar a interpretação de aspectos singulares dos cotidianos daquelas sujeitos (CARRIJO, 2012).

Na pose de Linn, a estética demarca seu corpo, que veste desde os pés uma bota cano longo com ponta em cores vermelhas, enquanto o cano branco cobre suas pernas até o joelho, sendo a fronteira entre suas coxas à mostra e entrecruzadas em posição sensual, e uma blusa/corpete que encobre o restante de seu corpo, deixando apenas ombros e braços a serem visíveis pela captura fotográfica. Uma das mãos é escorada ao chão, enquanto a outra atravessa seu corpo até o queixo a sustentar seu rosto, que encara a câmera com olhar fixo e presente. Na legenda da imagem, Linn escreve “*day tey pra Berlin to imensamente feliz pela*

³⁸ Diário de campo, 16 fev. 2018.

estreia de @bixatravesty <3 obrigada pelo carinho & recepção!! O mundo eh nosso!>". A imagem é publicada em suas plataformas de mídias digitais no dia 18 de fevereiro de 2018, e aqui reproduzo a que está na plataforma do Instagram.

Figura 1 - Linn da Quebrada em tapete vermelho junto ao Festival Internacional de Cinema de Berlim



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/BfWpm4ongoH/>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

Por um lado, o “posar” poderia ser entendido como uma captura pela lógica do mercado, na qual a artista estaria a reiterar formas específicas de produção musical e de uma performatividade que vise se encaixar a uma produção de visibilidade artística hegemônica. E esse argumento não é de todo descartável. Por outro, entendo que ela está intencionalmente produzindo uma pose que nos possibilita compreender o “novo” lugar social do qual está falando, a partir de uma zona de reconhecimento, na qual a exibição de si em poses sensuais, ou a exibição de seus cotidianos com as mídias digitais, pode ser entendida como uma posição de ascensão conquistada – algo que pode ser compreendido de modo distinto quando estamos falando de pessoas transexuais e travestis (MISKOLCI, 2017, p. 261).

Entendo que aí estão presentes alguns elementos de sua performatividade, e na qual a Europa é vista como uma conquista na sua carreira enquanto artista. Uma conquista que apesar de nos levar a pensar que seja individual – e em certos aspectos o é -, também é

pública pelo modo como Linn constrói as narrativas de sua viagem a partir de uma performatividade que está em na díade entre visibilidade dessa viagem e disputa por aparecimento. Isso porque simultaneamente à participação junto ao festival acontece, há o lançamento de sua primeira turnê internacional, nomeada de “Trava Tour Europeia”, e anunciada em sua plataforma do Facebook no dia 31 de janeiro de 2018.

Essa turnê me possibilita perceber diferentes modos pelos quais ela usa essas plataformas, seja para manter suas audiências cientes do que está acontecendo em sua vida na Europa, com os shows, o festival, os passeios, as tentativas de flerte, o descobrir dos primeiros caíres de flocos de neve, como também em relação à divulgação de seu trabalho, pois ela segue sendo sujeito, mas também uma artista – duas dimensões que se interligam, não sendo separadas.

Figura 2 - Imagem divulgada na plataforma do Facebook da artista, e que mostra a agenda de shows de sua primeira turnê internacional na Europa



Fonte:

<<https://www.facebook.com/mclinnaquebrada/photos/a.1693287327576499/2007025996202629/?type=3>>.

Acesso em: 03 jan.2019. Publicada em: 31. Jan. 2018.

A imagem, em sua parte superior, enaltece em seu centro o rosto de Linn, com selos de viagem que destacam pontos turísticos da Espanha, França, e outros países. Na parte de baixo, as datas em que estará nas cidades de Berlin, Cologne e Munich (Alemanha), Amsterdam (Holanda), Paris (França), Lisboa (Portugal), Madrid (Espanha), e no qual a artista apresentará suas produções musicais do álbum “Pajubá”, lançado em setembro de 2017. Na parte ainda inferior, é possível identificar o logo da “Sentidos Produções”, responsável pela produção de shows, eventos, e de gerência da carreira de artistas - tal qual a própria Linn da Quebrada. A imagem em questão é acompanhada de um texto em que resta evidente a linguagem de aproximação em que a fala é direcionada: para as “meninas”, a quem Linn constantemente evoca em suas transmissões via Instagram ou em suas postagens em mídias digitais. Junto do texto há informações da turnê, do filme, de Pajubá e *emojis* representando fogo, coração, raio e beijo.

“Oi meninas. É com muita alegria que anuncio a minha primeira turnê internacional. A Trava Tour começa em fevereiro, com o lançamento de Bixa Travesty no Festival de Cinema de Berlim - Berlinale - Berlin International Film Festival e segue para os países vizinhos. A ideia, além de espalhar Pajubá pelo mundo, é criar conexões reais e fortes com as travestis do velho continente. Será uma experiência única e marcante e vou dividir isso com vocês, dia a dia, nas redes. Vocês acharam mesmo que não ia ter dedo no cu do mundo & gritaria? 🍌❤️🌩️”³⁹

A linguagem presente no texto compartilhado por Linn da Quebrada a acompanha em suas publicações em plataformas de mídias digitais, em suas transmissões ao vivo realizadas no Instagram, ou nos *stories* que compartilha. A mistura entre linguagens é intencional. Também é intencional a produção de uma narrativa que a coloca enquanto próxima de outras “meninas”, sendo sua forma de interagir com seus públicos. No retorno ao Brasil, a artista fala em entrevista ao Nexo Jornal, sobre sua experiência com o documentário vencedor do Teddy Awards na Alemanha:

“Eu já tinha conhecido uma das pessoas da direção do filme, neh, a Cláudia Priscila, em outro projeto de performance em que ela tinha ido já me filmar, e desde então ela continuou acompanhando meu processo, até que surgiu o convite de fazer um documentário sobre a minha trajetória. Comigo. Na verdade era fazer um documentário comigo. Eu atuei no roteiro, eu construí o nosso documentário, eu construí nosso documentário junto com elas, e pensei junto, problematizei, fiquei com medo do que poderia ser, fiquei com medo se teríamos material, é... com a produção eu fui percebendo quanto material e quanta coisa a gente tinha, neh, e o

³⁹ Fonte:

<<https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/photos/a.1693287327576499/2007025996202629/?type=3>>. Acesso em: 03 jan.2019. Postagem em: 31. Jan. 2018

quão importante o documentário era. E quão importante, quando eu digo isso, eu digo da importância que o documentário teve pra mim, na minha própria investigação de mim mesma. De pensar, e no ato de nomear, quem eu sou, **quem é esse corpo**, neh, de pensar o feminino e o masculino nesse corpo; de pensar que... que eu sou pouco mulher, que eu não chego nem ao patamar de mulher, e nem ao patamar de homem. **Eu sou a falha, neh. Eu sou a falha desse sistema.** É quase como se eu fosse realmente o que não deu certo. E me apropriar dessa falha, me assumir essa falha, para então dar um nome a esse processo, que é então **“bixa travesti”**. E nisso, foi um processo de descoberta pra mim, um processo de... arqueológico mesmo, sabe? **De perceber, é... o que é ser uma bicha travesti, neh? Quem ama uma bicha travesti, o que come uma bicha travesti, quem come uma bicha travesti, quem vive, com quem se relaciona, onde trabalha, quem são as suas parceiras.** Eu acho que o filme ele vem desse processo, então ele é um processo muito importante pra mim. Mas eu acho que é muito importante que a gente saiba que temos que colocar as nossas na estrutura, neh. Eu ainda vejo e sinto poucas de nós atuantes na estrutura, no que faz, no que constrói. A gente tá na frente das câmeras, neh, a gente ainda serve de... se antes a gente era abjeta, hoje eu sinto que nós somos objeto, neh. Então eu acho que a gente tem que ocupar outros espaços dentro dessa estrutura, porque se a gente não, de uma certa forma, não mudar a estrutura, só muda os temas envolta, a estrutura permanece a mesma. Então eu to investigando, aí, pensando como que nós colocamos as nossas dentro, neh, não apenas sob o olhar, mas olhando também, pensando juntas, construindo juntas”⁴⁰ (*grifos meus*).

A importância dessa fala está ao apontar diferentes elementos que nos possibilitam a reflexão, em primeiro momento, sobre a entrega subjetiva da artista ao elaborar o roteiro do filme, e sua participação como sendo um caminho pelo qual tanto ela conquista visibilidade internacional, enquanto protagonista de um filme-documentário, como também constrói caminhos nos quais pode falar sobre suas experiências, suas vivências, através da produção fílmica. Do ponto de vista sociológico, considero interessante o modo como ela constrói uma trajetória que é demarcada por diversos usos das mídias, desde a participação de filmes, como da publicização de produções audiovisuais e de seus cotidianos, e que passam a ocupar o espaço público a partir do momento que Linn assim permite.

Ainda sobre sua fala, a artista está o tempo todo trazendo elementos que nos apontam para suas experiências de gênero, enquanto uma “falha”, em que seu corpo não é lido nem como masculino, tampouco dentro do que se espera de um feminino ideal. A sua participação junto ao festival na Alemanha é também uma forma de tencionar com as normas de gênero, pois aí está presente uma disputa sobre o direito desse corpo de aparecer no espaço de reconhecimento da produção fílmica internacional, possibilitando a divulgação de seu trabalho.

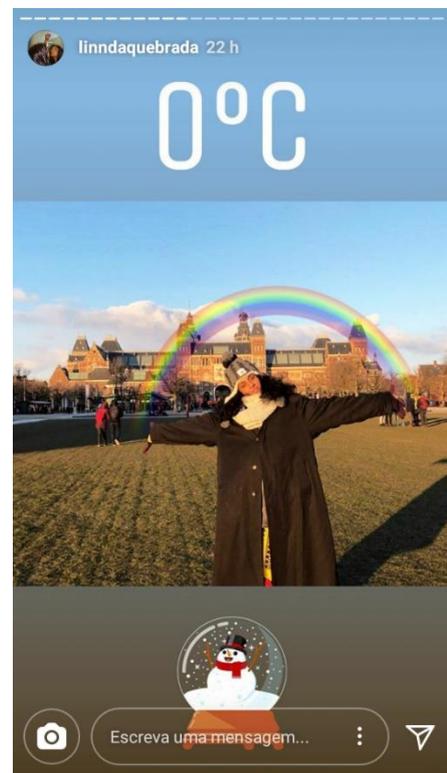
Judith Butler entende que “as normas de gênero têm tudo a ver com como e de que modo podemos aparecer no espaço público, como e de que modo o público e o privado se

⁴⁰ Transcrição de entrevista feita pelo pesquisador, e concedida por Linn da Quebrada em maio de 2018, para o Jornal Nexo, e publicada na plataforma do YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W17OoImPFV4>>. Acesso em: 03 dez. 2018.

distinguem, e como essa distinção é instrumentalizada a serviço da política sexual” (BUTLER, 2018, p. 41). Ao projetar sua carreira internacionalmente, Linn está adentrando ao território de disputa sob aparecimento desse corpo, para além inclusive do que seria a conquista de uma visibilidade, já que a própria ideia de visibilidade precisa ser contextualizada com e a partir dos regimes específicos pelos quais as experiências de gênero dissidentes a “conquistam” no Brasil contemporâneo.

No caso de Linn, é possível mencionar que ela constrói uma performatividade que está o tempo todo negociando com a própria ideia de visibilidade. Ela é construída dentro de rupturas com a ideia do que seria arte ou vulgar, sensual ou promíscuo. A conquista da Europa é demarcada por um discurso que ultrapassa a narrativa do “eu”, para a produção de uma narrativa do “nós” - as manas, as bixas”, com as quais Linn está se comunicando em suas plataformas de mídias. As imagens constituem uma narrativa dessa ascensão.

Figura 3 – Linn da Quebrada no lançamento de “Bixa Travesty”, em Berlim, na Alemanha
 Figura 4 – Linn da Quebrada passeando pela cidade de Amsterdam, na Holanda



Fonte: Diário de campo. 21 e 28 fev.2018.

A conquista da Europa por Linn é também uma reivindicação pelo direito de aparecer. Nesse sentido que entendo o modo como Linn inicialmente publiciza seus cotidianos de viagem pela Europa. Na primeira imagem das acima dispostas, a artista está participando do lançamento do filme-documentário “Bixa Travesty”, na Alemanha, no dia 23 de fevereiro. Na segunda, está a passeio pelas ruas de Amsterdam, na Holanda, cidade em que realizou um de seus shows, no dia 24 de fevereiro, de sua turnê internacional. Foram compartilhadas através da ferramenta do stories da plataforma do Instagram, e falam sobre dois momentos dos cotidianos: profissional e pessoal. Salienta-se que atos de cotidianidade “com frequência estão em jogo quando procuramos entender a política performativa em sua luta a partir da condição precária e contra ela (BUTLER, 2018, p. 58).

Essa cotidianidade, no contexto da autocomunicação de massas, é construída com as mídias digitais, na qual as plataformas também agenciam modos de aparecer. Com a plataforma do Facebook e em sua página na plataforma, Linn pode compartilhar os próximos shows (como o fez com o anúncio da turnê internacional), também alguns dos momentos de sua participação junto ao festival, enquanto que com o YouTube pode compartilhar alguns vídeos mais longos, mas que lhe exigiriam edição e organização da sequência do que pretende mostrar com o vídeo (como o fez com a sequência de vídeos da turnê, publicados em março, abril e julho).

Em adendo, a plataforma do Instagram permite que ela produza imagens e narrativas estéticas que falam sobre suas experiências profissionais e pessoais pelos países que transita. Isso é perceptível nas duas imagens que trago, na qual a ferramenta do *stories* do Instagram possui duas funcionalidades: Linn compartilha momentos de seu cotidiano; e a plataforma fornece ferramentas específicas que Facebook ou YouTube não oferecem, que é a ferramenta do *stories*, na qual esse cotidiano pode ser “habitado” e “congelado” em uma imagem que apresente uma posição geográfica, ou que sejam incluídos emojis, marcadores de temperatura e clima, ou até mesmo um arco-íris, alterando a imagem e produzindo um ambiente de experiência a ser compartilhado por um tempo determinado – 24 horas de duração de um *stories*, ou 15 segundos em que uma foto logo passa para outra na dinâmica da ferramenta.

Entendo que ao fazer isso, ou seja, ao caminhar pelas ruas de Amsterdam, ou de Paris, na França, e ao compartilhar suas experiências cotidianas com suas audiências a partir das plataformas de mídias digitais, a artista está exercendo um direito performativo de aparecer, configurado em um direito de exercício da liberdade de caminhar sozinha, mas que também carrega a reivindicação de um grupo e uma categoria social de travestis a produzirem experiências com a Europa.

Para Judith Butler, caminhar na rua não é um mero ato ausente de significado político, pois “caminhar é dizer que esse é um espaço público onde pessoas transgeneras caminham, que esse é um espaço público onde pessoas com várias formas de se vestir, não importa o gênero que lhes seja atribuído ou a religião que eles professam, estão livres para se mover sem ameaça de violência” (BUTLER, 2018, p. 59) e que, com Linn, em conclusão, nos aponta que a Europa também é um território a ser conquistado por artistas travestis ou transexuais, para além do mercado sexual ou financeiro envolvendo a prostituição.

Destarte, trago alguns questionamentos: de que modo a artista foi construindo sua performatividade a tal ponto de alcançar a projeção internacional? Que elementos estão presentes, sejam ele discursivos, estéticos, estratégicos, nessa construção performativa que transita entre diferentes mídias e estratégias de engajamento performativo?

Linn não inicia sua carreira a partir do documentário ou a partir da viagem para a Europa, apesar de que nela são construídos interessantes elementos que nos servem de análise. A participação no documentário é uma das etapas de produção artística pelas quais ela se lançou, e que fazem parte da construção de quem ela é enquanto trabalhadora cultural.

Entendendo este “ser”, evidentemente, como um processo inacabado, e que nos possibilita buscar compreender quais foram os momentos dos quais a artista emergiu, ou seja, quais elementos estão presentes na seara dessa emergência?

3.2 DAS (DES)IDENTIFICAÇÕES E DA “MONTAGEM”, À OCUPAÇÃO DOS PALCOS POR UM CORPO TRAVESTI

Neste tópico desenvolverei duas questões: os processos de “montagem” e de identificação enquanto travesti de Linn, e os momentos iniciais em que se coloca enquanto cantora. Faço isso a partir de informações publicadas em entrevistas e matérias disponíveis com a internet. Dialogo com o conceito de “montagem”, articulando com performatividade, buscando compreender os processos de identificação da artista. Após, busco entender a relação que ela possui com o teatro, pois está relacionada com sua emergência enquanto artista. Faço isso interseccionando algumas questões: produção de identidade e de diferença, e relação entre marcadores sociais da diferença, tais quais gênero, sexualidade, raça e geração.

3.2.1 A “montagem” de um corpo travesti está em cena

De que modo se torna possível compreender as práticas pelas quais Linn da Quebrada emergiu nos últimos anos enquanto artista sem que com isso acabemos por reduzir a sujeito que é a um objeto? Por outro lado, sem que sua ação seja entendida como ilimitada ou afastada das normas sociais que regulam a produção de subjetividades e identidades contemporâneas? Ou sem que entendamos essas normas como estruturantes de suas práticas? Essa rede de questionamentos é oriunda do meu interesse de buscar compreender os modos de deslocamento performativo construídos pela agência de Linn, e que se dão nas fronteiras de reiteração e deslocamentos de normas sociais e de gênero a produzirem condições de precariedade.

Penso que estamos diante de uma questão que atravessa a história das ciências sociais enquanto ciência, e que versa sobre a relação entre agência e estrutura. Para traçar um caminho teórico que me possibilite compreender a emergência da artista, entendo que o conceito de performatividade de Judith Butler (2017) me é apropriado - como esbocei no tópico anterior - em diálogo com as contribuições do sociólogo jamaicano Stuart Hall (1997). Ambas me possibilitam a incorporação da noção de identidade não como sendo algo estanque, significada a partir de uma essência idealizada de sujeito. Acrescentando-se que com isso que não se adota a ideia de que a identidade está contida em um sujeito preexistente às significações da linguagem por meio da cultura, compondo-se em um “eu” verdadeiro e anterior às próprias formações discursivas construídas no interior das representações (HALL, 1997, p. 26).

A perspectiva conceitual de performatividade de Judith Butler (2017) está alinhavada, pois, com as compreensões de identidade dos estudos culturais. A autora não busca compreender o sujeito como se ele estivesse determinado por uma estrutura que condiciona seu modo de agir e pensar, e que tomaria o corpo como mero instrumento passivo nas quais são atribuídas significações, e ao sujeito nada caberia de fazer senão reproduzir o que já está disposto estruturalmente. Paralelamente, não toma o sujeito em seu *locus* de liberdade, ignorando as normas sociais que nos estão dispostas. Mas compreendendo que sua produção enquanto sujeito é composta de atos e ações que se dão dentro dos discursos e das representações.

Com o propósito de buscar traçar processos de identificação de Linn enquanto travesti, mas que também é bixa, e que também se identifica enquanto transexual, entendo que conceituar gênero como sendo uma coerência entre uma determinação biológica do corpo e a compreensão interna que o sujeito supostamente possua, é adentrar a um mundo de fantasias e

ilusões, o que é fruto de uma produção disciplinar do gênero enquanto estabilidade. Nos termos explicados por Butler:

A construção da coerência oculta as discontinuidades do gênero, que grassam nos contextos heterossexuais, bissexuais, gays e lésbicos, nos quais o gênero não decorre necessariamente do sexo, e o desejo, ou a sexualidade em geral, não parece decorrer do gênero – nos quais, a rigor, nenhuma dessas dimensões de corporeidade significativa expressa ou reflete outra. Quando a desorganização e desagregação do campo dos corpos rompe a ficção reguladora da coerência heterossexual, parece que o modelo expressivo perde sua força descritiva. O ideal regulador é então denunciado como norma e ficção que se disfarça de lei do desenvolvimento a regular o campo sexual que se propõe a descrever (BUTLER, 2017, p. 234).

Butler está argumentando que não há uma essência de sujeito, tampouco uma essência dos gêneros, e que todo ato criativo, ação, desejo e movimento do sujeito é também ato de produção e fabricação do gênero, constituindo representações (BUTLER, 2017, p. 235). Desse modo que compreendo as identidades como sendo resultado da estilização de atos dos sujeitos, que se dão dentro de um contexto histórico, social, político, econômico e cultural, de modo que a análise da performatividade de Linn da Quebrada a partir desses pontos se torna interessante para a compreensão de como vem questionando a pretensa e idealizada naturalidade dos corpos, dos sexos, das identidades e dos desejos, e investindo em uma produção performativa que valoriza as identidades desviantes como potencialidades estéticas e políticas de contestação ao aparato normalizador.

Desde os momentos em que Linn passa a emergir na cena musical brasileira, e se utilizando de plataformas como o YouTube para compartilhar seu trabalho, o corpo tem sido um dos aspectos centrais em suas problematizações. Em muitas das entrevistas que concedeu no ano de 2016, o corpo estava em debate, e ela construía uma narrativa sobre esse corpo, a partir da ideia de que ele seria um processo inacabado, constituído por marcas que subjetivam e formam identidades. Mas como esse corpo, então, é atravessado por normas de gênero e sexualidade que informam modos de viver, mas também de deslocar essas mesmas normas?

É através da dinâmica de significação da construção do corpo, que Linn também se identifica enquanto travesti. Aos 17 anos “se monta” pela primeira vez, ainda quando trabalhava em um salão de beleza na periferia de São Paulo, e tem como referência uma travesti que também trabalhava no local. É o mesmo período em que passa a se “desidentificar” com os padrões de masculinidade que lhe são esperados, por ter nascido supostamente em um corpo de homem, ao carregar o signo pênis e a significação social que lhe é esperada. Período em que também é expulsa da igreja em que era testemunha de Jeová. O sujeito-corpo Linn, quando passa a reivindicar a potencialidade contestatória das normas de

gênero da “Linn enquanto travesti”, está imersa em um contexto social específico, no qual operam esquemas regulatórios da ordem religiosa, culturais, econômicos, dentre outros, e é no diálogo entre os limites que lhes são dispostos que Linn os desloca.

O montar-se com 17 anos pode ser entendido como uma possibilidade na qual Linn encontrou para experienciar seu corpo de um modo distinto do que até então era possível de realizar, e que fala sobre a incorporação do feminino em um corpo tido com masculino. Esse processo de montagem não se inicia com Linn, mas é importante tanto para os modos como a artista se identifica atualmente, como para as produções que realiza no campo artístico e cultural - como demonstrarei no capítulo seguinte. A incorporação de aspectos considerados de feminilidade possui uma trajetória histórica pela qual roupas, gestos, modos de vestir e falar são utilizados enquanto elementos que demarcam uma identidade social, e que no caso das travestilidades, pode ser entendido como um processo de trânsito para a montagem de um “corpo de mulher” – ainda que esse corpo também esteja saturado de imaginários e idealizações.

Em um estudo já considerado clássico para se compreender esses processos de montagem, fruto de longo trabalho de campo realizado a partir de 1994 com travestis que se prostituíam em Porto Alegre, pelo Antropólogo Marcos Renato Benedetti, fruto de dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o autor não somente aponta para as incongruências do argumento essencialista e que não leva em consideração aspectos sociais e culturais na construção das identificações, como também demonstra que o corpo é tomado como aspecto central na formação das travestilidades, “de forma a se construir constituindo uma imagem e uma identidade femininas” (BENEDETTI, 2005, p. 51). Nesse sentido, as mudanças corporais, desde o tom de voz, a retirada dos pelos ao uso de peruca ou cabelo comprido, as marcas corporais (tatuagens ou cicatrizes), constituem o momento da “montagem”, em que o objetivo final é o de conseguir acessar uma identidade feminina que permita para as travestis, que sejam socialmente lidas como mulheres – incluindo, nesse sentido, o ato de “*acuendar a neca*”, lido como o modo pelo qual as travestis buscam esconder o pênis quando estão na *batalha*.

Esse estudo contribui para que possamos historicizar os processos de identificação das travestilidades, e que passam pelo uso do corpo enquanto lócus de construção de uma performatividade. Esta que envolve não somente um sentido subversivo de apontar o quanto as travestis deslocam as significações que lhe são atribuídas por possuírem um corpo sexuado masculino, ao incorporarem aspectos de feminilidades, mas que nos dizem sobre os atos do

cotidiano que constroem essa performatividade travesti em uma díade da reiteração e deslocamento de normas de gênero, e que não são excludentes, mas mutuamente constitutivas da diferença demarcada no corpo. O interessante de ser trazido para a minha pesquisa é o modo como esse ato de “montagem” não necessariamente segue também uma regra em específico, como se houvesse um manual de como “ser” travesti ou “montar-se” travesti. Ao contrário, é processo constituído de contexto social e político, e que envolve uma pluralidade de experiências.

Em se tratando da construção performativa de Linn, há um duplo processo no qual primeiro se atinge uma feminilidade que a coloca numa posição de “bixa” – xingamento e injúria homofóbica com enfoque de gênero que é reapropriada e ressignificada nos usos realizados por Linn - à uma incorporação de outros elementos que a possibilitam a identificação dissidentes da heteronormatividade. Quando se monta pela primeira vez, em 2007, com 17 anos, Linn busca acessar esse repertório de ressignificação das normas de gênero que lhes são informados. Possa a incorporar em seu corpo todos os aspectos de feminilidade possíveis e negadas para um homem que possui pênis e de uma criação na qual a religião não possibilitava outros modelos de masculinidade ou feminilidade. Em entrevista para a historiadora Larissa Ibúmi Moreira (2018), Linn fala sobre seus processos de “montagem”:

Saí da minha cidade sozinha e, naquela época, ainda pensava que **eu era Lino**, apesar de já ter começado a me montar como **drag queen**. Meu rompimento com a igreja ou com a religião, com a doutrinação da qual eu fazia parte, foi no meu aniversário de 17 anos quando me montei pela primeira vez, em 2007. Lá, em Rio Preto, quanto me montei pela primeira vez, criei um **alter ego chamado Lara**. Era uma outra possibilidade de ser tudo aquilo que não pude ter sido. Através da Lara, explorei o feminino, explorei outros afetos, outras sensações, outra atitude, outro posicionamento. **Percebi a diferença estética da forma como eu estava vestida**, não do modo racional como vejo hoje. Hoje percebo que a grande diferença está na relação com o mundo, na forma como eu era tratada e como minhas atitudes mudavam essa relação também. O olhar do outro sobre mim. Percebi, inclusive, o lugar que o feminino ocupa socialmente, porque a Lara aparecia apenas em algumas situações específicas e pontuais. **Eu não vivia a Lara em período integral** e, ainda lá no interior, se montar ou expressar o feminino para as bixas, para os gays, era estar em um lugar preterido. É ainda um lugar preterido, porque “tudo bem se você for gay, mas não precisa ser afeminada”. Ou, então, quanto eu me relacionava com alguém como Lino, **lembro que surgia uma certa vergonha de que a outra pessoa soubesse que eu me montava** (LINN *apud* MOREIRA, 2018, p. 77, grifos meus).

Partindo da fala de Linn é possível perceber o modo como ela construiu o que compreende como sendo sua identificação enquanto travesti em um processo de (re)invenção do corpo, da sua estética, e das apropriações de feminilidade. O que está afeito não somente

com uma estética na qual roupas, acessórios e outros elementos que poderiam ser considerados femininos são incorporados nesse corpo, como se fosse um processo individual que independe dos códigos sociais e das normas que atuaram mediando o que pode ou não ser visto ou aparecer deste corpo no espaço público. Os modos de se apresentar diante dos Outros importam, pois produzem uma diferenciação possível de criar também uma identificação enquanto sujeito.

Em outros termos, uma identidade é criada no encontro com a produção da diferença. O que implica dizer que a construção dessa performatividade é constituída em uma díade em que identidade e diferença são vistas como mutuamente dependentes, e em que a diferença não é tida como o resultado que se produz na incorporação de elementos no corpo de Linn, mas como o processo em si no qual tanto identidade e tanto a diferença são produzidas (SILVA, 2000).

Entendo que diferença e identidade se produzem em razão de que não compactuo com uma visão de que as identidades são produtos estáveis demarcados em um corpo sexual – reflexão que é esqueleto teórico dessa dissertação. Ao contrário, com a experiência de Linn é possível perceber que os processos de “montar Lina” ou “Lara” são envoltos de estratégias específicas, em que medo e prazer, desejo e vergonha, passam a produzir modos de subjetivação que constituem essa identidade, tenuamente formada a partir de atos de reiteração e deslocamento de normas de gênero.

Nesse sentido, ao se colocar enquanto “Lina”, e não o sujeito “Lino”, reconhecido a partir de convenções sociais que lhe atribuem uma identidade masculina, está-se a deslocar a relação do visível no espaço público: que locais são passíveis de serem ocupados por uma *drag queen* ou uma travesti?

A “montagem” se torna estratégica: ela é fruto de um momento no qual a pessoa precisa decidir se sairá na rua ou não vestida com roupas que a caracterizariam enquanto mulher ou feminina, e pensando em que lugares seria possível de viver esse corpo feminino ou travesti sem os olhares de estranhamento. O feminino, aqui, é o preterido quando colocado no corpo das bixas, dos meninos afeminados, e dos jovens que buscam incorporar elementos de feminilidade em seus corpos e em suas estéticas. Entendo que a fala de Linn pode ser pensada enquanto processo individualizar de suas experiências, e que nos colocarão a posteriormente compreender o modo como ela emerge nas cenas musicais brasileiras atuais, mas também nos apontam para processos que informam o corpo social das travestis no Brasil.

Isso em razão de que a “montagem” da travesti se dará a partir de um processo que envolve um movimento reflexivo e estratégico no qual esse corpo montado irá ou não se

tornar visível aos olhos dos outros, envolvendo uma dinâmica de espaço público e privado, de relações de afeto e de desejo, e que não estão presentes nas experiências de corpos heterossexuais, lidos como a norma do espaço público.

O cientista social Tiago Duque entende que a montagem que é estratégica “tem um limite de racionalidade, não sendo operada simplesmente por uma decisão calculada, mas motivada também por fluxos de desejos envolventes, muitas vezes não ditos e não perceptíveis conscientemente pelos sujeitos” (DUQUE, 2011, p. 106).

Dialogando e contrastando com as pesquisas de Don Kulick (2008), este que argumenta que alguns dos processos de identificação das travestis com as quais trabalhou se dão a partir do comportamento sexual e das configurações da sexualidade, Duque entende que ainda que a sexualidade seja um fator importante a ser considerado para compreender essas experiências, visto o peso da referência à prostituição para a construção das identidades travestis (mesmo para as que não se prostituem), não são as práticas sexuais as que informam necessariamente os modos de identificação das travestis, pois outros processos também atuam na produção dos atos que significarão o corpo e a construção de uma identificação travesti.

Na pesquisa de Duque, o autor aponta que para algumas de suas interlocutoras, a identificação se dava antes mesmo de terem práticas sexuais, ou a partir da ideia de que as travestis necessariamente seriam passivas na relação com parceiros ou parceiras sexuais. Algumas tinham as práticas de sexo já na *pista*, enquanto outras informaram que as roupas e a indumentária feminina utilizada desde a infância em seus corpos, constituem modos de se identificar enquanto travestis (DUQUE, 2011, p. 157).

Em sentido semelhante ao apontado por Duque, posso compreender as experiências de “montagem” de Linn, as quais envolvem a incorporação de roupas que seriam “femininas” em um corpo, como um processo que não se dá de modo em separado com a produção de estigmas. Linn não vivia Lina em tempo integral em razão da produção de estigmas que recaíam sobre Lina, ou sobre os momentos em que estava montada. Linn é tanto atravessada por discurso que informam que ela não poderia vivenciar essa performance social não masculina, como também um processo no qual sua agência é regulada pela vergonha, ou seja, tanto é subjetivada como se subjetiva a partir da díade entre desejo e estigma, subversão ou reiteração de uma norma de gênero. Em suma, entendo que há uma constante “negociação de sentidos e de interesses identitários” (DUQUE, 2011, p. 159), que constituem as experiências de “montagem” de Linn.

A entrevista realizada por Linn nos informa tanto sobre os modos pelos quais ela estrategicamente “montou” uma persona que difere da expectativa de um corpo “macho”, um

corpo masculino, um corpo com pênis que necessita se adequar às normas de gênero atribuídas socialmente, como também nos informa que esses processos não são afastados de engajamentos subjetivos necessários para burlar condições de precariedade. Em outros termos, a construção de um corpo travesti passa pela adoção de estratégias que visem ao mesmo tempo a fuga dos estigmas, como de movimentos que visem posicionar este corpo para fora do lugar de “preterido”.

A produção de subjetividades em um corpo travesti se dá através da disputa de posição no espaço público, na qual andar “montada” é também uma forma de reivindicar pelo reconhecimento de modos de viver a incorporação de uma performatividade de gênero sem que com isso recaiam violências e discriminações sob esse corpo – ainda que as formas de identificação se deem em diálogo com as mesmas condições que os precarizam.

Aponto isso em razão de que há a possibilidade de que essas condições precárias sejam deslocadas. Quando a “montagem” de Linn da Quebrada é voltada para a apresentação no evento da Periferia Trans, o primeiro no qual se apresentou enquanto cantora, encontramos uma Linn com um processo de identificação de gênero no qual a vergonha e a produção dos estigmas são utilizadas enquanto ferramentas para impulsionar sua produção de performance de palco e de composição musical. O que não significa dizer que tenha se desfeito de todas as amarras sociais que atuam sobre seu próprio corpo, tal como a presença da religião em seu cotidiano, ou das violências outras que passam a aparecer quando esse corpo incorpora mais frequentemente uma performatividade travesti e bixa - ou seja, não está ausente de suas contradições.

Mostrarei que esses elementos estão sendo trazidos enquanto potência de criação e possibilidade de construir outros tipos de visibilidade para sua produção artística e cultural enquanto cantora e performer, e que o lugar ocupado por Linn modifica as formas também de montagem desse corpo bixa e travesti, em relação dialógica com as mídias digitais, estas que também atuam na “montagem” da performatividade da artista.

3.2.2 “Nem ator nem atriz, atroz”: o teatro e o palco na produção de experiências de uma artista travesti

Linn da Quebrada sobe pela primeira vez a um palco para cantar a um público que aos poucos passa a conhecer e referenciar a artista como sendo umas das mais conhecidas, em espaços e cenários de produção cultural específicos da música nacional, como rap e funk, no dia 2 de abril de 2016. É reconhecida não somente em razão do gênero musical que incorpora

em sua construção performativa, ainda que tenha centralidade enquanto demarcador social e político do lugar de onde emerge a artista, mas também por trabalhar interseccionando⁴¹ questões de gênero, sexualidade, classe social e raça em suas composições artísticas e culturais, a partir do questionamento que realiza sobre essas categorias.

Entendo que com a emergência de Linn da Quebrada com as mídias digitais torna-se possível a reflexão sobre o modo como as experiências de gênero não são produzidas em separado, mas relacionadas com questões que envolvem processos de racialização e que estão presentes nas experiências de travestilidades. Para Adriana Piscitelli, a proposta das interseccionalidades é possibilitar ferramentas analíticas para a compreensão de múltiplas diferenças e desigualdades (PISCITELLI, 2012, p. 200). Essa proposta busca mostrar como as identidades e subjetividades são produzidas de modo contextual e contingente, e a partir da articulação entre um conjunto de categorias de diferenciação que não são idênticas entre si, “mas existem em relações íntimas, recíprocas e contraditórias” (PISCITELLI, 2008, p. 268). Está-se portanto a falar sobre como as diferenças são produzidas.

Nesse sentido, importa mencionar que antes mesmo de trabalhar com produção musical, Linn já se considerava performer. Coursou a faculdade de teatro na Escola Livre de Teatro de Santo André. Problematizava desde 2013 questões envolvendo suas vivências, e que falavam sobre marcadores de gênero e sexualidade. Contudo, estava em uma posição diferenciada de quando a escutamos se pronunciando a partir de um palco em Berlim. Suas performances estavam voltadas a refletir e questionar as (in)visibilidades e violências para com corpos travestis, e fazia isso através da arte de rua, com a partir da participação junto ao Coletivo Friccional.

Descreverei uma dessas performances, denominada “DPósito” e realizada em outubro de 2014, em Santo André, SP. Nela, Linn caminha lentamente pelas ruas da periferia do local, carregando nos braços uma escada de porte médio e vestida com um salto alto aos pés, enquanto um short curto a reveste, complementado com uma blusa semelhante a um

⁴¹ O conceito de interseccionalidade foi elaborado a partir da teoria feminista da década de 1990, e concebida como uma ferramenta capaz de proporcionar uma reflexão sobre o modo como as diferenças são produzidas. Os debates do campo do feminismo até então relacionavam gênero com classe social a partir da ideia de predominância do patriarcado, mas que não abarcava outros marcadores sociais da diferença e relações de poder que também constituem o que é compreendido enquanto o conceito de gênero e, para além disso, de como as diferenças são operacionalizadas na produção de desigualdades (PISCITELLI, 2012, p. 199). Ao lidar com o conceito de interseccionalidades é possível compreender o modo como as diferenças são produzidas. Para minha pesquisa, incorporo a compreensão de que esse conceito não visa buscar apontar uma suposta “sobreposição de opressões”, a depender do quantitativo de marcadores da diferença que se sobrepõe a atuarem na produção de subjetividades, mas considerando que essa dinâmica envolve buscar compreender como que essas diferenças se articulam na produção da precariedade, e de que modo performatividades emergem visando seus deslocamentos e, para tal, acionando um repertório das diferenças enquanto potencialidade política a reivindicar o direito ao aparecimento.

espartilho, em formato “tomara que caia” preto. Os passos da artista são escutados ao fundo do vídeo publicado na plataforma do YouTube⁴², juntamente com os sons da rua, vozes, vento, que também estão presentes na filmagem.

Em determinado momento da performance Linn para. Ela olha lentamente para os lados, enquanto posiciona a escada sob a calçada. Permanece ao seu entorno, leva as mãos ao pescoço - como quem acaricia lentamente o corpo - e direciona o olhar para o público variado que ali transita, que passa a estranhar e questionar a presença da artista naquele espaço: “*seria uma modelo?*”, frase que aparece ao fundo do vídeo. A sensualidade está demarcada e visível na performance de Linn - em um corpo que se propõe a estar ocupando aquele espaço público bastante frequentado, em um horário específico e com uma intencionalidade interventiva naquele recorte de realidade - um corpo negro, feminino e travesti e que age a partir de um programa performativo⁴³.

Em seguida, a figura de uma pessoa encapuzada com um pano preto, vestindo camisa e calça sociais, em tons claros, e carregando uma maleta, aproxima-se de Linn e passa a tocar em seu corpo, em movimentos de quem está ali com a intenção de analisar, medir, classificar, testar, usar em proveito próprio daquele corpo que se encontra “disponível” e “vulnerável” naquele espaço público urbano. A pessoa conduz a artista até os pés da escada, deixando-a imóvel e de joelhos ao chão, enquanto escala-a até estar em posição hierárquica superior. Abre a maleta e dela retira uma sacola preta. Posiciona esta sacola na região do pênis, e passa a derrame leite escada abaixo, em direção ao corpo de Linn, que abre a boca como quem espera não desperdiçar qualquer gota do leite derramado - o que faz parte da performance. Linn está com o rosto branco, passando as mãos sob a boca, enquanto o público transita de expressões de curiosidade, excitação e estranhamento. A pessoa se retira da cena, Linn se levanta molhada e passa a caminhar levemente ao entorno da escada, com seu corpo ereto e presente, enquanto volta desferir olhares ao público.

⁴² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KxfSJimdy58>>. Acesso em: 6 abr. 2018.

⁴³ Eleonora Fabião, inspirada pelo “28 de novembro de 1947 - como criar para si um Corpo sem Órgãos”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, argumenta que um programa performativo é um motor da experimentação a criar relações entre corpos, ativando circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Ele tanto é motor de experimentação psicofísica como política, pois produzem iniciativas. Definindo em outros termos, “o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. ‘Vou sentar numa poltrona por 3 dias e tentar fazer levitar um frasco de leite de magnésia. No sábado às 17:30 me levantarei’. É este programa/enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação” (FABIÃO, 2013, p. 03).

Figura 5 – Linn da Quebrada durante realização de performance denominada “DPósito”, junto ao Coletivo Friccional



Fonte: < <https://www.youtube.com/watch?v=KxfSJimdy58>>. Acesso em: 03 mai. 2018.

A performance se desenvolve, enquanto outra pessoa surge e realiza um ato semelhante, desta vez gesticulando e dando a entender que o saco do qual escorre o leite seria oriundo também do pênis da outra artista que participa da performance. Ao final, Linn, já envolta de dois jatos de leite, volta a carregar a escada e lentamente se retira do local. Segundo a descrição presente no próprio vídeo, a performance tem a intenção de “*evidenciar a forma como travestis, ou mesmo a figura feminina de modo geral, ainda são vistos na sociedade e qual o papel a elas atribuído*”⁴⁴. Ou, como informa Linn da Quebrada:

Essa performance nasce em 2013, a partir do encontro com travestis e transexuais que trabalham como garotas de programa em Santo André. Quando indagado a uma delas o que achava que significava para seus clientes, ela respondeu de imediato: um depósito de porra. Daí nasce a vontade de refletir sobre o papel desempenhado por travestis e transexuais na sociedade hoje. Desde então percebemos o desdobramento dessa questão não apenas nas pessoas trans, mas na performance social do "feminino" de modo geral⁴⁵.

A presença dos questionamentos sobre os processos de precarização das travestis constitui a experiência de Linn com o teatro. A intencionalidade era de buscar trazer um debate sobre como são produzidas desigualdades, e ela o faz a partir da reinterpretação do que seria o gozo no momento do sexo pago para as travestis que se prostituem⁴⁶ - e retratado em

⁴⁴ Optei por manter a linguagem presente na descrição do vídeo, com o uso de “x”.

⁴⁵ Disponível em: <<https://www.linndaquebrada.com/projetos>>. Acesso em: 13 mai. 2018.

⁴⁶ A prostituição tem sido naturalizada como quase inerente às travestis enquanto estilo de vida no Brasil. Mas é uma profissão com cor e classe social. Muitas das travestis que se prostituem são oriundas de cidades de interiores, ou ainda de um contexto de exclusão familiar, jovens e em muitos casos negras, que chegam à prostituição após um longo processo de exclusão e violência (TREVISAN, 2011, p. 417).

leite jorrado pelo corpo de Linn no decorrer da performance descrita. Performance que também busca abordar e enaltecer as feminilidades negadas para as corporalidades travestis.

Em pesquisa realizada pelo antropólogo Thiago Barcelos Soliva, o autor argumenta que em muitos momentos da história brasileira, as travestilidades foram construídas em uma relação de proximidade com o teatro, a televisão e o rádio, tecnologias de uso que também possibilitaram alterações de classificações e modos pelos quais algumas travestis brasileiras acessaram uma autoidentificação enquanto sujeitos travestis, e enquanto “travestis profissionais”. Ele analisa que essa categoria está associada com a ascensão de um mercado “consumidor da diferença e do exotismo” que as travestis representavam ao teatro de uma classe média e uma elite consumidora branca, nos eixos de Rio de Janeiro – São Paulo, nas décadas de 1960 a 1980 (SOLIVA, 2018).

Através da análise de dois espetáculos, *International Set* e *Les Girs*⁴⁷, pioneiros por trazerem travestis em seu protagonismo enquanto artistas, aponta que eles possibilitaram a produção de uma visibilidade para toda uma geração que atualmente se identifica enquanto travesti – considerando essa categoria em seus contextos e especificidades. O interessante das análises do autor é que esses dois espetáculos modificaram o modo como as próprias artistas construíam a categoria travesti em suas subjetividades. Diferentemente de décadas anteriores, em que o “fazer travesti” estava associado com uma “montagem” para o carnaval – o transformar-se, de ser “transformista”, em que se era permitido vestir-se de mulher ou vestir-se com o feminino - as décadas que se seguiram foram marcadas por uma transição do ponto de vista artístico-profissional, e que também transbordou para o surgimento de uma identidade coletiva entre as pessoas, que passaram a refletir sobre o lugar do “fazer travesti” em suas histórias pessoais (SOLIVA, 2018, p. 10).

O início da produção de “shows de travestis” no Rio de Janeiro é relacionado com um processo de modernização civilizatória pela qual o país passava, e no qual era importante produzir espetáculos que colocassem o Brasil no caminho do turismo internacional, aos moldes do que ocorria na Europa e nos Estados Unidos, em que as travestis transitavam entre as arenas de teatro, produzindo diferentes formas de arte para uma classe consumidora do exótico civilizado (SOLIVA, 2018, p. 17). A construção da categoria das “travestis profissionais” foi uma forma de negociar uma modernidade para uma elite sedenta pelo cosmopolitismo, mas que ao mesmo tempo colocou inúmeras travestis a se questionarem

⁴⁷ A pesquisa realizada por Thiago Barcelos Soliva, entre os anos de 2013 a 2015, privilegiou acompanhar a trajetória, através de entrevistas, das artistas Rogéria, Divina Valéria, Marquesa, Yeda Brown, Susy Parker e Jane Di Castro, as quais participavam dos espetáculos citados junto ao corpo do texto.

sobre o papel que estavam fazendo enquanto produção de si com os espetáculos. Nesse sentido, passaram a gradativamente não mais a “fazer travesti”, mas a se colocarem em seus espetáculos a partir do enaltecimento de uma identidade travesti, na qual “ser travesti tornou-se um elemento central na forma como interagiam na sociedade e consigo” (SOLIVA, 2018, p. 10)

Ainda que não se possa dizer que há um modo específico de ser travesti, por constituir-se em uma identidade que se modifica a partir das práticas contextuais das sujeitos travestis em suas épocas históricas, é interessante perceber a relação que muitas travestis estabelecem com o teatro como essa maneira de encontrarem o feminino em seus corpos e seus cotidianos. Das décadas de 1960 e 1980, muita coisa mudou. As travestilidades se modificaram em seus modos de identificação, e no qual atuam regimes de visibilidade distintos para suas identidades.

Na especificidade de Linn da Quebrada, essas formas de identificação também se dão com o uso das mídias digitais, nas quais Linn passa a acionar um repertório de identificação enquanto travesti em um contexto distinto do que fizeram suas predecessoras, e a partir de um lugar social periférico que difere dos clubes de teatro preteridos por uma elite consumidora dos aglomerados centros urbanos do Rio de Janeiro ou de São Paulo.

A formação de teatro de Linn e a relação com a performance a colocam ao palco e à interação com públicos variados, possibilitando que também faça do palco uma profissão enquanto produtora musical. Em muitas das entrevistas que encontrei da artista e que ela concedeu ainda no ano de 2016, ela comenta sobre o modo como a música não era necessariamente algo planejado em sua vida, mas que emerge enquanto um acontecimento, influenciada também pelo alcance que a música possui se comparado com a produção de performances de rua ou com o teatro.

Mas porque especialmente a música nesse momento se torna um local no qual diferentes sujeitos tem emergido na produção artística nacional? Para a pesquisadora norte americana Nancy Baym, a música é uma forma diferenciada de se alcançar modos distintos de sermos humanos, de nos comunicarmos, processarmos e estruturar sentimentos, relações e a ordem social em modos que a linguagem por si só não é capaz (BAYM, 2018, p. 11). Na experiência de Linn, o encontro com a música não pode ser entendido fora do contexto dos usos da internet – tanto em razão do modo como ela emerge, como na produção de seus primeiros audiovisuais.

O primeiro momento do qual escutei Linn falando sobre como produziu a música “Bixa Preta”⁴⁸, foi quando assisti a pré-estreia do filme-documentário “Meu Corpo É Político”, dirigido por Alice Riff⁴⁹, em Porto Alegre⁵⁰, em novembro de 2017. Nessa ocasião pude conversar com a Alice e debater com outras pesquisadoras, ativistas, universitárias e público em geral, sobre o contexto dos movimentos de inflexão dos debates de gênero no País. Para além de todo o material presente no documentário, há uma cena em que Linn da Quebrada caminha pela Fazenda da Juta até o encontro de um produtor musical local. Juntas, selecionam bases de músicas que encontram na plataforma do YouTube, e vão incorporando essas bases (sons de bomba ou de arma), em sua produção musical. Ou seja, há uma modificação no modo de fazer musical no contexto da internet, e que aponta para uma das características da sociedade digital, que é a de que qualquer pessoa pode ser criadora de seus próprios conteúdos a partir da utilização das plataformas de mídias digitais.

Já quando participa de sua primeira apresentação de palco, “Talento” é a música escolhida a ser performada no evento do “Periferia Trans”, no Grajaú, em São Paulo, em abril de 2016. Com o tema “A transgressão dos corpos sobe aos palcos”, o evento teve a programação de um mês de realização de atividades envolvendo teatro, cinema, debates sobre gênero e sexualidade, oficinas de drag queen e shows voltados ao público de lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros. Linn subiu ao palco e logo passou a ser acompanhada de Jup do Bairro, que veio a se tornar sua companheira de performance, palco e produção.

Em entrevista para Marcelo Troi, da Revista Cult, em 2017, Linn fala também sobre essa experiência com o teatro e também como percebeu na música uma possibilidade de que suas experiências de gênero e enquanto bixa travesti, pudessem ser ouvidas por mais pessoas do que poderia ser possível através de performances de rua ou com o teatro.

⁴⁸ “Bixa Preta” foi lançada no dia 03 de março de 2017, com produção de Badsista e direção musical de Jaloo.

⁴⁹ Alice Riff é uma Diretora, Produtora Executiva e Diretora de Produção Brasileira. É formada em Cinema e Ciências Sociais.

⁵⁰ O documentário retrata o cotidiano de quatro sujeitos travestis e transexuais que moram nas periferias de São Paulo/SP: Giu Nonato, fotógrafa e àquele momento em processo de transição, Fernando Ribeiro, transhomem, estudante e operador de telemarketing, Paula Beatriz, travesti diretora de uma escola pública em Capão Redondo, e Linn da Quebrada, artista e professora de teatro. O documentário busca abordar suas realidades cotidianas sem que para isso volte os olhares somente para os estigmas em que travestis e transexuais são comumente retratadas. Ao final do documentário, iniciou-se uma roda de debates, mediada por pesquisadoras do grupo Nuances, com Glória Cristal, ativista negra e travesti e ex-secretária de Direitos Humanos da cidade, e a diretora Alice Riff. Alice foi questionada pela plateia sobre as razões que a levaram a abordar o dia a dia dessas sujeitos. A diretora prontamente responde sobre a necessidade de construir narrativas diferenciadas para pessoas transexuais e negras, que não somente relegadas ao silenciamento da noite, da prostituição ou da violência, e também para trazer uma forma diferente de fazer política, que vai desde o ato de tornar visíveis os enfrentamentos cotidianos desses sujeitos, no processo de ressignificação de seu lugar social, de repensar as identidades e as sexualidades. A sessão aconteceu em comemoração ao Mês da Consciência Negra daquele ano.

Eu já estava fazendo teatro, experimentando o corpo com performance e outras coisas, e a Linn nasce em abril do ano passado (2016). Eu estava investigando, fazendo perguntas e encontro a música como possibilidade de comunicação, ferramenta de acesso a outras pessoas. Na época, eu estava estudando na Escola Livre de Teatro e morando com a Liniker. Percebi a potência que a música possibilitava e começo a escrever coisas, mostrar para as pessoas. Até que surgiu a possibilidade de se apresentar num festival chamado Periferia Trans no Grajaú, em São Paulo. Não parei mais. Ainda que não tivesse domínio de produção musical, eu estava fazendo isso de forma muito impulsiva. Pegava as bases que eu encontrava na internet, até que conheço Luana Hansen, rapper, feminista, da quebrada de São Paulo e produzimos *Enviadescer*. A Linn da Quebrada nasce da rede de apoio, de união, da parceria com pessoas⁵¹.

No evento da Periferia Trans, Linn aparece com o cabelo curto e encaracolado, com mechas em rosa, enquanto seu rosto é carregado de maquiagem preta com retoques em dourado sob os olhos, que dão um tom de profundidade no olhar, enquanto seu rosto reluz purpurina. Elemento este que também é distribuído em todo seu corpo, entre região do peito, pernas e braços, que são levemente encobertos por um vestido negro com brilhos em dourado, destacando a centralidade do corpo em sua performance. O cinto que prende as partes de cima e baixo de sua roupa é revestido com itens que nos relembram balas de revólver, enquanto na cabeça ostenta um item que lembra uma coroa de espinhos da crucificação de Jesus Cristo, e é a partir da união desses variados elementos que Linn começa a investir estética e politicamente sobre seu corpo e sua performatividade enquanto “artista transviada”. Descrevo sua estética em razão de que a esteticização do corpo é uma das características elementares da construção de sua performatividade.

É interessante perceber que logo que a artista se apresenta pela primeira vez em um palco, é também em um espaço de tempo no qual a produção audiovisual de *Enviadescer* conquista visibilidade e, assim como a construção de suas primeiras músicas envolve o uso da internet, também é através do uso da internet que *Enviadescer* passa a ser compartilhada. Seu videoclipe foi publicado em maio de 2016⁵², e logo em seus primeiros dias já havia alcançado números significativos de comentários, compartilhamentos e visualizações. Muitas das reportagens de jornais presentes àquele momento anunciavam esse início de carreira de Linn e justificavam sua ascensão a partir de um suposto “choque cultural” que estaria disposto em

⁵¹ Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-linn-da-quebrada/>>. Acesso em: 13 mai. 2018.

⁵² Importante ressaltar que após a publicação de seu videoclipe, Linn adentrou em uma turnê nacional, denominada “Bixarya”, entre os anos de 2016 e 2017, com repertório musical que envolvia as produções que foram criadas e lançadas ainda em 2016, como “*Enviadescer*”, “*Talento*”, “*Bixa Preta*” e “*Mulher*”, e outras de repertório que adentraram no álbum de 2017, denominado “*Pajubá*”. Também em 2016, a banda Liniker e os Caramelos adicionaram em seu álbum de estreia, nomeado “*Remonta*”, a música “*Lina X*”, uma homenagem de Liniker para Linn da Quebrada.

suas produções audiovisuais. Intento não tomar essas questões de antemão, como se a presença de Linn já fosse construída a partir da ideia da dissidência, mas buscando compreender como essa dissidência é produzida, e de que modo as mídias digitais também fazem parte deste processo no qual a artista emerge⁵³.

O que passo a demonstrar com o próximo tópico.

3.3 ENGAJAMENTOS PERFORMATIVOS DO “MOVIMENTO ENVIADESCER”: DAS MÍDIAS DIGITAIS ÀS MÍDIAS HEGEMÔNICAS

3.3.1 Engajamentos performativos do “movimento envidescer”

Assim que inicie esta pesquisa uma das minhas curiosidades era a de buscar compreender o modo como Linn da Quebrada se relacionou enquanto artista com diferentes mídias para alcançar uma visibilidade que até então não era possível somente com a construção de performances artísticas e de rua, e que tinham como lócus a reflexão sobre processos de precarização, exclusão e marginalização de corpos travestis, negros e da periferia.

Fui compreendendo que essa visibilidade conquistada foi sendo ampliada, a medida em que convergira a atuação da artista com diferentes mídias. Além disso, em razão de que adotou diferentes engajamentos que a colocaram a atuar enquanto artista em diferentes frentes artísticas, e que envolvem produção musical, teatral e fílmica. Também no redirecionamento de sua produção de rua para a produção voltada para as mídias digitais, possibilitando o consumo por públicos variados que passam a se identificar com, e a também fazerem parte da construção dessa performatividade da artista – pois entendo que na relação com as plataformas e com seus públicos, Linn também constrói Linn.

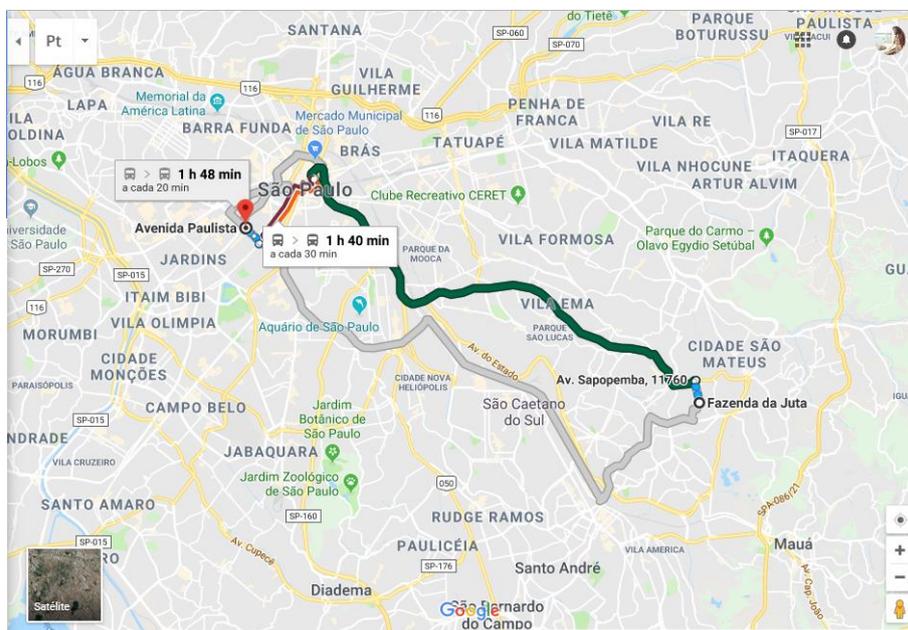
Linn da Quebrada é moradora da zona leste da cidade de São Paulo, SP. É desse lugar social que ela passa a produzir suas músicas e que, a partir do uso da internet, lança seu primeiro *single*, e pelo qual sua carreira começa a alcançar outros palcos e locais. Ou seja, o modo como ela passa a ser referenciada nacionalmente não segue um modelo de produção musical no qual uma artista tem de ser descoberta por um olheiro ou por uma gravadora famosa para depois ter a oportunidade de lançar um primeiro álbum e, com sorte, poder

⁵³ No próximo capítulo sugiro que o que caracteriza a dissidência de Linn é também a produção de uma performatividade social e política que envolve performance, produção audiovisual e exibição de si com as mídias digitais e com uma intencionalidade afrontiva explicitamente política, e que se dá a partir do ato de tornar visível questões envolvendo sexo, sexualidade, sensualidade e o desejo travesti.

deslançar em sua carreira com a venda de discos (BAYM, 2018, p. 7). Esse processo é inverso e aponta para uma característica que é a possibilidade criada com a internet de que diferentes pessoas possam se utilizar de plataformas de mídias digitais, tal qual o YouTube, como um modo de conseguir um trabalho, gerando renda e, no caso de Linn, possibilitando que sua música possa alcançar outros lugares para além da própria Fazenda da Juta, de onde produziu o vídeo de *Enviadescer e Talento*. Trata-se de uma mudança de padrão midiático que possibilitou que artistas diversos se projetassem em relação a públicos específicos.

Para quem já teve acesso à capital paulista, percebe a distância social e política em relação a outros espaços tradicionais da cidade, voltados inclusive para o consumo de um público gay, como é o caso dos distritos de “Consolação”, “Augusta” e “República”, ou ainda uma das avenidas mais conhecidas da capital, a Avenida Paulista, onde fica localizado o MASP – local em que Linn também já produziu performances. Desse lugar, zona leste da cidade, que a artista passa a produzir suas composições musicais.

Figura 6 – Mapa do trajeto entre a Fazenda da Juta e Avenida Paulista, na cidade de São Paulo, SP, Brasil.



Fonte: Produção de trajeto realizada pelo pesquisador junto ao Google Maps

O lugar geográfico é algo que considero como central para que se possa compreender sua emergência enquanto artista. Isso em razão de que ao se projetar nas mídias, seus

videoclipes e letras de música também questionarão os processos de produção da cidade a partir da díade centro-periferia. A artista está a buscar trazer os cenários da “periferia” para o lócus do debate sobre produção cultural na cidade, e sobre a produção artística que é realizada a partir do protagonismo de um público que não necessariamente seja identificado enquanto gay e que frequente a região da rua Augusta, mas que parte de uma posição de precarização de corpos negros, de transexuais ou de travestis daquele local, e que acessam um modo de consumo diferenciado dos conglomerados gays da capital paulista.

O mapa que trouxe acima tem a intencionalidade de localizar geograficamente o lugar do qual Linn da Quebrada está a emergir enquanto artista. Entendo que esses lugares da cidade são produzidos a partir de relações sociais, ou seja, que a cidade é constituída enquanto processo, no qual sujeitos, contextos, relações, impactam no modo como os espaços da cidade são produzidos, e que envolvem questões de gênero e sexualidade na produção de diferenças. Bruno Puccinelli (2017) buscou compreender a relação entre centralidades e periferias nos processos de produção da região central cidade de São Paulo, a partir dos mercados de lazer segmentados dos distritos de Consolação e República, relacionando-se a um público gay que acessa locais como os bares, as boates e os clubes noturnos.

O autor mostra que os processos de produção das homossexualidades se dá concomitantemente à produção da própria cidade, e na qual não estão afastados conflitos em relação à gentrificação. Estas que se dão na relação entre locais que são voltados a um público gay que geograficamente próximos a locais onde ocorrem práticas de prostituição de travestis e mulheres *cisgêneras*, sendo essa região de São Paulo o centro de disputas por consumo imobiliário. Nesse sentido, Puccinelli demonstra que ainda que tenham casas e locais nos quais festas concentrem um público diferenciado dos que se identificam enquanto gays, as casas noturnas em que ocorrem shows de drag queens, travestis e transformistas, assim como que contenham shows de sexo explícito ou nudez desaparecem diante da dinâmica do mercado imobiliário, que passa a investir em casas noturnas com grandes equipamentos, e que são caros e sofisticados, constituindo locais de consumo que demonstram em que "o movimento é de distanciamento em relação a lugares considerados muito vulgares e que estão ao lado de tais casas" (PUCCINELLI, 2017, p. 186). Essas questões se tornam interessantes para a análise da relação centro/periferia nas produções audiovisuais de Linn, do lugar social e político que ela está se lançando enquanto artista, e das linguagens por ela utilizadas nessas produções.

Em se tratando das produções realizadas, em maio de 2016 Linn publica o que viria a ser seu primeiro trabalho audiovisual e que alcança uma projeção para diferentes públicos de

cenas de consumo musical distintos - ainda que com um potencial elevado dentro do grupo de pessoas LGBT, em razão das temáticas que são abordadas em seus trabalhos, e em razão do recorte de classe e racial de que a artista se posiciona.

O cenário da periferia não faz parte somente do momento da gravação do clipe de *Enviadescer*, mas acompanha Linn nos lugares nos quais também realiza a divulgação do seu trabalho. Ela adentra, desse modo, em campos de produção audiovisual que extrapolam a própria internet que a projetou, e no qual sua performatividade de gênero entra em contato com campos distintos de divulgação de mídia e de produção cultural, e com uma “narrativa” da periferia.

A produção é composta de uma linguagem visual, em que Linn usa, de uma forma feminina exuberante, um macacão rosa colado ao corpo, cabelos curtos com mechas em tons de rosa, e maquiagem sobre os olhos, e na capa está escrito “MC Linn da Quebrada – Enviadescer”⁵⁴. Até o dia 28 de abril de 2018, o videoclipe já possuía 580.309 (quinhentos e oitenta mil e trezentas e nove) visualizações, somado a 11.683 (onze mil seiscentos e oitenta e três) reações do público que o assistiu, entre curtidas e descurtidas⁵⁵.

Figura 7 – Cena de Linn da Quebrada dançando no videoclipe de “Enviadescer”



MC Linn da Quebrada - Enviadescer - Clipe Oficial

580.309 visualizações



11 MIL



683



COMPARTILHAR



Fonte: < <https://www.youtube.com/watch?v=saZywh0FuEY>>. Acesso em: 03 mai. 2018.

⁵⁴ O termo “MC” é usual na linguagem do rap, e foi retirado pela artista no início do ano de 2017, passando a se denominar “Linn da Quebrada”.

⁵⁵ No dia 28 de janeiro de 2019 o vídeo já possui 690.141 (seiscentos e noventa mil e cento e quarenta e um) visualizações.

Nele, Linn está utilizando o mesmo visual da capa da música anteriormente publicada – o macacão rosa com a estampa de um rosto na região do abdômen -, e nos apresenta outros elementos que se tornam interessantes de análise. Na letra, a artista aciona o “macho discreto” a “bater um papo reto”, para lhe dizer que “não está interessada no seu grande pau ereto”, e de que “gosta mesmo é das bichas, das que são afeminadas, das que mostram muita pele, rebolam, saem maquiadas”, o que é apresentado no vídeo através da performance que a artista realiza -caminha por diversas ruas em que as cenas foram gravadas, rebolando, dançando ao chão, convocando pessoas por quem passa na rua, a também dançarem, e produzindo afeto com os sujeitos que também fazem parte da produção, entre toques, carícias, beijos.

A cena destacada, que é um recorte do videoclipe como um todo, não se passa em um vazio social e político. Está mostrando um cenário da periferia, e para isso se utilizando do funk enquanto linguagem, postura corporal - de sensualidade nos movimentos, no estilo das roupas, na escolha das maquiagens. Há pessoas rebolando, dançando funk em todos os lados para os quais olhamos da imagem: na rua, nas calçadas, sob um carro ou uma árvore: está Linn a confirmar que “para todo lado que olha, estão todes enviadescendo”.

Na plataforma do YouTube de Linn é possível ter acesso a diferentes entrevistas, conversas, bate papos, falas e eventos e palestras que ela concedeu durante o referido ano, e que possibilitaram tanto que divulgasse seu trabalho com a música, como também sobre os processos que constituem sua vivência e os modos como se identifica enquanto travesti e moradora da periferia. O interessante sobre essas entrevistas, para além do conteúdo do que está sendo conversado em cada qual, é que os canais dos quais elas foram realizadas não necessariamente em seu todo são tidos como voltados para a abordagem sobre as temáticas que estão presentes no trabalho audiovisual de Linn, tais como sexo, desejo, sexualidade, mas que envolve uma cultura da internet em que canais do YouTube se tornam também plataforma de agenciamento de visibilidades a partir de influenciadoras digitais. Além disso, as estéticas de que Linn utiliza também se alteram a depender dos lugares de que se propõe a estar se colocando enquanto artista.

Quando menciono que Linn também se utilizou da plataforma para alcançar diferentes públicos com seu trabalho, quero chamar a atenção para as modificações sociais possibilitadas pelo uso do YouTube e a velocidade que cresce enquanto uma mídia social e enquanto mídia de massa, fazendo também parte dos cotidianos de interações sociais, criando relações e agenciando modos de existência, à sua própria maneira de legitimidade (BURGESS; GREEN, 2009, p. 59).

Essa característica da plataforma nos possibilita a reflexão sobre o modo como emerge enquanto uma mídia que não necessariamente está voltada apenas para os negócios, ou somente para a produção de conteúdo independentes por seus criadores, ainda que essa seja também uma de suas principais características, como abordarei, mas quero ressaltar sua função institucional, e que a coloca na coordenação entre criatividade individual e produção de significado, assim como uma plataforma mediadora da produção de variados discursos e ideologias diferentes, e que não podem estar afastados de suas audiências, já que é para as usuárias que esses discursos e ideologias são produzidos (BURGESS; GREEN, 2009, p. 60).⁵⁶

3.3.1.1 A utilização do YouTube como projeção midiática

Antes de trazer a argumentação sobre os engajamentos performativos de Linn, trago três pesquisas distintas que demonstram a utilização do YouTube para a construção de discursos, ideologias e relações distintas entre si, e que nos informam sobre a importância da plataforma em uma sociedade digital.

A cientista social Eduarda Damé analisou os processos de identificação e construção de identidades femininas e suas práticas performativas envolvendo corpo, sexualidade e intimidade com o advento da era digital – o que foi possível a partir de etnografia online com análise de discurso dos canais de YouTube “JoutJout Prazer”, “Rayza Nicácio” e “Ana de Cesaro”. Com sua abordagem, a autora demonstra as contradições envolvendo os modos pelos quais certas feminilidades são construídas no contexto dos usos das mídias digitais.

Os canais analisados produzem conteúdos para o consumo de um público feminino que ao mesmo tempo vê nessas mulheres modos de construir uma identificação para si próprias, também participam da construção dialógica das identificações femininas das próprias youtubers. Eduarda demonstra que a relação estabelecida entre essas mulheres a partir da plataforma não é vertical, em que somente as produtoras são as emissoras de informação, mas se constitui em uma dinâmica mais complexa em que feminilidades

⁵⁶ A relevância da plataforma pode ser percebida quando ela se propõe à produção de conteúdo de modo não afastado do que as mídias tradicionais já o fazem, mas também em suas articulações conjuntas. Essa questão ficou perceptível nas últimas eleições presidenciais do Brasil, em 2018, em que emissoras de televisão (Band, Globo, RedeTV), realizaram as transmissões de debates entre presidentiáveis também ao vivo de seus canais na plataforma do YouTube. Segundo números da emissora de televisão Band, 390 mil espectadores assistiram simultaneamente o debate transmitido pelo canal no YouTube, debate realizado no mês de agosto do referido ano. Além disso, uma das características é de que o maior número de acessos se deu via aparelhos de telefone celular ou smartphone. Há maiores informações sobre busca e interesses no dia do debate, disponíveis em: <https://trends.google.com/trends/story/US_cu_jtJU3QBAAC-jM_en>. Acesso em: 11 jan. 2019.

hegemônicas estão em questionamento pelas práticas performativas criadas a partir da relação dialógica entre os públicos dos canais e as produtoras.

Nessa relação, questões envolvendo corpo, beleza, empoderamento feminino, amor próprio, fazem parte de uma narrativa na qual aspectos envolvendo os cotidianos dessas mulheres são compartilhados, ganhando destaque enquanto implicação coletiva de construção de processos de identificação com formas variadas de vivência das feminilidades num contexto dos feminismos contemporâneos e dos usos da internet e das plataformas de mídias digitais. Questões que não estão afastadas de formas sofisticadas de controle moral que se dão na produção de discursos entre, de um lado, a busca por modificações e reflexões sobre corpo e necessidade de ruptura com padrões hegemônicos de usos e apropriações desses corpos e, de outro, aspectos culturais e normativos que atuam também na construção dos saberes sobre os corpos dessas mulheres (DAMÉ, 2018).

São processos de identificação imersos em contradições, portanto, e que são materializadas em reiteraões e deslocamentos performativos no contexto das mídias digitais. Algo que também é possível de perceber através da pesquisa realizada pela cientista social Tayná Ribeiro Genari que, em sua pesquisa de mestrado, demonstra como as mídias digitais produzem uma variedade de representações sociais a respeito das transexualidades, e que circulam através da publicização das intimidades das próprias pessoas trans.

Em seus resultados, argumenta que o YouTube e outras plataformas de mídias digitais, tal como o Facebook, constituem espaços privilegiados de circulação de discursos e de troca de experiências entre as próprias pessoas trans, de compartilhamento de modos de viver a transexualidade e de autoidentificação com questões trans, envolvendo corpo, sexualidade, e subjetividades que estão em construção em uma dinâmica na qual são reiterados e deslocados padrões hegemônicos e reconhecidos do que seja uma vivência trans. Nesse sentido, a autora também argumenta que essas mídias e plataformas possibilitam a criação de performatividades de gênero, ou seja, são tecnologias discursivas de gênero, que ensinam modos de viver as experiências transexuais, e que tanto podem direcionar subjetividades para o consumo de uma variabilidade de formas de experienciar seus gêneros e sexualidades, como também acabam por reforçar padrões que induzem performances de gênero (GENARI, 2017).

A pesquisa da Eduarda e da Tayná tem em comum o fato de trazerem modos pelos quais o contexto das mídias digitais favorece o uso distinto das plataformas para a construção de identidades também distintas, e que não estão afastadas das formas contemporâneas de controle dos corpos através de padrões morais e sexuais.

Essa questão fica evidente a partir da pesquisa realizada pelo sociólogo Fernando de Figueiredo Balieiro. Inspirado pelo episódio envolvendo a vinda da teórica Judith Butler ao Brasil, ao término do ano de 2017⁵⁷, o autor reflete sobre a construção de um pânico moral no País, que tem como cortina de fumaça a ideia de que crianças estariam em perigo, mas que, como ele aponta, subjaz em sua lógica a crescente corrida contra os avanços no campo dos direitos humanos relacionados às conquistas das mulheres e às questões concernentes aos direitos da população LGBT, citando por exemplo o casamento civil igualitário, possibilitado pelo plenário do STF em 2011.

Partindo de três cenários ocorridos no contexto social e político do Brasil - as tentativas do Governo Federal de criação de um programa de enfrentamento à homofobia nas escolas em 2011, a oposição criada à incorporação dos termos gênero e identidade de gênero nos Planos Nacionais, Estaduais e Municipais de Educação, e as perseguições a exposições e performances artísticas em Porto Alegre e São Paulo, o autor mostra como os debates envolvendo essas questões no âmbito nacional foram também protagonizadas por empreendedores morais encarregados de, através do uso das mídias digitais e de plataformas do YouTube e Facebook, espalharem pânicos morais em relação às temáticas envolvendo gênero e sexualidade, atrelando homossexualidade com pedofilia, zoofilia e o risco de que crianças estariam sob a ameaça de doutrinação sexual por parte do que esses empreendedores denominam como sendo “ideologia de gênero” (BALIEIRO, 2018).

Essas pesquisas nos mostram três cenários: processos de identificação e construção de feminilidades; processos de identificação e construção de performances de gênero transexuais; e usos das plataformas de mídias digitais para a propagação de pânicos morais. O

⁵⁷ A teórica Judith Butler esteve ao Brasil entre os dias 7 e 9 de novembro de 2017, para participar do seminário “Os Fins da Democracia”, promovido pelo Sesc Pompeia, em São Paulo. Na ocasião, estava convidada enquanto palestrante no evento. Contudo, sua presença foi marcada também por disputas envolvendo grupos conservadores e ligados ao movimento “Escola sem Partido” e “Escola sem ideologia”, que passaram a acionar as mídias digitais para tentarem evitar a vinda da teórica. Concomitantemente, a conhecida “bancada da bíblia” no Congresso Nacional, em especial deputados ligados a matrizes religiosas neopentecostais, chegaram a solicitar o cancelamento do evento à administração do Sesc, que sequer respondeu ao chamado. Enquanto isso, protestos se espalharam por São Paulo e com as mídias digitais, em que a hashtag #ForaButler passou a ocupar a plataforma do Twitter. Ao lado de fora do evento, havia manifestantes a favor e contrários à vinda da teórica, mas o que marcou o momento foram os gritos ecoados (pelos manifestantes contrários) de “fora bruxa”, “fora pedófila”, ou também “fora Butler”. Além disso, levaram um boneco em “tamanho humano”, representando a figura de Judith Butler, e o queimaram em frente ao Sesc, em alusão à “queima da bruxa”. Já na saída do Brasil, no aeroporto internacional de Congonhas, em São Paulo, Judith Butler e sua companheira, a cientista política Wendy Brown, foram agredidas por um grupo de manifestantes, que as seguiram segurando cartazes com escritos contra a teórica, assim como, entre a mistura de idiomas em português e inglês, gritavam “fora Butler”, além de terem empurrado um carrinho de malas contra Wendy, confundindo-a com Butler. Para informações jornalísticas em relação ao evento, ver matéria publicada na página do veículo de comunicação El País Brasil. Disponível em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2017/11/07/politica/1510085652_717856.html>. Acesso em: 29 de jan. de 2019.

que elas têm em comum é que apontam as plataformas de mídias digitais, e aqui estou dando centralidade temporária (e arbitrária) ao YouTube, para a criação de conteúdos pelas próprias usuárias, em um incentivo de criatividade amadora, e que indicam práticas e valores associados com as apropriações dos sujeitos das mídias digitais para a construção de sociabilidades, discursos e ideologias diversas, e que impactam cotidianos.

Também nos mostram que as plataformas criam redes de sociabilidade que convergem em uma lógica na qual certos conteúdos são associados com outros conteúdos ali publicados e que, com a dinâmica algorítmica, são agrupados em um mesmo rol de referências, sugestões e recomendações a partir dos usos que as pessoas fazem de cada plataforma. Além disso, indicam a segmentação das mídias e a formação de audiências paralelas que se desconhecem, o que se distancia da cultura de massas produzida até a década de 1990, centradas na televisão e com poucos canais abertos, apontando para uma lógica de autocomunicação de massas, “em que o poder da internet está sendo distribuído para todas as esferas da vida social”, e na qual, com o YouTube, é possível a criação de comunicação constituída em torno da iniciativa, do interesse e do desejo das pessoas, a partir de uma enorme lista de possibilidades (CASTELLS, 2015, p. 115).

Essa questão se torna importante para que possamos compreender o modo como Linn também “flutua” por essas plataformas, construindo certa visibilidade a partir do momento em que vai participando de determinados canais do YouTube, e que não necessariamente tem como foco de suas abordagens questões envolvendo debates sobre gênero e sexualidade – como nossos empreendedores morais destacados por Balieiro, ou as produtoras de conteúdo sobre identificações femininas e transexuais, ou até mesmo que não tenho como foco a produção musical - mas que fornecem um triplo papel: a) possibilitam que a produção artística dela seja projetada para públicos que não necessariamente dialogam diretamente com o que está sendo proposto em suas produções audiovisuais; b) possibilitam ampliar a rede de visibilidade sobre um público já cativo e acostumado com um debate inclusive sobre questões de gêneros e sexualidades e que é proposto pela artista; c) possibilita às influenciadoras digitais desses canais, o diálogo com seus públicos sobre uma artista que “viralizou” na internet – aqui considerando a artista também enquanto um produto cultural em emergência e de interesse a ser divulgado.

Para dar suporte ao triplo papel de que menciono, trago alguns exemplos, e que se referem ao ano de 2016. Eles são ilustrativos para que possamos compreender os engajamentos performativos de Linn com as plataformas de mídias digitais, não sendo os

únicos lugares dos quais Linn acessou enquanto artista, mas os que trago nos servem de parâmetro geral⁵⁸.

(Exemplo 1) Participação de Linn em programas e canais envolvendo a própria comunidade da Fazenda da Juta.

Nesses espaços, sua atuação enquanto artista se dá no diálogo com produtoras culturais da própria zona leste de São Paulo, sendo esta uma das frentes de seu trabalho – o de trazer para o debate público questões que envolvem particularidades das vivências de travestis, meninos afeminados, transexuais da sua própria comunidade. Em um dos projetos realizados e disponíveis em sua plataforma do YouTube, Linn da Quebrada participa junto ao Coletivo Zoooom do Espaço Aberto⁵⁹.

Este coletivo foi criado em 2009 com o intuito de promover ações e atividades com potencial de articulação artística e pedagógica junto às moradoras da própria comunidade da Fazenda da Juta, enquanto que o projeto Espaço Aberto criado em 2015 para trazer debates sobre diversidade sexual e de gênero na periferia. Sua intencionalidade é de proporcionar tanto a reflexão sobre as realidades das vivências de pessoas negras e que se identificam fora de padrões de heterossexualidade, como de trazer pessoas da própria periferia e de sua localidade para falarem com as participantes sobre suas experiências. Na oportunidade, Linn falou sobre gênero e suas normas, provocando as participantes a pensarem sobre os papéis de gênero distribuídos para homens e mulheres, em masculinidades e feminilidades.

Diferentemente do espaço promovido pelo Coletivo Zoooom foi sua participação junto a canais específicos do YouTube, e que tem tanto o objetivo de abordar sobre temáticas que estão presentes na produção audiovisual de Linn, como as que não. Assim menciono o vídeo que gravou com Marco Antonio Fera⁶⁰ para seu canal do “Pretinho Mais que Básico”. Este é também um espaço que tem como intuito a divulgação de trabalhos de artistas, produções visuais, assim como o debate sobre o lugar ocupado pelos negros e negras na sociedade.

⁵⁸ Realizo essa ressalva porque não há como limitar os engajamentos de Linn a apenas os que a minha pesquisa está trazendo. Isso em razão de que ela participou de inúmeros outros eventos públicos, seja na Fazenda da Juta, sejam em outros locais de São Paulo e em shows pelo Brasil, para conquistar uma visibilidade enquanto artista. O meu objetivo aqui é de compreender o uso das plataformas para tal, razão pela qual realizo esse apontamento. Para maiores detalhes, ver Apêndice A.

⁵⁹ A série de encontros do projeto teve início em junho de 2016, com a temática transexualidade e política, e com a convidada Luiza Coppieters; em agosto com a temática Homens Trans e Cultura Hip Hop, com Tiely Queen; em setembro o tema foi Gênero e suas normas, com Linn da Quebrada; outubro com o tema Mulher Preta e periferia, com Thais Oliveri; e em novembro com a temática Hipersexualização da mulher preta – autoestima da mulher preta e gorda, com fala de Fernanda Gomes. A realização do projeto é feita pelo Coletivo Zoooom, e a produção de Thiago Felix e Verônica Vieira, com mediação de Thiago Felix e produção de vídeo de John Halles.

⁶⁰ Marco Antonio Fera é ator, ativista e criador do canal Pretinho Mais que Básico. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UC7iekxffWsFKEMIQChoVzEQ/featured>>. Acesso em: 03 jan. 2019. A participação de Linn se deu no mês de junho de 2016.

Em seus vídeos disponíveis no canal, Marco debate desde a violência sobre negros e negras da periferia, como questões de protagonismo negro, racismo, história dos povos negros, masculinidade, feminismo negro, dentre outras temáticas relacionadas. Quando Linn é convidada a participar, o tema é “desconstrução de gênero”, e junto dela também estão Thiago Felix e Thaís Oliveri. Também nessa oportunidade, as participantes do diálogo falam sobre suas experiências enquanto moradoras da periferia, e os modos como experienciam seus corpos no contexto do preconceito, violência e produção de estigmas contra as populações negras da periferia, e que utilizam em suas performatividades de gênero elementos tidos como “incorretos” de serem vestidos ou incorporados por homens ou mulheres.

Figura 8 – Participação de Linn da Quebrada junto ao canal “Pretinho mais que básico”, do ator Marco Antonio Fera, que também aparece na imagem



Fonte:

<<https://www.youtube.com/watch?v=ka13EI9EYow&list=PLIOe7jYNIYZ2NiCfCjCywST4Bn3uV4DIm&index=5>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

O vídeo foi gravado enquanto as quatro participantes dialogavam ao chão, encostadas em um muro grafitado na Fazenda da Juta. Essa é uma das características do canal, em que seu produtor se propõe a apresentar diferentes cenários urbanos dos locais por onde transita e habita, e que se referem a espaços das periferias de São Paulo, com uma estética das ruas e que enaltece as cores dos muros, as roupas utilizadas para as filmagens, os cenários de fundo.

Nesta cena em *print screen* em específico, retirada do final do vídeo, Linn está “se despedindo”, enquanto Marco Antonio Fera, que também aparece na imagem, pergunta-lhe como as pessoas a podem encontrar, ao que ela responde que está em “todas as sarjetas”. Essa

linguagem das ruas será importante para quando compreendermos o modo como ela constrói suas produções audiovisuais a partir de uma linguagem pajubeira, como aponto no próximo capítulo. Por ora, interessante notar que ela também finaliza o vídeo mencionando que é possível encontrá-la em sua página do Facebook e através de seu vídeo “Enviadescer” no YouTube.

(Exemplo 2) Participação em canais que não necessariamente tem em seu núcleo o debate sobre questões envolvendo gênero e sexualidade, e com públicos distintos dos que consomem ou acompanham a trajetória artística de Linn.

Em setembro de 2016 Linn da Quebrada foi entrevistada pela jornalista Regina Volpato para seu canal de mesmo nome na plataforma do YouTube. Esta entrevista revela não somente o modo como Linn transitou desde a participação de projetos e ações em sua própria comunidade, da Fazenda da Juta, como também ocupou espaços que não estavam necessariamente voltados para questões envolvendo debates de gênero e sexualidade.

O canal da Regina tem um público distinto, em razão do próprio histórico de trabalho da jornalista, e do lugar social que ocupa enquanto mulher branca, heterossexual, cisgênero⁶¹ e de classe média da sociedade urbana paulistana. Ela possui uma carreira em ascensão desde os anos de 1990, mas é a partir do momento em que passa a ser a apresentadora do programa de televisão Casos de Família, no canal de TV aberta Band, no ano de 2004, que ganha projeção nacional.

O programa ficou conhecido em razão do modo como a jornalista trazia para o horário da tarde da televisão discussões sobre temas envolvendo família, e que possuía o suporte profissional de uma psicóloga enquanto mediação e orientação. A jornalista deixou o programa no ano de 2009, depois que a emissora de TV reformulou sua organização,

⁶¹ A utilização do termo “Cis” ainda não é consensual e tampouco está presente em parte dos estudos de que acessei para a construção dessa dissertação. “Cis” vem sendo utilizado dentro do movimento social de pessoas transexuais e travestis, não sendo um termo “guarda-chuva” presente nos estudos históricos que traçam experiências de gênero e sexualidade dessa população em razão de ser um termo contextual, e que tem avançado a partir da segunda década do século XXI. Sua não consensualidade acaba o tornando um termo em disputa, por envolver a relação entre ativismo e produção científica, especialmente no questionamento sobre as origens do termo e sua legitimidade dentro dos estudos das ciências sociais. Amora Moira argumenta que as disputas ao entorno do termo se dão em razão de que ele é considerado por muitas pessoas como redutor. Ela explica que “cis” é oriundo das ciências da química, e naquele campo disciplinar (Isomeria Geométrica da Química Orgânica) é compreendido como “os átomos que, ao dividirmos a molécula ao meio, permanecem de um mesmo lado do plano e “trans” os que permanecem em lados opostos” (RODOVALHO, 2017, p. 365). Nesse sentido, a autora explica “trans” foi uma categoria êmica criada pelos estudos psi e médicos para nomear aquilo que era “estranho”, e que diferia dos corpos homens e mulheres produzidos no contexto dos séculos XIX e XX. Nesse sentido que “Cis” tem sido utilizado enquanto uma categoria do século XXI para dizer sobre uma “pessoa que se identifica com o gênero que lhe foi atribuído desde o nascimento” (p. 366), ainda considerando que essa classificação possa também ser alvo de questionamentos por naturalizar o sexo no âmbito da produção discursiva do gênero socialmente construído, mas ela assume importância no âmbito do modo como as pessoas transexuais e travestis passam a questionar os saberes médicos e psi e a reivindicar suas próprias formas de identificação.

passando não mais a investir no modelo debates com apoio profissional, mas com enfoque sensacionalista que não necessariamente busca a resolução de casos de família, e sim em seu objetivo final a exposição das participantes.

Desde então, Regina investiu em outros lados de sua carreira, até o momento em que, no ano de 2016, cria um canal na plataforma do YouTube e que, através de um dos quadros do canal, chamado “Prazer, Eu Sou”, realiza entrevistas com personalidades em emergência na mídia, com debate sobre diferentes temáticas, desde a importância do amor, se uma mulher deve ou não transar no primeiro encontro, migração, moda, música e religião, dentre outros. E foi nesse jogo de transitar entre diferentes temáticas que a jornalista também entrevista Linn da Quebrada e que, a partir da participação da artista, Regina alcança seus primeiros 10.000 (dez mil) inscritos em seu canal.

Regina está ciente do papel emergente que Linn está a alcançar, desde a publicização de seus dois primeiros vídeos na plataforma do YouTube (Enviadescer e Talento), assim como Linn também tem ciência de que Regina possui um público diferenciado a ser alcançado, e que sua participação no canal também é uma possibilidade de explorar e ocupar outros espaços nos quais sua produção artística pode ser compartilhada. Há, aí, a construção de estratégias de se projetar de ambos os lados.

Figura 9 – Participação de Linn da Quebrada junto ao canal de Regina Volpato no YouTube



Fonte: < <https://www.youtube.com/watch?v=jBEKL9lnYGA> >. Acesso em: 27 dez. 2018.

A participação no canal de Regina é totalmente distinta dos cenários do canal Pretinho Mais que Básico. A começar pela cachorrinha Agatha que acompanha as gravações dos vídeos de Regina, e que usa uma roupa com os dizeres “inscreva-se”, em alusão à inscrição de seguidores no canal. Diferentemente dos chãos das ruas da Fazenda da Juta, há duas poltronas

para ambas sentarem confortavelmente, enquanto um piano é alocado ao fundo da imagem. Esta cena não é, portanto, percebida fora de um contexto social e cultural, em que jogos de sentido de pertencimento e de classe estão presentes em sua construção; na intencionalidade dos enquadramentos que a imagem busca revelar aos seus públicos.

Esse cenário produz: tanto o enquadramento imagético, como performances de gênero e que, nesse caso, manifestam-se nos modos como Linn se apresenta, suas roupas, modos de sentar, gestos com as mãos, maquiagem sob o rosto, cabelo diferenciado em que usa um penteado com dreads. Há, portanto, uma configuração de gênero estilizada (BUTLER, 2017, p. 243).

Na abertura do vídeo, Regina Volpato comenta com suas seguidoras que a conversa será com Linn da Quebrada, *“que tem dois cliques que bombam na internet, Talento e Enviadescer. Mas ela é muito mais do que a gente vê nos cliques, e eu nem sei como apresenta-la. Eu não sei como te apresentar, Linn. Você é o quê?”*, questiona. O “Bombar”, aqui, é compreendido como alguém que alcança uma visibilidade distinta com as mídias digitais e, ao mesmo tempo, uma oportunidade para Regina também cativar o público que “consome” Linn, através de seu canal na plataforma do YouTube.

Ao término, Regina Volpato comenta com Linn que quando traz convidadas para seu quadro do “Prazer, eu sou”, solicita que lhes façam uma pergunta. *“Sinta-se à vontade para fazer a pergunta que você quiser pra mim”*, comenta Regina. Linn não pensa mais de dois segundos e logo questiona: *“Porque fazer este programa?”*. A reação de Regina é de surpresa, mas sua resposta é interessante: inicia se colocando em posição de semelhança com Linn – *“muito do que você falou se aplica a mim também”*, e comenta que a intenção é de trazer a diversidade e conversar com o desconhecido, o novo, o ousado e o que *“eu não entendo”*, e uma possibilidade de ser uma *“voz de resistência”*.

O modo como Regina se apropria do termo “resistência” nos aponta para um uso diverso do que até então estava sendo trazido nas falas da própria Linn, quando participa da premiação no 68º Festival de Cinema de Berlim, ou na qual a palavra é evocada enquanto uma posição política da artista em relação às condições e precariedade das vidas de travestis e transexuais com quem convive. Aqui percebemos um deslocamento dos sentidos da palavra, frequentemente utilizada por movimentos sociais em suas reivindicações por direitos, e que demonstra que vem também sendo utilizada de modo cada vez mais midiático. A produção do canal de Regina é de “resistência”, nos termos do contestatório de que argumentei ao abrir este capítulo?

Entendo que ao se colocar como essa voz de resistência, Regina não está a falar diretamente com o público de Linn, o da periferia ou que é acostumado em percorrer canais da plataforma do YouTube que abordem temáticas de sexualidade, desejo, dentre outros, mas para o público que “consome” Regina já em sua plataforma, e que pode vir a consumir Regina a partir do contato com a entrevista de Linn – havendo um interesse performativo de Regina em também adentrar ao repertório de significados dos usos das palavras que a própria Linn utiliza durante o diálogo. Elas falam, portanto, de lugares sociais e políticos distintos, mas com o engajamento estratégico de alcance de novos públicos e audiências⁶².

Destarte, há uma distância social, cultural e política entre o piano que ornamenta a sala de Regina Volpato, e os trajetos necessários a serem acessados no mapa de São Paulo para se chegar aos muros nos quais foi gravado o programa Pretinho Mais que Básico, ambos com participação de Linn, e que são percorridos em um espaço de tempo de três meses. Nesse ínterim, é perceptível a “montagem” de que Linn aciona para a produção de uma performatividade de gênero que difere a cada local de que está a atuar enquanto Linn e artista.

Nesse sentido, entendo que há um engajamento performativo, e na qual há uma relação de Linn produzindo quem irá aparecer em cada vídeo, a depender de como são construídos os enquadramentos de cada gravação e de cada programa, mas também há a produção dialógica de sua performatividade, a partir dos modos como seu corpo e sua estética irão ser colocados em contato com parte de suas audiências.

(Exemplo 3) Participação da artista em canais envolvendo o público LGBT.

Um terceiro momento que quero destacar, antes de abordar a relação de Linn com o mainstream (aqui entendido enquanto mídias hegemônicas), é a sua participação junto ao canal “Drag-se”, no quadro “Pandora Yume entra na sala”, através do YouTube, em novembro de 2016. Drag-se é um canal na plataforma que desde 2014 produz conteúdo de vídeos e webséries documentais sobre o cotidiano de drag queens, tutoriais de maquiagens e performances artísticas e de palco através de conteúdo na internet. Em pesquisa realizada na plataforma, pude perceber que este é um dos principais canais de publicação de conteúdo drag no Brasil, que possui maiores audiências e visualizações.

⁶² O vídeo com a participação de Linn da Quebrada é, até o dia 11 de jan. de 2018, o 5º de maior popularidade do canal de Regina Volpato, na casa das 79.000 (setenta e nove mil) visualizações. Em ordem de popularidade estão os vídeos: “Vamos falar do que ninguém fala”, com 197.509 (cento e noventa e sete mil e quinhentas e nove visualizações), “Ateísmo e religião, com Pirula”, com 177.050 (cento e setenta e sete mil e cinquenta) visualizações, “Looks da minha vida, com diva depressão”, com 157.284 (cento e cinquenta e sete mil e duzentos e oitenta e quatro) visualizações, e “Gosto de morar sozinha – repensando #13”, com 82.024 (oitenta e dois mil e vinte e quatro) visualizações.

Na ocasião de participação de Linn da Quebrada, é acompanhada de Jup do Bairro, em um diálogo realizado com a drag queen Pandora Yume. Nessa conversa, abordam desde o modo como se conheceram (Linn e Jup), como também sobre o trabalho que estavam a desenvolver com as produções audiovisuais de Enviadescer e Talento. O vídeo com Pandora possui uma proposta diferente das outras duas produções que apresentei até então. Foi gravado no Rio de Janeiro, RJ, sendo um canal voltado para um público LGBT e de drag queens – ainda que outras pessoas também possam ter acesso aos conteúdos produzidos e disponibilizados no YouTube.

Há, então, um engajamento que busca acessar diferentes públicos e de classes de consumo distintos, de modo a buscar produzir um alcance que possa também fazer com que uma demanda de consumo seja estabelecida, já que, afinal, a produção de Linn também é alimentada pela oportunização de espaços de trabalho que possam garantir a manutenção econômica da artista.

Figura 10 – Participação de Linn da Quebrada e Jup do Bairro junto ao canal “Drag-se”



pandora yume entra na sala #33 | Mc Linn da Quebrada e Jup do Bairro

23.716 visualizações

2,1 MIL 20 COMPARTILHAR SALVAR

Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=riIRefT5l_Q&list=PLIOe7jYNIYZ2NiCfCjCywST4Bn3uV4DIm&index=9>. Acesso em: 03 jan. 2018.

Interessante perceber também que há uma disposição do corpo distinta de Linn que participa do drag-se, do Pretinho mais que básico e do canal da Regina Volpato. Roupas, gestos, acessórios, posições do corpo, cenários, constituem formas de se apresentar para os públicos que acessam as plataformas e canais do YouTube. Há a intencionalidade que visa ao

mesmo tempo mostrar a estes públicos quem é a artista, construir uma narrativa e uma linguagem que fale sobre o lugar de onde a artista emerge, e uma estética que varia de acordo com o lugar em que esses vídeos são gravados, e os públicos que os acessarão.

No que se refere aos canais do YouTube, é necessário considerar, ainda, a dinâmica envolvendo as influenciadoras digitais – pessoas que são conhecidas por serem influenciadoras ou celebridades no campo digital, e que se tornam também figuras públicas. Essa é uma característica que tem emergido no contexto da sociedade digital, em que pessoas comuns ou até então não conhecidas pelas mídias mainstream se tornam influenciadoras de determinados assuntos, em certos campos ou temáticas, a partir do uso constante das mídias digitais. A construção de uma web celebridade ou influenciadora digital não segue uma regra determinada, mas pode variar na mesma velocidade e dinâmica das próprias mídias digitais e da internet. Assim pode uma personalidade se tornar famosa por ser bonita ou por seguir um estilo de vida fitness e saudável (MOREIRA; RIOS, 2016, p. 08), ou também por trazer conteúdos sobre drag queens, como o canal do drag-se, ou ainda por estar em um *continuum* mainstream-internet, como faz Regina Volpato, sendo todas formadoras de opinião.

Essa relação é diferente quando falamos sobre a construção de uma projeção junto às mídias hegemônicas, e da qual Linn se insere e é inserida a partir da participação junto ao programa “Amor & Sexo”⁶³, da Rede Globo, apresentado por Fernanda Lima - programa que foi ao ar em março de 2017. Quando Linn participa deste programa, já havia também transitado por diferentes canais da plataforma do YouTube, assim como produzido seus dois primeiros videoclipes, de Enviadescer e Talento, e estava lançando a música “Bixa Preta”, o que a colocava não mais em um patamar de desconhecida diante dos públicos que também consomem “Amor & sexo, ainda que também o contato com a televisão a tenha alçado para caminhos de visibilidade distintos do que até então possuía.

Nessa edição do programa em específico, a temática em discussão estava relacionada com sexo, identidade de gênero, orientação sexual e discriminação. Linn da Quebrada foi uma das convidadas juntamente com Liniker, da banda “Liniker & os Caramelos”, Assussena Assussena e Raquel Virgínea, da banda “As Bahias e a Cozinha Mineira”, o jornalista Andre Fischer, e a cantora Cibelle, Regis Paulino, e as drag queens Pablló Vittar, Gloria Groove,

⁶³ O programa “Amor & Sexo” estreou no agosto de 2009 na televisão, apresentado por Fernanda Lima (modelo, atriz, e apresentadora de televisão). Entre seus objetivos está o de abordar temáticas envolvendo sexo e sexualidade em televisão aberta. Iniciou sendo exibido nas sextas-feiras, após o programa “Profissão Repórter”, apresentado pelo jornalista Caco Barcellos. Amor e sexo é um programa de entretenimento com duração aproximada de 45 minutos, e é dirigido por Adriano Coelho e Daniela Gleiser. Já foram exibidas onze temporadas do programa, dos anos de 2009 a 2018. O programa em sua íntegra está disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/5695481/>>. Acesso em: 10 de jan. de 2019.

Aretuza Lovi, e Sarah Mitch, as artistas Alma Negrot, Koichi Sonoda, e Vic Haila, além do elenco fixo do programa. Logo na abertura, a apresentadora Fernanda Lima produz um discurso em prol da liberdade de gêneros, a não violência e discriminação contra a população LGBT, e em prol do avanço de direitos para esta mesma população. O programa é marcado por trazer muitas cores, em um cenário em que as diversidades são enaltecidas, e em que o carnaval também está presente, atravessando as temáticas de toda a edição.

Figura 11 – Participação de Linn da Quebrada junto ao programa “Amor & Sexo”, apresentado por Fernanda Lima



Fonte: < <https://globoplay.globo.com/v/5695481/>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

Linn comparece ao programa com um macacão rosa aveludado colado ao corpo e cabelo vermelho avolumado. É convidada por Fernanda Lima a cantar a música “Bixa Preta”, em uma edição em que muitas das participantes também fazem parte de uma cena da música em que as identidades travestis e transexuais são enaltecidas, como demarca a presença de Liniker, Assussena Assussena e Raquel Virgínea. O programa teve a participação de outras cantoras e artistas que já estavam com uma projeção midiática diferente da que Linn possuía. Mas como caracterizar possíveis distinções de projeção midiática?

Entendo que essas distinções nos apontam para modos pelos quais temáticas que são abordadas por cada artista, ou estéticas que são performatizadas, adentram ou não ao reconhecimento no espaço público. Digo isso colocando em comparação a drag queen Pabllo Vittar e a cantora Liniker, da banda “Liniker & os Caramelos” – ainda que qualquer

comparação possa apresentar níveis de reducionismo. Uma se identifica enquanto drag queen, e possui níveis distintos de projeção enquanto artista (que a colocam em um circuito de produção audiovisual e musical do pop), enquanto a outra do soul e black music (Pablo e Liniker respectivamente). Já Linn produz a partir do funk, e as diferenças de estilos e gêneros musicais nos mostram diferenças de consumo e classe social em relação ao modo como funk, pop ou soul são consumidos.

Figura 12 – Linn da Quebrada cantando “Bixa Preta” no programa “Amor & Sexo”



Fonte: < <https://globoplay.globo.com/v/5695481/>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

No evento de que descrevi da Periferia Trans ou dos demais espaços em que a artista está cantando suas músicas, ou dialogando com uma *influencer* junto à plataforma do YouTube, é possível perceber que há modificações em relação aos modos como se apresenta a cada público, e que são materializados nas roupas, nos penteados e cortes de cabelo, cores vibrantes. Ou seja, é possível considerar que a esteticização de seu corpo é um dos processos singulares que constituem sua performatividade.

Além disso, o interessante dessa participação de Linn no programa é que produz novos modos de projeção em sua carreira, e que diferem da projeção possível de ser alcançada tanto quando de suas performances produzidas na rua, quanto de seus shows que estava também a realizar ao longo do ano de 2016. Sua performatividade se dá em uma relação dialógica com os públicos que a acompanham enquanto artista, de modo que ela investe em modos diferentes de se apresentar para esses públicos a cada evento de que participa ou em cada programa de que alcançará maior ou menos projeção em sua carreira.

Em sua plataforma do Instagram, a imagem com maiores reações de públicos, desde comentários e curtidas, no decorrer do ano de 2016 até o início do ano de 2017, é de sua participação no programa. Também na sua plataforma do Facebook, o compartilhamento de uma foto em que performa junto de Liniker no palco de “Amor & Sexo”, foi a publicação de maior número de reações em sua página no mês de março daquele ano, somando 4413 (quatro mil e quatrocentos e treze) reações, sendo dessas 1730 (um mil e setecentos e trinta) através da reação “amei” disponível na plataforma. Reproduzo a imagem abaixo:

Figura 13 – Linn da Quebrada e Liniker juntas em participação no programa “Amor & Sexo”



Fonte: < <https://www.instagram.com/p/BRJN0YgBOtq/>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

Na imagem, Liniker, usando um vestido longo em cor prata brilhante, está ajoelhada, levando uma das mãos em direção à Linn, que com seu corpo em postura presente e sensualizada, olha para Liniker – ambas se olham. Na legenda, Linn escreve: “apresento a vcs: AMOR (Liniker) & SEXO (eu msm)”. A imagem tanto nos possibilita a conexão entre a relação de Linn com Liniker, da qual já inclusive dividiram apartamento quando Linn cursava a faculdade de teatro, como também nos mostra o lugar que duas travestis estão a ocupar em horário privilegiado de uma emissora de televisão tal qual a rede globo – que vem trazendo discussões constantes em telenovelas sobre homossexualidade e transexualidade, mas qual a implicação da emissora para com as pautas relacionadas às diferenças?

Aí encontramos três questões interessantes: a) a convergência entre as mídias numa sociedade digital, em que é necessária uma reflexão sobre a televisão num contexto de uma

sociedade digital; b) a relação de Linn com as mídias digitais, mas também com as mídias hegemônicas enquanto possibilidade de projeção midiática; e, c) a relação com as audiências que passam a ver sua participação tanto enquanto benéfica, quando enquanto um modo de assimilacionismo midiático.

Essa questão nos aponta para uma característica desse momento de produção musical em uma sociedade digital, que é a de não ser dissociada das audiências que também fazem parte de como será a performance, de como as músicas serão cantadas, e de como a artista se apresentará enquanto performance e enquanto sujeito diante desses públicos – diferindo de momentos de comunicação de massa de predominância de televisão ou rádio, em que artistas não necessariamente necessitariam construir uma relação aproximada com essas audiências.

Com a dinâmica de autocomunicação de massas, Linn pode se tornar uma cantora deslocando uma possível “centralização” da produção musical a partir das características da indústria da música que marcou a segunda metade do século XX, em que “os principais atores tinham o capital econômico necessário para financiar a produção, a distribuição e o marketing da música gravada” (BAYM, 2018, p. 63 – *tradução minha*). Ao contrário, Linn é cantora em uma relação de convergência entre mídias de que passa a se projetar enquanto artista, e do modo como se coloca na relação com os públicos que a acompanham nessas mesmas mídias.

3.3.2 Circuitos de (in)visibilidade na relação com as mídias hegemônicas

Duas das questões de que levantei ao tópico anterior podem ser respondidas em termos dos modos como é possível a construção da convergência entre as diferentes mídias na sociedade digital, e da relação específica da produção musical e com as audiências na dinâmica da autocomunicação de massas. Outra, nos demanda uma perambulação com as plataformas de mídias digitais, buscando compreender os circuitos de produção de (in)visibilidades sobre umas ou outras artistas em específico, como passo a demonstrar.

No capítulo anterior argumentei que há modificações nos regimes de visibilidade para as homossexualidades e as dissidências de gênero no Brasil, e que as mudanças envolvem questões sociais, políticas e tecnológicas. Em especial, argumentei em prol dos usos distintos da internet e das mídias digitais, no contexto de uma sociedade digital. Contudo, é necessário também pontuar que essas modificações não deixam de se dar em uma dinâmica que também envolve a relação entre mídias digitais e mídias hegemônicas. A internet não substitui a televisão, assim como a televisão não suprimiu o rádio, o cinema ou a imprensa impressa. O que se dá, lado outro, são modificações específicas e tecnológicas, na qual a internet modifica

a televisão, mas ambas estão relacionadas se queremos compreender a emergência de Linn da Quebrada.

Manuel Castells argumenta que a convergência entre essas mídias transforma as formas de comunicação, mas elas não se suprimem. O autor demonstra que no começo da década de 1990, a televisão possuía enquanto característica ser um meio de comunicação de massa verticalizado, em que a transmissão se dava via cabo ou por satélite. O adentrar da internet não superou sua importância em termos de alcance de massas, mas a modificou com o adentrar da transmissão digital e do aumento de números de canais disponíveis que poderiam ser recebidos na casa o telespectador (CASTELLS, 2015, p. 106).

O engajamento produzido por Linn ao adentrar ao circuito de produção midiática da televisão torna possível que ela também adentre a outros públicos, considerando a importância das comunicações de massa em alcance e distribuição de conteúdo, e que também “transborda” para as mídias digitais. Ainda assim, sua participação rendeu comentários de parte de seus públicos em algumas plataformas de mídias digitais, em razão de ter sido considerada uma estratégia “assimilacionista”. Em relação a isso, Linn concedeu uma entrevista para Marcelo Troi, em que fala sobre sua presença no programa:

Aquela apresentação foi útil e interessante pra ver o alcance da televisão. Por mais que a internet tenha muito alcance, a gente percebe que tem uma diferença. Como é o acesso das pessoas à televisão, à emissora como a Globo mesmo, e perceber o quanto foi interessante aquilo como veículo de informação, da minha mensagem, do que estou fazendo. Eu nunca fiz as coisas para agradar, necessariamente. Eu tenho feito e faço o que eu faço **pra salvar minha vida, salvar minha própria vida, pra me encontrar com outras trans** como eu, pra fazer perguntas, não necessariamente pra obter respostas, nem aplausos, **eu faço o que eu faço como resposta ao que eu vivo, ao que o mundo me devolve**. E daí, isso é um diálogo, isso que eu faço é conversa. Eu já esperava que houvesse uma outra resposta a partir disso. E acho que é isso que movimenta o meu trabalho, meu trabalho é trânsito, ele é movimento, ele não é fixo, nem estático, ele é esse trânsito e esse diálogo com todos. Eu acho que é isso que eu tenho tido em todos os lugares que eu tenho passado. Proporciona um acesso, cada um gera determinadas possibilidades, e eu tenho aprendido como lidar com esse jogo e a entender que posição eu estou nesse tabuleiro, com as pessoas que estão comigo, onde estão posicionadas e quais são as consequências, e os efeitos da nossa ação nesse jogo, nesse game (LINN apud TROI, 2018, p. 449 – grifos meus).

Nessa fala de Linn é possível perceber como ela também se utilizou do alcance que a televisão pode proporcionar para “criar diálogo”, o que, nesse sentido, entendo enquanto possibilidade de fazer com que suas produções alcancem outras pessoas, e que assim possa também seguir trabalhando com a música. Desde os movimentos de teatro de rua até o momento em que acessa as mídias hegemônicas, através da participação do programa “Amor

& Sexo”, Linn construiu uma persona que transita entre diferentes lugares, em um engajamento que visa trazer visibilidade para sua arte, em continuum online/off-line.

Além disso, fica evidente nas imagens que busquei trazer que a artista investiu em uma performatividade que transita entre diferentes estéticas, e que se alteram em um espaço de tempo também mutável. Concomitantemente, a fala da artista nos possibilita a reflexão sobre o modo como a busca por uma projeção midiática se dá em uma díade entre um trabalho que se faz buscando amparo financeiro, pois ainda segue sendo uma trabalhadora que se mantém financeiramente com a produção musical, e o trabalho que se faz por amor e prazer, buscando construir redes de relações que a mantenham em contato com outras artistas.

Entre transições de cabelo, modos de se colocar em entrevistas com o corpo, gestos, roupas, maquiagens e cenários dos quais ela fala, estão engajamentos distintos para públicos também distintos. Essa performatividade é constituída a partir do investimento em uma estética que possibilita a transformação de seu corpo, dos modos de ser vista. Enuncia, pois, a falácia da estética fixa e do corpo acabado, pois nosso imaginário sobre a performance social da artista é alterada a cada vez em que ela também acessa certas mídias – com mudanças de cabelo, roupas, modos de se colocar em enquadramentos nas imagens.

A projeção possibilitada com o programa, interligado com o modo como se dão as dinâmicas envolvendo a televisão e os usos que fazem das mídias digitais, possibilitam que seu trabalho e suas ideias, modos de existir, estéticas construídas, discursos produzidos, desloquem a também expectativa de que, em razão de estarem deslocando as normas de gênero (ao afirmarem suas identificações fora da heteronormatividade), também subsistam a partir de condições de existência precária.

Mas em que termos é possível dizer que há uma visibilidade, e de que modo ela é supostamente construída? Ao realizar esse questionamento, busco construir respostas aos modos como (in)visibilidades são produzidas também em relação com as mídias hegemônicas, como é o caso quando questiono os modos como se dão as projeções de Linn da Quebrada ou Pablllo Vittar, por exemplo. Como o visível se configura em se tratando das diferenças sentre essas e outras artistas?

Trago um momento que nos possibilita a reflexão sobre essas (in)visibilidades.

As cenas presentes no programa “Amor & Sexo” e que se espalham pelas mídias digitais, mostram uma gama diversificada de artistas nacionais que tem produzido música a partir de suas experiências enquanto sujeitos que vivenciam uma dinâmica de gênero específica, que é marcada por uma produção discursiva sob os modos como esses sujeitos deveriam viver (estar em uma banda e se identificar ou não enquanto homossexual ou travesti,

e as implicações profissionais possíveis acarretadas, as portas abertas ou fechadas). Essa produção é oriunda da expectativa de que seus corpos sigam uma matriz idealizada de compreensão do gênero, na qual um conjunto de normas sofisticadas produzem condições econômicas, políticas e sociais que afetam suas condições de vida.

Ainda assim, pontuo que o programa “Amor & Sexo” de que Linn participou foi um dos que acompanhei durante a realização do meu campo de pesquisa que mais se fez presente em comentários e matérias disponíveis em diferentes canais de comunicação com a internet, e um dos mais comentados na plataforma do Twitter. Alguém poderia se questionar as razões: se relacionada com a temática em específico, com as pessoas e artistas que participaram do programa, se Linn da Quebrada adentrando à projeção televisiva.

Ou, ainda, poderia estar relacionado com o momento de Liniker junto ao programa, e que também rendeu inúmeras reações e manchetes de jornais alternativos na internet: em determinado momento, Liniker começa a interpretar a canção de Chico Buarque, Geni e o Zepelim; após cantar o primeiro verso da música, a banda inicia o refrão – “*joga pedra na Geni!*”, ao que Liniker interrompe com um “não joga!”, seguido de segundos de silêncio, em que comenta “*O Brasil é o país que mais mata travestis, transexuais, homossexuais e bissexuais no mundo. Isso tem que acabar. Basta. Só assim podemos nos redimir*”, e termina a canção com um “*Bendita Geni!*”, reinterpretando a canção original, que tem em seu término “*Maldita Geni!*”. Todos esses fatores convergem. Ainda assim, uma das situações que provocou a produção de comentários e reações com a internet e que me chamou a atenção se tratou do momento em que foi revelado quem era a “drag misteriosa” que estava montada e participando do programa (mistério que se fez presente desde o início daquela edição).

Ao final, descobriu-se que o companheiro de Fernanda Lima, Rodrigo Hilbert – tido como símbolo de masculinidade – era a drag revelação. Após o tom de mistério, Fernanda beija a drag misteriosa, provocando gritos da plateia, momento em que revela que é Rodrigo quem a interpretara. Essa situação movimentou diversos comentários na internet, dentre “homem perfeito, que cozinha, cuida das crianças, constrói churrasqueira na cozinha de casa, lacra montado de drag”, a de que “é preciso ser muito macho para se montar de drag”.

Logo, por mais que se possa entender que o programa tenha produzido diferentes modos de projetar também a carreira das artistas, assim como de trazer para o debate em uma emissora de televisão, essa visibilidade é construída em que termos? É possível afirmar que, ao vestir-se de drag, há a produção de “resistência” em termos semelhantes aos produzidos nas letras de músicas de Linn ou nos movimentos sociais que utilizam dessa palavra para reivindicarem uma fuga de condições de precariedade? Ou há uma apropriação da mídia

hegemônica dos sentidos da palavra, demonstrando que seus usos têm se dado a partir de deslocamentos de sentido, especialmente quando incorporada para além dos movimentos que a reivindicam em suas performatividades cotidianas?

Com isso quero argumentar que mesmo em um contexto de projeção com a televisão, a produção de significados do que é apresentado no programa segmenta públicos a partir de audiências específicas. Os comentários sobre a participação de Rodrigo enaltecem o quanto é difícil “um homem” se montar de drag, e o quanto é necessário “ser macho” para tal, uma associação que acaba por reproduzir uma lógica na qual está ainda em pauta a masculinidade enquanto reguladora das experiências de gênero, e no qual, ainda que sua quebra se dê em termos de produção de uma performance drag, é um homem macho que a fará.

A segmentação também produz suas singularidade, em termos de que o mesmo se dará em relação à participação de Linn ou Liniker, e ainda Pabllo Vittar ou As Bahias e A Cozinha Mineira, em que públicos específicos vão tanto apontar para o modo como está-se a produzir visibilidade exacerbada em relação a um homem heterossexual que se veste de drag, ou irão enaltecer a participação das artistas e as temáticas abordadas junto ao programa. Trata-se, portanto, de uma característica específica da relação entre as mídias digitais e as mídias hegemônicas, de produzir (in)visibilidades a partir de públicos segmentados que dialogam entre si a partir das mídias digitais, e que não necessariamente adentram ao universo simbólico de um ou outro, mas convergem para destacar o programa como um todo, a partir dos seus interesses, fazendo com que ele seja projetado com as plataformas digitais e, assim, projetando também a participação das próprias artistas junto ao programa.

3.4 “EFEITOS PABLLO VITTAR”? UMA CENA DA MÚSICA EM EMERGÊNCIA

Após essas considerações, torna-se possível o encaminhamento para o encerramento deste capítulo, em que apresento uma contextualização de que momento de produção artística/musical envolvendo os usos da internet e das mídias digitais insiro Linn.

Assistindo ao programa “Amor & Sexo”, podemos perceber que também há outras personalidades que estão presentes, conquistando visibilidade e ganhando reconhecimento. Mas em que termos? Acredito que agora temos condições de buscar algumas outras respostas.

Em uma de suas entrevistas de que destaquei, Linn comenta que morava com Liniker enquanto cursava a faculdade de teatro, e ela aparece também com Liniker em outras postagens em suas plataformas de mídias digitais e no programa de televisão apresentado por Fernanda Lima. Estou a falar de um movimento de artistas que produzem em coletivo, atuam

continuamente juntas, ou se colocam em separado caso queiramos construir uma possível cena em que emergem?

Evidentemente que qualquer resposta a essa última pergunta será arbitrária, pois não é possível dizer que a gama de artistas que tem se colocado enquanto travestis, transexuais, homossexuais, drag queens, a produzirem música atualmente, venham de um mesmo lugar ou sigam uma mesma tradição de repertório, trajetória política ou mesmo de modos de autoidentificação enquanto as sujeitos que são. Ainda assim, mostrarei que tornar públicas sua identidade de gênero assume relevância e é um propulsor, um dispositivo do visível. Também mostrarei ser um movimento que aposta na estética de dissidência de normas de gênero, e que se dá em uma dinâmica que envolve a internet e as mídias digitais. Algumas dessas artistas, como também mostrarei, tem nomeado esse movimento de “MPBTrans” ou “MPBixa”.

Para tanto, dou início trazendo a seguinte informação: no dia 15 de janeiro de 2018, o portal G1 notícias, pertencente às organizações Globo de telecomunicações, publicou a matéria *“Efeito Pablllo Vittar: Após estouro da cantora, veja 10 artistas drags, trans e travestis que são apostas para 2018”*⁶⁴. À primeira vista, pode despertar a curiosidade da leitora e que possua interesse por uma cena musical em evidência: a de produção de músicas, produtos audiovisuais e performances de palco envolvendo sujeitos que se identificam enquanto homossexuais, travestis, transexuais ou drag queens.

Contudo, a matéria não foi recebida ao todo com bons olhos. Na plataforma do Twitter do G1, pessoas contrárias questionaram a importância e/ou relevância da publicação, manifestando-se fervorosamente contra a “má qualidade” das produções, das vozes e das estéticas – ainda que ninguém tenha se apresentado como críticos de música ou profissionais técnicos em audiovisual e produção musical.

De outro lado, inúmeras manifestações ressaltavam a necessidade de construir visibilidade para as artistas presentes na matéria – ainda que em suas falas também estivesse presente algo semelhante a “se souber cantar pelo menos”. A possibilidade de que tenhamos essas manifestações favoráveis e contrárias nos apontam para questões próprias das plataformas online, em que temáticas tanto podem aproximar alguns públicos que se identificam com as artistas a partir da segmentação das próprias plataformas, como aquelas que não se identificam, mas que, ainda assim, interagem manifestando repulsa ou expressando descontentamento.

⁶⁴ Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/efeito-pablllo-vittar-apos-estouro-da-cantora-veja-10-artistas-drags-trans-e-travestis-que-sao-apostas-para-2018.ghtml?fbclid=IwAR1Nmlwu3T26XfiJ-BcAlqQLLEZEfdlWBG6ZbjqJHR9u-U5QYXe1KnBvoc>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

Em seu escopo, a reportagem realizada pelo repórter Rodrigo Ortega⁶⁵ apresenta o que denomina como sendo “efeito Pablllo Vittar”, e que estaria tomando conta do cenário da música pop brasileira a partir de 2018. Pablllo Vittar é uma drag queen, cantora e compositora, que ganhou visibilidade nacional a partir de 2015, e da publicação de seu vídeo e música “Open Bar”, na plataforma do YouTube⁶⁶. A partir de então, passou a integrar o elenco do programa “Amor & Sexo”, da Rede Globo. Já em 2017, conquista visibilidade ao lançar o “ritmo” do carnaval daquele ano, que “viralizou” pelo País, a música “Todo Dia”⁶⁷, produzida em conjunto com o rapper Rico Dalasam⁶⁸, e que integra o álbum de estreia de Pablllo, nomeado “Vai passar mal”, lançado no mesmo ano. Nele também há músicas pelas quais ela ficou reconhecida, “K.O.”⁶⁹, e “Corpo Sensual”⁷⁰ – esta realizada através de trabalho junto de Mateus Carrilho, ex-integrante da “Banda UÓ”⁷¹. No mesmo ano participou com a cantora brasileira Anitta⁷², do videoclipe do grupo internacional Major Lazer⁷³, “Sua Cara”, conquistando projeção internacional. Na matéria é apresentado um rol de artistas que estariam “entrando na onda” da visibilidade e reconhecimento que Pablllo Vittar conquista nacionalmente e internacionalmente, para também produzirem seus trabalhos no ano de 2018, sendo possíveis “promessas” da música brasileira. Onde estão, então, as controversas na narrativa da matéria?

No dia 20 de janeiro de 2018, Linn publicou em sua página do Facebook resposta à reportagem de Rodrigo Ortega - e na qual ela também foi citada:

⁶⁵ É formado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG – Belo Horizonte/MG) e é editor-assistente da revista Billboard Brasil, voltada para as notícias musicais.

⁶⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lYuepseCRGY>>. Acesso em: 11 jan. 2019.

⁶⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=63VaFHU5g8Q>>. Acesso em: 11 jan. 2019.

⁶⁸ Rico Dalasam é um cantor, compositor e rapper brasileiro. Identifica-se enquanto homossexual.

⁶⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3L5D8by1AtI>>. Acesso em: 11 jan. 2019.

⁷⁰ Esse clipe esteve envolvido em inúmeras polêmicas quando de seu lançamento, em setembro de 2017, principalmente em razão de uma cena em que a Pablllo Vittar está dentro de um taxi e mostra uma embalagem de camisinha ao modelo distribuído pelo Ministério de Saúde para a prevenção de Infecções Sexualmente Transmissíveis. Os debates renderam inúmeros comentários de que Pablllo não teria o porquê usar camisinha, já que não engravidaria por não ser mulher. O vídeo está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q6Lw6k7k9Rk>>. Acesso em: 11 jan. 2019. Veja também matéria no site do Estadão sobre a cena de que descrevi sobre o uso de camisinha, disponível em: <<https://emails.estadao.com.br/noticias/bem-estar,em-campanha-com-pablllo-vittar-internautas-demonstram-nao-saber-para-que-serve-a-camisinha,70001983416>>. Acesso em: 11 jan. 2019.

⁷¹ Banda UÓ foi uma banda de Goiânia formada em 2010 pelas vocalistas Candy Mel, que se identifica como travesti, e os vocalistas Davi Sabbag e Mateus Carrilho, que se identificam enquanto homossexuais. As integrantes da banda anunciaram carreira solo em 2018, desfazendo o grupo.

⁷² Anitta é uma cantora e compositora brasileira.

⁷³ Major Lazer é um grupo de música eletrônica formado pelos produtores musicais, o norte-americano Thomas Wesley Pentz, conhecido como “Diplo”, e os Dj’s Jillionaire e Walshy Fir. Suas músicas misturam os gêneros eletrônicos, pop, trap, reggaeton, dancehall, dentre outros.

Atenção: esse texto não é sobre a Pablo Vittar (❤️<3) e sim sobre a entrevista que dei para o veículo de comunicação e que não foi utilizada. **É sobre o poder midiático em silenciar pluralidades.** Bom, queria começar a dedilhar aqui porque acho que essa matéria do tal efeito pablo não tem nada a ver. Primeiro que isso me parece uma total articulação midiática, que muito além de colocar algumas artistas como provenientes da arte da pablo, como efeitos do seu Big Bang, e assim, de uma certa forma, anular o trampo tão singular e o corre que muitas de nós já tem feito há muuuuito tempo, corre a.P. (antes de pablo). Eu dei essa entrevista e posso dizer que não foi essa abordagem que tive a respeito da matéria. Mas o que realmente me assusta diante de toda essa manipulação midiática, que não suporta pluralidades e singularidades múltiplas sob suas lentes, é o fato de quase ignorar tudo que já ocorreu bem antes do tal "efeito Vittar". Ignora e apaga todas as manas que fizeram e fazem seu corre, antes mesmo que muitas de nós nascêssemos e pensássemos em dar nossos cus, elas já estavam cantando, fazendo, se expondo, se arriscando, dando a cara a tapa, pondo a cara no sol e tendo nascido ou não com a raba pra lua. **Manas que fizeram e tem feito isso inclusive sem apoio midiático.** Sem que as lentes todas estivessem voltadas para seus rabos. Manas com pau, com buceta, e com cus. Poderia citar ad eternum, algumas como Claudia Wonder, Mulher Banana (Garota Xis), Lacreia, Luana Hansen, Silvetty Montilla e mais uma xoxotada de jemt. Então, 1º q mídia não eh termômetro algum para trampo, sucesso e realização. 2º que esse mito da multidão tbm já era, não é só quando vc tem milhares de seguidores que seu trampo é foda e importante. Isso torna nosso trampo diferente e com outros alcances. E 3º e mais importante: bala de borracha mata, mas também apaga. Isso já aconteceu antes, e assim que apagam nossas memórias e as tornam rasas diante de suas versões⁷⁴.

Linn está argumentando que muitas das travestis, transexuais e drag queens não alcançam visibilidade necessariamente em razão de existir ou não o efeito Pablo Vittar. Ao contrário, porque trabalharam intensamente na articulação com a internet, participando de espaços de discussão, produzindo música de modo amador, ou adentrando em um circuito de influenciadoras digitais e com isso alcançando públicos variados, para então receber reconhecimento da mídia hegemônica.

Sua crítica em relação à reportagem é dirigida aos modos de silenciamento do que já estava sendo produzido por essas artistas antes mesmo de que Pablo fosse reconhecida. Também em razão de que a matéria homogeneíza essas produções, como se não houvessem outros dispositivos de poder atuando na construção dos regimes do que será reconhecido, e que falam de lugares ocupados por esses sujeitos, suas identidades, gêneros musicais produzidos e lugar social de onde emergem.

74

Disponível

em:

<[https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/posts/2001529450085617?__xts__\[0\]=68.ARB2-2PSe6HqEGijdtQyFtP-Uy9nJTjvLtBRQW6YIUge78E_xeqLSoGLzWWhs6xhwk6ei9zSyh5DiP9txW5D-jXdHZVhacHUpewpBhqGSEcq5aVGEaBadnTsCg4_SaY7uoTt7e6Acii0-_OUMjZYDc5KWgAqj6yeEiZIEvrrVY293UUWjry0XA2iEie-pKzwiOlgfl60awR8pXuNeOD0vVtH0OIxYP_AtMNHInxc-zufH_QCuNcsmFk9zWriE_mBvFE5JIM5E9OmbB1UklQcOuPcF3hMXu-pSNB9ZQSuz6yFhasDogl_C8D-XUBdJ3pURVA-jqY&__tn__=-R](https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/posts/2001529450085617?__xts__[0]=68.ARB2-2PSe6HqEGijdtQyFtP-Uy9nJTjvLtBRQW6YIUge78E_xeqLSoGLzWWhs6xhwk6ei9zSyh5DiP9txW5D-jXdHZVhacHUpewpBhqGSEcq5aVGEaBadnTsCg4_SaY7uoTt7e6Acii0-_OUMjZYDc5KWgAqj6yeEiZIEvrrVY293UUWjry0XA2iEie-pKzwiOlgfl60awR8pXuNeOD0vVtH0OIxYP_AtMNHInxc-zufH_QCuNcsmFk9zWriE_mBvFE5JIM5E9OmbB1UklQcOuPcF3hMXu-pSNB9ZQSuz6yFhasDogl_C8D-XUBdJ3pURVA-jqY&__tn__=-R)>. Acesso em: 10 jan. 2019.

A controversa ocasionada pela publicação da matéria nos possibilita a perceber que não é possível construir uma cena em emergência de artistas que assim estão se identificando, e que tem produzido música, sem que com isso adotemos procedimentos arbitrários, que podem reconhecer certos sujeitos, enquanto invisibiliza outras.

Com a dinâmica envolvendo a internet e as plataformas de mídias digitais, não se torna possível dizer que essa cena é homogênea. Ao contrário, é constituída de uma heterogeneidade da qual seria necessária a construção de inúmeras outras pesquisas a abordar as especificidades de cada construção audiovisual, a historicidade dessas sujeitos, os lugares dos quais produzem e as narrativas presentes em suas composições.

Ainda que não se possa apontar essa homogeneização, é possível dizer que são artistas que tem conquistado visibilidade e reconhecimento dentro de determinados nichos envolvendo a produção musical, e que tem trazido em parte de suas produções e de seus discursos espalhados pelas variadas mídias, suas identidades e vivências enquanto os sujeitos que são, enquanto centralidade.

Ainda assim, qual o interesse midiático em suas produções? Tanto Linn da Quebrada quanto Pablo Vittar tem trazido questionamentos em relação ao modo como a sexualidade e os gêneros tem sido debatido no Brasil nos últimos anos, e tem se utilizado da visibilidade que possuem para pautarem essas questões, a partir de suas vivências. Em que momento é definida uma distinção? Envolve estética e modos de se colocar enquanto sujeito? Envolve o estilo musical de cada qual – pop ou funk? Ou, ainda, envolve o modo como regimes de visibilidade atuam sob a produção de formas de reconhecimento de corpos travestis ou de drag queens a emergir com a música no Brasil?

Dentro de uma variada cena de artistas em emergência, figuram personalidades que são mais conhecidas pelo público, como Johnny Hooker - cantor pernambucano que se lançou ao cenário nacional após ter suas composições escolhidas como trilhas sonoras de produções nacionais: "Volta", para o filme longa metragem "Tatuagem" (2013), "Alma Sebosa", para a telenovela "Geração Brasil" (2014) e "Amor Marginal", para a telenovela "Babilônia" (2015). Recentemente compôs uma nova música e clipe na companhia de Liniker, cantora e compositora que ficou nacionalmente conhecida após a publicação da música "Zero", vídeo compartilhado na plataforma do YouTube, e que até 30 de abril de 2018 possuía 16.567, 898 visualizações. Em setembro de 2017, Pablo Vittar, Liniker, Johnny Hooker e Almério participaram da edição do festival "Rock In Rio", realizado na cidade do Rio de Janeiro.

A historiadora Larissa Ibúmi Moreira, em seu livro "Vozes Transcendentes: Os novos gêneros na música brasileira", entrevistou Raquel Virgínia e Assussena Assussena, da banda

“As Bahias e a Cozinha Mineira”, Rico Dalasam, Liniker, São Yantó, Linn da Quebrada, Tiely, Luana Hansen, Jup do Bairro, Tássia Reis, Erick Barbi, Luedji Luna, Paula Cavalciuk e Johnny Hooker (MOREIRA, 2018), buscando abarcar um número variado de experiência dessas cantoras que tem emergido nas cenas musicais brasileiras.

Essas personalidades têm produzido em um mesmo período de Linn da Quebrada, inclusive em alguns momentos juntas, e tem se utilizado da internet para publicizarem suas produções. Além dessas personalidades, também há MC Xuxú, MC Trans, Mulher Pepita, e que não foram entrevistadas, mas que também constituem um cenário no qual homossexuais, mulheres lésbicas, travestis, transexuais, drag queens, tem emergido e produzido narrativas, discursos e música a partir de suas vivências enquanto os sujeitos que são.

Em entrevista para o Jornal Nexo, publicada no dia 17 de maio de 2018, na plataforma do YouTube, Linn comenta sobre essa cena, ao que nomeia de MPBixa, MPBTrans:

Esse movimento denominado LGBT, ou TLGB, MPBixa, MPTrans, nas músicas não é algo novo. Mas acho que é importante de uma certa forma dar nome a isso, porque assim eu acredito que isso ganha uma certa força. É interessante que a gente se enxergue enquanto grupo, que a gente, por mais diferente, e por mais singulares e plurais que sejam as pessoas que pertençam a esse grupo, neh, mas acho que isso faz com que a gente possa se conectar, e inclusive se estabelecer melhor e pensar em ações e estratégias também de desarticular, e de nos articular também. Mas acho ao mesmo tempo que a gente tem que perceber que esse movimento de dar nome a nós, neh, é..., é sempre de uma certa forma dar nome ao que é exceção. **Porque ninguém dá o nome da música heteronormativa. Não se fala: “o grupo heteronormativo, a cena heteronormativa e a cena LGBT”.** “O elenco branco de atores, o elenco negro, neh”. O branco, o normativo, o padrão, nunca é denominado. Ele continua sendo o universal, o todo poderoso. E eu acho que a gente tem abrir mais os nossos olhos, também os nossos ouvidos, pra perceber as pessoas e artistas que estão próximas a nós, e que nós não necessariamente valorizamos e legitimamos enquanto arte até que nos digam que aquilo é arte. Seria inocente da nossa parte pensar que nós somos as pioneiras, néh, tanto a falar sobre nós, desse grupo, e dessa diversidade, neh, e dessa pluralidade, hã.. quanto a pensar em música, em arte, cinema, e tudo mais. A gente não tá só falando e só produzindo, hã..., não é necessariamente música e arte LGBT. Ainda que eu cantasse ou que eu fizesse qualquer outra coisa, **eu ainda seria esse corpo. Eu ainda seria essa bicha travesti**, é... cantando qualquer outra coisa, produzindo qualquer outra coisa. Mas acho que nos delimitar, e nos colocar como um tema a ser esgotado é muita crueldade, também. Porque eu não sou um tema, eu não vou ser esgotada. Eu estou produzindo sobre as minhas inquietações, que são, inclusive, muito maiores que eu⁷⁵ (*grifos meus*).

Nessa entrevista, ao mesmo tempo em que a artista está ressaltando a importância do trabalho das diferentes artistas que tem emergido, também estão criticando aspectos que já estavam presentes em sua postagem na plataforma do Facebook. Em ambas as ocasiões, está

⁷⁵ Transcrição de entrevista realizada por mim em 03 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W17OoImPFV4>>. Acesso em: 03 dez. 2018. Publicada em: 17 mai. 2018.

se posicionando em um caminho que não a coloca como precursora do movimento de que tem feito, mas ressalta que há uma história por de traz de sua visibilidade e reconhecimento conquistado nas mídias.

Ainda assim, a visibilidade de Linn é distinta da visibilidade de Pablo Vittar. Quando Linn recebeu a premiação do Teddy Awards em razão do filme documentário “Bixa Travesty”, e do qual abre este capítulo, sua participação não estava nos jornais ou reportagens produzidas pela mídia hegemônica. Ainda assim, sua produção tem se voltado a questionar o modo como essa visibilidade é conquistada, e os limites dessa visibilidade quando se trata de oportunização de trabalho e discursos produzidos na mídia.

Essa cena de que Linn também faz parte não é homogênea (MOREIRA 2018). Em suma, há a produção de uma cena de artistas que tem pautado em suas produções audiovisuais problematizações em relação a questões de gênero e sexualidade. Concomitantemente, trazido suas identidades de gênero para além de uma identificação em termos de gênero enquanto homem ou mulher, e de sexualidade a partir do binômio heterossexual e homossexual.

Também que estavam produzindo certa visibilidade a partir das experienciais em suas cenas locais ou de produção independente, e que passa a conquistar outras formas de visibilidade a partir da reconfiguração também dos regimes do visível na esfera do espaço público e que envolvem a produção de discursos ou práticas sobre homossexualidades ou dissidências de gênero no Brasil.

Então, considerando que há uma gama de outras artistas que também tem conquistado visibilidade e reconhecimento, o que tem diferenciado o trabalho realizado por Linn da Quebrada? Esses modos de produção de (in)visibilidade estão relacionados com as temáticas de que estão presentes em suas produções audiovisuais?

Como apontarei no próximo capítulo, seu trabalho envolve o modo como produz narrativas sobre experiências de travestis e transexuais, a partir de uma estética das dissidências e de uma posição intencional da artista em deslocar certas normas de gênero – ainda que também as reiterando.

4 NARRATIVAS PAJUBEIRAS DE PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO DISSIDENTES COM AS MÍDIAS DIGITAIS

A relação entre músicos e seus públicos mudou. Não mais desaparecendo nos céus ou mansões, os músicos de hoje estão ligados à terra, sob pressão para construir conexões com os ouvintes. O público, especialmente aqueles que atingiram a maioria em um momento de mídia onipresente, espera que os músicos que eles seguem sejam “constantemente acessíveis, especialmente nas mídias sociais, oferecendo momentos únicos e íntimos para seus fãs”. Onde antes as audiências para a música em massa não tinham Relação “real” com artistas poderosos e distantes, hoje os músicos buscam implacavelmente relacionamentos com o público, acompanhando ouvintes de plataforma em plataforma, tentando estabelecer uma presença para si mesmos e construir conexões (BAYM, 2018, p. 1, *tradução minha*)

Ao perceber a variedade dessas artistas, e a partir da pesquisa realizada percorrendo a construção performativa de Linn, é possível dizer que a relação entre artistas e audiências está se modificando, como apontado pela pesquisadora Nancy Baym (2018). Essas personalidades estão produzindo suas músicas a partir do uso intensivo das mídias digitais. Um uso que possibilita uma projeção artística e condições de se manterem trabalhando. Ou seja, há uma relação material e econômica. Ela envolve engajamentos que artistas necessitam realizar para construir relações com seus públicos, o que também pode ser percebido no modo como Linn da Quebrada utiliza das plataformas de mídias digitais enquanto artista. Nesse uso que os cotidianos podem ser observados, assim como as tentativas por ela utilizadas para criar essas relações com suas audiências, e na qual as intimidades são também compartilhadas.

Nesse sentido, tendo em vista que Linn se utiliza dessas plataformas para se projetar e construir relações, torna-se necessária a perambulação por essas plataformas para que seja possível compreender que relações são essas que estão sendo produzidas.

Antes de prosseguir, contudo, considero necessária a realização de apontamento do que estou entendendo enquanto “audiência”, pois a relação de Linn com essas audiências é peculiar e, como demonstrarei nesse capítulo, nos aponta para diferentes questões – desde modos de autocomunicação envolvendo as mídias digitais, até a possibilidade de que audiências sejam o “motor” de produção de um material artístico através de financiamento coletivo.

“Audiências” não estão relacionadas com “consumo” de modo direto – ainda que muitas das audiências sejam também consideradas consumidoras. Com isso quero dizer que não pretendo entender que as pessoas que acompanham a carreira de Linn da Quebrada sejam todas “consumidoras de um produto cultural” – ainda que a artista também possa ser vista enquanto um produto quando adentra ao universo hegemônico de produção musical. Mas

quero compreender que a dinâmica envolvendo as audiências ultrapassa inclusive uma esfera reducionista que as consideraria como sendo apenas consumidoras e, assim, passivas quanto às relações estabelecidas com as artistas no contexto de uma sociedade digital.

Entendo, a partir do que argumenta a pesquisadora Nancy Baym, que “‘audiências’ são elas mesmas uma ‘construção ficcional’ usada para abstratamente colocar juntos diferentes indivíduos tendo uma variedade de experiências” (BAYM, 2018, p. 78, *tradução minha*). Dito de outro modo, “audiências” possuem agenciamento para interagirem entre elas mesmas na produção de experiências, e que ultrapassam a esfera do consumo de um produto ou de um objeto. Além disso, “membros de audiências falam com variadas vozes, usam música e outros materiais culturais de muitas maneiras, e possuem diferentes níveis de envolvimento com os objetos de sua atenção” (p. 78, *tradução minha*).

Essa questão se torna importante de ser apontada em um contexto em que envolve a internet e as mídias digitais, e na qual as próprias audiências possibilitam que artistas sejam financiadas ou criam conteúdos elas mesmas a partir de edição de imagens, vídeos no YouTube, memes compartilhados, distribuindo seus próprios materiais tanto em seus perfis em plataformas, como também com as artistas. Baym argumenta que:

Audiências distribuem e exibem outros trabalhos. Elas também fazem seu próprio trabalho criativo – remixes, histórias, covers, arte, vídeos, designs – que podem com o tempo se tornar mais popular que o trabalho oficial. Elas criam dignos museus de arquivo de informações musicais em websites e wikIs. Elas escrevem blogs. Elas compartilham informação (ambas precisas e erradas), gravações e fotografias. Elas criam espaços e redes nas quais elas compartilham recursos de apoio, identidades, relacionamentos e práticas. Elas são aquelas que espalham a palavra, que vigiam os portões da cultura popular, e quem estabelecem as normas de como isso acontecerá. Elas são aquelas que “fazem coisas acontecerem” (BAYM, 2018, p. 79-80, *tradução minha*).

Ou seja, ao falar em audiências estou considerando também a produção de relações entre públicos e artistas, e de formas de identificação envolvendo em especial as mídias digitais e performances de gênero dissidentes acionadas a partir do que percebo com a perambulação nas plataformas de mídias de Linn da Quebrada.

Em razão disso que para compreender e demonstrar a relação que Linn produz com suas audiências, realizo nesse capítulo apontamentos referentes à perambulação nas plataformas de mídias digitais de que ela utilizou, em especial aqui demarcando o espaço tempo de perambulação entre novembro de 2017 a novembro de 2018.

Apresento inicialmente algumas questões relacionadas à como compreendo o funk e a incorporação desse gênero musical nas produções audiovisuais de Linn, para depois analisar

essas produções presentes na plataforma do YouTube, pois entendo que constroem representações sociais sobre travestilidades e nos informam sobre questões pelas quais as próprias audiências interagem com a artista. Depois percorro fluxos presentes em plataformas de Facebook e Instagram, trazendo minha análise a respeito das interações nelas presentes.

4.1 REPRESENTAÇÕES DE TRAVESTILIDADES COM AS PRODUÇÕES AUDIOVIDUAIS

Éramos representadas de forma **jocosa, marginalizada** e, de certa forma, **desumanizadas**. Isso tem se transformado. Somente assim, ocupando esses espaços, de comunicação, de poder e de fala que as coisas podem se transformar. Os veículos de informação e de arte, eles não só imitam a vida, mas eles também limitam a vida e produzem modos e comportamentos de existir. **Com isso, há possibilidade de inventarmos novas formas de se relacionar, utilizando esses meios** (LINN *apud* TRÓI, 2018, p. 453 – *grifos meus*).

O parágrafo destacado faz parte da entrevista que Linn da Quebrada concedeu para o jornalista Marcelo Trói, em 2017, e que foi publicada em edição especial da Revista Cult do mês de agosto daquele ano, em dossiê denominado de “*Artivismo das dissidências sexuais e de gênero: a arte enfrenta a violência normativa dos nossos dias*”, e apresentado pelo pesquisador Leandro Colling, da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Na edição, há apontamentos sobre a relação entre arte e ativismo na produção de experiências com a música envolvendo cantores e cantoras que se identificam enquanto queer, travestis, transexuais, entre outras identificações.

Por ora, quero chamar a atenção para os modos de representação sobre experiências travestis, transexuais e de dissidências de gênero das quais Linn está a refletir ao longo da entrevista. Sua fala nos possibilita buscar compreender como essas representações tem se dado, em especial a partir de que elementos narrativos. A desumanização de que a artista menciona tanto pode ser pensada em termos de precarização dessas corporalidades, mas também de produção de estigmas que tanto precarizam, como podem ser pontos de partida para deslocamentos performativos. Como isso se dá nas produções audiovisuais de Linn?

Importa dizer que representações estão associadas com as tecnologias midiáticas (2017, p. 265) e com a cultura (HALL, 1997), com formas de tornar algo visível ou não. Trabalhar com os aspectos culturais da produção de narrativas e de representações envolve considerar o que o sociólogo jamaicano Stuart Hall (1997) argumenta como sendo um ponto de viragem na segunda metade do século XX no que concerne às próprias representações e à

centralidade que a cultura e as tecnologias de mídia assumem nesse período, o que também possui relevância em uma sociedade digital.

O autor parte do contraponto à visão clássica do marxismo entre “base” econômica e “superestrutura” ideológica, para propor que tal perspectiva não se mostra suficiente para compreender a complexidade das relações do século que se inicia. A circulação de ideias e de imagens modifica o modo como olhamos para o mundo, como acessamos informações ou construímos novas representações sociais, o que se dá a partir das tecnologias de comunicação digital e dos produtos culturais (HALL, 1997, p. 17). Há regimes de representação, que podem ser compreendidos “como a gramática imagética disponibilizada aos sujeitos em sua vida cotidiana” (MISKOLCI, 2017, p. 269)⁷⁶.

As tecnologias e mídias possuem importância, pois, nesse processo, pois tanto podem reiterar, quando deslocar formas históricas de representar algo. Jorge Leite Junior (2008) compreende, por exemplo, que é no uso das mídias e na propagação de uma cultura de massas que emergem possibilidades distintas de identificação, incluindo de pessoas travestis e transexuais. Para o autor “é impossível pensar o desenvolvimento do conceito de transexualidade sem a influência da mídia e da tecnologia médica” (LEITE JR, 2008, p. 138). Ou seja, tecnologias que também criam algo ou, como Richard Miskolci argumenta, de que as representações devem ser pensadas a partir da relação entre produção e consumo de imagens e as tecnologias comunicacionais, o cinema, a televisão, as mídias impressas, e atualmente as mídias digitais (MISKOLCI, 2017, p. 265).

Em sua tese de doutorado, Mario Carvalho demonstra como a internet tem sido de suma importância para a organização das pessoas que se identificam enquanto travestis ou transexuais, apontando para mudanças no modo de representar suas demandas de direitos, de identificação ou de reconhecimento no uso das mídias não hegemônicas, de modo a tensionar com as formas de representação sedimentadas nas próprias mídias, e que possam as colocar enquanto sujeitos estereotipados ou marginalizadas (CARVALHO, 2015, p. 70).

A partir da análise de campanhas de visibilidade de travestis e transexuais, Carvalho aponta para processos de agenciamento das próprias travestis e transexuais em termos de como representar suas identidades nessas campanhas – ainda que muitas delas estejam

⁷⁶ Richard Miskolci ressalta que uma das formas de melhor expressar a assimetria de poder dentro de um regime de representação é a produção do esteriótipo, “a imagem preestabelecida a partir das diferenças históricas que permitem alocar o outro em uma posição – ao mesmo tempo – inferior e estática”. Com o esteriótipo há a cristalização de desigualdades sociais, as quais “herdadas por sociedades criadas em processos de subalternização de certos grupos sociais, os quais, especialmente no passado, tendiam a ser ignorados e, no presente, costuma ser hipervisibilizados como inferiores, anormais ou desviantes” (MISKOLCI, 2017, p. 269).

pautadas na reprodução de material divulgado via órgãos governamentais (p. 70); enquanto outras são produzidas pelas próprias pessoas travestis ou transexuais.

Busco aqui demonstrar o modo como Linn da Quebrada tem se posicionado em relação a questões que envolvem representações sobre travestilidades e transexualidades em suas produções audiovisuais, e que envolve estratégias por ela desenvolvidas para buscar dar visibilidade para os corpos travestis em suas agências, e também enquanto engajamento político de denúncia às condições de precarização desses corpos. Façamos, antes, da relação de Linn com o funk, pois nos auxilia a compreender suas produções audiovisuais.

4.1.1 “Funk, a poesia da quebrada”:

O que a gente está fazendo não é necessariamente novo, nós não somos pioneiras. Além de tudo, tem outras pessoas que estão fora da lente midiática e que estão produzindo coisas tão interessantes quanto nós e tão relevantes, senão até mais. Muitas outras pessoas, de uma forma ou de outra, já estavam pondo em xeque essas normas, já estavam implodindo e fazendo um bug no sistema. Ficou insustentável pra grande parte das pessoas e pra mídia, principalmente, fingir que nós não existimos. Na quebrada, o funk é poesia, o rap é poesia e é história. As nossas histórias, geralmente, não são contadas, não são validadas. Nossos corpos não têm peso, não valem a pena. Como nós produzimos o saber preto? Se não tem tanta possibilidade de fazer livros de história, a gente faz isso na música, a gente faz isso nas paredes da cidade, nos pichos, na oralidade, construindo linguagem da nossa forma (LINN apud TRÓI, 2018, p. 450).

Linn da Quebrada iniciou sua trajetória na música através do funk. No evento em que realizou sua primeira performance de palco, o Periferia Trans de 2016, cantou Talento. Enquanto isso, sua primeira música e produto audiovisual publicado na plataforma do YouTube foi Enviadescer. As duas composições musicais têm em comum a marca do funk que as lançou – funk que possui em sua história a expressão dos subúrbios e da periferia de grandes cidades, mas que vai se espalhando enquanto produto cultural e adentrando ao consumo de diferentes classes sociais e públicos.

Venho acompanhando com minha pesquisa o que aponto como uma *estética das diferenças* presente no modo como Linn da Quebrada incorpora o funk em suas produções musicais. Entendo a estética do funk não somente enquanto uma manifestação imagética que se dá nas roupas, nos penteados ou nas letras de músicas e estilos que compõe uma canção. Considero um conjunto que não visa separar corpo e objeto, estética e performance, música e produção audiovisual. São elementos que constituem uma estética própria, na união de seus múltiplos signos constitutivos e que, no caso da minha pesquisa, informa modos específicos

pelos quais a estética funk é utilizada enquanto posicionamento político de reivindicação por vidas não precárias.

O funk enquanto manifestação cultural tem início nos Estados Unidos, na década de 1960, e é incorporado no repertório cultural brasileiro a partir da década de 1970, em especial no Rio de Janeiro. Naquele país, a origem do que hoje pode ser compreendido enquanto “funk” vem das classes populares - enquanto manifestação de uma população de negros e negras. Nas décadas de 1930/1940, parte das populações de negros e negras migravam das fazendas do sul para o norte do país carregaram consigo o *blues*, que até então era um ritmo rural e que passa a ser transmitida pelas rádios e incorporada no repertório de adolescentes brancos (Elvis Presley, por exemplo) (VIANA JUNIOR, 1987, p. 44), e que passam a informar modos de vestir, cantar e tocar dos negros migrantes.

Essas experiências migrantes possibilitaram o surgimento do *rock*, do *rhythm and blues* e do *soul*, estilos musicais que foram sendo incorporados por cantores brancos a partir da cultura de produção musical de negros do país. Com o desenvolvimento dessas sonoridades, *soul*, *rock* e até mesmo o *blues* foram se tornando comerciais, e em 1968 o *soul* já tinha sido incorporado genericamente ao *black music*, perdendo partes de sua intencionalidade revolucionária (p. 45). Foi nesse movimento de comercialização da *black music* e de transformações do *soul* que o “*funky*”, que até então era tido enquanto palavra pejorativa, para se tornar uma expressão cultural de orgulho negro, e que envolvia modos de se vestir, jeito de andar e maneiras específicas de tocar música, e que ficaram conhecidas como estilo “funk” (p. 46). A sonoridade do funk demarcava gostos populares de uma geração de negros e negras dos EUA e que não agradava uma maioria branca, em razão da radicalização de seus propósitos iniciais, materializado em ritmos pesados e agressivos (p. 46)⁷⁷.

No Brasil a introdução do funk se deu de modo contrário do que aconteceu nos Estados Unidos. Embora aqui se reconheça que o funk faça parte de uma cultura popular ligada à periferia, o estilo musical chegou ao Rio de Janeiro a partir dos bailes produzidos na

⁷⁷ Em sua tese de doutorado, intitulada “O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos”, defendida em 1987, Hermano Paes Vianna Júnior aponta que a *disco music* emergiu primeiramente tomando conta do estilo musical da *black music*, contudo, mostrando, ainda, que as décadas que se seguiram nos Estados Unidos foram marcadas por disputas culturais envolvendo a reinvenção de estilos musicais por parte da população negra que frequentavam o norte da cidade de Nova York, fora da ilha de Manhattan, no Bronx, o “gueto negro” assim denominado. Parte do movimento que articulava a produção de uma musicalidade a partir dos subúrbios de NY reivindicavam uma “autenticidade” black, e assim vão incorporando outros estilos musicais para se afastarem dos estilos de consumo de uma elite branca que se apropriava da produção oriunda desses mesmos subúrbios. Assim foram sendo criados os estilos como o “rap”, incorporado a partir da influência do DJs jamaicanos que levaram ao Bronx o “sound systems” de Kingston, a partir de festas organizadas no bairro (VIANA JUNIOR, 1987, p. 46).

Zona Sul da cidade, especialmente no estabelecimento chamado “Canecão”. As festas, que aconteciam aos domingos, e organizadas pelos discotecários Ademir Lemos e Big Boy, atraíam cerca de 5.000 pessoas para acompanharem o estilo “pesadão”.

Ainda na década de 1970, os bailes foram sendo retirados do canecão, em razão de um processo de “intelectualização” ocorrido no local – em que, embora os resultados financeiros estivessem correndo bem com o funk, os diretores do estabelecimento passaram a restringir os usos do espaço, com a intenção de dar palco para a “MPB”⁷⁸ e os shows de Roberto Carlos (VIANA JUNIOR, 1987, p. 52). Assim, as festas foram sendo distribuídas pelos subúrbios do Rio de Janeiro e aos poucos os “bailes da pesada” foram adentrando em outros circuitos que o popularizaram pela cidade – como os bailes de Soul Grand Prix, em que funk e soul ainda eram tido como semelhantes e sinônimos (p. 53). Tanto que, por volta de 1975, o funk carioca já era “apelidado” pela imprensa como “Black Rio”, marcando uma nova história no funk do Rio de Janeiro (p. 55).

Já em 1978, o movimento do “Black Rio” se mistura com o “num baile soul”, e que passam a ser utilizados por grupos de populações negras no Brasil, em especial do movimento negro, como forma de superação do racismo (VIANA JUNIOR, 1987, p. 57). Viana Junior ressalta que é nesse movimento de reinvenção do funk e de reapropriação por parte da população negra que o estilo musical também é distribuído pelo país, e passa a fazer parte de festas de funk que apareciam em Porto Alegre/RS, São Paulo/SP e Minas Gerais/MG (p. 58). Em São Paulo o funk era promovido pela equipe “Chic Show”, e os eventos constituíram-se, junto da “Black Rio”, nas palavras do antropólogo Peter Fry, como “movimento de maior importância no processo da formação da identidade negra no Brasil” (p. 58)⁷⁹.

As contribuições de Viana Junior nos fornecem um histórico de como o funk é acessado por classes populares, em uma mescla de formação de identidade e de autoafirmação enquanto grupos sociais, como o fez na formação de identidades negras no Brasil. Das décadas de 1970 e 1980 muito também se modificou o funk, popularizando-se entre camadas

⁷⁸ A pesquisa de Hermano Paes Viana Junior é também uma contranarrativa em relação aos modos de narrar a história do Canecão. Isso em razão de que, pouco ou nada se é falado a respeito dos momentos em que a casa recebeu a abertura do que seria o funk enquanto cultura popular carioca. Ao contrário, quando acionei pesquisa para buscar mais informações sobre o local, encontro que foi palco da MPB, dos shows de Vinicius de Moraes, Elis Regina, Roberto Carlos, dentre outros, mas não menções às populações variadas da cidade que se reuniam para acompanharem os embalos dos sons pesados proporcionados pelo funk.

⁷⁹ O autor comenta como foi a experiência de contato com o movimento negro que emergia naquele período, em oposição à ditadura civil-militar que vigorava no país. É também na apresentação que Fry apresenta as limitações de seus estudos realizados a parir de etnografia com os povos praticantes de religiões africanas no Brasil, como a Umbanda. Reconhece que seu foco foi na cooptação dessas religiões por parte de outros grupos e suas práticas - reinterpretando símbolos de negritude – em detrimento de aspectos de resistência. Nesse sentido que enaltece as produções do Black Rio e Chic Show, como “instâncias em que os negros brasileiros ciam símbolos novos de etnicidade, de acordo com sua experiência social” (FRY, 1982, p. 15).

de classe social distintas, e a partir de demandas de identificação e consumo também variadas. O funk carrega em sua história a linguagem da contestação, a sensualidade, de falar diretamente com as interlocutoras que o escutam.

O funk é próximo à artista Linn da Quebrada de quanto morou em Votuporanga (521 km) e São José do Rio Preto (441 km de distância da capital), ambas no estado de São Paulo, sendo uma “expressão material e sem pudor da construção do desejo”, da qual seu estilo é o “afro-funk-vogue-experimental”, um “pense-dance”. A linguagem do funk que também é acionada por Linn da Quebrada para produzir representações sobre experiências de travestis em suas produções audiovisuais. Uma linguagem provocativa em que o sexo e a sexualidade são explicitados, apontando que são questões que fazem parte da produção de experiências e de vivências das travestis com quem Linn já teve contato, ou ao menos é o modo como ela apresenta em suas produções audiovisuais.

Na minha pesquisa, identifico que Linn aciona o funk também enquanto possibilidade de construir modos de resistência pelas quais ela fala sobre essas experiências, mas também possibilite a reflexão sobre questões de seu cotidiano de que gostaria de abordar enquanto cantora. Essa abordagem é construída a partir de uma linguagem da sensualidade, com temas de sexo, sexualidade, violência, desejo, explicitados nas letras, e também na configuração estética presente em suas produções audiovisuais, como passo a demonstrar.

4.1.2 “Já quebrei o meu armário, agora eu sou travesti”

A abordagem sobre representações nos possibilita a reflexão sobre como o espaço público é constituído a partir de normas sociais heteronormativas. Nesse tópico demonstro como Linn tensiona essas questões em produções audiovisuais de “Enviadescer” e “Talento”. Nelas, destaco que, com suas duas primeiras produções, Linn voltou-se a problematizar a “ruptura do armário”, assim como buscou o enaltecimento do feminino em corpos com pênis ou vagina – com especial atenção para a feminilidade enquanto características que podem ser incorporadas por corpos independentemente de uma demarcação do dimorfismo que atribui masculinidade ou feminilidade a partir dos corpos sexuais.

Em se tratando de questões envolvendo gênero e sexualidade, e do modo como o espaço público é constituído para corpos de homens masculinos e de mulheres femininas, trazer essas questões através da música nos revela a centralidade da cultura enquanto lócus no qual se dão disputas representacionais (MISKOLCI, 2017). Através da propagação de imagens e do acesso diferenciado a informação, que a cultura penetra em todos os cantos do

cotidiano das pessoas, produzindo formas de identificação e possibilitando processos de subjetivação (HALL 1997, p. 24), questões que são atravessadas pela relação que estabelecemos com as mídias e as tecnologias de informação.

Vejamos as duas imagens a seguir, e que fazem parte dos enquadramentos estéticos utilizados nas produções audiovisuais de “Enviadescer”:

Figura 14 – Residências ao fundo do plano de imagem no vídeo “Enviadescer”



Fonte: < <https://www.youtube.com/watch?v=saZywh0FuEY>>. Acesso em: 3 mai. 2018.

Figura 15 – Várias pessoas do clipe de “Enviadescer” dançando funk ao lado de fora de uma unidade de Polícia Militar em São Paulo, SP, Brasil



Fonte: < <https://www.youtube.com/watch?v=saZywh0FuEY>>. Acesso em: 3 mai. 2018.

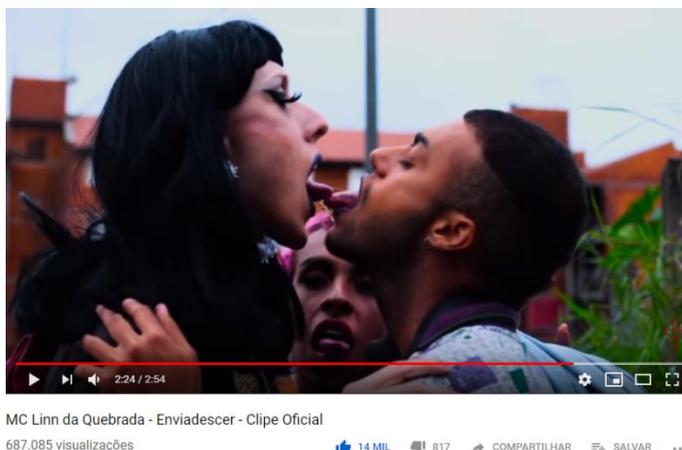
Nas duas imagens acima destacadas é possível de perceber a intencionalidade dos enquadramentos construídos a partir das produções audiovisuais. Ambas as fotografias foram capturadas por mim, através da ferramenta *print screen* em meu computador. Ainda que elas tenham sido enquadradas a partir do meu olhar, e do modo como enquanto pesquisador, entendo que isso não exclui os enquadramentos que as próprias imagens da produção buscam por elas mesmas produzir. Ao falar em enquadramentos, atribuo uma dimensão política, pois nos informa sobre o que a artista teve a intencionalidade de mostrar ou tornar visível nessas produções, e que envolve um senso estético, narrativo e político a informar o que a expectadora irá ou não visualizar.

O plano da primeira imagem é construído com a intencionalidade de mostrar os cenários da periferia, em especial Linn e uma outra personagem que participa da produção, a caminharem enquanto “bixas” naquelas ruas e espaços, informando que também são lugares a serem ocupados por esses corpos, que em sua maioria são de pessoas aparentemente negras ou não brancas. As imagens são enquadramentos que visam deslocar condições nas quais não seria possível que esses corpos habitassem espaços de reconhecimento afastados de condições de vida precária. Entendo, desse modo, que enquadramento não está relacionado somente com o modo como a fotografia é retratada, mas a partir de elementos que nos informam sobre a ocupação do espaço público.

O que é perceptível com a segunda imagem em destaque, na qual os corpos de mulheres com pênis e com vagina, travestis, transexuais, “viados” e “bixas” estão rebolando ao lado externo de uma unidade de Polícia Militar de São Paulo. Qual a relação da polícia, do Estado e do poder de vida e morte para com esses corpos? A construção desse enquadramento não é somente para dançar sob as grades externas da unidade policial, mas para nos possibilitar a reflexão sobre a relação entre Estado e normas de gênero e sexualidade em termos de produção com outros marcadores da diferença acionados nas performance corporais das pessoas que participam do clipe.

Concomitantemente, há no clipe um conflito com uma leitura de gênero que não reconhece feminilidades como derivados de corpos machos e masculinidades de corpos fêmeas. Esse conflito é estabelecido a partir a construção do que considero como sendo elementos específicos que falam sobre uma estética do funk, e que envolve modos de colocar o corpo, de gesticular, roupas a serem utilizadas, comportamentos, cores e lugares em que são produzidos enquadramentos para as representações que se busca deslocar.

Figura 16 – Beijo/encostar de línguas de duas pessoas que participam do clipe de “Enviadescer”



Fonte: < <https://www.youtube.com/watch?v=saZywh0FuEY>>. Acesso em: 3 mai. 2018.

A sensualidade, o prazer, o erótico e o vulgar são alocados em uma mesma cena, conforme imagem acima destacada, para a produção de uma estética que incorpora o feminino nos corpos das sujeitos que fazem parte da produção. Uma delas, com peruca e cílios longos e pretos, batom roxo a cobrir os lábios e a tocar o corpo pela língua de uma outra personagem, negra, e também “bixa”. A linguagem estética busca a reapropriação do que poderia ser considerado enquanto o vulgar de um corpo bixa, palavra que é produzida enquanto xingamento e ofensa homofóbicas, para uma postura política contrária às normas que produzem a invisibilização da potência estética do corpo bixa, por esse corpo ser ocupado pelo feminino.

Concomitantemente, são questionadas certas hierarquizações em relação a como um corpo se coloca nesse espaço público. Qual a legitimidade de que uma bixa ou uma travesti circulem nas ruas sem que olhares perversos lhe percebam entre a díade do nojo e do desejo, ou de que uma bixa circule nesse mesmo espaço? São duas figuras que incorporam (a bixa e a travesti) – acrescentando-se o fator de negritude - cada qual, feminilidades em corpos nascidos e instituídos machos, e essa incorporação nos aponta que há uma política de corporalidade a informar quais são as fronteiras que não são possíveis de serem atravessadas por esses corpos. Fronteira que é produzida a partir da naturalização de uma inteligibilidade de gênero que também produz condições de precariedade para esses corpos.

Na letra, a artista usa um tipo específico de linguagem, com retoques da poesia do funk, que estimula uma conversa direta entre ela e suas interlocutores. Assim ela convoca o “macho discreto” a “bater um papo reto”, e nos possibilita a refletir sobre categorias tais como gênero e sexualidade. Na construção narrativa identifico a contraposição a um discurso que aloca a heterossexualidade como a norma a ser seguida no espaço público, e à homossexualidade ou as dissidências dessas normas binárias, a obscuridade do privado. São acionados elementos discursivos para questionar padrões hegemônicos de masculinidade entre as próprias homossexuais, como ilustra o trecho abaixo:

Ei, psiu, **você aí, macho discreto**
 Chega mais, cola aqui
 Vamo bater um papo reto
 Que eu não tô interessada no seu grande pau ereto
Eu gosto mesmo é das bixas, das que são afeminadas
 Das que mostram muita pele, rebolam, saem maquiadas
 Eu vou falar mais devagar pra ver se consegue entender
 Se tu quiser ficar comigo, boy (ha-ha-ha)
 Vai ter que enviadescer
 Enviadescer, enviadescer
 Ai meu deus, o que que é isso quéssas Bixas tão fazendo?
 Pra todo lado que eu olho, tão todes enviadescendo
Mas não tem nada a ver com gostar de rola, ou não
 Pode vir, cola junto as transviadas, sapatão
 Bora enviadescer, até arrastar a bunda no chão
 ih, aí, as Bixa ficou maluca
 Além de enviadescer, tem que bater a bunda na nuca
 (*grifos meus*)

“Enviadescer” é apresentada, então, como uma posição política que evoca a legitimação do feminino em corpos machos, e que também reivindica a não normalização das práticas de desejo. Há o deslocamento do desejo pelo “pau ereto”, e enaltecimento das “bixas, das que são afeminadas”. Nesse sentido, portanto, apresenta um contradiscurso ao enaltecimento da masculinidade, o que fica evidente quando as “transviadas” e as sapatonas também são convocadas a “enviadescerem”.

Essa linguagem também indica recortes geracionais em relação às práticas do desejo, pois estão sendo produzidas dentro de novos regimes de visibilidade para questões envolvendo homossexualidades e dissidências de gênero no Brasil. Essas práticas de desejo se constituem a partir do modo como os corpos dessas sujeitos transitam pelos espaços em que o vídeo é produzido. Dançam, sorriem, abraçam-se, beijam-se, trocam afetos entre bixas, sapatonas, travestis, e nos informam sobre reivindicações específicas de uma população oriunda da periferia de São Paulo que se agrupam enquanto modo de, coletivamente,

produzem seus próprios espaços de resistência à normalização. O funk, nesse sentido, é o ritmo do contato e da produção de experiências singulares entre essas sujeitos que fazem parte desse vídeo em específico. Em 2017, quando da produção de seu primeiro álbum, o final da letra de *Enviadescer* foi modificado por Linn da Quebrada, na qual se acrescentou:

Enviadesci, enviadesci
E agora macho alpha, não tem mais pra onde fugir
enviadesci, enviadesci
já quebrei o meu armário e agora eu vou te destruir
porque antes era um viado
agora eu sou travestyyyyyyyeEAAAAh...

Porque a mudança? Ela nos informa sobre processos de reflexão da própria artista, mas também sobre uma possível segunda saída do armário (primeiramente, a quebra do armário que institui a homossexualidade e, posteriormente, o armário rompido para a autoidentificação enquanto travesti). Essa alteração ao longo da realização da pesquisa me possibilitou cogitar a possível existência de um “armário trans” ou “armário travesti”, nos termos de como emergiu essa hipótese junto à pesquisa de Tiago Duque (2017).

Entretanto, essa questão não se sustentou. O armário de que Linn da Quebrada fala a partir do “macho alfa”, é a ruptura com um regime de inteligibilidade que aloca os corpos bixas e das travestis fora dos eixos de reconhecimento e de desejo, e não necessariamente um suposto armário do gênero e um outro da sexualidade, em que há primeiro uma “descoberta” da homossexualidade, e depois da travestilidade a ser incorporada em sua performatividade de gênero.

O “armário” já estava presente na produção de “Talento”. Essa produção possui duas versões, uma audiovisual, publicada em agosto de 2016, e uma versão “lírica”, publicada também no mesmo mês, ambas na plataforma do YouTube. Na primeira, há uma narrativa específica em que são enaltecidas as feminilidades nos corpos bixa e travesti. Noutra, o foco da produção é o “armário” na representação do banheiro – ainda que o “armário” também esteja presente na primeira produção:

Figura 17 – Cenas de clipe lírico de “Talento”, que mostram partes de um banheiro masculino, com mictório e frases pichadas de “Que eu não vou te chupar escondida no banheiro”



Mc Linn da Quebrada - Talento - Lyric Video
182.670 visualizações

5,8 MIL 66 COMPARTILHAR SALVAR ...

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=hkAHuRPGgNk>>. Acesso em: 03 fev. 2019.

O banheiro pode ser compreendido em uma díade entre o exótico e o proibido, a informar o modo como a homossexualidade em corpos machos e a produção do gênero performativo nos corpos bixas e travestis, são tidas como deslocamentos de representações hegemônicas sobre o modo como atribuímos e construímos os gêneros. A exotividade se manifesta ao instante em que esses corpos são demarcados como o objeto do desejo imediato do “macho”. Que seja possível ao pênis de um corpo macho, o gozo e o prazer simbólico e material, o prazer de se colocar em uma imaginada hierarquia de poder em relação ao corpo objeto do prazer. Aos outros, os objetos da satisfação.

Nesse sentido que não se apresenta na minha pesquisa a relação entre um “armário trans” ou um “armário travesti”. O banheiro é um regime de representação a informar normas de gênero, em uma relação em que a sexualidade também informa manifestações do desejo, e que não são dependentes, como se houvesse uma linearidade, mas conectam na produção de performatividades de gênero. O macho que goza no banheiro não é um sujeito em específico, um algoz, mas são as normas sociais a informar o lugar da bixa e da travesti no interior de suas hierarquias de reconhecimento. É, pois, um regime político que regulamenta nossa ordem social, e na qual se é possível produzir reiterações e deslocamentos.

Em termos de deslocamentos, o clipe de “Talento” em formato lírico apresenta a busca pelo afastamento da bixa e da travesti, de se colocarem em situações nas quais o sexo, o desejo e o modo como reconhecem a si mesmas enquanto sujeito, não esteja necessariamente confortável na reiteração das normas, em razão de lhes alocar em uma posição de subarternidade, materializada no “discreto”, de um lado, e na “resistência” necessária para

produzir potência política enquanto corpos que são em suas performatividades. O que pode ser percebido nas próximas duas imagens:

Figura 18 – *Print screen* de cena dos aplicativos de relacionamento em “Talento”



Mc Linn da Quebrada - Talento - Lyric Video

182.670 visualizações

5,8 MIL 66 COMPARTILHAR SALVAR ...

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=hkAHuRPGgNk>>. Acesso em: 03 fev. 2019.

Na primeira, a crítica produzida é em relação à discricção, e que aponta para o lugar do desejo homossexual no espaço público. A imagem se torna interessante de ser analisada por trazer quatro armários, nos quais há, em sua parte superior, quatro figuras de corpos musculosos e sem camisa, posando com telefone em frente ao espelho, em alusão à utilização de aplicativos de relacionamento. Neles, é norma construir performances de masculinidade que visem enaltecer o corpo masculino, em detrimento da bixa ou da travesti, o que vem sendo apontado em pesquisas recentes sobre relacionamentos afetivos e sexuais voltados para públicos gays ou de homens que se relacionam com outros homens, enquanto elemento do regime do armário a atuar no desejo homossexual (MISKOLCI, 2017), , alocando a bixa e a travesti fora do que seria o desejável de e relacionar afetivamente no espaço público, de reconhecimento e visibilidade.

Os elementos contidos na narrativa da canção nos apontam para algumas características pelas quais o desejo não heterossexual é pensado e (in)visibilizado em nosso contexto, assentado na homossexualidade “discreta”, em uma saudação ao “passar por” hétero nas práticas sociais cotidianas, enquanto o desejo homossexual permanece na esfera do privado (MISKOLCI, 2017, p. 273).

O acesso às mídias digitais, por mais que possibilitem a criação de outras formas de comunicação, identificação e processos de subjetivação, na perspectiva de Miskolci mantém o regime do “armário” para as homossexualidades, que são reconfiguradas a partir do padrão de homossexual higienizado, que possui o desejo de constituir uma família, que não são afeminados ou que não venham a demonstrar na esfera pública, qualquer comportamento tido feminino – ou até mesmo seu desejo homossexual em público -, que cuida do corpo para a produção de saúde física – tida como produção de um corpo musculoso -, e que, nesse interim, aspectos não hegemônicos, são relegados e hierarquizados dentro do próprio grupo social homossexual (MISKOLCI, 2017, p. 162). É o que apontam os resultados de sua pesquisa realizada em São Paulo com homens que usam as mídias digitais para dar vazão aos seus desejos homossexuais, mas que se denominam de “discretos e fora do meio”, ou que mencionam que “não curtem afeminados”, em uma tentativa de “passar por hétero” (MISKOLCI, 2017, p. 273), buscando se enquadrar em um regime de representação que lhe dê reconhecimento.

A estratégia de “passar por” revela um histórico de resistência à perseguição das expressões visíveis do desejo homossexual por meio da adesão tática ao regime de representação vigente, que privilegia e alça a modelares formas de subjetivação e corporificação generificadas segundo as normas que prescrevem uma coerência e linearidade entre sexo e gênero (MISKOLCI, 2017, p. 276).

Na experiência de “passar por hétero”, os interlocutores de Miskolci buscam se relacionar com homens que também “passem por”, que sejam, portanto, “discretos” e “fora do meio” (MISKOLCI, 2017, p. 161). O que não se dá sem tensões e sem que esses sujeitos vivenciem desconfortos em relação a sua solidão e sofrimento por manterem parte do que é revelador de suas identidades, sua sexualidade, em segredo, e dentro de uma gestão de si e para com os outros, na tensão de não serem revelados (MISKOLCI, 2017, p. 163). Considerações que me são interessantes para analisar as possibilidades de ressignificação dessas questões na construção performativa de Linn da Quebrada.

Linn da Quebrada questiona o que seria ser “homem de verdade”, ao mesmo em que reivindicar o “ser bixa”, enquanto uma posição política de resistência ao aparato normalizador. “Talento” convoca “as bixas” a pensarem seu próprio corpo, e incorporarem em sua construção subjetiva uma não aceitação a “chupar escondida no banheiro”, quero dizer, a não entrarem na dinâmica da invisibilidade de seus corpos e subjetividades. É possível estabelecer uma relação entre o banheiro e os aplicativos de relacionamento pelo

modo como a sociedade que recusa a homossexualidade e o desejo travesti, cria os próprios meios para a gestão do segredo.

A construção do clipe é realizada com a intencionalidade tanto de criticar um sistema de normas que produz hierarquizações em relação ao desejo pela bixa e pela travesti, como também enquanto modo de trazer uma narrativa que busque enaltecer esses corpos. O discurso se produz em uma relação entre linguagem e estética, e na qual a artista aciona em seu repertório palavras tais quais “resistência”, empregada em termos de sexualidade para enunciar que a bixa não pratique sexo sem que com isso também haja uma relação de troca e desejo.

Figura 19 – “Ser bixa não é só dar o cú, é também poder resistir”, da música “Talento”



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=hkAHuRPGgNk>>. Acesso em: 03 fev. 2019.

Na imagem acima, há uma parede com um buraco aberto, escuro, com uma boca pintada em vermelho ao seu fundo. A sua volta, escreve-se “*ser bixa não é só dar o cu é também poder resistir*”, fazendo referência à prática sexual do que é denominado como *glory hole*, em que no buraco da parede um pênis ereto é colocado para ser chupado pelo lado oposto, o que tanto pode ser considerado em termos de fantasia, mas também enquanto ocultação de “quem é o objeto de gozo”.

Há o debate sobre o “armário” mas não em termos de que haveria uma separação entre a sexualidade e as identificações de gênero, pois em suas produções o que fica perceptível é que ela está a buscar produzir dissidências em termos do modo como as corporalidades bixa e

travesti ultrapassam as próprias demarcações de sexualidade enquanto binário hétero/homossexual, ou de gênero enquanto homem/mulher, e adentram a uma posição social e política em que o desejo por esses corpos só se manifesta no âmbito do escondido, em razão de que não se adequam às normas de gênero e sexualidade.

A produção é realizada, então, a partir de duplos deslocamentos: sexualidade e gênero concomitantemente, a informar o desejo homossexual para além da discrição, e do desejo da bixa e da travesti para além do almejar do corpo macho – aqui em termos de padrões de masculinidade. Nesse sentido que é construída a letra de “Talento”:

Não adianta pedir
 Que eu não vou te chupar escondida no banheiro
 Você sabe sou muito gulosa
 Não quero só pica
 Quero corpo inteiro
 Nem vem com esse papo
Feminina tu não come?
 Quem disse que linda assim
 Vou querer dar meu cu pra homem?
 Ainda mais da sua laia
 De raça tão específica
 Que acha que pode tudo
 Na força de Deus e na glória da pica
 já Tava na cara que tava pra ser extinto
 Que não adiantava nada
 Bancar o machão se valendo de pinto
 Tu se achou o gostosão, né?
 Pensou que eu ia engolir?
Ser bixa não é só dar o cu
É também poder resistir
 Eu vou te confessar
 Que às vezes nem eu me aguento
 Pra ser tão viado assim
 Precisa ter muito, muito,
 muito, mas muito talento ein
 (*grifos meus*)

Em ambas as situações, clipe e composição musical, a feminilidade está em debate quando incorporada em um corpo lido como masculino a partir do dimorfismo que atribui masculinidade ou feminilidade em corpos sexuados. Concomitantemente, há também o questionamento sobre a naturalização do desejo, em que a artista busca politizar dimensões do desejo das bixas e das travestis. O que se dá a partir da interseção entre questões de gênero, sexualidade, raça e classe social que estão presentes nessas composições. Há a busca pela resignificação do desejo tido como “natural” a partir da representação de um modelo de corporalidade masculino, branco e que vivencia a sexualidade em segredo.

Figura 20 – *Print screen* da produção audiovisual de “Talento”



Mc Linn da Quebrada - Talento - Clipe Oficial

196.210 visualizações

8,4 MIL

231

COMPARTILHAR

+

...

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=hkAHuRPGgNk>>. Acesso em: 03 fev. 2019.

Na imagem em destaque, as travestis que participam do videoclipe de Talento, em sua versão não lírica, fazem um jogo de sinais com as mãos, negando “chupar escondida no banheiro”, enquanto a letra da música é ouvida. Trocam sorrisos, toques e carícias, desfilam em frente às câmeras, rebolam até o chão enquanto se escoram junto a um muro revestido de grafites e pixações, rebolam também em cima de um carro popular que faz parte de cenas das filmagens. Enquanto isso, seus corpos vestem roupas simples – saias e blusas coloridas, revestidas com lantejoulas, plumas -, usam saltos nos pés e maquiagem no rosto, ressaltando expressões faciais e a centralidade do corpo enquanto lócus a ser conquistado e resignificado. Compreendo todas essas gestualidades compondo um corpus reivindicatório que tem como centro o reconhecimento do corpo e da subjetividade da bixa em sua humanidade, fora dos padrões e enquadramentos médicos patologizantes, e em uma produção deslocante dos enquadramentos representacionais que ovacionam a cultura do macho branco heterossexual.

O recorte fotográfico do material audiovisual nos aponta para diversos elementos que fazem parte da construção da produção artística e cultural de Linn: a valorização e enaltecimento das feminilidades; o uso do corpo como espaço em que se constroem estéticas de gênero variadas; a centralidade para questões de gênero e sexualidade com recorte de classe social e racial; o contraponto à desvalorização da travesti feminina e de periferia, da bixa afeminada e negra, e uma recusa da hierarquia corpórea e de valores que enaltece “o macho” – entendido como o discreto e fora do meio -, enquanto aloca outros sujeitos em espaços sociais e políticos desprivilegiados. “Talento” é produzida enquanto deslocamento

das representações hegemônicas sobre pessoas travestis e enquanto possibilidade de desconstrução da representação do homossexual viril, valores que são pilares de sustentação das tecnologias de “passar por hétero” contemporâneas (MISKOLCI, 2017, 277).

Com essas produções é possível perceber que Linn se projeta enquanto artista a partir de uma narrativa que também busca problematizar o armário e, para além disso, implodir suas normas e valores a ele atribuídos, as quais enaltecem uma masculinidade branca hegemônica, e reproduzem o segredo do desejo pelos corpos bixa e travestis.

4.1.3 Narrativas de coletividade e de “mulheridades” em “Blasfêmea”

Um dos trabalhos que Linn produziu no interstício entre abril e outubro de 2016, é “Mulher”, que foi cantada por ela quando participou do show de “Liniker e Os Caramelows”, em outubro, no Audio Club, em São Paulo. O vídeo com sua participação está publicado na plataforma do YouTube de Linn. É gravado aparentemente a partir de um telefone celular ou câmera amadora – o que fica perceptível pela qualidade mediana, sonoridade com partes inaudíveis e movimentos inesperados da pessoa que opera a câmera, enquanto é realizada a filmagem. Própria da sociedade digital, a relação que assumimos com a internet não é centrada apenas na pessoa enquanto receptora de conteúdo que é compartilhado nas plataformas de mídias digitais, mas que envolve uma relação dialógica, em que é produtora e consumidora, constituindo formas de identificação e processos de subjetivação (MISKOLCI, 2017).

Essas questões se tornam evidentes quando passamos a analisar as experiências que a artista intenta trazer com “Mulher”. Enquanto artista, ela busca construir no clipe uma narrativa que vise tornar possível apresentar momentos distintos da vivência de travestis e transexuais que se prostituem. Ainda que a prostituição não esteja presente na experiência de vida de Linn, ela informa modos de subjetivação em especial de travestis no Brasil, vinculando classe social e classificações patologizantes nos saberes hegemônicos.

Jorge Leite Junior (2008) analisa o modo como as ciências médicas e “psi” serviram enquanto aparato de controle e normalização das identidades de pessoas travestis e transexuais, criadas enquanto categorias de “distúrbios”, “problemas”, ou “doenças” relacionadas à sexualidade. Estudos dessa seara também buscaram compreender as diferenças ontológicas entre travestis e transexuais. Pessoas trans foram classificadas a partir do desejo de mudança, de viver o sexo “oposto”, e considerando-se dele, enquanto às travestis recaíram saberes que produziram estigmas da ordem de serem consideradas práticas de “perversões” ou

“parafilias”, ligadas ao fetichismo (LEITE JR, 2008, p. 141). O modo como os saberes médicos produziram categorias e estigmas sobre as pessoas travestis e transexuais denuncia seu caráter político de situar diferenças biológicas entre homens e mulheres, mediante o uso do discurso científico (BENTO, 2008, p. 25), instituindo um aparato normalizador para identidades de gênero, conferindo ou não humanidade para práticas que não correspondam às expectativas estruturadas ao entorno do gênero considerado enquanto corpo sexual.

O projeto político hegemônico ao entorno das políticas sexuais desde o século XX no Brasil é produzido a partir da invisibilização das travestis e das transexuais, o que se dá pela construção também dos saberes médicos. Nesses termos, é possível dizer que esse projeto é produzido a partir da naturalização da precarização desses corpos, e que se dá em termos de ausência de políticas específicas e de reconhecimento. Essas questões, no entanto, têm se modificado a partir da emergência de contra-narrativas ao projeto precarizador, e que se intensificam com o adentrar de novos regimes de visibilidade no país. O novo regime de visibilidade de que abordo nessa dissertação têm possibilitado que o que não era visível se torne reconhecido, e a conquista de reconhecimento torna a visibilidade política.

Essa politização do visível pode ser percebida na produção audiovisual de “Mulher”. A equipe tanto de produção como de atrizes que participaram de sua gravação é formada majoritariamente por mulheres. O projeto é intitulado de “BlasFêmea”, um experimento audiovisual que tem como plano de fundo a música “Mulher”, e foi produzido e roteirizado por Linn, e co-dirigido por Marcelo Caetano. “BlasFêmea” integra também um outro projeto, intitulado “Melissa Meio-Fio”, que tem a proposta de ser uma plataforma no YouTube que reúna olhares sobre a cena cultural paulistana contemporânea – são 18 projetos audiovisuais contidos dentro do projeto guarda-chuva, e que falam sobre os trânsitos culturais da cidade⁸⁰.

Sobre o projeto, Linn menciona:

Blasfêmea fala de mulheres; fala de mulheridades; fala do feminino e de toda essa diversidade do feminino. De todos esses corpos, do poder de cada um desses corpos, e da potência que o feminino tem em cada um desses corpos, cada um em seu contexto, da bixa preta gorda, da travesti, da mulher cis, da mulher grávida, da mulher preta, da mulher de periferia. A gente tá reunindo essas forças e mostrando que o sagrado e a reconstrução do sagrado está na formação dessas redes, dessas redes de apoio, onde a gente consegue se apoiar umas as outras⁸¹.

⁸⁰ Disponível em:

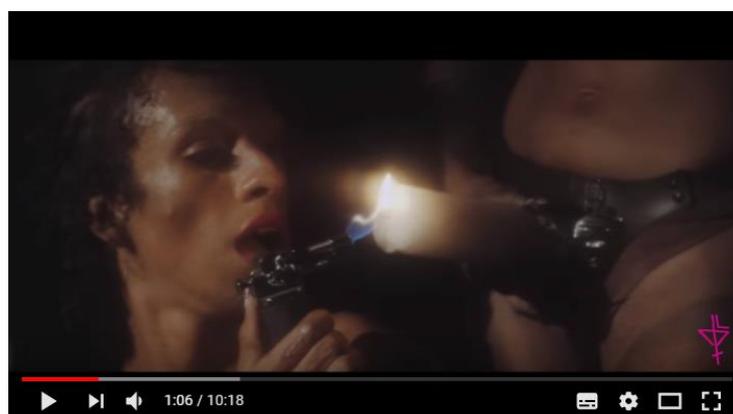
<<https://www.youtube.com/watch?v=Uzzi0haiqms&list=PLcm8XAuKJixNJpRq24B1ATdEv6yVI2q8E>>. Acesso em 8 mai. 2018.

⁸¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ptoK2ODrEGI>>. Acesso em: 12 mai. 2018.

O modo como a artista fala sobre o projeto de Blasfêmea nos possibilita perceber mudanças em relação aos seus primeiros trabalhos, especialmente de “Enviadescer” e “Talento”. Aqui não há necessariamente a narrativa relacionada com a homossexualidade, como estava presente em enviadescer, mas há uma mudança em direção à identificação enquanto travesti e/ou transexual da artista, de modo mais evidente do que já estava presente em “Talento”. Isso não significa dizer que há uma linearidade, mas nos aponta para modos distintos nos quais essas questões foram sendo abordadas em seus trabalhos. Em blasfêmea há uma narrativa da feminilidade distinta, na qual o discurso da coletividade passa a fazer parte também da produção audiovisual a partir da ideia de “empoderamento”, e não necessariamente de “enfrentamento” como era possível de perceber nas outras produções.

A narrativa é constituída e subdividida em três partes: Prólogo:

Figura 21 – Prólogo de Blasfêmea, em que Linn da Quebrada acende uma vela posicionada no lugar de um pênis no corpo de outra artista



Linn da Quebrada - blasFêmea | Mulher

263.655 visualizações



13 MIL



234



COMPARTILHAR



...

Fonte: < <https://www.youtube.com/watch?v=-50hUUG1Ppo>>. Acesso em: 03 fev. 2019.

É constituído a partir da crítica ao “culto ao falo”. Nele, há tanto a materialização quanto o deslocamento de aparatos culturais e religiosos que cultuam o gozo e o desejo do homem como legítimo e esperado, atrelado à submissão feminina. O interessante é perceber o modo como a religião retorna nas produções de Linn da Quebrada - das experiências de que teve enquanto Testemunha de Jeová, a religião informa também modos pelos quais a artista tanto busca produzir deslocamentos em sua vivência, corpo, e em suas produções musicais e

audiovisuais. Em outros termos, há uma sujeito que é atravessada pelos processos que a subjetivaram, e que passam pelo contato que teve com certas matrizes religiosas, e que retornam na construção de narrativas sobre as experiências de travestis e transexuais.

A produção inicia com uma cena escura, na qual é possível escutar o barulho de alguém caminhando com um salto alto. Enquanto isso, a imagem vai ficando mais visível, e podemos enxergar Linn se encaminhando para uma estrutura pequena, baixa e fixa, na qual ela se ajoelha e faz movimentos com as mãos de quem iniciará a rezar. Suas unhas longas e brancas ganham destaque, junto de seu rosto com expressão séria e compenetrada. Começamos a escutar barulhos de sinos, enquanto uma música em capela passa a se sobressair no clipe. Em seguida, as cenas, permanecendo escuras, mostram Linn sendo despida, enquanto uma outra personagem também passa a participar do clipe. Esta que, seminu, possui uma cinta junto à cintura, na qual há uma vela no lugar em que poderíamos encontrar o pênis em um corpo lido socialmente como masculino. Essa vela é acesa, enquanto a personagem expressa satisfação e desejo em seu rosto e vai ao encontro de Linn que, ajoelhada e segurando um maçarico, põe fogo na vela, a qual começa a pingar em seu corpo. A personagem que possui a vela segue entre expressões de gozo e prazer, enquanto uma outra personagem também usando uma cinta com uma vela na cintura, aproxima-se e passa a “gozar” em Linn. Escutamos o barulho de uma das personagens como se estivesse ejaculado, e o corpo de Linn é mostrado em cena jogado ao chão, coberto de cera e “gozo”, enquanto a música para e a imagem estagna, nos mostrando os olhos fixos da artista:

Figura 22 – Cena da narrativa de “Blasfêmea”, com corpo de Linn da Quebrada jogado ao chão e coberto de cera de vela



Linn da Quebrada - blasFêmea | Mulher

263.655 visualizações

13 MIL

234

COMPARTILHAR

Fonte: < <https://www.youtube.com/watch?v=-50hUUG1Ppo>>. Acesso em: 03 fev. 2019.

Ao término dessa primeira parte da narrativa, o clipe nos leva para o segundo momento, que é a narrativa central. É noite. Há barulhos de saltos de quem caminha em uma calçada ou rua, enquanto barulhos de carro e da própria rua também fazem parte do projeto sonoro. Linn aparece vestindo um casaco em tons de rosa e prata, com a parte da frente aberta, deixando a mostra seu sutiã em tons de prata. Cabelos longos, maquiagem sob o rosto e brincos de argola nas orelhas. Ela caminha na rua lentamente, enquanto olha para frente, aos lados e para trás. O áudio passa a trazer uma fala da mãe de Linn: “eu acordei agora, dormi, acordei agora agora, tô vendo que é você mesmo, você é louca né Junior. 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 cena segue, e quando o áudio termina, a letra da música inicia ao fundo, enquanto Linn segue caminhando pela calçada. Em determinado instante, um carro para ao seu lado, e Linn se escora na janela, momento em que podemos visualizar que está usando um short em tons de prata. Ela entra ao carro, enquanto a imagem mostra a artista conversando com um homem - do qual ainda não temos muitas informações, pois ele está usando um capuz na cabeça, e seus olhos somente são perceptíveis de serem vistos em reflexo no espelho frontal do carro. Ambos se dão as mãos (entrecruzadas). Ele passa uma das mãos na perna de Linn, enquanto cenas do carro alternam com cenas em que Linn está cantando a música e dançando para as câmeras, no meio da rua. A letra segue sendo cantada e presente ao fundo do clipe, e nessa primeira parte na canção temos informações sobre o fato de se tratar de uma narrativa de prostituição de uma “trava feminina”:

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
Está sempre em **desconstrução**
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
Ela é tão singular
Só se contenta com plurais
Ela não quer pau

Ela quer paz

Seu segredo ignorado por todos até pelo espelho
 Seu segredo ignorado por todos até pelo espelho
 Mulher [...] (repetidamente)
 (*grifos meus*)

A letra da música é intercalada com as cenas do carro, que segue em movimento, de Linn para as câmeras, ora dançando lentamente, com movimentos com o corpo, ora escorando-se em um muro, e somos apresentadas a novas cenas, nas quais diversas mulheres estão reunidas em um bar, ou caminhando sozinhas por ruas, ou saindo de casa, dirigindo-se para a rua – o que é intensificado quando a letra da canção chega até o ponto de “mulher”, que é repetido diversas vezes, enquanto o tom da música é também intensificado. Linn também intensifica seus movimentos com o corpo, que está ao chão, performando a canção.

Nem sempre há um homem para uma mulher, mas há 10 mulheres para cada uma

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

Uma cena em específico de duas mulheres escoradas uma a outra em um ônibus também chama atenção, pois suas expressões faciais se modificam ao aparentemente verem algo que se passa na rua. As imagens vão intensificando ao mostrar as expressões faciais de muitas mulheres, que passam a se reunir na rua. As cenas se alternam entre as mulheres, Linn, e passam a voltar a mostrar o momento do carro. Nele, Linn está sorrindo, mexendo no cabelo, quando sua expressão muda, e a porta do carona em que ela está é aberta. Linn é retirada à força do veículo, tenta resistir, mas seu corpo é agarrado por outros dois homens, que a jogam contra o muro. Seu corpo é prensado contra a parede, enquanto a música diminui

a intensidade, terminando na estrofe “afinal”. O som nos apresenta gemidos e pequenos gritos, enquanto o corpo de Linn é jogado de um lado a outro pelos três homens (o motorista e os outros dois que a retiraram do veículo). Eles apertam o corpo, bunda, enquanto Linn busca se desvencilhar. Eles tapam sua boca, e somos levados a pensar que está se desenvolvendo uma cena de estupro que irá ser finalizada pelos três homens. A música então tem sequência, as cenas do estupro se intensificam, e Linn, com seu corpo estirado contra a parede, buscando sair da situação, passa a uivar.

Ela é feita pra sangrar
 Pra entrar é só cuspir
 E se pagar ela dá para qualquer um
 Mas só se pagar, hein! Que ela dá, viu, para qualquer um
 Então eu, eu

**Bato palmas para as travestis que lutam para existir
 E a cada dia conquistar o seu direito de viver e brilhar**
 Bato palmas para as travestis que lutam para existir
 E a cada dia batalhando conquistar o seu direito de
 Viver brilhar e arrasar
 Viver brilhar e arrasar
 Viver brilhar e arrasar
 Viver brilhar e arrasar

Ela é amapô de carne osso, silicone industrial
Navalha na boca
 Calcinha de fio dental
 Calcinha de fio dental
 Calcinha de fio dental
 Navalha, navalha, valha
 Navalha, navalha, valha
 Navalha, navalha, valha
 Navalha, navalha, valha
 Navalha na boca
 E calcinha de fio dental
 Eu tô correndo de homem
 Homem que consome, só come e some
 Homem que consome, só come, fodeu e some
 (*grifos meus*)

Após, as mulheres de que descrevi se reúnem em um mesmo plano de imagem no vídeo, e se dirigem para Linn, ajudam-na a sair da situação do estupro.

Figura 23 – Pessoas se reúnem no vídeo para criar uma rede de “mulheridades”



Linn da Quebrada - blasFêmea | Mulher

263.655 visualizações

13 MIL

234

COMPARTILHAR

...

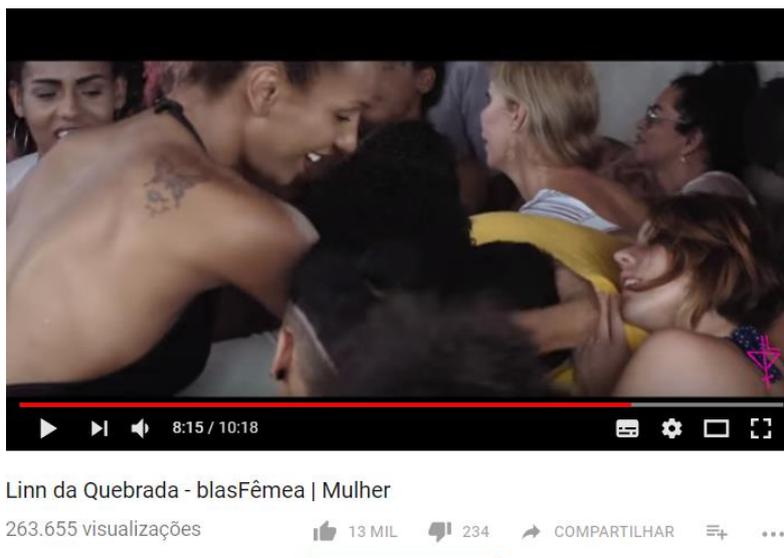
Fonte: < <https://www.youtube.com/watch?v=-50hUUG1Ppo>>. Acesso em: 03 fev. 2019.

No epílogo aparecem todas as 27 mulheres que participaram da gravação do material audiovisual⁸². As filmagens são do primeiro dia de gravação, em um momento em que as mulheres se conectam através de cantos, troca de afetos, banhos de ervas, constituindo linhas de cuidado entre elas. Nesse sentido, a narrativa de blasfêmea busca tanto apresentar uma reflexão sobre o modo como as mulheres travestis são representadas através de estigmas como a prostituição, mas também está a apontar para a constituição de redes de mulheres a se conectaram através de cuidado cotidiano.

As experiências de feminilidades incorporadas nos corpos travestis e transexuais são alocadas politicamente em condições de precariedade das quais a produção de blasfêmea busca denunciar, e que estão materializadas na violência, na prostituição enquanto destino, e não enquanto escolha, e na ausência de amparo material e financeiro, aliado com desamparo emocional. O desfecho aponta para uma ênfase na coletividade, em que os corpos dessas mulheres se aliam na produção de experiências de cuidado entre si.

Figura 24 – Epílogo da produção audiovisual de “Blasfêmea”

⁸² 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, Manuara Clandestina, Mc Dellacroix, Mellyna di Marcuze, Neon Cunha, Nerie Bento, Onika Emanuella, Thais Nogueira, Thais Oliveri, Vanessa Theghettogirl, Verónica Valentino, Verônica Vieira, Vita Pereira



Fonte: < <https://www.youtube.com/watch?v=-50hUUG1Ppo>>. Acesso em: 03 fev. 2019.

Nas entrelinhas da canção estão presentes elementos tais como violência sexual contra pessoas travestis e negras, relações de gênero, sexualidade e desejo, desigualdade social e prostituição. A transitividade entre os gêneros possibilitada na construção performativa de Linn, que representa socialmente feminilidades em um corpo que é tido como masculino, em função de sua genitália, no sistema da linearidade do gênero, permite-nos compreender a multiplicidade de possibilidades de reivindicação de outras formas de significação do que seriam as próprias masculinidades ou feminilidades. Há, portanto, possibilidades de subverter a inteligibilidade do gênero centrada na lógica vagina-mulher-feminino versus pênis-homem-masculino (BENTO, 2008, p. 44).

Na construção imagética e narrativa de Linn, o corpo sexual não é um demarcador no qual se depositam significados que já se encontram construídos, mas um lócus de apropriação e ressignificação pela prática de incorporação cotidiana de atos, gestos, gostos, estilos e estéticas que constituirão o gênero. A artista interpreta performaticamente suas experiências, buscando atuar sob seu corpo enquanto processo inacabado. O signo pênis é ressignificado não enquanto demarcador de universalidade de homem branco cisgênero, mas enquanto possibilidade de ocupar outro corpo, de uma mulher travesti negra e periférica, que tenha “pau de mulher”, mas que também é uma “trava feminina”.

A existência de sujeitos que não se enquadram e que não buscam se enquadrar a uma inteligibilidade de gênero, como pretende Linn na construção de sua performatividade de gênero, denuncia o caráter autoritário e a desigualdade hierárquica que a sustenta. A proliferação de manifestações dissidentes, discursos e práticas que vão ao seu encontro,

“criam oportunidades críticas de expor os limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade e, conseqüentemente, de disseminar, nos próprios termos dessa matriz de inteligibilidade, matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero” (BUTLER, 2017, p. 44). Judith Butler mostra que “é precisamente nas relações arbitrárias entre esses atos que se encontram as possibilidades da incapacidade de repetir, numa deformidade, ou numa repetição parodisíaca que denuncie o efeito fantasístico da identidade permanente como uma construção politicamente tênue” (BUTLER, 2017, p. 243).

Linn está criando sobre seu próprio corpo, mas não é uma criação que se dá em um vácuo de significação, mas que está contida em um contexto social e específico em que são produzidos discursos e normas hegemônicas que estabelecem representações sociais sobre questões relacionadas a gênero e sexualidade, mas que também possibilitam a criação de brechas em seu sistema fechado. Em termos sociológicos, “experiências de trânsitos entre os gêneros demonstram que não somos predestinados a cumprir os desejos de nossas estruturas corpóreas” (BENTO, 2008, p. 38). Linn compreende e faz uso do corpo enquanto processo inacabado, “ocupado” pra ser “desconstruído”, e que reivindica a experiência da feminilidade. O que está presente na narrativa de blasfênea é uma reivindicação pela humanidade das pessoas travestis.

O feminino ele é preterido, o feminino ele é colocado numa posição de que o que se espera dele é apenas servitude e sexo, e onde a gente toma esse poder dos próprios corpos e chega em um espaço seguro, de força, de resistência, de afeto, e um espaço de desejo, sem a necessidade do macho. Não tem nada a ver com ter pau ou não. Ser macho tem a ver com uma atitude, com um posicionamento, tem a ver com um comportamento, e eu acho que é a disputa contra esse mito que é a essa reiteração do poder, é disputa de poder, BlasFênea também é disputa de poder, e de poder pelo próprio corpo. Um território onde não haja disputa entre nós, que é isso que é construído a todo momento, em todas as instancias midiáticas neh, o ciúme e a inveja como sendo parte de um repertorio, de um território feminino. Mas o que a gente mostra aqui, o que eu tenho tentado construir aqui, é justamente o oposto, é o apoio, o amor, o afeto entre esses, onde a gente só consegue nos manter vivas umas nas outras e umas com as outras⁸³.

O projeto produzido por Linn traz uma linguagem com aspectos populares, com uso explícito de menções a sexo e genitálias, aliada a representações sobre “mulheridades”, calcadas no afeto e na construção de “redes de mulheres” como forma de apoio mútuo.

Aspectos de linguagem são essenciais na caracterização da performatividade de Linn, que incorpora o funk enquanto possibilidade de construção musical que conteste valores hegemônicos sobre o que seriam as masculinidades ou feminilidades, e o papel que lhes são

⁸³Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ptoK2ODrEGI>>. Acesso em: 12 mai. 2018.

atribuídos. O funk surge como uma expressão da periferia, enquanto possibilidade para que Linn acesse a música, e a partir dele, tencione relações de poder.

A sensualidade do corpo, e o próprio corpo, ganham centralidade também em suas produções, tanto musicais, quando questiona o uso dos corpos que ficam dispostos nas ruas para a prostituição, como enquanto território a ser ocupado, e nele criadas performatividades outras de masculinidade e feminilidade. Trata-se de uma sensualidade específica da própria artista, criada e crescida na periferia da grande São Paulo, tendo vivências com outras pessoas travestis, transexuais, lésbicas, bixas pretas e gordas, outras mulheridades não normativas. Em suma, trata-se de um manifesto pelo não enquadramento dentro de um binário de gênero entre masculino e feminino, assim como do enaltecimento das corporalidades de mulheres travestis negras, em especial da periferia.

Homens em corpos com vaginas? Mulheres em corpos com pênis? Os questionamentos possibilitados pela construção performativa de Linn da Quebrada, referentes à matriz que confere uma relação inseparável entre sexo-gênero-desejo-sexualidade, causa desconfortos aos olhares constituídos nessa inteligibilidade, e também nos aponta para a reivindicação de modos distintos pelos quais se dão os usos e são significados os próprios corpos. É o que menciona Berenice Bento:

Os olhares acostumados ao mundo dividido em vagina-mulheres-feminino e pênis-homens-masculino ficam confusos, perdem-se diante de corpos que cruzam os limites fixos do masculino/feminino e ousam reivindicar uma identidade de gênero em oposição àquela informada pela genitália e ao fazê-lo podem ser capturados pelas normas de gênero mediante a medicalização e patologização da experiência. [...] A simplicidade binária (vagina-mulher-feminino versus pênis-homem-masculino) que se supunha organizar e distribuir os corpos na estrutura social, perde-se, confunde-se. E, finalmente, chega-se à conclusão que ser homem e/ou mulher não é tão simples (BENTO, 2008, p. 22).

Os gêneros performatizados nas produções de Linn abordadas nos informam sobre modos pelos quais são montadas e performatizadas as estéticas da travestilidade e da transexualidade. Nelas são apresentados novos elementos e que deslocam representações hegemônicas sobre essas montagens, como também há aspectos que são reiterados. “*Trava feminina*”, “*tem bunda, tem peito e o pau de mulher*”, nos informam sobre modos de construir uma corporalidade que está associada ao mesmo tempo com a incorporação da feminilidade nesses corpos, mas também da intencionalidade em trazer aspectos positivos em relação ao modo de olhar para o pênis enquanto parte também pertencente da produção dessa travestilidade e de uma “*mulheridade*”.

Há, portanto, modos de produzir esse corpo que ao mesmo tempo deslocam os significados do corpo sexual e enaltecem uma “feminização do pênis” no processo de produção da travestilidade, de uma “mulher com pênis” ou “pênis de mulher”.

Além dos aspectos envolvendo a construção dessas corporalidades, também há marcadores que informam questões de classe social nesse processo. “*É favela, garagem, esgoto*” estão nos mostrando recortes específicos que envolvem os lugares sociais e políticos dos quais essas travestilidades são produzidas. O curioso é que, concomitantemente, há a busca pela “*desconstrução*”, um termo que nos remete para uma perspectiva queer e da filosofia das diferenças que adentra ao repertório da produção desses corpos. Isso nos apresenta uma situação que tem aparecido na pesquisa, que é o modo como uma linguagem da travestilidade vem sendo produzida em uma relação dialógica com estudos queer ou “transviados”, e que emergem não somente dos centros universitários, mas passa a ser parte do repertório das “*garagens do esgoto*”.

Junto a isso, há também recortes geracionais que são acionados, e que podem ser percebidos nos usos de elementos que fazem parte de reiterações de processos de produção das travestilidades. “*Amapô de carne e osso, silicone industrial*” e “*navalha na boca*” nos possibilitam perceber a utilização de uma linguagem específica do dialeto das travestis, o *pajubá*, em que “*amapô*” refere-se a mulher.

Concomitantemente, há o uso de termos que estão presentes no histórico relacionado aos modos pelos quais as travestis produzem os corpos femininos, através do uso de silicone industrial, prática desenvolvida em razão dos custos de cirurgias de prótese de silicone (CARVALHO, 2015; LEITE JUNIOR, 2014; PELÚCIO, 2011; PERES, 2011), enquanto que a “*navalha*” está associada com uma geração de travestis que andavam com gilete na boca quando estavam na “*batalha*” como uma forma de proteção contra a violência policial. Cortavam-se e ameaçavam passar o sangue supostamente contaminado pelo hiv, para assim não serem submetidas à violência (MEIRA, 2014).

Nesse sentido, a produção apresenta elementos que nos informam sobre representações de travestilidades que são reiteradas – ao trazer o histórico relacionado às travestis que conviviam com o estigma da aids e do hiv nos anos de 1990 (geração navalha na boca), mas em seus próprios termos, em que também se está deslocando essas mesmas representações. Quero dizer com isso que as produções são construídas em período distinto do pânico sexual envolvendo a epidemia, ainda que essas questões sejam apresentadas, mas em outros termos, visando principalmente denunciar as violências e estigmas que ainda persistam

para com esses corpos, e também como essas corporalidades travestis seguem sendo produzidas a partir desses demarcadores históricos, sociais, culturais e políticos.

Ainda há ao final da produção, e também estando presente em outras produções audiovisuais da artista, a utilização do símbolo do transfeminismo.

Figura 25 – Símbolo do transfeminismo presente em “Blasfêmea”



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/BSeSfJUhNbX/>>. Acesso em: 28 jan. 2019.

Não tenho a intencionalidade de trazer todo um histórico a respeito de como o transfeminismo tem se desenvolvido no Brasil e na América Latina. O que nos importa compreender é modo como a sua utilização nas produções de Linn convergem com o que argumentei anteriormente sobre o uso da palavra “desconstrução”, que são os momentos em que um repertório queer é acionado para além dos muros da academia ou das universidades. O transfeminismo se desenvolve, em termos gerais, em diálogo com uma vertente teórica queer que busca questionar o sujeito político do feminismo.

Para Mario Carvalho, os questionamentos do transfeminismo no Brasil questionam especialmente partes do movimento feminista (citando vertente marxista e do campesinato) que entende que a construção do “ser” mulher é um acúmulo de opressões das quais seria necessário um processo de socialização enquanto mulher desde a infância, o que, nesse sentido, deixaria de lado as experiências de transmulheres e as travestis, que produzem suas experiências de gênero de outros modos, mas que também reivindicam “mulheridades”.

“Assim, a partir da crítica à restrição do sujeito político que tem como medida mais concreta a inclusão de travestis e transexuais no movimento, o transfeminismo cria outras possibilidades de interpretação e intervenção política [...]”, e que visa produzir outros olhares

“sobre os processos de opressão, discriminação e hierarquização baseados nas dicotomias do espectro sexo-gênero ((CARVALHO, 2015, p. 188).

4.1.4 Paródia e feminilização do dildo em “Coytada”

O aspecto da “feminização do pênis” se torna interessante para compreendermos o modo como essa questão aparece nas composições de Linn, e também como a artista se utiliza do signo “pênis” tanto para deslocar certas normas de gênero, como para a produção de materiais visando sua manutenção econômica, afinal, continua sendo uma artista e produtora cultural. Menciono essa questão para não naturalizarmos o modo como ela produz arte, em termos dos quais veríamos tudo como sendo deslocamentos de normas de gênero. Ao contrário, há também reiteraões em relação aos modos como as travestilidades são construídas, e também há estratégias adotadas para construir uma relação de mercado enquanto artista, na qual o interesse também é de se manter financeiramente.

Abordarei essas questões a partir da análise da produção audiovisual de “Coytada”⁸⁴, que teve como atrizes e performances do clipe Linn da Quebrada, Jup do Bairro e Slim Soledad. Essa música já estava presente em seu álbum de estreia, Pajubá, mas ganhou um videoclipe em setembro de 2018, com lançamento no dia 17. Diferentemente das produções anteriores, o clipe é rodeado de uma estética excêntrica e peculiar, e que nos acionam sensações inesperadas⁸⁵.

Vejamos a letra de “Coytada”:

Tu podia té ser último boy do planeta
 Que eu vou dar pra deus e o mundo
 Vo dar até pro capeta
 Mas se depender de miiiiimmmmm
 TU VAI MORRER NA PUNHETAAAA!!

⁸⁴ A produção foi dirigida por Guilherme Godoy e com produção de Mariana Castilho.

⁸⁵ Durante o processo de pesquisa, percebi que há uma exponencial visibilidade de vídeos que tem sido produzidos com o nome de “reagindo a”, e na qual pessoas gravam a si “reagindo” a determinado clipe, ou a determinado filme. Comum se tornou encontrar vídeos sendo indicados pela plataforma em que “hétero reage a vídeo de Linn da Quebrada”, ou a respeito de um outro vídeo de Pablllo Vittar, ou Liniker, As Bahias e a Cozinha Mineira. O que quero apontar com isso é uma forma de interação que tem sido criada com a plataforma, na qual as pessoas produzem um canal em que se especializam em fazer vídeos reagindo a postagens de videoclipes de pessoas famosas ou artistas. O interessante é que um dia após a publicação do videoclipe de “coytada”, ou seja, no dia 18 de setembro de 2018, encontrei um vídeo amador na qual um grupo de amigas/os “reage” ao referido clipe, enquanto estão reunidas na casa de alguém. A produção do vídeo é amadora, mas nos possibilita a reflexão sobre como o YouTube emerge enquanto uma possibilidade de publicação de conteúdos e interação pelas próprias usuárias, e a partir de questões que podem estar na ordem do comum, como a filmagem da reação a um vídeo de alguma artista, e assim ter seu canal na plataforma como referência também quando se busca o próprio clipe da artista. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rPZG7YN0N98>>. Acesso em: 18 set. 2018.

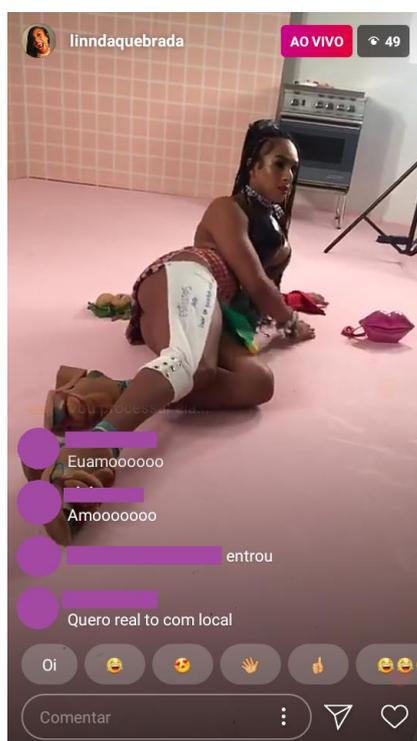
Sua bixinha safada
 (Tu vai morrer na punheta)
Cê só quer dar pras gay bombadaaa
 (Tu vai morrer na punheta)
& eu soul muito afeminaadaa
 (Tu vai morrer na punheta)
 Vo dá pra todes na balada!
 Manhã, tarde, madrugada
 Daqui até minha quebrada
 Eu sentando vc sentada
 De santa eu não tenho nadaaa
 Seu vacilaum, tou vacinada!
 Graças a vcs soul arrombadaaa
 E tu vai continuapertadaaa
 Eu vo tirar minha camiseta
 Vo mostrar as minhas teta
CHUPO CU CHUPO BUCETA!!
 Coy coy coy tadaaaa
 Tô sentando c tá 100tada
 E tu vai morrer na punheta
 Soul nova Eva soul Tieta!!
 Vo dá pra tds no planeta
 Vo dá até ficar cansada
 & preu cansar.. olha...

Na letra que trago em destaque acima, é possível perceber que ela está abordando sexo, sexualidade, desejo, envolvendo a busca pelo desejo não padrão, pelas “gays não bombadas”, ao mesmo tempo em que a manifestação de liberdade para “dar para todo mundo na balada”. A letra é explícita, portanto, e fala direto com a interlocutora, a “coytada”. Constrói uma narrativa em que desejo e sexualidade são produzidas a partir “das quebradas”, e ainda enaltece a potencialidade da travesti e da bixa em não se submeterem ao “poder do macho”, concomitantemente a uma crítica às gays que buscam serem “desconstruídas”, mas que reiteram padrões de sexualidade ao buscarem se relacionar com “gays bombados” – aqui entendendo a construção de um corpo masculino, musculoso e que pratica exercícios físicos. Em suma, há a sequência de um trabalho no qual aspectos sociais e políticos que falam do lugar ocupado por Linn enquanto um corpo de periferia, negro e travesti, reivindica a construção de uma narrativa de suas experiências através da produção musical, e na qual a heteronormatividade está sob crítica incisiva.

Acompanhei os bastidores das gravações através de *live* e *stories* na plataforma do Instagram da artista, assim como os engajamentos de que ela realizou durante o lançamento do videoclipe. Acompanhar os *stories* se mostrou necessário para que fosse possível compreender a construção performativa para além somente do que era postado em sua plataforma do Facebook, em seu *feed* do Instagram ou através dos vídeos publicados na

plataforma do YouTube. Com o *stories* há um nível de informalidade nas transmissões realizadas, e uma interação imediata entre a artista e para quem estão sendo realizadas as transmissões. Também consigo perceber os bastidores, o momento em que a maquiagem e a artista são preparadas, ou o momento de início das gravações, como demonstrado na imagem abaixo:

Figura 26 – Linn da Quebrada nos bastidores das gravações de “Coytada”



Fonte: Diário de campo. Capturada em: 03 ago. 2018.

Na imagem acima é possível visualizar que a transmissão está sendo realizada através do perfil de Linn da Quebrada na plataforma do Instagram, e que ocorreu no dia 2 de agosto de 2018. No canto superior esquerdo aparece sua foto e nome do perfil, enquanto que no canto superior direito a informação de que está sendo realizada uma transmissão “ao vivo” e o número de pessoas acompanhando. Na parte inferior há a possibilidade de que os públicos reajam à transmissão, seja através do envio de mensagens, seja também com emojis disponíveis pela plataforma.

Nesse sentido, entendo que a plataforma também configura modos de interação entre a artista e suas audiências, na qual se torna possível “transmitir” momentos do cotidiano de gravações de uma artista, como também de “acompanhar” esse cotidiano enquanto público para além das limitações dos bastidores de um show ou apenas do momento do show. Há indicações de alterações, portanto, no modo de construir relações entre artistas e audiências, em que os bastidores fazem parte em um continuum entre shows, bastidores, pós-shows, pré-shows, cotidianos, dentre outros.

Esse continuum permite inclusive que as audiências compartilhem materiais por elas produzidos antes mesmo de que as produções das artistas estejam disponíveis nas plataformas de mídias digitais. Na imagem abaixo, Linn compartilha em seu *stories*, no dia 12 de setembro de 2018, edição de foto em que um “recorte” do clipe de “coytada” é realizado e utilizado para criar uma montagem (ou remontagem) da pintura do quadro de “A Última Ceia”, de Leonardo Da Vinci, amplamente parodiado:

Figura 27 – Meme (montagem) de A Última Ceia com o clipe de “Coytada”



Fonte: Diário de campo. Capturada em: 12 set. 2018.

Posteriormente a imagem também foi publicada no *feed* da plataforma do Instagram, no dia 14 de setembro de 2018, três dias antes do lançamento do videoclipe. A imagem recebeu 9.033 reações e teve como legenda “santa ceia ou a hora da merenda”. Interessante notar que há o retorno do elemento religião. Já quanto ao videoclipe, foi publicado no dia 17 de setembro de 2018, foi possível perceber outros elementos nele presentes.

Figura 28 – Dildos sendo amassados em clipe de “Coytada”



Linn da Quebrada - Coytada (Clipe Oficial)

298.138 visualizações

17 MIL

1 MIL

COMPARTILHAR

SALVAR

Fonte: < <https://www.youtube.com/watch?v=IUq4WWJRngE> >. Acesso em: 03 fev. 2019.

Figura 29 – Linn a Quebrada, Jup do Bairro e Slim Soledad retiram o bolo feito de dildos do forno no clipe de “Coytada”



Linn da Quebrada - Coytada (Clipe Oficial)

298.138 visualizações

17 MIL

1 MIL

COMPARTILHAR

SALVAR

Fonte: < <https://www.youtube.com/watch?v=IUq4WWJRngE> >. Acesso em: 03 fev. 2019.

Trouxe estrategicamente as duas imagens acima para serem analisadas, pois compreendo que nos apontam para elementos interessantes em relação ao uso dos dildos na construção não somente dessa produção audiovisual, mas do modo como o objeto constitui a performatividade de Linn enquanto artista.

No videoclipe de “coytada”, Linn, Jup e Slim estão em uma cozinha em tons de rosa, preparando uma receita de bolo. As cores vivas fazem parte de todo o cenário, enquanto a gravação mescla entre uma estética contemporânea, e um vintage de filmes VHS da década de

1990. O clipe brinca com o imaginário, com o paródico, o extravagante e o ridículo, no qual a busca é tanto para utilizar o dildo e a representação do pênis, mas também enquanto elemento a construir a estética performática de Linn.

A produção é desenvolvida com um enredo no qual as artistas estão em um cenário de cozinha e os dildos são picoteados, amassados, esfregados nos corpos das artistas e, por fim, vão parar em uma forma, junto com massa de bolo, que são levadas ao forno do fogão, retornando em formato de um bolo com chantili e bananas. Com os dildos sendo cozinhados e “comidos”, há uma inversão na lógica na qual os dildos seriam objetos de penetração.

Nesse sentido, há a utilização dos objetos na produção de “coytada”, em que arte, política e busca por manutenção financeira se articulam para construir a performance do vídeo. Os objetos que estão dispostos, como os dildos que são utilizados para fazer um bolo no clipe, são parte constituintes dessa performance que é política, mas que também é um trabalho que possibilita que a artista se mantenha enquanto artista.

4.1.4.1 Nem tudo é paródia ou deslocamento

Se por um lado é possível identificar que a artista está dando sequência ao seu trabalho desenvolvido a partir da busca pela ruptura de normas de gênero, por outro não se perde de vista que ela é uma artista que está inserida em um ramo de produção musical no qual se busca manutenção financeira concomitantemente.

Nesse sentido, entendo que a estética por ela produzida não busca somente o deslocamento de normas de gênero, mas também está associada a construção da carreira da artista, em que “Coytada” é lançada em um momento no qual a artista anuncia uma nova turnê internacional, e que passará pela Alemanha, Portugal, Espanha, Holanda, Suíça, Polônia, Dinamarca e Itália.

Na imagem abaixo, trago o anúncio da quinta turnê internacional realizada pela artista ao longo do ano de 2018, sendo que o videoclipe de “Coytada” tanto teve a intencionalidade de ser mais uma produção da artista relaciona as suas músicas do álbum Pajubá, como também foi estratégia na qual foi possível perceber mudanças no modo como Linn passa a adentrar no ramo da produção musical, e a compreender como essa rede funciona - que envolve a utilização de suas plataformas de mídias digitais de forma distinta do que estava realizando até então, já que tanto ela conquista maior reconhecimento enquanto artista, como também suas audiências aumentam nas redes sociais.

Essa questão restou perceptível pelo modo como ela produziu as estratégias de divulgação do videoclipe – utilizando-se do Facebook, de transmissão ao vivo no Instagram, e de criação de expectativa em suas audiências pelo lançamento - ao postar recortes de imagens editadas, memes, *stories*, que também mantinham essas audiências na espera do lançamento.

Figura 30 – Anúncio da turnê internacional “Coytada Tour”

The image shows an Instagram post from the user 'linndaquebrada'. The main graphic is a vibrant, stylized portrait of a person's face with large, expressive eyes and a wide, open mouth. The person is wearing a bright pink top and holding two yellow pineapples. The text 'LINN DA QUEBRADA' is at the top, and 'TOUR' is written across the mouth. Below the face is a green trapezoidal area containing a list of tour dates and venues. At the bottom of the graphic, it says 'PRESENTED BY SENTIDOS'. To the right of the graphic is the Instagram post interface, showing the user's profile picture, name, and a text caption in Portuguese. The caption expresses excitement about the international tour and mentions various venues and dates. Below the caption are icons for likes, comments, and shares, along with a notification that the post has been liked by 2,501 people. The date '20 DE SETEMBRO DE 2018' is visible at the bottom of the post.

Date	Venue	Location
SEP 28th	Kunstencentrum Vooruit	Gent Belgium
SEP 29th	Queer Film Festival	Stockholm Sweden
OCT 2nd	Alice cph	Copenhagen Denmark
OCT 4th	Berghain/Säule	Berlin Germany
OCT 5th	Maus Hábitos	Porto Portugal
OCT 6th	Out.fest	Barreiro Portugal
OCT 11th	OT301	Amsterdam Netherlands
OCT 12th	Unsound Festival	Krakow Poland
OCT 13th	Covo Club	Bologna Italy
OCT 14th	Las Armas	Zaragoza Spain

linndaquebrada • Seguindo

Na próxima semana começamos a nossa quinta turnê internacional de 2018. Mais uma vez chegando em países inéditos como Polônia, Suécia, Dinamarca, Bélgica e Itália, além de voltar para países já conhecidos como Espanha, Alemanha, Holanda e Portugal. Transpassando as fronteiras, estamos na programação do consagrado @unsoundfestival, na Cracóvia, Polônia!! & lógico q eu to mega feliz por isso mas já to indo com sdds y muito feliz por tudo isso q temos construído. estamos construindo um MOMENTO HISTÓRICU, vamos ficar ligadas!! eh lógico q ELES estão com medo, estão perdendo território, estão perdendo credibilidade. isso eh disputa!! & nós não vamos ceder!! diz aee, putas!! vamos nos manter conectadas & em diálogo!

Curtido por [nome] e outras 2.501 pessoas

20 DE SETEMBRO DE 2018

Adicione um comentário...

Fonte: < <https://www.instagram.com/p/Bn9ZFPIHGgA/>>. Acesso em: 28 jan. 2019.

Na legenda da foto, Linn escreve:

Na próxima semana começamos a nossa quinta turnê internacional de 2018. Mais uma vez chegando em países inéditos como Polônia, Suécia, Dinamarca, Bélgica e Itália, além de voltar para países já conhecidos como Espanha, Alemanha, Holanda e Portugal. Transpassando as fronteiras, estamos na programação do consagrado @unsoundfestival, na Cracóvia, Polônia!! & lógico q eu to mega feliz por isso mas já to indo com sdds y muito feliz por tudo isso q temos construído. estamos construindo um MOMENTO HISTÓRICU, vamos ficar ligadas!! eh lógico q ELES estão com medo, estão perdendo território, estão perdendo credibilidade. isso eh disputa!! & nós não vamos ceder!! diz aee, putas!! vamos nos manter conectadas & em diálogo! Acompanhe a Coytada Tour pelo Instagram e Twitter: @linndaquebrada Booking: @sentidosproducoes Arte: @kakolho

O trabalho de “coytada” é produzido no ano de 2018, em um lapso de tempo no qual a artista já havia realizado turnê internacional, assim como recebido premiações em festivais de cinema internacionais. Há uma carreira consolidada, e da qual não se torna necessariamente importante os engajamentos performativos de que aponte ao longo do capítulo anterior, do qual a artista estava buscando se projetar.

O que quero chamar a atenção é para a estratégia de divulgação por ela utilizada, visando que a sua turnê se tornasse visível. Nesse sentido que o videoclipe tanto pode ser percebido dentro de enquadramentos que visam deslocar normas de gênero e sexualidade, como também de engajamentos para seguir mantendo relações com as audiências que a acompanham.

Mas em que termos que essas relações são produzidas, e o que nos informam sobre os usos das mídias digitais para a produção da projeção da artista, mas também de reconhecimento do seu trabalho e de publicização de intimidades com as pessoas que diariamente visualizam suas postagens em plataformas de mídias digitais?

4.2 PAJUBÁ E A RELAÇÃO DIALÓGICA ENTRE ARTISTA E AUDIÊNCIAS

Identifiquei nessa pesquisa que a plataforma do YouTube é utilizada por Linn da Quebrada como uma forma de publicizar suas produções audiovisuais, usos que são distintos quanto às plataformas do Facebook e do Instagram, em que há a possibilidade de estabelecer relações diferenciadas entre a artista e suas audiências. Com o YouTube e o Facebook, por exemplo, torna-se possível que Linn produza conteúdos e compartilhe agendas, pensamentos, parte de sua carreira enquanto artista com as pessoas que a acompanham. Algo que se dará em termos diferentes em se tratando da plataforma do Instagram.

A partir desse tópico, passo a explicar essas diferenças percebidas, e as especificar, buscando apontar o que e como nos auxiliam a compreender a sociedade digital. Primeiramente, demonstro que as plataformas convergem nos usos da artista, como é o caso de quando buscou financiamento coletivo de seu primeiro álbum. Após, demonstro as especificidades das relações estabelecidas pela artista com suas audiências, e que variam a depender de como ferramentas disponíveis em cada plataforma também agenciam relações e formas de identificação contemporâneas. Ao final, dou especial atenção para a plataforma do Instagram, pois ela é uma das mais utilizadas por Linn, mas é também através dela que relações de intimidade são possíveis de serem percebidas e trazidas para reflexão, problematização e análise.

4.2.1 “A bixa pode fazer um pedido? Pode?” “Nasce” um financiamento coletivo

Assim como venho demonstrando, a utilização das plataformas se torna central para compreendermos o modo como se torna possível a emergência de Linn da Quebrada. Elas atuam em convergência, o que significa dizer que os usos de que Linn realiza delas, por mais que apresentem certas distinções também possibilitadas pelas próprias configurações das plataformas, convergem para sua projeção enquanto artista. Isso pode ser evidenciado, em um primeiro momento, a partir das estratégias de que ela estabeleceu para financiar a produção de seu primeiro álbum, denominado de “Pajubá”, via “*Kickante*”, página de internet especializada em “*Crowdfunding*”, ou financiamento coletivo.

“*Kickante*” é uma plataforma de *crowdfunding* (financiamento coletivo ou vaquinha online), que foi criada em outubro de 2013. Seu objetivo, segundo informações do próprio site, é de possibilitar a realização de captação financeira para o custeio de projetos artísticos, culturais, de empreendedorismo, esportes, tratamentos de saúde, realização de intercâmbios, projetos musicais, para ONG’s, causas sociais, dentre outros. A tradução literal do termo em inglês é “financiamento pela multidão”. Pessoas variadas podem contribuir com os projetos que se identificam, de forma voluntária, podendo doar valores também dos mais variados. Algumas campanhas de *crowdfunding* possuem recompensas para os “*kickadores*” – pessoas que realizam suas contribuições no site.

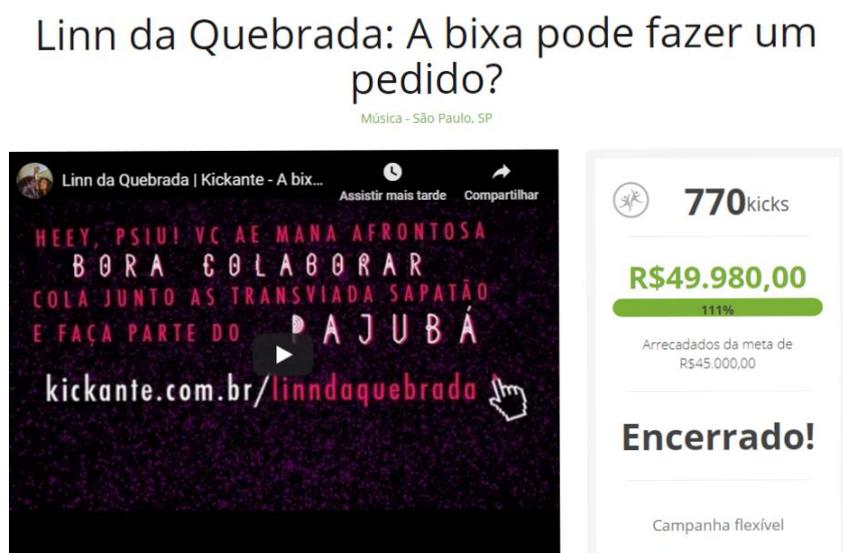
É baseado, portanto, na ideia de uma economia coletiva, em que projetos podem se tornar possíveis de serem executados a partir da participação de inúmeras pessoas que contribuem financeiramente para sua realização. Desde o lançamento da plataforma, mais de 72.000 (setenta e duas mil reais) campanhas foram realizadas, sendo arrecadados mais de R\$ 50.000.000 (cinquenta milhões de reais). A facilidade de realização de uma campanha se dá em razão da inexistência de regras rígidas quanto a sua criação. Basta não infringir qualquer lei brasileira, que qualquer pessoa se torna uma eventual criadora de um financiamento coletivo de *crowdfunding*.

A emergência do *crowdfunding* para um projeto artístico atesta como a internet altera profundamente as relações entre artistas e audiências. Nancy Baym (2018) argumenta que os primeiros financiamentos coletivos se deram quando a internet passou a ser um caminho de conexão entre artistas e audiências, tanto que o primeiro financiamento coletivo realizado veio a partir da demanda das audiências de bandas que iniciavam a utilizar a internet ainda na década de 1990, quando sequer havia tantas pessoas que possuíam acesso. A pesquisadora

explica que foi com a banda inglesa “Marillion”, que essa prática foi inventada e passou a ser frequentemente utilizada (BAYM, 2018, p. 77).

A relação de proximidade entre audiências e artistas foi modificada a ponto de as audiências poderem financiar projetos idealizadas pelas últimas. Uma prática que também foi utilizada por Linn da Quebrada para que o álbum de lançamento “Pajubá” fosse coletivamente “Pajubá”, segundo Larissa Pelúcio, é uma linguagem específica utilizada entre as travestis para se comunicar, e que utiliza uma série de termos oriundos do ioruba-nagô, compondo uma série de gírias conhecida como “bajubá” ou “bate papo” (PELÚCIO, 2005; 2007; 2009). É com uma linguagem “pajubeira” que Linn lança seu financiamento coletivo, com o qual alcançou 111% a mais da meta de arrecadação inicial, que era o valor de R\$ 45.000. As imagens abaixo demonstram a linguagem do financiamento:

Figura 31 – Campanha de financiamento coletivo com valor arrecadado



Fonte: Diário de campo. Capturada em: 05 nov. 2017.

O financiamento foi lançado em abril de 2017, a partir da publicação de um vídeo na plataforma do YouTube e na plataforma do Facebook de Linn da Quebrada, e no qual ela convida suas audiências a colaborarem com a produção de seu primeiro álbum. A gravação é realizada de modo amador, com Linn sentada em um sofá em uma residência. O interessante o vídeo é que a artista fala diretamente com as pessoas que a acompanham desde o lançamento de “enviadescer”. São cenas intercaladas dessa produção que, inclusive, são mostradas no

vídeo denominado de “a bixa pode fazer um pedido”, no qual ela então lança o financiamento coletivo. Interessante também de perceber a configuração da estética de Linn, que usa um top com cores em amarelo, verde e verde, com dois símbolos da folha maconha, e um short curto. Essa configuração estética nos possibilita assistir ao vídeo a partir da construção de uma ideia de intimidade, em que a artista compartilha parte de sua residência para que as audiências entrem e, com o convite, também aceite contribuir com a produção de Pajubá – álbum que a artista explica ser composto por ela, e a partir das suas histórias e experiências.

A imagem abaixo busca trazer recorte do vídeo:

Figura 32 – Videoclipe em que Linn da Quebrada convida suas audiências a contribuir com o financiamento de Pajubá



Fonte: < <https://www.youtube.com/watch?v=rofZHsOP29k>>. Acesso em: 05 nov. 2017.

Junto do vídeo e do lançamento do site, também há uma explicação sobre o álbum Pajubá:

Pajubá linguagem de resistência, construída a partir da inserção de palavras e expressões de origem africanas ocidentais. É usada principalmente por travestis e grande parte da **comunidade TLGB**. Eu chamo esse álbum de pajubá porque pra mim ele é construção de linguagem. É invenção. É ato de nomear. De dar nome aos boys. **É mais uma vez resistência**. Pra mim é muito importante conseguir materializar esse álbum por reunir nele uma série de ideias. **Cada música pra mim é uma ação. E elas têm papel fundamental na minha própria vida**. Eu sempre me perguntei se a vida imita a arte, ou a arte que limita a vida. E eu acho que existe uma retroalimentação de ambas as partes. E me incomodava muito não me sentir, mais do que representada, mas apresentada, nem nas novelas, filmes e também nas músicas que eu ouvia. Não era sobre mim que elas falavam. **Eu não cabia ali**. E então eu descomprometidamente começo a compor, a fazer músicas que contavam parte da minha história. E mais do que isso, começo a inventar, através delas, minha própria história também. Já que a arte não necessariamente apenas reproduz, mas também produz nossos afetos, relações, eu encontro na música uma ferramenta de produção e invenção e intervenção sobre as minhas relações. Não canto histórias pra

boy dormir. Mas grito para tirá-los do lugar. O corpo sempre foi algo que me instigou. E eu sentia que esse era o lugar mais apropriado para se falar. A partir do meu corpo. Dos meus afetos, das minhas relações, dos meus desejos. E foi no corpo e pelo corpo que pude encontrar no que era apontado como fragilidade as minhas maiores potências. Como por exemplo, o feminino. E passo a falar a partir desse lugar. **Bixa travesti, preta, da quebrada, filha de empregada doméstica.** Aqui encontro minha potência. Encontro na minha pele preta o meu manto de coragem. Encontro no espelho a força de resistir. Encontro na música, voz. Encontro no funk poesia. Movimento. Me encontro comigo mesma. E encontro com outras solidões. **E passo a perceber que não estava sozinha,** que haviam muitas que também compartilhavam das mesmas sensações. E encontro e produzo força a partir do nosso encontro. Eu enxergo na música essa capacidade de religar, de conectar. O funk já habita um lugar que me interessava que é o de justamente **falar e produzir sobre sexualidade.** E eu queria produzir um espaço que fosse de **intervenção sexual.** Onde não mais continuássemos voltadas somente ao macho. Mas que pudéssemos construir entre nós uma rede de apoio e fortalecimento - **entre o feminino** - independente de em que corpo estivesse localizado. **Uma rede de apoio emocional, psicológica, sexual e até econômica.** E eu acredito muito nisso. Acredito muito nas minhas músicas, por isso tenho tanta vontade de ver esse álbum ser realizado. Para que outras pessoas possam ouvir e que ele seja motor de outras ações. Eu não sou cantora, eu estou cantora. Faço música pra ser ouvida. Faço isso por mim mesma. **Como se cantasse pra salvar minha própria vida.** E é por acreditar nessa rede de apoio que acredito que podemos construir esse álbum juntas. Cada uma do seu território, como pode. A partir do momento que isso está no mundo já é nosso. Eu não sou uma diva. E não quero construir isso sozinha. **Produzir música é caro,** mas juntas podemos somar nossas forças e dividir as responsabilidades e fazer disso nosso ponto de encontro⁸⁶ (*grifos meus*).

As partes que trouxe em destaque do texto no qual o financiamento coletivo é lançado nos possibilitam compreender muitas questões. Envolve o modo pelo qual, com a internet e o uso das mídias digitais, torna-se possível que a produção musical não se dê apenas a partir da busca por gravadoras que financiem um projeto, mas a partir de colaboração via financiamento coletivo; a possibilidade de que música seja produzida de modo amador e, ainda assim, alcance projeção sem medição de proporções; viabiliza a música enquanto possibilidade de que histórias e narrativas de vida sejam representadas, com especial atenção para populações de travestis, as quais não se encontram em letras de músicas ou em mídias que produzem representações hegemônicas sobre suas experiências; dá espaço para o foco de Linn falar sobre suas experiências, que estão relacionadas com questões políticas de gênero e sexualidade articulado a questões de classe social; e, ainda, a possibilidade de que, com a música, condições de precariedade sejam temporariamente suprimidas – “como se cantasse para salvar minha própria vida”, menciona Linn.

Interessante ressaltar que o financiamento também apresenta as características da própria artista, de trazer a sexualidade e a sensualidade para o centro de suas produções, o que é possível também de ser percebido através das recompensas criadas para quem contribuísse

⁸⁶ Disponível em: < <https://www.kickante.com.br/campanhas/linn-da-quebrada-bixa-pode-fazer-um-pedido-0>>. Acesso em: 05 nov. 2017.

com o financiamento. Cada uma delas possui um título em específico, um valor a ser contribuído e uma recompensa a depender do montante desse valor, que pode variar de R\$ 10.00 (dez) a R\$ 5.000 (cinco mil) reais. Recompensas que envolvem a produção de interações entre a artista e suas audiências, desde envio de prêmios, álbum, camisetas, e agradecimentos em plataformas de mídias digitais.

Nas imagens abaixo, apresento as estéticas e as linguagens utilizadas por Linn da Quebrada para a realização do financiamento coletivo:

Figura 33 – Recompensa “Tá bonita? (tá barata!)”



RECOMPENSA:
**TÔ BONITA?
(TÁ BARATA!)**
AGRADECIMENTO
NO FACEBOOK
+
DOWNLOAD DE MULHER
E DISCO UM DIA ANTES
DO LANÇAMENTO
ilimitado - Entrega para todo país

R\$10,00

Tô bonita? (tá barata!)
Agradecimento no facebook +
download de Mulher e disco um
dia antes do lançamento (nas
primeiras 48h)
132 pessoas kickaram.
Entrega estimada em 08/11/2017

Fonte: < <https://www.kickante.com.br/campanhas/linn-da-quebrada-bixa-pode-fazer-um-pedido-0> >. Acesso em: 05 nov. 2017.

Figura 34 – Recompensa “Picadinho de neca”



RECOMPENSA:
**PICADINHO
DE NECA**
TODAS
AS ANTERIORES
+
DISCO FÍSICO EXCLUSIVO
Entrega para todo país

R\$30,00

Picadinho de neca
Agradecimento no facebook +
download de Mulher e disco um
dia antes do lançamento (nas
primeiras 48h) + disco físico
exclusivo
289 pessoas kickaram.
Restam 21 kicks.
Entrega estimada em 08/11/2017

Fonte: < <https://www.kickante.com.br/campanhas/linn-da-quebrada-bixa-pode-fazer-um-pedido-0> >. Acesso em: 05 nov. 2017.

Figura 35 – Recompensa “Talentuein?”



R\$60,00

TALENTUEIN?

Agradecimento no facebook + download de Mulher e disco um dia antes do lançamento (nas primeiras 48h) + disco físico exclusivo + camiseta exclusiva feita pela Jup

60 pessoas kickaram.

ESGOTADO! Todos os kicks foram adquiridos.

Entrega estimada em 08/11/2017

Fonte: < <https://www.kickante.com.br/campanhas/linn-da-quebrada-bixa-pode-fazer-um-pedido-0> >. Acesso em: 05 nov. 2017.

Figura 36 – Recompensa “Vam’bater um papo reto?”



R\$70,00

Vam'bater um papo reto?

Agradecimento no facebook + download de Mulher e disco um dia antes do lançamento (nas primeiras 48h) + disco físico exclusivo + camiseta + Noite de karaoke* com Linn (não inclui passagem até o local) *Guinga's Bar & Karokê

18 pessoas kickaram.

Restam 2 kicks.

Entrega estimada em 08/11/2017

Fonte: < <https://www.kickante.com.br/campanhas/linn-da-quebrada-bixa-pode-fazer-um-pedido-0> >. Acesso em: 05 nov. 2017.

Figura 37 – Recompensa “Pirigoza”



R\$80,00

PiriGoza

Agradecimento no facebook + download de Mulher e disco um dia antes do lançamento (nas primeiras 48h) + disco físico exclusivo + Boneca de pano Linn da Quebrada

52 pessoas kickaram.

Restam 3 kicks.

Entrega estimada em 08/11/2017

Fonte: < <https://www.kickante.com.br/campanhas/linn-da-quebrada-bixa-pode-fazer-um-pedido-0> >. Acesso em: 05 nov. 2017.

Figura 38 – Recompensa “Bixistranha”



R\$90,00

Bixistranha

Agradecimento no facebook + download de Mulher e disco um dia antes do lançamento (nas primeiras 48h) + disco físico exclusivo + Pochete exclusiva + brinde EXCLUSIVO
48 pessoas kickaram.
Restam 2 kicks.

Entrega estimada em 08/11/2017

Fonte: < <https://www.kickante.com.br/campanhas/linn-da-quebrada-bixa-pode-fazer-um-pedido-0> >. Acesso em: 05 nov. 2017.

Figura 39 – Recompensa “Pode vir cola junto as transviadas as sapatão”



R\$150,00

Pode vim cola junto as transviadas as sapatão

Agradecimento no facebook + download de Mulher e disco um dia antes do lançamento (nas primeiras 48h) + disco físico exclusivo + camiseta exclusivo feito pela Jup + Noite de Karaoke com Linn (não inclui passagem até o local) + Boneca de Pano Linn da Quebrada + Pochete exclusiva + brinde EXCLUSIVO

61 pessoas kickaram.

Restam 4 kicks.

Entrega estimada em 08/11/2017

Fonte: < <https://www.kickante.com.br/campanhas/linn-da-quebrada-bixa-pode-fazer-um-pedido-0> >. Acesso em: 05 nov. 2017.

Figura 40 – Recompensa “E aí as bixa fico maluca – Bocket Show”



R\$3.000,00

E aí as bixa fico maluca - Bocket show

Pocket show para 50 pessoas na sua casa/estabelecimento/empresa. Sem venda de ingresso. (Não inclui preço de equipamento e logística)

Restam 5 kicks.

Entrega estimada em 08/11/2017

Fonte: < <https://www.kickante.com.br/campanhas/linn-da-quebrada-bixa-pode-fazer-um-pedido-0> >. Acesso em: 05 nov. 2017.

Figura 41 – Recompensa “Pisa menos, Linn. Eu imploro! – Bocket Show”



RECOMPENSA:
**PISA MENOS, LINN.
 EU IMPLORO! - BOCKET SHOW**
 POCKET SHOW PARA
 100/150 PESSOAS NA SUA
 CASA/ESTABELECIMENTO
 /EMPRESA
 COM VENDA DE INGRESSO
 05 - Entrega para todo país
 (não inclui preço de logística)

R\$5.000,00

**Pisa menos, Linn. Eu te imploro! -
 Bocket show**
 Pocket show para 100/150 pessoas
 na sua
 casa/estabelecimento/empresa.
 Com venda de ingresso (Não inclui
 preço de equipamento e logística)
Uma pessoa kickou.
Restam 4 kicks.
 Entrega estimada em 08/11/2017

Fonte: < <https://www.kickante.com.br/campanhas/linn-da-quebrada-bixa-pode-fazer-um-pedido-0> >. Acesso em: 05 nov. 2017.

Figura 42 – Recompensas “Fogo no rabo” e “Senta e observa a tua destruição”

R\$80,00	R\$60,00
Fogo no rabo	Senta e observa a tua destruição
Agradecimento no facebook + disco um dia antes do lançamento + vinil de Pajubá. Para os que residem em SP a retirada será na zona oeste - perdizes <i>39 pessoas kickaram.</i> <i>Restam 21 kicks.</i> Entrega estimada em 15/12/2017	Agradecimento no facebook + download de Mulher e disco um dia antes do lançamento (nas primeiras 48h) + disco físico exclusivo + audição do disco em SP (não inclui passagem até o local) *data e local à definir <i>39 pessoas kickaram.</i> <i>Restam 11 kicks.</i> Entrega estimada em 08/11/2017

Fonte: < <https://www.kickante.com.br/campanhas/linn-da-quebrada-bixa-pode-fazer-um-pedido-0> >. Acesso em: 05 nov. 2017.

Ao final do financiamento coletivo, 770 pessoas haviam realizado “kicks” (contribuições), em valores alternados conforme disponibilizados pela própria artista. O valor com maior número de doações foi o de R\$ 30,00, com 289 pessoas contribuintes, seguido do valor de R\$ 10,00, com 132 pessoas que auxiliaram com o financiamento, de 99 com o valor de R\$ 60,00; e 91 com o montante de R\$ 80,00, seguido dos demais valores.

O que essa iniciativa nos demonstra é tanto a capacidade de construção coletiva de um projeto de álbum, como a linguagem que Linn utilizou para a realização do financiamento, no qual cada recompensa possui uma parte ou estrofe de uma de suas letras, assim como a possibilidade de que quem contribuiu possa ter relações distintas com a artista, a depender do montante contribuído.

Outra questão interessante em relação à campanha de crowdfunding realizado por Linn da Quebrada é que além de ter envolvido a contribuição pela internet, também acionou outras artistas na divulgação da campanha, envolvendo Pablo Vittar, Liniker, Elza Soares,

Mulher Pepita, o que se deu especialmente através do compartilhamento e postagens e vídeos com a plataforma do Facebook.

O que veem a colaborar com o argumento de que a prática de produção musical a partir de financiamento coletivo tem se espalhado inclusive enquanto prática entre as próprias artistas, e que investem seu capital artístico para promoverem as campanhas de financiamento de outras personalidades. Interessante notar que, das pessoas que aqui apresento, algumas dessas artistas se apresentam e se identificam enquanto gays, drag queens, travestis, negras e de periferia. Ou seja, há marcadores sociais da diferença atuando na produção de redes de interação entre essas artistas.

Figura 43 – Pablo Vittar contribui com divulgação de campanha de financiamento coletivo



Fonte: <<https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/videos/1897428910495672/>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

Figura 44 – Liniker contribui com divulgação de campanha de financiamento coletivo



Fonte: <<https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/videos/1898435513728345/>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

Figura 45 –Elza Soares contribui com divulgação de campanha de financiamento coletivo



Fonte: <<https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/videos/1896151420623421/>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

Figura 46 – Mulher Pepita contribui com divulgação de campanha de financiamento coletivo

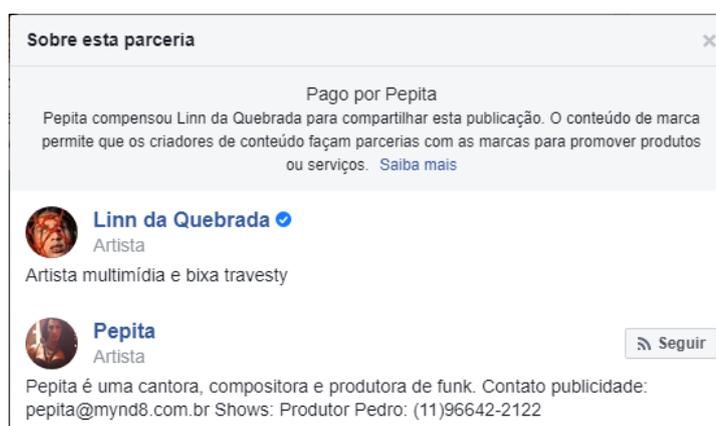


Fonte: <<https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/videos/1896943307210899/>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

A colaboração dessas artistas nos informa sobre a utilização da plataforma do Facebook, a qual atua a partir da configuração algorítmica, em que o número de curtidas, compartilhamentos e reações em geral também fazem parte do modo como certos conteúdos aparecerem para o maior número possível de usuárias da plataforma.

Em todos os vídeos que trouxe *print screen*, há a informação de que é uma “parceria paga”, a informar que foram utilizados impulsos financeiros para que os vídeos alcançassem maior número de pessoas dentro da plataforma. Essa informação é acessada ao clicar no ícone “i” no canto superior direito da imagem do vídeo – o que ocorre com todos os vídeos que trouxe e que envolve Pablllo, Elza Soares e Liniker, conforme imagem abaixo:

Figura 47 – Informação de há contribuição financeira junto à plataforma do Facebook



Fonte: Diário de campo. Capturada em: 12 jan. 2019.

4.2.2 #ArteResiste: entre arte e ativismo, o perambular por fluxos de *hashtags*

O modo como todas essas artistas se uniram para a divulgação da campanha de financiamento coletivo de Linn da Quebrada não pode ser entendida fora dos aspectos sociais, culturais e políticos que envolveram o ano de 2017, no qual tanto essas artistas estavam em emergência, como também a relação entre arte e política que é intensificada em termos de visibilidade e de produção de conteúdos contra a transfobia, mas também de tentativas de censura. Questões que produziram relações específicas que informam sobre o uso das mídias digitais, e que também são pertinentes para que possamos entender partes da dimensão política das produções de Linn da Quebrada, e que envolvem também suas audiências e as relações criadas com as mídias digitais.

Em 2017 houve diversos debates no país a respeito de censura e visibilidade, envolvendo arte e política, e nos quais questões de gênero e sexualidade estavam no centro dos debates. Isso se deu, por exemplo, quando, em setembro daquele ano, manifestações oriundas das mídias digitais levaram ao cancelamento da exposição “Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, que estava em cartaz há aproximadamente um mês junto ao Santander Cultural, em Porto Alegre, RS.

A mostra era de curadoria do artista plástico Gaudêncio Fidelis, e reunia um acervo com 270 trabalhos artísticos, de 85 artistas nacionais e internacionais, e que abordavam, entre os variados assuntos, questões envolvendo direitos da população LGBT, de gênero e sexualidade, a partir de uma perspectiva crítica aos processos de desigualdade de gênero. Dentre alguns dos trabalhos estava a obra da artista Bia Leite, obra que foi constantemente rechaçada por grupos e atores laicos e religiosos que se organizaram via redes sociais para solicitarem o cancelamento da exposição, argumentando de que ela trazia apologia à zoofilia e à pedofilia, além de blasfêmia a símbolos religiosos.

Na imagem em destaque, há os dizeres “Criança viada travesti da lambada” e “Criança viada deusa das águas”, havendo repercussão em torno da obra, além de argumentação de que a exposição estava promovendo um incentivo à homossexualidade e para que crianças se tornassem travestis, ou de que as estaria sexualizando. Tais argumentos foram utilizados por campanha articulada pelo Movimento Brasil Livre (MBL) e outros grupos de empreendedores morais, responsáveis pela propagação de um pânico moral em torno da exposição e das questões envolvendo direitos LGBT e diversidade de gênero, e que tinham como centro a ideia de que “crianças estão sob ameaça” (BALIEIRO, 2018).

Figura 48 – Obra de arte da artista visual Bia Leite



Fonte: Diário de campo. Acervo da pesquisa.

O cancelamento da exposição trouxe a discussão sobre a liberdade artística em meio a possibilidade de censuras que teriam ocorrido, e das quais a direção do banco Santander teria sido conivente. Primeiro por aceitar o cancelamento da exposição, a partir da reivindicação dos grupos manifestantes, segundo em razão da emissão de uma nota pública – cedendo à pressão dos grupos religiosos e demais empreendedores morais e visando afastar um possível boicote desses grupos ao banco, assim como para evitar manchar a imagem a instituição financeira - em que admitia que a exposição estaria desrespeitando símbolos religiosos, e que a arte somente é reflexiva quando permite uma inclusão e “reflexão positiva”. Por outro lado, integrantes do MBL respondiam que não se tratava de censura, mas de meio pelo qual estavam buscando “boicotar” obras e exposições em que crianças estavam sendo incentivada a verem zoofilia e pedofilia⁸⁷.

O cenário de possível censura abriu o debate para a relação entre arte e resistência, e a partir daí foram intensificados os modos como arte passou a fazer parte das mídias digitais, de reportagens de blogs, jornais em meios digitais e em mídias hegemônicas, e também no lançamento de campanhas específicas buscando trazer novamente o debate sobre arte e direitos LGBT. Em uma delas, Linn da Quebrada participou junto a Assucena Assucena e Raquel Virgínia, ambas cantoras da banda “As Bahias e A Cozinha Mineira”, campanha promovida pela empresa Vodka Absolut, em novembro daquele ano, denominada de “Quando

⁸⁷ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html>. Acesso em: 12 jan. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/14/politica/1505394738_622278.html>. Acesso em: 12 jan. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/museu-de-porto-alegre-encerra-exposicao-sobre-diversidade-apos-ataques-em-redes-socias.ghtml>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

a arte resiste, o mundo progride”, e que possibilitou a criação de diferentes relações entre artistas e audiências, para além da dicotomia online/off-line.

A campanha foi lançada no dia 23 de novembro de 2017, a partir de publicação do videoclipe “Absolutas”, junto à plataforma do YouTube. O vídeo inicia trazendo a informação de que o Brasil é o país que mais mata pessoas transexuais no mundo, segundo dados publicados pela ONG Transgender Europe⁸⁸, seguido da frase “2017 a intolerância agrade. A arte resiste”. Após, a letra da música inicia enquanto imagens das artistas são mostradas, enquanto caminham na rua, interagem em um bar, em festas, mercados, dentre outros espaços públicos, alternando com momentos em que a artista plástica e visual Patrick Rigon realiza desenhos de Linn da Quebrada

Assim é composta a letra da canção:

Olha só doutor, saca só que genial
Sabe a minha identidade? Nada a ver com genital
 Estou procurando
 Estou tentando entender
 O que é que tem em mim que tanto incomoda você?
 Se a sobrancelha, o peito, a barba, o quadril sujeito
 O joelho ralado apoiado no azulejo
 Que deixa na boca o gosto, o beijo, saliva, desejo
 Seguem passos certos escritos em linhas tortas
Dentro de armários suados
 No cio de seu desespero um olho no peixe outro no gato
 Trancados arranham portas
 Com todos seus pensamentos
 Com tantas ideias tortas
 Já caíram de maduro
 Já nasceram todas mortas
 Eu vou te confessar que as vezes nem eu me aguento
Pra ser tão transviada assim, precisa ter muito
 Muito, muito muito muitoooo, mas muito talento!
 Ser bixa, trava, sapatão, trans, bissexual
 É também poder resistir!
 (*grifos meus*)

A campanha buscou desnaturalizar a identidade de gênero, desvinculando-a de uma determinação unívoca e predeterminada pela biologia. Nesse sentido que o protagonismo da produção se deu a partir de artistas que se identificam enquanto travestis e transexuais, com predominância de artistas de São Paulo. Essas questões estão presentes na construção da produção audiovisual, mas também na letra da canção, conforme destaques apontados, na qual categorias tais quais “identidade”, “armário”, “transviada” e “resistência” nos informam uma

⁸⁸ Disponível em: <<https://transrespect.org/wp-content/uploads/2016/11/TvT-PS-Vol14-2016.pdf>>. Acesso em: 08 fev. 2019.

posição política da produção, que buscou relacionar arte e política a partir do enaltecimento de questões envolvendo gênero e sexualidade.

A realização dessa campanha se deu em momento concomitante no qual os debates em nível nacional estavam voltados à arte, correlatos a meu começo de meu uso da plataforma do Instagram para a pesquisa. Entre os meses de setembro e dezembro de 2017, passei a perambular pelos fluxos de relações e ferramentas disponíveis na plataforma, e foi dessa forma que tive acesso ao material de Absolutas. Acompanhei publicações de Linn da Quebrada em seu *feed* na plataforma, e das quais a imagem abaixo me chamou a atenção:

Figura 49 – “Arte Resiste” em roupa vestida por Linn da Quebrada junto ao clipe de “Absolutas”



Fonte: Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=uunqc97qexU>>. Acesso em: 07 fev. 2019.

A imagem está presente como cena final do clipe de Absolutas, e apresenta Linn utilizando um vestido longo e dourado, enquanto abre uma capa com os escritos “Arte Resiste”. A partir do *stories* da Linn, adentrei ao da banda As Bahias e a Cozinha Mineira, e percebi que elas haviam compartilhado algo semelhante aos dizeres de Linn, mas materializados em um mural em São Paulo, e do qual eu não tinha conhecimento de onde estava localizado.

Em razão do desconhecimento, encaminhei mensagem através do *direct* da plataforma, na expectativa de receber uma resposta de quem estava questionando o perfil das Bahias. Eu não obtive a resposta almejada, e isso me fez perceber uma questão interessante para a

pesquisa, que é a expectativa de que eu, enquanto parte do público e pesquisador, criei de que as artistas deveriam de me dar uma resposta, já que estava questionando via *direct*.

A negativa da resposta me possibilitou a reflexão sobre o modo como estava me apresentando enquanto pesquisador ou não no perfil que havia criado para a realização da pesquisa, e se isso implicava em uma possível resposta. Além disso, de que a plataforma do Instagram configura certos tipos de relação, das quais enquanto usuários podemos ter acesso a determinados conteúdos compartilhados por artistas, mas isso não significa que a relação será construída de modo recíproco, o que nos aponta para modos específicos de produção de relações entre audiências e artistas em uma sociedade digital, em que elas se darão pelos agenciamentos das sujeitas, mas também a partir do modo como as plataformas agenciam relações. Isso se dá em razão de que, com o Instagram, é possível que o perfil seja configurado para que somente apareçam as mensagens de pessoas em que há o “seguir mútuo”.

Diferentemente do YouTube ou do Facebook, em que não é possível que uma artista saiba exatamente quem a está seguindo ou quem curtiu a página, com o Instagram e a função “seguir”, há o recebimento de uma notificação no perfil da pessoa que é seguida, informando de que você possui uma nova seguidora, e a opção de “seguir de volta” aparece. Ou seja, há intencionalidades de construções de relações distintas, em que é possível um nível de escolha maior em relação a que pessoas as artistas gostariam ou não de seguir ou permitir que tenham acesso ao envio de mensagens via ou de que essas mensagens apareçam assim que enviadas, e não sejam encaminhadas para uma lista de “requisições de mensagens”, como ocorre com a plataforma.

Passei a adotar outros modos de descobrir em que lugar estava localizada a imagem do grafite compartilhada pelo perfil da banda As Bahias e a Cozinha Mineira. Digitei junto à ferramenta de pesquisa do Instagram a hashtag #arteresiste, de acordo com o que estava presente na roupa de Linn e também na descrição do vídeo na plataforma do YouTube. A partir disso, tive acesso a um fluxo de interações com a hashtag que passei a observar, assim escrevendo em meu diário de campo:

No clip, Linn o finaliza abrindo asas em formato de pássaro, em que se encontra escrito “arte resiste”. A partir disso, busquei como a utilização dessa campanha estava sendo utilizada no Instagram, através de uma hashtag, #arteresiste. A partir dela pude encontrar fotos de várias pessoas, de idades, estética e contextos geográficos, sociais e culturais distintos, identificações constituídas através da ligação com diferentes marcadores sociais, de gênero, raça e geração. Há homens negros que postam suas fotos com o uso da #, e com partes da letra “bomba pra caralho”, da Linn, como modo de identificação e pertencimento a uma cultura negra

marginalizada, assim como homens gays brancos, que também se apropriam das letras das músicas, mulheres lésbicas, homens universitários, jovens e aparentemente mais velhos, alguns utilizando saias e outras roupas que não seriam consideradas enquanto constituintes de uma estética de homem, logo, masculino, e delimitação corpórea constituída em seu liame com a biologicidade incontestável de seu pênis. Ou seja, uma multiplicidade de formas distintas de se agenciar outros modos de construir estéticas a partir das plataformas digitais, e se pensar em processos de identificação que são intercalados com movimentos culturais e artísticos potencializados pelas novas experiências artísticas proposta pela arte de Linn da Quebrada e outros sujeitos. A # também me permitiu observar o número considerável de imagens que se remetiam a um grafite que foi feito em São Paulo, após o lançamento do clipe, ou senão em momentos semelhantes – preciso investigar -, no Minhocão. Não encontrei muitas informações na internet, então entrei na foto de uma das pessoas que havia postado, curti e comentei perguntando onde exatamente era aquele lugar, já que a imagem não me era nada familiar. Ele respondeu apenas mencionando que era no Minhocão. Na verdade eu já havia questionado onde era essa arte diretamente pra página no Instagram das Bahias, mandei mensagem, logo no dia em que eu vi pela primeira vez a foto, na história da banda, e comentei perguntando onde ficava, e até hoje não visualizaram ou responderam. Comecei a seguir no Instagram os sujeitos que realizaram o grafite, Renan Ilustrador e Patrick Rigon. Fiquei pensando sobre o alcance desse vídeo da Vodka Absolut, sobre os limites da política de representação trazida pelo produto comercial. A empresa em si alterou seu quadro de funcionários e emprega mais pessoas transexuais ou travestis em seu quadro de funcionários, ou as mudanças só se deram no plano da representação, e não material? Mas o fato de já se terem pessoas transexuais, drag queens, travestis, ocupando esses espaços, também já não são formas outras de “resistência” desses sujeitos abjetos dentro da realidade cotidiana? Até que ponto são representações que ficam no campo da performance? (Diário de campo, 07 dez. 2017).

A obra de relatada em meu diário de campo foi produzida pelas artistas Patrick Rigon e Renan Ilustrador⁸⁹. O mural é denominado de “MURAL RESISTIR E EXISTIR 2017” e, segundo descrição no site da empresa Absolut, ele “representa uma celebração da resistência diária da comunidade Trans para construir uma sociedade livre, onde todas as pessoas possam ser o que se é⁹⁰”. A elaboração do mural se deu a partir de inspiração oriunda das histórias de Assucena Assucena, Raquel Virgínia e Linn da Quebrada, que podem ser vistas ao centro da imagem, junto de outras pessoas que também possuem seu rosto representado no mural. A obra foi realizada a partir do que a empresa denomina como “presente para a cidade de São Paulo” e está localizada no Elevado Presidente João Goulart.

⁸⁹ No site da empresa há informações sobre as artistas: “Em seus trabalhos, Patrick Rigon explora a pintura hiper-realista na criação de obras vibrantes e carregadas de simbologias. O artista tem como temática principal o ser humano, trabalhando de forma alegórica e poética, o que abre diversas possibilidades de leitura e interpretação ao observador que tenta decifrar o enigma de cada personagem retratado”. Renan Santos: “Ilustrador autodidata, estudou arquitetura, mas decidiu mudar sua trajetória para fazer o que realmente gostava: desenhar. Do desenho para a gravura em metal, da gravura para a pintura. Hoje em dia, trabalha nos três segmentos consecutivamente, mantendo sempre a mesma identidade”.

⁹⁰ Disponível em: <<https://www.absolutartresistance.com.br/agegate/>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

Figura 50 – Grafite no Minhocão, em São Paulo, SP



Fonte: <<https://partners.vice.com/absolut/arte-resiste/news/linn-da-quebrada-e-as-bahias-sao-as-musas-de-mural-no-minhocao/>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

O mural possui em sua parte superior os dizeres: “*Este mural é uma celebração à resistência diária da comunidade Trans para construir uma sociedade livre onde toda e qualquer pessoa possa ser quem se é*”. Na lateral esquerda, acima de uma personagem com rosto do animal “veado” e que usa uma saia vermelha, enquanto segura a bandeira com as cores que representam o movimento social de transexuais, está escrito: “*Estou procurando, estou tentando entender, o que é que tem em mim que tanto incomoda você*”.

Na lateral direita, uma personagem com cabelos longos segura um cartaz com os dizeres: “*A luta começou desde que percebi que meu corpo era proibido pra mim mesma*”, enquanto que, acima da cabeça dessa mesma personagem, está escrito: “*Quando tentam nos esconder a gente sobe ao palco*”.

Na parte central há a imagem de Linn com os braços abertos e escrito “*Arte resiste*”. Acima da cabeça de Linn, há a pintura de várias outras cabeças de pessoas, em que algumas seguram um cartaz em que está escrito: “*Olha só que genial, minha identidade, nada a ver com genital*”. Na parte inferior, lê-se “*Resistir para existir*”. A imagem também apresenta o que aparentemente são pessoas com cabeças de animais (lobo e jumento), no canto esquerdo, e que apontam para Linn, Assucena e Raquel, enquanto outros possuem expressão que denota desprezo, raiva ou nojo.

Na retroalimentação entre as ruas e as mídias, o grafite realizado no “Minhocão” em São Paulo produziu uma série de reações a partir da hashtag #arteresiste, em que pessoas variadas passaram a interagir com o mural, tirando fotos de si e postando na plataforma do Instagram, tanto para trazerem à tona o debate sobre gênero e sexualidade a partir de questões envolvendo direitos da população trans, mas também a partir da produção de pertencimento a uma hashtag ou ao movimento de “arte e resistência”.

A multiplicidade de usos do mural e da hashtag foi possível de perceber quando passei a perambular pelos fluxos que estava produzindo a partir das interações das pessoas com a plataforma, e do modo como a plataforma também permite que determinados assuntos sejam agrupados em uma mesma página, a partir do uso da hashtag. Ao realizar essa perambulação pude perceber como funcionam esses fluxos as hashtags com essa plataforma em específico, pois as interações produzidas com o Instagram não foram encontradas na plataforma do Facebook, por exemplo, mesmo que essa plataforma permita também o uso de hashtags.

Nesse sentido que passei a observar que o uso da imagem grafitada e seu compartilhamento no Instagram informam sobre o modo como essa plataforma tem essa funcionalidade de compartilhamento de imagens, e nas quais a sujeito do perfil que a publica em muitas vezes é o centro do assunto da imagem, para além inclusive do que estava disposto no mural. Trago as imagens a seguir para reforçar o que argumento:

Figura 51 – Imagem do grafite no Minhocão a partir da hashtag #arteresiste



Fonte: Diário de campo. Acervo da pesquisa.

Figura 52 – Imagem do grafite no Minhocão a partir da hashtag #arteresiste



Fonte: Diário de campo. Acervo da pesquisa.

O interessante do modo como a *hashtag* foi utilizada é justamente os usos distintos e apropriações a partir do modo como a plataforma do Instagram também configura a possibilidade de construção do selfie na sociedade digital, mas também de fazer com que uma temática seja divulgada e as pessoas delas participem a partir do agrupamento de seus interesses em uma hashtag. O que se torna também interessante a partir do modo como o debate sobre arte e “resistência” estava configurado no ano de 2017 no Brasil.

Nesse sentido, é possível afirmar que a produção do mural se deu em termos de uma tentativa de produção de contranarrativas em relação ao modo como questões de gênero e sexualidade estavam sendo tratadas como mera ocasionalidade de uma ideologia ou como envolvendo perigo e ameaça para a sexualização precoce de crianças. Naquele ano não somente essas categorias estavam em pauta, mas elas traziam em seu escopo o debate sobre transexualidade e direitos dessa população, junto com um debate sobre direitos da população de travestis. Em razão disso que também é produzido em São Paulo, e em uma região central da cidade – esta que tem configurado modos específicos de reivindicação por direitos dessa população no país, como já apontam as pesquisas de Mario Carvalho (CARVALHO, 2015).

As modificações que busco mostrar com a pesquisa que realizo dizem respeito à intensificação do uso das mídias digitais para a promoção de um debate e de visibilidade para questões envolvendo identidade de gênero e direitos da população de transexuais e de travestis. O que já está presente, de certo modo, na pesquisa do autor alhures citado, mas que a minha pesquisa apresenta em outros termos, em razão de que Carvalho está voltado a compreender a relação entre ativistas que fazem parte de ONG's e outras organizações relacionadas ao movimento social de travestis e transexuais - que fazem parte de um movimento nacional como um todo -, tanto que o autor, em outro estudo, já apontou que há diferenciações geracionais em relação ao modo como esses ativismos se dão, e que envolvem o uso das mídias digitais e a adoção de estratégias de engajamento e promoção de visibilidade para suas pautas (CARVALHO, 2015).

Já em relação ao estudo que desenvolvo, apresenta termos distintos pois fala de uma dimensão em que a experimentação artística, produções audiovisuais e o que Leandro Colling tem denominado de “ativismo das dissidências de gênero” (COLLING, 2018) estão no centro do debate. Entretanto, em que termos?

4.2.2.1 Artivismo transviado em Linn da Quebrada

O pesquisador Leandro Colling, do Grupo de Pesquisa em Cultura e Sexualidade (CUS), da Bahia, abordou a relação entre arte e política na performance de Pedro Lemebel e Francisco Casas quando da realização de sua pesquisa sobre as tensões e diferenças entre os movimentos de ativistas de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais (LGBT) e os ativismos queer, realizados pelos grupos “Panteras Rosas”, de Portugal e “Locas”, do Chile. Para esse autor, as performances de Pedro e Francisco exerceram papel fundamental no questionamento sobre os processos de normalização dos desejos e das identidades no Chile,

em um período de redemocratização do país, ocorrido ao final da década de 1980, e que abriram caminhos para o ativismo queer. As performances eram baseadas em uma estética travesti de rua que causou impacto, forçando a inclusão do tema da homossexualidade no debate político de oposição ao regime militar (COLLING, 2014, p. 242).

Enquanto resultados de sua pesquisa, aponta que o ativismo que se caracteriza como sendo “ativismo queer”, possui distinções em relação ao que poderia ser compreendido como ativismo LGBT. Algumas dessas diferenciações se dão no âmbito de como se colocam politicamente em relação às identidades, de tal modo ao ativismo queer lutar pela ampliação, reformulação e mudança das identidades sexuais e de gênero. Tal abordagem se relaciona com a perspectiva da filosofia das diferenças, em que são priorizadas estratégias no campo da cultura (através de vídeos, performances, literatura), e nos quais são questionados os binarismos naturalizantes, biológicos e genéticos, lançando uma compreensão de que as identidades são criadas e recriadas constantemente (COLLING, 2014, p. 261).

Em um contexto social e político distinto, o antropólogo Glauco Ferreira aborda a relação entre arte e política no estudo sobre os processos migratórios para os Estados Unidos, especificamente a partir da performance do artista latino-estadunidense de origem mexicana, Julio Salgado, e que se dão na Baía de S. Francisco. Ele veicula em suas produções diferentes demandas dos movimentos pró-imigratórios, e que se autoidentificam enquanto “queers of color”. Algumas de suas mobilizações ocorrem pela internet, através do compartilhamento de imagens que visam questionar as políticas de imigração estadunidenses.

A pesquisa de Glauco nos permite pensar sobre os distintos modos pelos quais arte e política se interseccionam com outros marcadores sociais da diferença, tais como de gênero, sexualidade e, no caso da imigração, de status legal, possibilitando a fabricação de imagens e criações artísticas (FERREIRA, 2015, p. 94), e que visam gerar discussões sobre a esfera do reconhecimento estatal dos sujeitos não nascidos naquela região geográfica. Ou seja, nessa pesquisa a arte está diretamente envolvida com “reclamação de direitos civis dos migrantes e comprometida em abrir espaços Para a configuração de distintos processos identitários interseccionais, estimulando outras discussões sobre o que seja a nação americana” (RAPOSO, 2015, p. 10).

O que ambas as pesquisas têm em comum é o fato de estarem relacionando e arte e política, na criação de outras formas de fazer ativismo e reivindicar por transformação social e direitos de modo geral. O que nos possibilita acionar um conceito que também vem sendo trabalhado pelos pesquisadores, que é o de “artivismo”. Tal conceito é desenvolvido pelo antropólogo português Paulo Raposo que, a partir da análise das performances artísticas do

artista brasileiro André de Castro, compreende a dimensão política da arte em cruzamento com territórios de protesto social (RAPOSO, 2015, p. 3)⁹¹.

Analisando algumas performances de artistas feministas, tais como de Maria Fernanda Vilela de Magalhães, a antropóloga Patrícia Lessa tem destacado o modo como se está a construir imagens de feminilidade enquanto crítica ao culto ao embelezamento feminino uniformizado pelos meios de comunicação de massa. Ela também aponta para algumas características específicas dessas formas de produção, tal qual o uso intensivo das redes sociais, assim como a ocupação dos espaços da rua (festas, espaços públicos de sociabilidade), em que “as artes transgressivas podem colaborar na ressignificação dos corpos, construindo novas representações e sentimentos sobre a autonomia e estética das próprias mulheres” (LESSA, 2015, *tradução minha*).

O aporte teórico que trago dessas autoras nos serve para compreender a relação entre arte e política em termos do que veem denominando de “artivismo”. Mas sigo questionando em que termos esse “artivismo” se constitui ou é produzido? Realizo esse questionamento para que não naturalizemos a relação com a produção artística, como se todas possuíssem um posicionamento político definido, ou de que essa posição é ontológica, o que invisibilizaria as especificidades presentes em cada modo distinto de propor ações, práticas ou a produção de discursos a respeito da relação entre arte e política.

Nesse sentido que se torna importante buscar não naturalizar o que seria artivismo, em termos dos quais nos possibilita compreender que pode se dar de modos distintos quando envolve a relação com as mídias digitais em uma sociedade digital, como é o caso da relação entre arte e política na construção performativa de Linn da Quebrada.

Entendo que esse conceito nos é peculiar para compreender como Linn tem relacionado questões de arte e de política. As mídias digitais têm sido centrais nesse processo, e os usos acionados pela artista nos demonstram que a internet não é apenas um espaço isolado das relações off-line. Nela há materialidade de relações, na qual on/off-line coabitam um continuum de produção de relações, como é demonstrado no modo como as produções de Linn junto de Raquel Virgínea e Assucena Assucena, no clipe da vodka absolut,

⁹¹ O autor entende que “Artivismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas, como as que André de Castro tem vindo a prosseguir. A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. Artivismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística” (RAPOSO, 2015, p. 5).

materializam-se tanto na produção de imagens que percorrem *hashtags*, como em murais no centro de São Paulo. Também é a partir da internet que Linn pode tanto se manter enquanto produtora de música, como artista que é formada em teatro.

Entendo, com a pesquisa que aqui apresento, e com os dados acima expostos, que o “ativismo” promovido por Linn da Quebrada envolve o uso intensivo das mídias digitais para a publicização de materiais audiovisuais e criação de relações com seus públicos. Mas há especificidades nessa produção artivista, pois é realizada a partir de uma perspectiva transviada, em que há a busca de ressignificação de normas de gênero e sexualidade, mas também de trazer visibilidade para as experiências de travestis e bixas afeminadas, negras e de periferia. Esse artivismo envolve o compartilhamento de imagens também, e da construção e uma linguagem que parodia as normas de gênero, como presente no videoclipe de “coytada”.

A politização da arte de Linn envolve, portanto, a construção de narrativas de experiências de que possuiu enquanto uma sujeito que se identifica como travesti, ora transexual, negra e oriunda da periferia, estando essas questões presentes em suas produções audiovisuais, mas que essa construção performativa se dá a partir dos modos como se torna possível a produção dessas identificações em termos de uma sociedade digital, em que as mídias digitais também informam e acionam processos em que a artista trará outros aspetos políticos para sua arte e a estarem apresentar nessas mesmas produções audiovisuais.

4.2.3 “Piranha tbm ama”: o desejo travesti nos *stories* do Instagram

O tópico anterior nos possibilita compreender como que as produções de Linn e seus posicionamentos políticos são produzidos. Mas essas construções não se dão somente em um nível da política na qual poderíamos denominar de ativismo ou até mesmo de artivismo, mas também se encontram presentes nas relações que são estabelecidas a partir dos usos das ferramentas disponíveis com as plataformas de mídias digitais, em que a intimidade também é polkitizada.

Em especial, desenvolvo aqui alguns pontos referentes à ferramenta *stories* do Instagram, pelo qual perambulei ao longo do desenvolvimento da pesquisa, e essa perambulação pode nos apontar para interessantes questões envolvendo os usos das plataformas de mídias digitais a partir de uma sociedade digital e autocomunicação de massas, e que se deram a partir da interação “*piranha tbm ama*”.

Ao adentrar à plataforma do Instagram e passar a acompanhar as publicações da artista, logo percebi que não eram necessariamente a partir delas que se davam as interações

da artista com suas audiências. A maioria das postagens tratam de um momento em que uma imagem é “congelada”, postada no *feed* e do qual as audiências poderão interagir a partir daí, comentar, curtir a postagem, e que Linn poderá ou não responder a esses comentários. É uma comunicação mais verticalizada, e que não me permitia compreender a cotidianidade em termos do modo como as relações estavam sendo estabelecidas a partir de outras ferramentas de que a plataforma também poderia oferecer.

Nesse sentido que adentrei ao *stories*, e com essa ferramenta foi possível perceber diferentes questões, e que envolvem tanto a relação que Linn da Quebrada possui com a plataforma enquanto possibilidade de experimentação de si, como de construção de uma relação de aparente proximidade com as pessoas que a acompanham.

O interessante do Instagram é que ele pode reunir pessoas que seguem a conta de uma artista, mas que essa artista possui a escolha de quem seguir de volta, o que difere da plataforma do YouTube e do Facebook, em termos dos quais nessa há a página a artista e as interações são limitadas aos comentários e reações dos públicos, os quais possuem a opção de “curtir”. Àquela, ainda que seja uma plataforma importante e na qual se torna possível a construção dialógica de identidades na era digital (DAMÉ, 2018), esse uso não é realizado especificamente por Linn, senão através de publicação de vídeos envolvendo suas produções audiovisuais e vídeos editados de suas viagens e participações em eventos internacionais, e que informam sobre suas turnês internacionais, além de entrevista de que participou – como explorei no capítulo anterior.

Já quanto ao Instagram, as ferramentas do “seguir” e do “seguir de volta” criam dimensões distintas de interações da artista com os públicos que a acompanham, pois esses podem se formar de relações de amizade, familiares, trabalho ou interesse pessoal em acompanhar o perfil de alguém. Essa distinção produz modos distintos também de relações com os *stories* da artista, os quais informam sobre seu uso pessoal, mas também de amizade, familiares e cotidianos, e profissionais possíveis de serem estabelecidos.

Nesse tópico o meu foco é sobre a construção de relações em termos profissionais e em se tratando de redes que envolvem suas audiências, especialmente a partir de fluxos de que perambulei pelo *stories* da artista, e que nos informam sobre o modo como ela produz essas relações, mas também sob a importância que essa ferramenta assume no contexto do Instagram. Em especial aqui, para que pessoas variadas possam adentrar a um debate ou pertencerem a uma interação, e que não é 100% pública, nos termos do que poderia ser uma *hashtag* via publicação no *feed* da plataforma, e que fica disponível para ser acessada através da ferramenta de pesquisa, desde que o perfil da pessoa também seja público.

Também porque o *stories* é “imediató”, ou seja, ele somente fica disponível para visualização por outras pessoas pelo curto tempo de 24h. Ao mesmo tempo, ele não é 100% privado, pois as relações estabelecidas a partir de perfil público de uma artista com atual reconhecimento internacional de suas produções são públicas. Então, ao adentrar nessas interações, assume-se que se está em uma “turbulência” na relação público versus privados.

A ferramenta também nos informa sobre os modos pelos quais está sendo utilizada para experiências de construção identitária tanto de Linn da Quebrada, como das pessoas que a acompanham através da plataforma. Nota-se, portanto, uma questão envolvendo a experimentação dialógica entre a artista e essas audiências, em que as próprias pessoas que seguem o perfil de Linn na plataforma podem participar de certas interações das quais a artista também se propõe a participar, e que falam sobre uma das especificidades do uso por ela realizado, que é o de estabelecimento de gestão de relações em termos de como gostaria ou não de promover certos debates em sua plataforma com essas audiências, e de publicizar essas relações a partir seja de compartilhamento junto ao *feed* ou ao *stories*.

Ao longo a perambulação de que realizei, em diversos momentos percebi que a artista está a se comunicar diretamente com essas audiências, e essas comunicações se dão de modos variados, envolvendo temas que também diferem. Um deles que me despertou curiosidade foi de quando ela iniciou uma série de interações em seu *stories*, e que trouxeram pessoas a participarem dos fluxos possibilitados pela ferramenta, para tanto experimentarem a si em termos de construções identitárias, como também para falarem sobre afetividade em termos do desejo travesti.

Nomear dessa forma, como o fiz ao longo dessa dissertação, parece arriscado, mas entendo que desejo travesti informa o modo como socialmente o desejo é informado em termos da heteronormatividade. Nesse sentido, desejo travesti remete para questões que envolvem sexo, sexualidade, mas também afetos e afetividade, amor e tesão para com a corporalidade performatizada pelas travestis, e que é desviada da normalidade social e política em termos de questões de gênero e sexualidade.

Por isso que considerei interessantes as relações que se deram a partir da interação “piranhas também (m)amam”, pois nos informa sobre o quanto a própria plataforma do Instagram está agenciando modos pelos quais as travestilidades brasileiras podem, a partir de sua agência, produzir seus próprios desejos na relação dialógica com as mídias digitais.

Figura 53 – Linn da Quebrada inicia as interações “Piranha tbm ama” no *stories* com o Instagram



Fonte: Diário de campo. Acervo da pesquisa. Capturada em: 08 ago. 2018.

As interações com “piranhas também amam” iniciaram a partir do dia 07 de agosto de 2018, quando Linn publica em seu *stories* no uma foto em que ela está com uma “pose” em que uma de suas pernas está à mostra, enquanto ela veste um casaco longo, uma bota cano médio longo, e óculos vermelho transparente⁹². Na imagem, editada a partir de outras ferramentas que também estão presentes no *stories* (como a possibilidade de acrescentar filtros de imagem, emotions, emojis, escrever textos, fazer uma fotografia frontal, dentre outras), estão os escritos: “PIRANHA TBM AMA”, “PIRANHA TBM QUER SER AMADA” e “AME & ASSUMA SUA PIRANHA”

A partir da publicação, as interações foram sendo realizadas pelas próprias pessoas que visualizaram o *stories* de Linn, marcaram seu perfil em seus *stories* e, posteriormente, esses *stories* foram compartilhados no próprio perfil de Linn, formando uma rede de outras

⁹² Uma foto semelhante já havia sido compartilhada por Linn da Quebrada no *feed* do Instagram no dia 29 de julho de 2018, e na qual ela escreve na legenda: “cansada de só ser lembrada por ser bonita, gostosa, maravilhosa, ícone, estupenda, estilosa, grande amiga, “amiga”, inteligente, ágil, corajosa, militante, articulada, determinada, poliglota, gentil, comedida & modesta. queria que pensasse em mim por toda minha profundidade, pela minha oralidade tbm, mas principalmente por apesar de ser tão apertada ainda assim ser aconchegante e quentinha. Além da minha lubrificação ser ótima”. Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/B11BB80HNc4/>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

peças que também passaram a interagir, e a reinterpretar a própria escrita inicial de “piranhas também amam” para “mamam”, querem ser amadas, amam entre si, entre outras.

O interessante é há a adesão voluntária das pessoas para a campanha, que passa a ser produzida pelas próprias audiências de Linn, e a partir de uma imagem que poderia ser apenas mais uma imagem compartilhada em seu *stories* e em seu cotidiano. Informa para características específicas da relação construída entre artista e audiência, em que as próprias audiências conectam-se umas às outras e produzem interações, e na qual à artista, a função de apenas investir nessa relação ao compartilhar as *stories* em sua própria *stories*.

Outra questão que se torna interessante de ser analisada é o modo como no Instagram há a possibilidade de que corpos e performances de gênero informem modos pelos quais as imagens serão produzidas. Algumas delas estão com “poses” que lembram também as que são produzidas pela própria artista. Outras apresentam suas fotos com o enfoque para uma das partes do corpo, e com legendas que remetem para essas partes.

Enquanto isso, a plataforma atua agenciando possibilidades tanto de que certas ferramentas sejam utilizadas para a construção de modelos de selfie e de experimentação de si, como para a produção de interações em que as audiências dialogam entre elas mesmas a partir do *stories*, ainda que esse diálogo muitas vezes remeta para modos individualistas de apresentação de si e de busca por relacionamentos individuais.

Descreverei algumas dessas imagens para efeitos de análise. Não as trago no corpo do texto em razão de questões éticas de pesquisa, as quais envolvem o fato de que essas pessoas interagiram com Linn da Quebrada sem que, com isso, viessem a querer que seus corpos estivessem expostos em uma pesquisa científica. Nesse sentido que, visando preservar suas identidades, que descrevo as imagens.

Em uma das imagens compartilhadas no *stories* de Linn, e capturadas durante a pesquisa no dia 08 de agosto de 2018, uma pessoa jovem está fazendo uma “pose” em que seu corpo é visto como se estivesse de costas a quem está a fotografar. Agachada, com suas mãos sob os joelhos, e rosto virado para trás, olhando para a câmera. Veste uma camiseta branca, que cobre suas costas. O destaque do enquadramento fotográfico da imagem é para a parte das nádegas, ornamentadas em uma calcinha azul estilo fio dental, em um corpo que seria comumente lido como de homem gay branco e cis, mas que, nesse contexto, está posando para participar da campanha. Na legenda da imagem, na parte superior, há os dizeres: “CAMPANHA PIRANHA TBM AMA, PIRANHA TBM PRECISA SER AMADA”; no centro da imagem há o corpo da sujeito, que visivelmente em uma rua na qual ocorre uma festa, visto que ao fundo há a presença de outras pessoas aleatórias, com copos de bebida nas

mãos ou cigarro; já na parte inferior, há os dizeres: “CHUPA CU QUÉ UM NAMORADINHO, MANDEM PROPOSTA NO DIRECT”. Também há o nickname da usuário, o qual não trago por questões éticas de pesquisa.

Em outras quatro imagens, as pessoas que participam da campanha também aderem a “poses”, e em que alguns aspectos se assemelham com a construção performativa da própria Linn da Quebrada. Na primeira, um jovem negro, com drads no cabelo, está posando para quem fotografa, enquanto olha diretamente para as lentes da câmera. Seu corpo está escorado em frente ao portão de uma igreja. Nesse portão há uma placa em que se vê escrito “proibido estacionar, dia e noite”. A pessoa usa uma calça branca, com blusa preta em gola “v”, enquanto na legenda está escrito “PIRANHAS UNIDAS, SE NÃO AMAR, AO MENOS SER AMADA”. Já em outra imagem, um jovem também se utilizando de drads no cabelo, captura uma selfie em frente ao espelho de um banheiro. Na imagem há a legenda “PIRANHA MAMA MAS PIRANHA TBM AMA”. Essa segunda pessoa possui uma pose distinta da primeira, o que pode ser percebido tanto pela configuração de quem produz a imagem, tanto como o corpo está disposto nessas fotos (ora escorado em uma igreja, ora no banheiro, com vasos, mictórios e lixeiras aparecendo), sendo a segunda pessoa de cor de pele branca, ambas não aparentando possuir mais de 30 anos, ou menos de 20.

Outras duas imagens compartilhadas no *stories* se assemelham com as acima descritas, mas com suas especificidades. Em uma delas há uma pessoa com drads nos cabelos, em tons de rosa, ressaltando na fotografia a parte do seu rosto. O tom de pelo negro do seu rosto contrasta com as cores de um dildo que está em uma das mãos, o qual está sendo colocado na boca em alusão ao ato de chupar ou a prática de sexo oral. Na legenda, há os dizeres “CAMPANHA PIRANHA TBM AMA, PIRANHA TBM PRECISA SER AMADA”, e, ainda, “JÁ AMOU UMA PIRANHA HOJE?”. Já na outra imagem, também de uma pessoa de cor de pele negra, a foto está sendo capturada de um ângulo distinto, como se a câmera estivesse sido colocada ao chão, enquanto a pessoa faz uma pose em que o destaque é para as nádegas. Enquanto isso, o rosto olha diretamente para a câmera, de cima a baixo, enquanto na legenda está escrito “PIRANHA TBM AMA, PIRANHA TEM CU MAS TBM TEM CORAÇÃO, PIRANHA DEVE SER AMADA”

Durante as perambulações de que realizei para a construção da pesquisa, em diversos momentos percebi que Linn aciona narrativas de invisibilidade do desejo pelas travestis. É, em partes, o que está presente na configuração das imagens de que descrevi. Isso fala do modo como a ordem social é orientada para o desejo que esteja normalizado dentro de

relações constituídas entre corpos machos e corpos fêmeas. Ou seja, o desejo orientado a partir da heteronormatividade.

O desejo em termos das relações homossexuais já estava presente nas produções audiovisuais iniciais da artista, conforme demonstrei ainda nesse capítulo. Mas o desejo por ela problematizado não envolve somente o binário heterossexual e homossexual, mas também a orientação do desejo que se dá a partir de questões de gênero, da configuração dos corpos a informar práticas de desejo e sexualidade, mas também em termos de afetividade.

Nesse sentido que em muitas das suas entrevistas ela questiona “quantas travestis você beijou no rosto essa semana, ou nesse mês?” Ao assim se posicionar, está buscando questionar a orientação do desejo social que não é voltado para que travestis sejam amadas, ou que possuam afeto em suas relações. Ao mesmo tempo, está denunciando a solidão desses corpos. Porque ao mesmo tempo em que o desejo travesti está sendo acionado para a campanha “piranhas também amam”, está-se a falar sobre sofrimento afetivo, solidão e ausência de afetividade nas relações de desejo. O que não é de todo novo quando nos deparamos com pesquisas que buscam abordar as experiências das travestilidades brasileiras. Mas talvez o que esteja se apresentando são formas contemporâneas de falar sobre essas questões, de problematiza-las a partir do uso das mídias digitais.

Outras duas imagens nos auxiliam a compreender o uso das mídias para a projeção dessas problematizações, e a partir do contato com Linn da Quebrada e seu perfil na plataforma do Instagram. Em uma delas, de uma pessoa também de cor de pele negra, com brincos nas orelhas, o destaque do enquadramento da imagem não é necessariamente o corpo da sujeito, mas a edição que foi feita nessa imagem. O rosto não é o destaque, mas um dildo que cobre quase toda a imagem, enquanto a legenda preconiza que “PIRANHA NÃO QUER LIKE, PIRANHA QUER LEITE”. Já numa segunda imagem, uma pessoa também usando drabs nos cabelos, sua pele negra, unhas pintadas, tatuagens sob a pele, está jogada sobre sacos de lixo, e todo seu corpo está presente na imagem. Uma das mãos segura uma ponta de cigarro, enquanto a outra está cobrindo sua genitália. Na legenda, “EU POSSO TE DAR AMOR, CARINHO E TESÃO, TBM QUERO SER AMADA, GOSTOSINHO E SEM TENSÃO”.

São configurações de enquadramentos que essas pessoas buscaram trazer e que abordam sexo, sexualidade e afetividade de modo explícito em suas performatividades. Nesse sentido, quero destacar que ao mencionar afetividade, não estou buscando excluir a possibilidade de que sim, o sexo, o gozo e o desejo estarão orientando as manifestações de vontades dessas sujeitos, como é possível perceber nas imagens acima descritas. Nelas, há

tanto a manifestação de que buscam serem amadas, mas que querem “leite” e que possuem “tesão”.

Ou seja, não se está a des-erotizar a campanha como se ela apenas buscasse trazer à tona o debate sobre afetividade, sem esquecer que são sujeitos desejanter e com agencia para com seus corpos. Ainda assim, entendo que a questão não se trata de algo apenas individual, mas nos informa sobre questões sociais de orientação do desejo, e que são possíveis de serem trazidas a partir da relação que essas pessoas estabelecem com Linn e com as mídias digitais.

Em suma, há aspectos individuais e sociais envolvidos nesse processo em que visibilidade, desejo e precarização dos afetos estão sendo narrados através dessas imagens compartilhadas em *stories* da plataforma do Instagram, por sujeitos que possuem em sua performatividade a dissidência da normalidade de gênero, e com a demarcação de outros marcadores da diferença.

A campanha seguiu em seus próprios termos e, em razão da repercussão, Linn voltou a compartilhar em seu *stories*, ressaltando a importancia da piranhas se “assumirem” e “saírem para a rua”. No vídeo, a artista menciona para as “piranhas” continuarem a compartilhar, e fala sobre o direito de serem amadas, de seus corpos quererem sexo, mas também amor, e o “retorno” da artista para o *stories* após ter compartilhado algumas das publicações das pessoas que passaram a compartilhar voluntariamente a campanha, nos aponta para uma característica interessante das relações mediadas pelas mídias digitais, que é a de que sejam produzidas dialogicamente, em termos de que tanto artista como suas audiencias estão experimentando construções identitárias, de desejo, gênero e de sexualidade mutuamente.

Quanto às imagens, é interessante perceber o modo como as pessoas configuram suas representações de si, suas poses e os elementos que adicionam nas imagens. Alguns possuem dildos, outras ressaltam que ser piranha não tem a ver com genitália, enquanto outras possuem a mão tapando a parte da genitália, ou utilizando algum objeto na boca para configurar um tipo específico de sensualidade. Em suma, são experimentações que dialogam também com o modo pelo qual a própria Linn da Quebrada configura suas produções audiovisuais e apresenta a si com as plataformas de mídias digitais.

Essa questão converge com um recorte geracional no modo pelo qual as homossexualidades e dissidências de gênero se relacionam com as artistas na contemporaneidade, na qual, com as mídias digitais, podem ser elas mesmas as suas próprias divas, e não apenas buscar ser uma diva ou artista em específico. Constroem suas próprias performatividades de gênero a partir das possibilidades de experimentação das mídias digitais,

ao mesmo tempo em que possibilitam uma interpretação performática em que são elas mesmas as protagonistas do “glamour” e do “ser diva” – elementos estes que são também utilizados para informar questões de raça e classe social (como na figura em que uma das pessoas está deitada sob sacos de lixo).

Por fim, as interações criadas com a ferramenta do *stories* nos apresentam desafios metodológicos que, enquanto pesquisadores, nos informam sobre alterações que devem de ser realizadas para o andamento da pesquisa. Nas imagens que apresento nesse tópico, no canto superior esquerdo é possível perceber que as capturei após 22h ou 24h de que foram publicadas. Ou seja, quase perdi o fluxo das relações que estavam sendo constituídas.

Isso aponta para a importância de que a perambulação em termos do Instagram seja realizada de modo fluído, dos quais a pesquisadora possa optar pelos momentos em que realizará a perambulação, mas também de modo contínuo, de modo a que, ao passar tempo demais sem adentrar ao *stories* e somente acompanhando fluxos e *hashtags* ou de postagens oriundas do *feed*, podemos perder importantes relações que são estabelecidas a partir das ferramentas disponíveis pela plataforma, e que possuem prazos determinados para serem acompanhadas e por elas perambuladas em termos de metodologia de pesquisa.

4.3 SER OU NÃO SER DIVA? O GLAMOUR COMO TECNOLOGIA DE APARECIMENTO

Muitas das repostas das pessoas em comentários em postagens de Linn da Quebrada, seja nos vídeos disponíveis na plataforma do YouTube, seja na plataforma do Facebook ou com o Instagram, posicionam-na enquanto uma “*diva*”, “*poderosa*”, “*maravilhosa*”, e “*deusa*”, sendo questões que tanto a artista incorpora em sua performatividade, em uma espécie de “*glamour*”, como busca também ressignificar.

Encontrei com diversas dessas respostas enquanto realizava a pesquisa, e elas me possibilitaram reflexões que giram ao entorno da política de representação, mas que também nos informam sobre questões de que eu já apontei na abertura do capítulo anterior, quando mencionei que iria iniciar com uma “*narrativa reversa*”, e iniciei abordando a experiência de Linn a partir do conceito de precariedade de Judith Butler. Com essas reflexões que também fechei o presente capítulo.

Nas pesquisas da antropóloga Larissa Pelúcio o “*glamour*” tem sido acionado pelas travestis como uma forma de se posicionarem para além da “*abjeção*”, conceito também de Butler que nos informa o modo como, no caso brasileiro, as travestis são historicamente

patologizadas, criminalizadas, perseguidas e assassinadas. No caso de Pelúcio, ela aponta o “*glamour*” como um reorganizador do espaço tempo, entorno de si e para fins de produção de encantamento, em estratégias que visem alocar a corporalidade das travestis em eixos que não os de rechaço ou abjeção, humilhação e violência (PELÚCIO, 2011, p. 77).

A autora argumenta que o *glamour* também opera enquanto categoria para expressar sucesso em termos do processo de feminilização dos corpos das travestis:

O *glamour* é uma categoria bastante acionada pelas travestis para expressar, ainda, o sucesso no processo de feminilização, o reconhecimento público de suas qualidades, sobretudo artísticas e criativas e a possibilidade de materializar isso em bens que remetem ao consumo de luxo. Ao mesmo tempo, o *glamour* tem sido um operador capaz de criar um contraponto entre as experiências de sucesso e aquelas da abjeção. Ou seja: àquelas de negação sistemática da legitimidade de suas vivências e escolhas, da desumanização de que são alvo e de justificar a violação de seus corpos que as leva, quase sempre, à pobreza e a mortes (PELÚCIO, 2011, p. 78).

As pesquisas da autora contribuem para a compreensão das estratégias utilizadas pelas travestis para buscarem reconhecimento social a partir do corpo, e que envolvem engajamentos nos quais se busca afastar de condições de precariedade desses mesmos corpos e de suas vidas. Essa categoria pode operar em termos semelhantes quando acionadas a partir de um contexto de experimentação de si que se dá com as mídias digitais, mas também apresenta suas especificidades quando trazida a partir da relação estabelecida entre artistas e audiências, ainda que também se busque com a produção artística o deslocamento da precariedade a informar os modos de vida das travestilidades brasileiras.

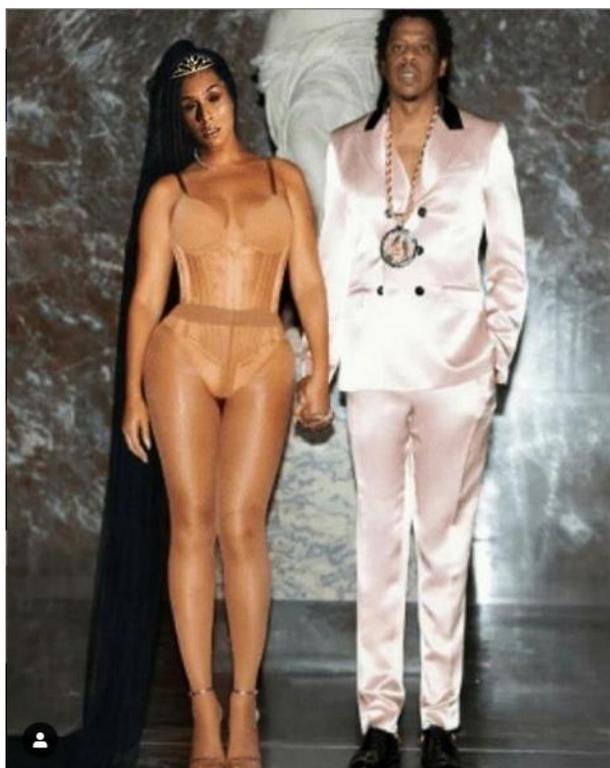
Na construção performativa de Linn da Quebrada, observo que atuam também modos pelos quais o *glamour* é acionado enquanto política de reconhecimento, e esse *glamour* está relacionado com a construção da ideia da “*diva*”, e que é produzida a partir de uma relação dialógica entre a artista e seus públicos, e que se dá via mídias digitais. A imagem que apresento a seguir nos serve de exemplo dessa construção da “*diva*” pelo *glamour*, e que não é um processo natural e contínuo, mas permeado de disputas em torno das políticas de reconhecimento das corporalidades travestis no espaço público, e pela luta pelo direito ao aparecimento desses corpos para além da precarização de suas vidas.

Nela, é realizado um meme/montagem da imagem original, na qual a cantora e artista Beyoncé está de mãos dadas com o também artista e seu companheiro de trabalho e de relação pessoal, Jay-Z. A imagem foi compartilhada por Linn em sua plataforma do Instagram apenas 3 dias após as artistas Beyoncé e Jay-Z realizarem o lançamento do videoclipe de “The Carters” (que alcançou 17 milhões de visualizações em 3 dias de publicado), e do álbum

“Everything Is Love”, e no qual as gravações ocorreram em um dos museus mais famosos do mundo, o Louvre, em Paris.

Com essa montagem é possível evidenciar que a construção da “diva” não parte somente das práticas de Linn, mas é produzida a partir da relação que ela estabelece com as audiências via mídias digitais.

Figura 54 – Meme com a cabeça de Linn da Quebrada, no corpo da artista Beyonce, e ao lado do artista Jay-Z



Fonte: Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BkNIW12BgR4/>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

A pesquisadora Marcia Ochoa faz uso da categoria do *glamour* para compreender como as transformistas venezuelanas o invocam em concursos de beleza e de Miss Venezuela em suas práticas diárias. A autora entende “a beleza e a feminilidade como tecnologias de práticas específicas, que resultam em elegibilidade social, poder íntimo e, potencialmente, sobrevivência física em ambientes hostis” (OCHOA, 2010, p. 71). A autora entende o *glamour* em termos semelhantes do que argumenta Larissa Pelúcio, e as pesquisas de ambas me são úteis para compreender as estratégias utilizadas para deslocarem a precariedade em termos das políticas da vida. Entretanto, quero propor que o *glamour* opera em termos distintos em se tratando da construção performativa de Linn da Quebrada, na qual o

compreendo enquanto uma tecnologia a informar sobre os engajamentos possíveis de serem realizados para o usufruto do espaço público. Entendo o *glamour*, portanto, em termos teóricos diferentes de Ochoa, pois o operacionalizo enquanto uma tecnologia do aparecimento.

Enquanto uma tecnologia do aparecimento, o *glamour* informa sobre os modos pelos quais as travestilidades brasileiras são produzidas na busca de operarem com seus corpos no espaço público, seja na produção de relações individuais e afetivas, seja também na produção de contranarrativas ao aparato normalizador que envolve as questões de gênero e sexualidade. Nesse sentido, o *glamour* é compreendido enquanto a incorporação de performatividades de gênero que não somente trazem a feminilidade enquanto estética a ser incorporada no corpo, mas enquanto posicionamento estético político a informar a construção de movimentos de resistência transviados, e que são específicos da produção das travestilidades brasileiras.

O *glamour*, entendo-o, não está associado somente ao extravagante ou ao exótico da incorporação estética, e também não somente aos palcos, mas enquanto práticas da cotidianidade que buscam o deslocamento de condições de vida precária, e que não estão afastadas de suas próprias contradições. O *glamour* enquanto tecnologia do aparecimento informa sobre as estratégias que as travestilidades brasileiras operacionalizam em suas performances para se manterem vivas, aparecerem em plenitude de direitos no espaço público. O que envolve a disputa por reconhecimento social para além da precarização a que seus corpos são submetidos, seja em razão das práticas do cotidiano, seja pelas políticas do Estado, ou da negação de direitos e omissão desse mesmo Estado.

Quando assim argumento, estou me voltando especialmente para a construção performativa de Linn da Quebrada, pois entendo que ela é construída nos termos em que apresento, em especial por ser produzida a partir das relações dialógicas que se dão com as mídias digitais, e que não estão ausentes das suas próprias contradições. Ao mencionar que entendo de modo distinto de Ochoa é em razão de que percebo que a incorporação da feminilidade na corporalidade de Linn é a partir de uma estética que é política, que não é somente feita de reiteraões, mas que em sua lógica subjaz a reivindicação por poder andar livremente na rua, sair à noite, conseguir pegar um ônibus sem que esse corpo seja alvo de violência ou que esteja vulnerável a qualquer prática que o torne um corpo matável e, portanto, não vivível.

Concordo em partes com Ochoa quando argumenta que o *glamour* “não é redentor, e não irá salvar você, e é nesse ponto que se torna difícil explicar o glamour como política” (OCHOA, 2011, p. 71). Discordo em termos do teor político do *glamour*, pois quando o

consideramos enquanto uma tecnologia do aparecimento, estamos pautando o direito ao aparecimento e ao reconhecimento social enquanto uma questão política e que está diretamente associada às normas de gênero e sexualidade e de como elas operam na construção do visível e do legítimo no espaço público – ainda que sejam pesquisas realizadas em contextos distintos, e nos quais a minha pesquisa mostra que o *glamour* enquanto tecnologia do aparecimento, e em sua dimensão política, é intensificada com o uso das mídias digitais.

Trago dois exemplos do meu campo para corroborar com o que argumento.

No dia 06 de maio de 2018, Linn da Quebrada participou de um festival em Porto Alegre, FestPOA, e de um show realizado junto de sua produtora musical, Badsista – “Travalisguas” -, seguido de roda de debate a ocorrer no dia seguinte, com mediação da cantora porto-alegrense Valéria Houston. Acompanhei o debate através de transmissão ao vivo realizada pela plataforma do Instagram, com a ferramenta *stories*.

Figura 55 – Linn da Quebrada participa do FestPOA junto da cantora Valéria Houston



Fonte: Diário de campo. Acervo da pesquisa. Capturada em: 06 mai. 2018.

Na oportunidade, Linn posicionou-se da seguinte forma:

Uma das coisas que tem me incomodado é a tal da representatividade. Acho que a representatividade é um ponto muito importante sim, em tudo isso que nós temos construído, mas a representatividade também pode ser um problema, principalmente quando ela se torna um objetivo, neh!? Eu não sou, me desculpem, mas eu não sou capaz de representar a multiplicidade de pessoas trans, a multiplicidade de vivências de pessoas negras e de pessoas da quebrada. Eu acho que a representatividade se torna ainda mais um problema quando eu, da minha cadeira, da minha poltrona, o meu sofá confortável, atrás do meu computador, dando likes a coisas e incentivando coisas assim já me sinto confortável e plena, porque eu já vivi isso através de você. Você me representa. E eu passo assim a minha responsabilidade enquanto agente para você. Porque você me representa. Eu já ouvi diversas vezes “você é tudo o que eu gostaria de ser, mas eu não tenho coragem”. E eu acho que talvez a gente não se liga na crueldade de que estamos fazendo e estamos construindo enquanto as divas que nós estamos criando, os ícones, as representações, as imagens. Tudo isso é plano. Tudo isso é 2D. **Eu não quero ser um ícone.** Eu não quero ser uma representação. **Eu sou muito mais complexa que isso.** E eu acho que vocês sabem disso. **Já cheguei a ouvir que eu não sou humana.** E eu entendo isso, eu percebo e percebi já sobre isso, que **eu passei de um universo de sub-humana, para o de super-humana, mas eu ainda não consegui chegar ao status de humana. E é esse o fato que eu tô tentando alcançar, ser humana.** E o que eu acho mais curioso nisso é que a gente fazendo tudo isso para conseguir ser humana, e ainda assim a gente se torna um ícone, uma representação, a foto se torna mais importante que eu. [...] Essa nossa cultura mais uma vez de criar ídolos, que sejam responsáveis pelas nossas escolhas. Que nos digam por onde a gente tem que ir, que digam que decisões a gente tem que tomar e assim mais uma vez de nos eximir de nossa responsabilidade de pensar sobre o nosso tempo, de pensar sobre o que nós temos construído. O momento histórico que nós temos construído. O momento histórico se faz pela multidão. E eu acredito que nós somos uma legião. Eu sinto isso. Mas eu acho que a gente tem de estar cada vez mais cientes das nossas responsabilidades. Eu acredito que para além da representatividade, temos de estar cientes das nossas responsabilidades, das nossas escolhas, das nossas ações. Quantas pessoas trans você admira? Quantas pessoas trans você deu um beijo no rosto essa semana, esse mês? Ou você só cultivava elas enquanto ícones na frente do computador ou tela do celular? **Quantas pessoas trans você já amou? Com quantas pessoas trans você já fudeu?** Com quantas pessoas pretas você já se relacionou? Quantas estão próximas do seu círculo formal de amizades? Com quantas dessas pessoas você trabalha? **É material, é concreto.** As nossas ações elas não são virtuais, apenas. Elas não funcionam só no campo das ideias. Eu acho que a gente deixa muito as ideias baterem na testa, e nos colocamos pouco nesse lugar de agentes para perceber e cuidar das nossas mesmo. Eu digo isso pensando no meu tempo e nas minhas. Nós temos que cuidar da nossa sanidade mental. **Nós temos que cuidar de nos mantermos vivos materialmente, economicamente. Eu faço isso para me manter viva.** E quando eu digo que eu faço isso para me manter viva, que eu canto não para ser cantora, mas para ser ouvida, é justamente na materialidade, na concretude disso. Eu faço o que eu faço para poder gerar esse tipo de encontro. **Eu faço porque eu preciso disso, de verdade** (Diário de campo – transcrição e grifos meus).

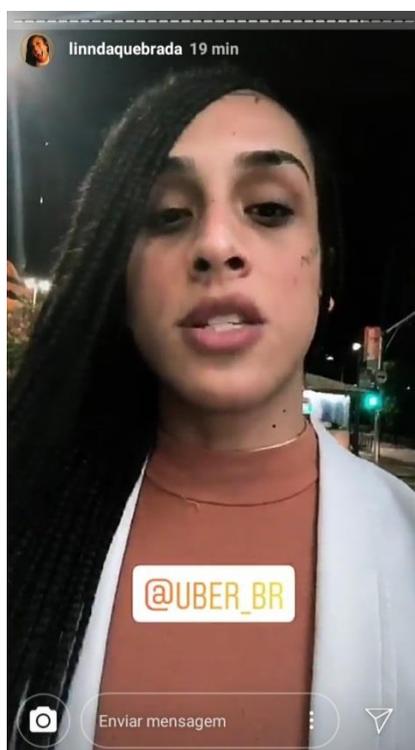
Antes de trazer a análise do que está presente na narrativa de Linn, apresento a situação dois de que corrobora com o que busco argumentar.

No dia 20 de agosto de 2018, Linn da Quebrada compartilhou em seu *stories* que havia acionado uma corrida através do aplicativo Uber (utilizado para transporte urbano), e que o

motorista a teria visto e não parado em razão de ela ser travesti. Ela também tweetou: “acabei de passar uma puta situação de constrangimento com a @Uber_Brasil e não é a primeira vez, lógico. Onde o motorista chega no local de embarque e se recusa a me deixar entrar no carro porque eu sou travesti. E aee @Uber_Brasil, já reclamei d problemas assim, de assédio”. As imagens a seguir apresentam essa situação:

Figura 56 – Linn da Quebrada compartilha no *stories* que motorista de Uber a recusa enquanto passageira por ser travesti

Figura 57 – Linn da Quebrada compartilha no *stories* um *tweet* sobre sua experiência com a empresa Uber



Fonte: Diário de campo. Acervo da pesquisa. Capturada em: 20 ago. 2018.

As situações são completamente distintas uma da outra, em que na primeira Linn está em uma roda de conversas em que seu corpo é socialmente reconhecido, e na outra a artista está na rua sem o atendimento de que necessitava em razão de que seu corpo não foi reconhecido enquanto possível de usufruir de determinado espaço público e que se dá através de prestação de serviço de transporte. O que elas têm em comum é o modo como acionam o direito ao aparecimento junto ao espaço público, e que esse direito será exercido de modo distinto a depender de que lugares o corpo de uma travesti irá ocupar. Concomitantemente,

informam-nos de como o *glamour* é uma tecnologia imersa em disputas políticas, nas quais o aparecimento subjaz a sua lógica, sendo ele acionado por Linn da Quebrada, ainda que não garantindo que funcione enquanto estratégia de superação da precariedade.

A construção performativa acionada por Linn utiliza de elementos de *glamour*, mas eles nos informam sobre o modo como é utilizado também pela artista na busca se manter financeira e economicamente, como ela pontua na fala de que trouxe acima. Isso se torna um elemento central para que possamos compreender sua emergência, e o modo como reiterações e deslocamentos de normas de gênero são produzidas em termos das narrativas, discursos e produções audiovisuais de que ela realiza. A dimensão do trabalho está em pauta, e não somente a construção da ideia da diva – ainda que essa se sobreponha em algumas situações quando do retorno das audiências que a acompanham. Ainda assim, o projeto por ela desenvolvido tem em seu escopo a construção de estratégias para que se mantenha uma travesti viva e com condições de existência que não as oriundas de políticas cotidianas que visem sua precarização.

Para alcançar o reconhecimento e a projeção necessários que desloquem o precário, estratégias serão acionadas, e que incluem a própria artista também legitimando o discurso da diva e acionando o *glamour*. Ela também contribui com esse processo, e alimenta uma relação com as audiências e que se dá via mídias digitais.

Também fazem parte dessas estratégias a produção de uma performatividade que não se restringe ao online ou off-line, mas que entrecruza essas duas esferas, em um contexto de uma sociedade digital. Entrecruzamento que se dá, por exemplo, quando utiliza das plataformas de mídias digitais, mas também produz certa visibilidade em convergência com mídias hegemônicas, que se alastra inclusive a um mural no centro da cidade de São Paulo.

O que não está ausente das contradições envolvidas nas disputas pelo aparecimento e reconhecimento social da corporalidade travesti em termos das configurações de gênero e sexualidade brasileiras, estas que produzidas em relação dialógica com as mídias digitais contemporâneas, e também acionando outros marcadores sociais das diferenças. Em especial, a performatividade de Linn tanto é construída em termos de ressignificação e problematização de normas de gênero e sexualidade, mas também a partir da reflexão sobre processos em que seu corpo é inferiorizado ou subalternizado por ser tanto travesti, como uma travesti negra e de periferia, o que nos informa o lugar social e político do qual a artista emerge para, a partir de tecnologias de aparecimento, disputar direitos em uma sociedade desigual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizar a escrita de uma dissertação é processo que por algum tempo esteve longe das minhas possibilidades de realização profissional. Relendo as inúmeras páginas que dela fazem parte, percebo que não somente apresentei um material de pesquisa que aponta para distintas modificações no modo de produção de relações, identificações, visibilidades e representações envolvendo homossexualidades e dissidências de gênero com os usos das mídias digitais e da internet, como meu próprio campo de pesquisa marcou e alterou o cientista social sujeito pesquisador.

Como argumentei ao longo do trabalho, as mídias digitais produzem identificações dialógicas, em uma interação on/off-line e na qual o perambular por suas plataformas, ferramentas, imagens e memes, nos possibilita a percepção de um contexto complexo e dinâmico de produção de relações. A pesquisa abre caminhos, nesse sentido, para uma imensidão de questões e achados, e que não possuem respostas definitivas e acabadas.

Meu objetivo principal consistiu em analisar a construção performativa da artista Linn da Quebrada, a partir da sua inserção e uso das mídias digitais, em especial as plataformas do YouTube, Facebook e Instagram. Construí minha problemática de pesquisa a partir do questionamento de como Linn da Quebrada articula o uso de diferentes plataformas de mídias digitais para se projetar enquanto artista, e a partir da problematização e publicização de questões envolvendo gênero e sexualidade, visando compreender e o que esses usos nos informam sobre essas categorias em âmbito geral, e sobre mudanças no modo de produzir relações entre artistas e audiências em uma sociedade digital de autocomunicação de massas.

Para tanto, no capítulo 2 busquei apresentar quem é o sujeito corpo que pesquisa, e em que contexto se está a construir a problemática da pesquisa e Linn da Quebrada a emergir enquanto artista. Essa postura foi tomada enquanto princípio ético de pesquisa, em que me proponho a romper com as fronteiras e o mito da neutralidade científica para apontar o lugar social e político do qual meu corpo atua enquanto cientista social.

Ainda no referido capítulo apresentei em que contexto de inflexão dos debates de gênero e sexualidade a pesquisa é realizada e que Linn está a emergir enquanto artista. Essa contextualização de mostrou necessária para apontar que não há um vazio social e político do qual Linn publica suas produções audiovisuais, alcança visibilidade ou conquista reconhecimento. Ao contrário, questões envolvendo gêneros e sexualidades estão em disputa, o que atravessa os resultados e achados dessa dissertação. Nesse sentido, torna-se interessante material de pesquisa a investigação sobre como os momentos de tensionamentos políticos

influenciam (ou não, e em que medida) na mudança das sensibilidades e na emergência das próprias dissidências de gênero.

Argumentei também que há um regime de visibilidade para as homossexualidades e dissidências de gênero que se modifica quando do advento das primeiras décadas do século atual, e que esse regime se torna paradoxal. Em especial por envolver a inflexão de debates sobre gênero concomitantemente a um processo dinâmico no qual emergem artistas com a música e produção cultural, e que buscam problematizar essas mesmas questões, colocando em cheque argumentos que visem invisibilizar ou deslegimar um campo de estudos envolvendo essas temáticas como sendo meras “ideologias”.

Trouxe reflexões sobre modificações sociais ocasionadas pelo que compreendo como sendo a emergência de uma sociedade digital de autocomunicação de massas. Nela, as plataformas de mídias digitais não são “meios” ou meras ferramentas de pesquisa, pois possuem capacidade agenciadora, são mídias digitais e produzem subjetividades e modos distintos de identificação na sociedade contemporânea. Em razão disso que refleti sobre as mídias e a internet, buscando tanto desnaturalizar seus usos enquanto pesquisador, e problematizando essa desnaturalização, como demonstrar os dilemas metodológicos que envolvem considerar a produção de análise sócio-antropológica a partir da perambulação pelas plataformas de mídias digitais e os usos que as pessoas delas fazem. Esses usos são importantes, pois nos informam sobre diferentes questões e mudanças de produção de relações, identificações e representações envolvendo as mídias digitais e a internet.

No capítulo 3 busquei mostrar quem é Linn da Quebrada e o lugar do qual ela emerge antes de ser reconhecida em âmbito nacional ou internacional. Essa postura adotada tem o intuito de não tomar a sujeito da qual estou a falar como um objeto acabado, ou seja, naturalizando sua performatividade, tomando-a de antemão uma dissidência das normas de gênero, sem que consigamos entender o modo como essa suposta dissidência é atravessada por inúmeros processos de vivência dos cotidianos, e que envolvem engajamentos pessoais e profissionais para conquistar certos parâmetros de reconhecimento ou visibilidade, e que se dão com os usos das mídias digitais e da internet. O que realizei ao longo dos capítulos 3 e 4, portanto, justifica minha abordagem metodológica de pesquisa, pois se Linn usa das mídias para se projetar enquanto artista, eu necessitei por elas perambular para compreender essa projeção e as relações a partir delas produzidas.

No aludido capítulo pude entender que uma projeção e visibilidade de Linn envolveram, genealogicamente, a ruptura com estados de vida na qual não era confortável ou possível viver uma vida – quando menciona sobre sua ruptura com a igreja e a abertura para

identificações distintas do que a expectativa de seu corpo de homem com pênis poderia criar, e a tentativa de vivenciar outros modos de desejo com seu corpo, envolvendo a ressignificação de normas de gênero que produzem esse mesmo corpo.

A partir da análise de aspectos envolvendo suas montagens e desmontagens enquanto traveti pude compreender que as modificações constantes que Linn realiza em sua performatividade de gênero denunciam que este corpo que nela habita em nada se modifica de uma tela a inspirar uma pintora com dois pincéis e uma tinta. Ou seja, é um construto das experiências a serem vividas, e que envolvem apropriações das normas sociais e representações sociais existentes e sedimentadas na cultura, capazes de serem reiteradas e/ou deslocadas pela agencia criativa. Não é um corpo pré-existente. É uma ficção cultural que, por acordo coletivo tácito, acaba por ser punido caso extrapole os padrões normativos que se espera de um corpo preso à uma identidade sedimentada em sua própria idealização (BUTLER, 2017, p. 241).

Um “corpo real”, ou uma “identidade real”, e um “sexo real”, é denunciado como tão real quanto o pote de ouro ao fundo de um arco-íris. O pote de ouro somente se torna real quando passamos a reiterar atos a nos dizerem que esse pote é real, e incorporamos esse real em nossa performatividade. Eu não necessariamente preciso saber que há o pote no fundo de um arco-íris, eu não necessariamente preciso que meu corpo toque no pote, mas um conjunto de normas sociais me colocam, e com minhas práticas coloco-me a acreditar que o pote de ouro está ao fundo do arco-íris, e um caminho há como possível de alcançar essa posição ideal. Assim como dizer que ao fundo do arco-íris não há pote, mas há 50 potes, com ouro, prata, diamante, pedras e uma sacola de balas, aloca o sujeito que diz em uma posição de deslocamento da normalidade, contrário, portanto, ao discurso de que há o pote de ouro ao fundo do arco-íris, é também a produção do resultado de quem se diz e se coloca enquanto uma travesti – o que observei com as análises realizadas no capítulo 3. Há a ruptura com a expectativa de que essa sujeito apenas almeje que seu corpo se torne de alguém que encontrou o pote de ouro, não o de balas. Se é homem, quando se performa este homem enquanto possibilidade de existência a partir de uma masculinidade, assim como, se é mulher, em suas mesmas condições, mas em aspectos de feminilidade. As travestilidades são potes a transbordar possibilidades ao fundo de um arco-íris, e não por isso essas corporalidades também não almejem incorporar em suas performatividades discursos que as aloquem a querer encontrar um mesmo pote de ouro ao fundo do arco-íris de que deslocam. Ou seja, há contradições da vida real.

Por mais que a utilização dessa esdrúxula metáfora não passe de uma falsa ideia, assim como dizer que meninos devem vestir azul e meninas devam vestir rosa, estou falando de reiterações e deslocamentos que se dão na estilização de atos a construírem performatividades de gênero (BUTLER, 2017, p. 242).

Com Linn, mostrei que este processo não é automático, como se automaticamente publicar uma música na plataforma do YouTube a coloque nessa posição de ser uma dissidência. Antes, normas sociais estão atuando sob seu corpo em um mesmo movimento em que suas práticas as buscam subverter. Não há uma ação ilimitada, mas também não há a reprodução por completo do discurso e das práticas que almejam o pote de ouro ao fundo do arco-íris.

A produção discursiva do gênero enquanto metáfora do pote do arco-íris nos coloca a refletir que a emergência da artista está relacionada tanto com o modo em que se coloca nos espaços de mídias enquanto uma dissidência dessas normas, como também enquanto resultado de um processo no qual uma identidade está em constante contato com outros modos de identificação, e que transitam do teatro à música, dos engajamentos com as performances de rua à performance criada em um palco de programa de televisão, e que envolvem uma dinâmica na qual a internet enquanto cultura do cotidiano assume centralidade para que ela se projete enquanto artista e conquiste visibilidade e reconhecimento.

Baseado no que aponto, entendo que minha pesquisa contribui em termos teóricos para os estudos de gênero, sexualidade, marcadores de diferenças e uso das mídias digitais no Brasil. Isso em razão de que é no referido capítulo que realizei uma reflexão teórica sobre a relação entre os conceitos de precariedade e performatividade, de Judith Butler, e a pertinência de ambos para a compreensão das formas de identificação de travestilidades contemporâneas, produzidas em relação dialógica com as mídias digitais e seus usos, mas também a partir de saberes/poderes que configuram essas corporalidades e subjetividades enquanto precárias. Em relação aos estudos de mídias digitais e internet, por eu ter demonstrado que elas fazem parte da produção da performatividade social e política, e também da emergência de Linn da Quebrada enquanto artista. Ou seja, de que a própria artista se produz com essas mídias.

Ao final do referido capítulo, problematizo a relação entre visibilidade, mídias digitais e mídias hegemônicas, assim como aponto para a construção de uma cena da música em emergência. Demonstrei que a projeção de Linn se dá na articulação entre engajamentos performativos promovidos com as mídias digitais, e na relação com as mídias hegemônicas. Nesse sentido, constrói-se um circuito de visibilidade, mas no qual também há interesse no

que a artista pode oferecer enquanto produto cultural. Interesse que emerge a partir da construção de uma cena em que dissidências de gênero configuram visibilidades distintas para suas experiências, a partir da produção musical, e na qual suas identificações de gênero e sexualidade assumem centralidade para que também alcancem projeção enquanto artistas. Essa visibilidade informa um contexto geracional específico, oriundo das novas configurações do visível com as mídias contemporâneas, as homossexualidades, as dissidências de gênero e as produções musicais dessas artistas.

Em relação ao capítulo 4, busquei demonstrar que, a partir da análise da construção performativa de Linn da Quebrada, é possível compreender um aspecto mais amplo de modificações de produção musical e de relações entre artistas e audiências em uma sociedade digital. Apresentei reflexões a partir da perambulação realizada, com especial atenção para o YouTube, Facebook e Instagram – ainda que em alguns momentos eu tenha invisibilizado o Facebook na articulação dos resultados da pesquisa, razão pela qual apresento o anexo que consta nessa dissertação.

Com as mídias digitais, mostrei que Linn estabelece representações singulares sobre travestilidades a partir de suas produções audiovisuais. Ainda, que ela se conecta intimamente com suas audiências. A partir dessa conexão, desejo, intimidade, afeto e afetividade passam a fazer parte de um repertório a ser por ela problematizado e visibilizado, em termos de trazer uma discussão sobre corporalidade e afetividade para com corporalidades dissidentes, em especial as travestis e transexuais, as bixas e as pessoas negras e de periferia.

Em suas produções audiovisuais, evidenciei que ela constrói uma narrativa sobre si, e a partir de suas experiências, e nos auxiliam a compreender modificações no projeto político de representação das travestilidades brasileiras. Nelas, há a intencionalidade de enaltecer o corpo bixa, travesti, negro e de periferia enquanto um corpo vivível, não precário, ou que busca construir pontes e relações afetivas, sexuais, financeiras, nas quais se almeja a sobrevivência enquanto sujeitos, para além da indução explícita ou tácita a condições de precariedade. Além disso, sexo, sexualidade, armário e desejo fazem parte do repertório narrativo, e no qual a artista produz ressignificações do desejo orientado ao padrão hegemônico calcado no homem branco, cisgênero e heterossexual.

A narrativa da violência faz parte das produções audiovisuais da artista, e auxiliam a trazer discussões sobre a visibilidade para além do que necessita ser visto, mas enquanto algo que precisa de proteção em termos de garantia de existência. Em vários dos posicionamentos da artista, ela ressalta que “está” produtora musical enquanto uma estratégia para se manter viva e fora de condições em que seu corpo é alocado social e politicamente enquanto precário.

Identifico que esses posicionamentos extrapolam a relação da própria artista enquanto sujeito individual, mas dizem respeito a uma coletividade, ou seja, a uma identidade política transviada que busca pautar o direito ao reconhecimento. Por outro lado, há uma relação de trabalho estabelecida com essa visibilidade.

Ou seja, tanto há tentativas de que ela se projete enquanto artista, como também engajamentos por ela promovidos e que visem a manter financeiramente viva. Em outros termos, o paradoxo da visibilidade presente no capítulo 4 é que ela não garante reconhecimento, e também não é fixa, mas em constantes negociações, sendo necessária a construção de engajamentos performativos nos quais a artista busca ser mais do que visível em termos artísticos, mas que seja reconhecida enquanto uma sujeito que reivindica por uma vida vivível. Em razão disso que apontei a categoria do *glamour* enquanto uma tecnologia do aparecimento a reivindicar o uso do espaço público pelas corporalidades transviadas brasileiras.

Uma outra questão interessante sobre o capítulo 4, é que ele nos aponta para modificações no modo de produzir música, e na relação entre artistas e audiências, na dinâmica envolvendo as mídias digitais e a internet. Linn consegue um financiamento coletivo a partir da contribuição de pessoas, e de engajamentos de outras artistas com esse financiamento, constituindo-se de estratégias utilizadas para sua projeção enquanto artista.

Nesse financiamento, ela aciona uma linguagem da sensualidade, que muito nos diz a respeito de sua relação com o funk enquanto objeto de apropriação estético-política, na qual ela pode se projetar nacional e internacionalmente, e com o apoio de suas audiências. Essas que, por sinal, interagem através das plataformas de mídias digitais com Linn, problematizando publicamente a invisibilidade do desejo por corpos travestis, ao mesmo tempo em que acionando as ferramentas disponíveis com as plataformas para produzirem suas próprias experiências de desejo e sexualidade, em uma relação dialógica, na qual intimidade, corpo e mídias se relacionam tanto na construção identitária e performativa daquelas sujeitos, como da artista Linn da Quebrada. O que nos demonstra, por exemplo, a capacidade agenciadora das ferramentas e das plataformas de mídias digitais, materializada nas interações e relações produzidas a partir dos *stories* e das *hashtags* disponíveis no Instagram.

O agrupamento dos resultados da pesquisa, constituídos a partir da análise da construção performativa de Linn da Quebrada, possibilita-me ressaltar o que denomino enquanto “performatividade dissidente”. Performatividade que se produz em um regime de visibilidade específico para as homossexualidades e dissidências de gênero no Brasil, e que se

modifica a partir de processos de inflexão de debates envolvendo gênero e sexualidade, em especial a partir do ano de 2014.

No que concerne à Linn, essa dissidência envolve uma postura estética e política na qual intencionalmente se busca ressignificar normas de gênero e de sexualidade, assim como de problematizar o desejo travesti para além da associação somente com sexo ou servidão, mas enquanto direito à afetividade, ao respeito e à dignidade na produção de afetos na relação com o outro. Além disso, envolve uma postura afrontiva na qual o corpo adquire centralidade na produção de experiências com as mídias digitais. Que esses deslocamentos se dão na intensificação dos usos dessas mídias para a produção de identificações, representações e visibilidade às pautas envolvendo modos de constituir as travestilidades brasileitas em termos de direito ao aparecimento de seus corpos no espaço público, para além de condições precárias.

Por fim, em razão de que as temáticas que abordo são complexas e produzidas em processos dinâmicos e contínuos, envolvendo o uso das plataformas de mídias digitais, inúmeros outros caminhos de pesquisa e possibilidades de reflexão foram e estão abertos, além de imersos em novos questionamentos, e que se tornam interessantes para pesquisas futuras em ciências sociais. Não dei conta de abordar, por exemplo, todas as relações de Linn com as mídias, assim como todas as pessoas de que fazem parte de seu círculo de relações (como Jup do Bairro, Pininga ou Badsista).

Também de comparar e apresentar as diferenças entre as produções de outras artistas de que mencionei nessa dissertação, ou de traçar com maiores detalhes o universo diversificado de artistas que tem tematizado questões de gênero e sexualidade a partir do uso de produções musicais. O que pode suscitar o desejo de novas pesquisas envolvendo as dissidências de gênero, a ressignificação das normas de gênero e sexualidade, o debate entre arte e política, visibilidade e reconhecimento, desejo, e as mídias digitais contemporâneas.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, Simone. **Transmasculinidades: A emergência de novas identidades políticas e sociais.** Rio de Janeiro, RJ: Simmer & Amorim Edição e Comunicação Ltda. 1ª Ed. 2014.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. “Não se meta com meus filhos”: a construção do pânico moral da criança sob ameaça. **Cadernos Pagu**, n. 53, 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0104-83332018000200406&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 29 jan. 2019.

_____. Consumindo Carmen Miranda: deslocamentos e dissonâncias nas recepções de um ícone. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 25(1): 422, Jan./Abr., 2017.

BAYM, Nancy. K. **Playing to the crowd: musicians, audiences, and the intimate work of connection.** New York: New York University Press, 2018.

BELELI, Iara. Reconfigurações da Intimidade. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 25(1): 422, Jan./Abr., 2017.

BENEDETTI, Marcos R. Toda Feita: o corpo e o gênero das travestis. **Dissertação** (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2000.

BENTO, Berenice Alves de Melo. **O que é transexualidade?** São Paulo: Brasiliense, 2008.

BITTENCOURT, Luiza. Gênero e performance na benção do lacre de Liniker. **Interfaces Científicas, Humanas e Sociais**. Aracaju, v. 6, nº 2, out., p. 223-232, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.set.edu.br/index.php/humanas/article/view/4511/2452>>. Acesso em: 03 fev. 2019.

BORGES, Rafaela Oliveira; BORGES, Zulmira Newlands. Pânico moral e ideologia de gênero articulados na supressão de diretrizes sobre questões de gênero e sexualidade nas escolas. **Revista Brasil Educação**, v.23, 2018. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v23/1809-449X-rbedu-23-e230039.pdf>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **YouTube e a Revolução Digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade.** Tradução de Ricardo Giassetti. São Paulo: Aleph, 2009.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas: Notas para uma teoria performativa de assembleias.** Tradução Fernanda Siqueira Miguens; revisão técnica Carla Rodrigues. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

_____. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p.99-149.

BUTLER, Judith. Corpos que ainda importam. COLLING, Leandro (org). **Dissidências Sexuais e de Gênero.** Salvador: EDUFBA, 2016.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução, Renato Aguiar. 13 ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARVALHO, Mario Felipe de Lima. “Muito prazer, eu existo!”: visibilidade e reconhecimento no ativismo de pessoas trans no Brasil. **Tese** (Doutorado em Saúde Coletiva) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2015, 261 p.

_____. “Travesti”, “mulher transexual”, “homem trans” e “não binário”: interseccionalidades de classe e geração na produção de identidades políticas. **Cadernos Pagu**, nº 52, 2018.

CARVALHO, Mario Felipe de Lima; CARRARA, Sérgio. Ciberativismo trans: considerações sobre uma nova geração militante. **Contemporânea, comunicação e cultura**. V.13, nº 2, mai./ago., 2015, p. 382-400.

CASTELLS, Manuel. **O poder da comunicação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015, cap. 2.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Tradução de Ingrid Muller Xavier. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. **Revista Sala Preta**. Vol. 18, nº 1, 2018.

DAMÉ, Eduarda. Corpos, sexualidades e intimidades femininas na era digital: uma análise dos canais de YouTube JoutJout Prazer, Rayra Nicácio e Ana de Cesaro. **Dissertação** (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Pelotas, 2018, 242 p.

DIJCK, J. **La cultura de la conectividad**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016.

DUQUE, Tiago. **Montagens e desmontagens**: desejo, estigma e vergonha entre travestis adolescentes. Prefácio de Richard Miskolci. Apresentação de Larissa Pelúcio. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **Gêneros incríveis**: um estudo sócio-antropológico sobre as experiências de (não) passar por homem e/ou mulher. Campo Grande, MS: Ed. UFSM, 2017.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O corpo-em-experiência. **Revista do LUME**, UNICAMP, nº 4, dez. 2013.

_____. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, 8, 235-246, 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

FERNANDES, Danubia de Andrade. O gênero negro: apontamentos sobre gênero, feminismo e negritude. **Estudos feministas**, Florianópolis, nº 24, v. 3, 2016, p. 691-713.

FERREIRA, Deocleciana. Fazenda da Juta/SP: uma trilha entre o rural e o urbano: trajetória de luta e resistência no assentamento de um povo. **Tese** (Doutorado em Serviço Social), Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2018 – 254 p. Disponível em:

<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=6448501>. Acesso em: 11 jan. 2019.

FERREIRA, Glauco B. Ativismo “Undocuqueer” Latino nos EUA: Queer, Indocumentados, sem medo e sem remorsos. **Cadernos de Arte e Antropologia**. Vol. 4, n° 2/2015, pag.89-104.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade 1: A vontade de saber**. Tradução, Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhom Albuquerque. 4 ed. - Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FRY, Peter. **Identidade e Política na Cultura Brasileira**. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1982.

GENARI, Tayná Ribeiro. Processos de Identificação de gênero e Transexualidades na Era das mídias digitais. **Dissertação** (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, 2017, 76 p.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação e Realidade**. 22(2): 15-46. Jul/dez. 1997.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HINE, Christine. Estratégias para etnografia da internet em estudos de mídia. AMPANELLA, B; BARROS, C (Orgs). **Etnografia e consumo midiático: novas tendências e desafios metodológicos**. Rio de Janeiro: E-papers, 2016. P. 11-28.

_____. Por uma etnografia para a internet: transformações e novos desafios. **Matrizes**, São Paulo – Brasil, V.9 - Nº 2 jul. /dez. 2015. P. 167-173

LEITÃO, Débora Krishke; GOMES, Laura Graziela. Gênero, sexualidade e experimentação de si em plataformas digitais on-line. **Civitas**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 171-186, jan.-abr. 2018. Disponível em: <file:///C:/Users/Patrick/Downloads/28444-125707-1-PB.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2018.

_____. Etnografia em ambientes digitais: perambulações, acompanhamentos e imersões. **Revista Antropolítica**, nº 42, Niterói, 2017, p. 41-65.

LEITE JUNIOR, Jorge. “Nossos corpos também mudam”: Sexo, gênero e a invenção das categorias “Travesti” e “Transexual” no discurso científico. **Tese** (Doutorado em Ciências Sociais). São Paulo, 2008. Disponível em:

<<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/3992/1/Jorge%20Leite%20Junior.pdf>>. Último acesso em: 28 abr. 2018.

_____. Travestis brasileiras e exotismo sexual. **Ciências Sociais Unisinos**. São Leopoldo, vol. 50, nº 1, p. 41-47, jan/abr, 2014.

LESSA, Patrícia. Visibilidades y ocupaciones artísticas en territorios físicos y digitales.

PADRÓS, Núria; COLLELLDEMONT, Eulàlia; SOLER, Joan. **Actas del XVIII Coloquio de Historia de la educación: arte, literatura y educación**. v.1, Vic: Espanha: Editora da UniVic, 2015, p.211-224.

MACHADO, Alisson; SILVA, Sandra Rúbia. “Todos os relatos doem em quem lê”: narrativas quase anônimas de uma travesti marginal no Facebook. **Dossiê Diversidade cultural, sexual e de gênero**. Tríade, Sorocaba, SP, v.5, nº10, 2017, p. 33-49.

MEIRA, Vanessa Sander Serra. Travestilidades e amadrinhamento: corpo, trabalho sexual, afeto e cuidado. **Anais 29ª Reunião Brasileira de Antropologia**, Natal, 2014. Disponível em:
<http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401946077_ARQUIVO_trabalhoRBAvanessasander.pdf>. Acesso em: 03 fev. 2019.

MILLER, Daniel. **Tales from Facebook**. Polity Press, Cambridge, UK, 2011.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica Editora: UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.

_____. A Teoria *Queer* e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Dossiê Sociologias**. Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan/jun, 2009, p. 150-182.

_____. **Desejos digitais: uma análise sociológica da busca por parceiros on-line**. 1 ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. Sociologia Digital: notas sobre pesquisa na era da conectividade. **Contemporânea**. v. 6, n. 2 p. 275-297, Jul.–Dez. 2016

_____. Estranhando as Ciências Sociais: Notas introdutórias sobre Teoria *Queer*. **Revista Florestan**. Ano 1, nº 2, 2014.

_____. Pânicos morais e controle social – reflexões sobre o casamento gay. **Cadernos Pagu**, jan/jun 2007, p. 101-128.

_____. **Prefácio**. In: ÁVILA, Simone. **Transmasculinidades: A emergência de novas identidades políticas e sociais**. Rio de Janeiro, RJ: Simmer & Amorim Edição e Comunicação Ltda. 1ª Ed. 2014.

_____. “Ideologia de gênero”: notas para a genealogia de um pânico moral contemporâneo. **Revista Sociedade e Estado**, v. 32, nº 3, set/dez, 2017.

MISKOLCI, Richard; BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. **Sociologia Digital: balanço provisório e desafios**. Revista Brasileira de Sociologia. Vol. 06, nº 12, Jan/Abr. 2018.

MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa; A prevenção do desvio: o dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes. **Revista Latinoamericana Sexualidad, Salud y Sociedad**. n.1 – 2009. p. 125-157.

MISKOLCI, Richard; PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Quem tem medo de Judith Butler? A cruzada moral contra os direitos humanos no Brasil. **Cadernos Pagu**, nº 53, 2018.

MOREIRA, Larissa Ibúmi. **Vozes Transcendentes: os novos gêneros da música brasileira.** São Paulo: Hoo Editora, 2018.

MOREIRA, Thays; RIOS, Riverson. A Construção da Celebridade Midiática no contexto dos Digital Influencers. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – São Paulo - SP – 2016.

OCHOA, Marcia. A moda nasce em Paris e morre em Caracas. MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa (Orgs.). **Discursos fora da ordem: sexualidades, saberes e direitos.** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2012, p. 59-72.

PASSAMANI, Guilherme Rodrigues. Na batida da concha: um olhar antropológico sobre homossexualidade masculina no interior do Rio Grande do Sul. **Monografia** (Conclusão do Curso de Ciências Sociais) – Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria: 2005, Mimeo, 88 p.

PATRICIO, Maria Cecília. **No Truque: fluxos migratórios de travestis brasileiras à Espanha sob uma perspectiva transnacional.** Carta Internacional, 2009.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014

PEDRO, Joana Maria. **Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica.** História, são paulo, v.24, n.1, p.77-98, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v24n1/a04v24n1.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2017.

PELÚCIO, Larissa. “Toda Quebrada na Plástica”: Corporalidade e construção de gênero entre travestis paulistas. Campos, v. 6, jan/fev, 2005, p. 97-112.

_____. **Abjeção e desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids.** São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

_____. Desejos, brasilidades e segredos: o negócio do sexo na relação entre clientela espanhola e travestis brasileiras. **Bagoas**, nº 06, 2011, p. 243-266.

_____. Próteses, desejos e glamour: tecnologias de si na construção de corpos travestis no mercado do sexo transnacional. **Corpo, gênero e sexualidade: instancias e práticas de produção nas políticas da própria vida.** SANTOS, Luís Henrique Sacchi dos; RIBEIRO, Paula Regina Costa (orgs.). Rio Grande: FURG, 2011, p. 77-86.

_____. O Cu (de) Preciado – estratégias curarachas para não higienizar o queer no Brasil. **Printemps**, nº9, 2016.

PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. **Contemporânea**, v. 2, nº. 2. Jul/dez. 2012, p. 395-418.

PERES, Wiliam Siqueira. Travestis: corpos nômades, sexualidades múltiplas e direitos políticos. SOUZA, Luís Antônio Francisco de (et.al.) (orgs.). **Michel Foucault: sexualidade, corpo e direito**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica. p. 69-104, 2011.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Sociedade e Cultura**, v.11, nº 2, jul/dez, 2008, p. 263-274.

_____. Interseccionalidades, direitos humanos e vítimas. **Discursos fora da ordem: sexualidades, saberes e direitos**. MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa (orgs.). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2012.

PUCCINELLI, Bruno. “Perfeito para você, no centro de São Paulo”: Mercado, conflitos urbanos e homossexualidades na produção da cidade. **Tese (Doutorado em Ciências Sociais)** – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2017.

QUEIROZ, Flávio de Araújo. Ney Matogrosso: sentimento contramão, transgressão e autonomia artística. **Tese (Doutorado em Sociologia)** – Universidade Federal do Ceará (UFC), Ceará, 2009.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia**. Vol. 4, nº 2/2015, pag. 3-12.

RESTREPO, Eduardo. Antropología y estudios culturales: disputas e confluências desde la periferia. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

RODOVALHO, Amara Moira. O cis pelo trans. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 25 ed., jan/abr, 2017.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A Epistemologia do Armário. **Cadernos Pagu**, Campinas. v. 28, p. 19-54, jan-jun., 2007.

SILVA, José Carlos Gomes da. Rap na cidade de São Paulo: Música, Etnicidade e Experiência Urbana. **Tese (Doutorado em Ciências Sociais)** – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP: 1998. Disponível em: <
http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/279971/1/Silva_JoseCarlosGomesda_D.pdf
>. Acesso em: 10 jan. 2019.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**/ Tomaz Tadeu da Silva (org.) Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SOLIVA, Thiago Barcelos. Sobre o talento de ser fabulosa: os “shows de travestis” e a invenção da “travesti profissional”. **Cadernos Pagu**, nº 53, 2018.

TANAKA, Samilo. “Que que é isso que essas bichas tão fazendo?” Micropolíticas de resistência em envidescer da MC Linn da Quebrada. **Anais 7º Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação**. 2017.

TEIXEIRA, Flávia do Bonsucesso. L’Italia dei Divieti: entre o sonho de ser europeia e o badalo da prostituição. **Cadernos Pagu**, nº 31, jul/dez, 2008, p. 275-308.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Ed. ver. atu. e amp. – 8ª ed. – Rio de Janeiro, Record, 2011.

TROY, Marcelo. Obra das travas, entrevista com Linn da Quebrada. **Periódicus**, nº 10, v.1, nov. 2018 abr. 2019, p. 446-457.

VIANA JUNIOR, Hermano Paes. O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos. **Tese** (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ: 1987.

WONDER, Claudia. **Olhares de Claudia Wonder**: crônicas e outras histórias. São Paulo: GLS, 2008.

APÊNDICE A

Aqui está presente parte da agenda de eventos de que Linn da Quebrada participou ao longo do ano de 2016, e que entendo serem parte da construção do “movimento enfiadescer”, constituindo a rede de experiências e relações de que projetaram a artista. Junto da agenda, há postagens que considere necessárias para serem trazidas, por apontarem momentos específicos, e que falam do alcance de reações na plataforma de visibilidade pela artista.

A construção deste documento serve de amparo para as reflexões constantes no capítulo 3, em especial quando analiso, a partir da plataforma do YouTube, os engajamentos performativos de Linn para conquistar a aludida projeção. Produzo este documento também buscando apontar a mudança das reações dos públicos em suas postagens nas plataformas. Em especial, aqui estão presentes imagens exportadas entre os dias 04 de março de 2016 a 03 de dezembro de 2018, da plataforma do Facebook e publicadas na página de Linn.

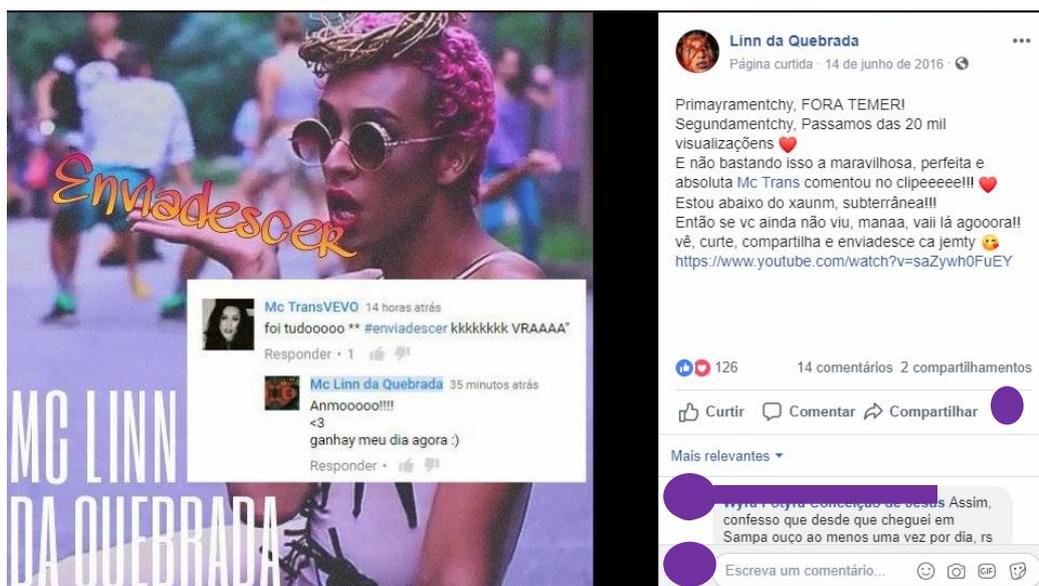
Os dados aqui presentes estão em uma planilha que criei no programa Excel da Microsoft, em que constam todas as postagens com imagem e texto da artista neste período, perfazendo um total de 315 postagens na plataforma. Descrevo todas as imagens, buscando demonstrar suas estéticas, cores presentes, textos, edições, utilização de emojis, linguagem. Já em relação aos círculos ou retângulos em tons de roxo presentes, foram produzidos pelo pesquisador, no intuito de não revelar possível imagem, nome ou perfil de pessoas que tenham reagido de qualquer forma às postagens.

A escolha das imagens e dos momentos foi intencional, por algumas razões: a) para demonstrar como não é possível traçar um início limitado sobre como a artista se projeta com as mídias, sendo necessária a delimitação que seja pertinente para os objetivos traçados com a pesquisa. No meu caso, envolvendo a projeção com as plataformas de mídias digitais, razão pela qual não dei conta de acompanhar os movimentos de Linn como um todo, sequer sua agenda de eventos no decorrer dos anos de 2016 e 2017, sendo que os procedimentos que adotei para a coleta de dados envolveram o perambular retrógrado em suas plataformas de mídias digitais, como apresento nas imagens que trago abaixo; b) concomitante com o primeiro ponto, para mostrar que os modos como a artista vai se projetando com as mídias é variado, e dependente de eventos de que vai participando, e que estão guardados em sua agenda de shows e performances, dos quais trago um exemplo. Ou seja, de que sua projeção envolve também engajamentos que não se dão somente a partir do momento em que ela ocupa as mídias hegemônicas, mas que envolveu seu trabalho participando de eventos em casas noturnas, casas de shows, bares, festas em universidades, ou de performances de rua, dentre

outros; e que são compartilhados com seus pequenos públicos; c) para demonstrar que as plataformas de mídias digitais convergem umas com as outras. Vídeos publicados na plataforma do YouTube são referenciados na página do Facebook da artista, de modo que se torna inviável o estudo de apenas uma das plataformas para compreender como Linn delas se utiliza para se projetar enquanto artista; d) para demonstrar as linguagens específicas de que Linn se utiliza para a realização de suas postagens, e que envolvem o uso de emojis, a constante utilização da letra “y” em substituição da letra “i” em algumas palavras, tais quais “vyado”, “jemty”, e que se refere ao dialeto específico da população TLGB acionado pela artista. Além disso, uma linguagem em que a própria sigla “LGBT” é alterada para “TLGB”, com a letra “T” em primeiro lugar, em alusão à visibilidade da população de travestis e transexuais.

Ademais, com uma escrita politicamente posicionada, a perceber por “FORA TEMER”, dentre outros, e que nos informam sobre o momento social e político do qual a artista está produzindo suas composições musicais e produções audiovisuais; e, por fim, e) para demonstrar que a artista está produzindo em um mesmo período em que outras artistas também estão produzindo música no Brasil, e sendo artistas que trazem em suas composições, em suas estéticas, ou no nome utilizado para serem referenciadas, alusões às suas identidades de gênero.

Figura 58 – Vídeo de “Enviadescer” alcança suas primeiras 20.000 (vinte mil) visualizações



Fonte:

<<https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/photos/a.1693287327576499/1733713796867185/?type=3>>. Acesso em: 27 jan. 2019. Publicado em: 14 jun. 2016.

A imagem acima foi postada em uma versão editada, em que ao fundo é possível observar Linn quando da gravação do clipe de “envidescer”, e à frente há o destaque de um comentário - feito no vídeo que foi publicado na plataforma do Youtube – de autoria da cantora e artista “MC Trans”, a quem Linn responde demonstrando aparência de satisfação e felicidade pelo comentário realizado. Na legenda: “Primeiramentchy FORA TEMER. Segundamentchy, passamos das 20 mil visualizações <3 e não bastasse, a maravilhosa, perfeita e absoluta MC Trans comentou no clipeeeee <3 Estou abaixo do xaunm, subterrânea!!! Então se vc ainda não viu, manaa, vaii lá agooora!!! Vê, curte, compartilha e envidesce ca jemty :*”. Ao final, há ainda o link para o vídeo que leva à produção de “Envidescer” no YouTube. A postagem possui 126 reações, com 14 comentários e 2 compartilhamentos.

Figura 59 – Linn compartilha sua agenda da semana entre os dias 28/06 a 03/07



Fonte:

<<https://www.facebook.com/mclinnaquebrada/photos/a.1693287327576499/1738776756360889/?type=3>>.

Acesso em: 28 jan. 2019. Publicado em: 27 jun. 2016.

Na imagem acima, Linn compartilha parte de sua agenda do mês de junho de 2016. Nela, há um fundo preto, com destaque para o rosto da artista, que está com sua imagem no canto inferior direito, segurando um microfone com uma das mãos, unhas cor preta e expressão facial marcante, enquanto em seus cabelos há penteado em “dreads” longos em cor rosa. No canto superior da imagem, há a descrição de quatro datas de eventos: 28/06 - Virada

“Por que a USP não tem Cotas”, na USP; 29/06, “Festa Todo Mundo Vip na Nossacasa Confraria das Ideias; 02/07 “TRANSarau Quadrilha no Casarão do Belvedere”; e 03/07 “Brechó Replay Festa Pós Apocalíptica na Casa da Luz”. Na lateral esquerda, em vertical, há os dizeres “MC Linn da Quebrada”. A postagem possui 25 reações, 1 comentário e 2 compartilhamentos. Na legenda: “JÁ TAMO PRONTA PRA AGENDINHA TRANSVYADA DA SEMANA? TAMO SIM!!! Se liga na QUEBRADA’S TOUR mana, pois a saga d bater a bunda na nuca continua! ”. Após, há a descrição das datas, as mesmas que constam na imagem. Interessante notar que até esse momento, são poucas as reações em suas postagens, o que irá aumentar gradativamente a medida em que a artista vai se projetando com as próprias mídias digitais.

Figura 60 – Chamada para a participação junto à performance “Contar os corpos e sorrir”



Fonte:

<<https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/photos/a.1693287327576499/1741333479438550/?type=3>>. Acesso em: 28 jan. 2019. Publicada em: 04 jul. 2016.

Nessa publicação, Linn da Quebrada faz um chamado em sua plataforma do Facebook para que pessoas voluntariamente participem junto da performance intitulada “Contar os corpos e sorrir”, realizada pelo Coletive Friccional de que a artista até então fazia parte. Durante o texto da dissertação mencionei a referida performance como sendo a de que tive o primeiro conhecimento sobre Linn. na imagem é dividida em quatro partes: a) parte superior,

em que há o fundo rosa, e os dizeres “COLETIVE FRICIONAL – em destaque e caixa alta – te convida para participar da performance coletiva ‘CONTAR OS CORPOS E SORRIR?’ – em caixa alta e cor rosa. Precisamos de cerca de 56 CORPOS para realizar a intervenção do DOMINGO, 10 DE JULHO, ÀS 15H NA AVENIDA PEULISTA – finalizando com um emoji do arco-íris; b) abaixo da parte superior há uma imagem com fundo em que aparecem corpos estirados ao chão, cobertos com saco preto, e à sobreposição da imagem, seis cores que representam a bandeira do arco-íris; c) mais abaixo, outra caixa de texto “DIGA SIM, EU TOPO”, peça pra gente te adicionar no grupo do facebook onde informaremos os detalhes, anote na agenda pra reservar o dia e não esquecer o compromisso!; e d) finalizando a montagem, a parte inferior possui uma imagem com corpos cobertos por sacos de lixo, sendo que em um deles há uma bandeira LGBT sob seu corpo. Já na legenda, Linn escreve: "Contar os corpos e sorrir?" é uma ação que eu e parceyres de Coletive Friccional realizamos, que busca materializar os inúmeros corpos TLBG que morrem a cada dia. Alguns contabilizados, outros nem isso. Mortes que na maioria das vezes não são nem choradas, como se não tivessem importância. Assassinadas direta e indiretamente por discursos, mecanismos e ações homolesbotransfóbicas. Mas até quando vamos continuar contando nossos corpos e sorrindo? Fingindo que nada está acontecendo? No dia 10 de julho vamos realizar esta ação mais uma vez. Bora somar com a jemt?". A imagem possui 23 reações com 7 comentários.

Figura 61 – Linn da Quebrada divulga a produção da Música “Talento”



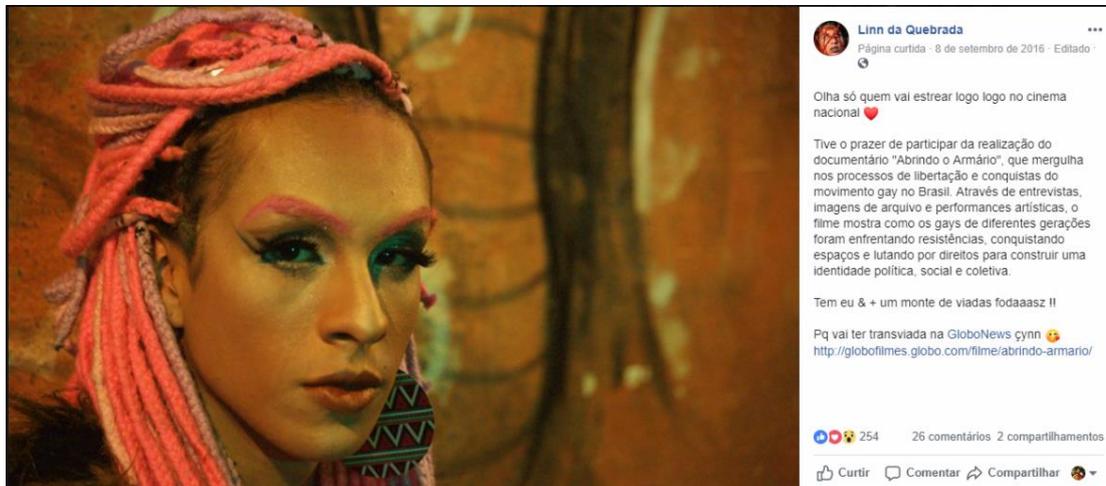
Fonte:

<<https://www.facebook.com/mclinn daquebrada/photos/a.1693287327576499/1753447838227114/?type=3>>. Acesso em: 28 jan. 2019. Publicada em: 03 ago. 2016

Na imagem acima, Linn da Quebrada está participando de um ensaio fotográfico para a coleção “Cápsulas Jeans”, em parceria com as marcas “Estileras” e “Brechó Replay”. Na imagem, a artista veste uma jaqueta jeans longa, que arrasta ao chão a distância de mais de metros do corpo de Linn. Em uma de suas mãos, carrega uma parte de tecido jeans preso ao corpo de outra modelo, puxada por Linn. O cabelo de Linn veste dreads cor rosa, revestindo suas costas. Em seus pés uma bota preta com cano curto e salto fino.

O interessante é que a imagem é publicada para anunciar o lançamento da música nova de Linn, “Talento”, a qual consta na legenda, que também possui o link que direciona o público até a plataforma do YpuTube: “MANA, BORA OUVIR A MÚSICA NOVA! VEM VIADAAaA! “TALENTO”, heim?!”. A imagem possui 400 reações, 20 comentários e 38 compartilhamentos. A mesma imagem foi publicada na plataforma do Instagram da artista, com uma sequência de outras imagens do mesmo ensaio fotográfico, e com referência para a publicação da nova produção musical da artista.

Figura 62 – Linn compartilha sua participação junto ao documentário “Abrindo o Armário”



Fonte:

<<https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/photos/a.1693287327576499/1768700583368506/?type=3>>.

Acesso em: 28 jan. 2019. Publicada em: 08 set. 2016.

Trouxe a imagem acima para demonstrar que a construção de projeção da artista também se dá em uma relação com a produção fílmica. Nessa, em específico, publicada também em sua plataforma do Facebook, Linn está com maquiagem em tons de dourado, com cílios pretos longos, sobrancelhas delineadas em cor rosa, e dreads longos em tons de rosa, enquanto olha fixa para a câmera. Foi utilizada para divulgar sua participação junto à

produção do filme-documentário “Abrindo o Armário”. Dirigido por Darío Menezes e Luís Abramo, e produzido pela Globo Filmes, sua sinopse assim o apresenta: “Abrindo o Armário é um documentário que mergulha nos processos de libertação e conquistas do movimento gay no Brasil. A partir do relato de diferentes gerações, o filme mostra como os gays, drags queens, e pessoas não-binárias foram enfrentando resistências, conquistando espaços e lutando por direitos para construir uma identidade política, social e coletiva”⁹³.

Na legenda da imagem, Linn anuncia sua participação aos seus públicos: “Olha só quem vai estreiar logo logo no cinema nacional ❤️<3 Tive o prazer de participar da realização do documentário "Abrindo o Armário", que mergulha nos processos de libertação e conquistas do movimento gay no Brasil. Através de entrevistas, imagens de arquivo e performances artísticas, o filme mostra como os gays de diferentes gerações foram enfrentando resistências, conquistando espaços e lutando por direitos para construir uma identidade política, social e coletiva. Tem eu & + um monte de viadas fodaaasz !! Pq vai ter transviada GloboNews çynn 🙄:”

Figura 63 – Lista de artistas que trazem questões de gênero em suas produções audiovisuais



Fonte:

<<https://www.facebook.com/mclindaquebrada/photos/a.1693287327576499/1778046289100602/?type=3>>.

Acesso em: 28 jan. 2019. Publicada em: 30 set. 2016.

⁹³ Disponível em: <<https://globofilmes.globo.com/filme/abrindo-armario/>>. Acesso em: 29 de jan. de 2019.

Na imagem acima, Linn compartilha uma matéria da página “Guia Folha de São Paulo”, e que apresenta uma série de artistas da cidade que tem produzido música a partir de questionamentos de questões envolvendo gênero e sexualidade. O interessante dessa postagem realizada pela artista, é que com ela fica evidente o modo como são construídas (in)visibilidades em relação às artistas que compõe uma suposta “cena LGBT” da música brasileira, e apontam para contradições no argumento que vise legitimar o “efeito Pablo Vittar” do qual estariam se beneficiando.

Ao contrário, nos demonstra que essas artistas já estavam produzindo música antes mesmo de serem consideradas como pertencentes à aludida cena, ainda que com projeções artísticas distintas e com públicos segmentados pela lógica das plataformas de mídias digitais. Na imagem, a partir do canto superior esquerdo temos: Raquel Virgínea e Assucena Assucena, da banda “As Bahias e A Cozinha Mineira”, Tássia Reis, Verônica Decide Morrer, Jaloo, Rico Dalasam, São Yantó, Johnny Hooker, Liniker e Linn da Quebrada. Na legenda da imagem: “SURTA OW ATURA BB”, seguindo de marcação das páginas de cada artista. A imagem possui 274 reações, com 8 comentários e 9 compartilhamentos.

Figura 64 – Primeira postagem a alcançar mais de 1000 (um mil) reações no Facebook



Fonte:

<<https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/photos/a.1693287327576499/1785484185023479/?type=3>>. Acesso em: 28 jan. 2019. Publicada em: 16 out. 2016.

Já na imagem acima, temos Liniker e Linn da Quebrada. Trago essa imagem por ser a de maior número de reações na página da artista no decorrer do ano de 2016. Possui 1.200 reações, com 35 comentários e 45 compartilhamentos. Possibilita-nos a reflexão sobre a relação entre as variadas artistas que estão produzindo música a partir da problematização de questões envolvendo gênero e sexualidade no País, e também nos mostra o modo como a construção dessas relações possibilita projeção distinta com as mídias digitais.

A imagem de Linn em separado com Liniker produz mais reações do que a imagem na qual ela compartilha e marca na postagem, outras 7 artistas para além das duas. Essa questão nos aponta para projeções diferentes de cada artista, mas também para o modo como a relação entre Linn e Liniker, em suas dimensões íntimas e políticas, é acompanhada de perto de seus públicos, através das plataformas de mídias digitais.

Outras imagens também das duas produzem reações em proporções semelhantes nas plataformas, tanto do Facebook quanto do Instagram. Isso nos faz perceber que se trata de uma característica específica do momento em que se está produzindo música no País, em que as audiências buscam também conhecer as relações íntimas das artistas, e entre elas mesmas, para também constituírem seu desejo de identificação, acompanhamento da carreira ou consumo enquanto produto cultural das produções audiovisuais.

Em outros termos, nos mostra uma virada no modo de produzir música e que enaltece uma relação de troca entre artistas e suas audiências, que são constituídas entre uma relação dialógica do que a artista compartilha, e do que os públicos também gostariam de acompanhar. A dinâmica envolve, portanto, uma característica da sociedade digital, de deslocar os sentidos entre público e privado quando envolve o uso das plataformas de mídias digitais para a produção de conteúdo musical.