



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA, LITERATURA E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CRÍTICA CULTURAL

CENAS TRANSVIADAS E PERFORMANCES NO MPBIXA

Jose Edielson Santos de Jesus

ALAGOINHAS – BA, 2025

Jose Edielson Santos de Jesus

CENAS TRANSVIADAS E PERFORMANCES NO MPBIXA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural do Departamento de Linguística, Literatura e Artes do Campus II UNEB, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Crítica Cultural

Orientador: Professor Dr. Paulo César Garcia.

ALAGOINHAS – BA, 2025.

Sistema de Bibliotecas da UNEB
Biblioteca Carlos Drummond de Andrade – *Campus II*
Manoela Ribeiro Vieira
Bibliotecária - CRB 5/1768

J58c Jesus, José Edielson Santos de
Cenas transviadas e performances no MPBixa. / José Edielson Santos de Jesus –
Alagoinhas, 2025.
104f.: il

Orientadora: Prof. Dr. Paulo César Garcia

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado da Bahia, Departamento de
Departamento de Linguística, Literatura e Artes. Programa de Pós-Graduação em
Crítica Cultural. Mestrado em Crítica Cultural – Alagoinhas, 2025.

1. MPBixa 2. Performance 3. Queer 4. Transviado I. Garcia, Paulo César. II.
Universidade do Estado da Bahia – Departamento de Linguística, Literatura e Artes–
Campus II. III. TÍTULO

CDD – 781.64

FOLHA DE APROVAÇÃO

CENAS TRANSVIADAS E PERFORMANCES NO MPBIXA

JOSÉ EDIELSON SANTOS DE JESUS

Dissertação apresentada na linha de pesquisa Literatura, Produção Cultural e Modos de Vida ao Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural – PÓS-CRÍTICA, em 10 de JUNHO de 2025, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia, conforme avaliação da Banca Examinadora:

Prof. Dr. Paulo César Souza García
Orientador e Presidente da banca

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo César Souza García (UNEB)
Presidente da Banca

Prof. Dr. Arivaldo de Lima Alves (UNEB)
Examinador interno

Prof. Dr. Leandro Colling (UFBA)
Examinador Externo

A sinceridade é impecável.

(Agenor Simões)

Agradecimentos

Primeiramente agradeço, postumamente, ao grande amor da minha vida que sempre esteve me ajudando a seguir caminhos seguros com muito respeito e afeto. Foi pelo incentivo e apoio dele que me vi capaz e pertencente ao ambiente acadêmico que, muitas vezes, é tão excludente e privilegiado. Se estou aqui é porque Agenor acreditou em mim. Lembro das felicidades e das agonias que passou comigo durante os dez anos que estivemos juntos e nos primeiros 18 meses de mestrado. Serei sempre grato. Agenor, eu te amo!

Aos meus amigos que seguraram minha mão e nunca largaram. Anyelle, Emmeli e Henrique: Eu amo vocês!

Ao meu orientador Paulo García que sempre acreditou em mim e teve muita paciência e sensibilidade para entender meus momentos para além de um trabalho acadêmico. Eu te amo!

À professora Neuma Paes que me ensinou tanto sobre trabalho, estudos, pesquisa e, principalmente, sobre a vida. Eu te amo!

Aos meus pais e aos meus irmãos que sempre estão torcendo por mim e me ensinam tanto sobre cuidado, respeito e valores. Eu amo vocês!

No final é sobre amor.

Será sempre sobre o amor!

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo mapear e promover discussões significativas sobre o movimento MPBixa, também conhecido como movimento transviado, MPBTrans e MPBeau. Este movimento representa uma nova abordagem na Música Popular Brasileira, sendo composto por artistas da comunidade LGBTQIAPN+ que exploram diversos gêneros musicais. A pesquisa adotará uma abordagem qualitativa para estabelecer diálogos entre as performances do MPBixa, destacando artistas como Alice Guel, Bixarte, Jup do Bairro e Linn da Quebrada, e teóricos das áreas de gênero e sexualidade, incluindo Paul B. Preciado (2017), Judith Butler (2015), Leandro Colling (2019), Berenice Bento (2014) e Sam Bourcier (2022). O estudo visa evidenciar as linguagens musicais e as letras das composições que refletem a expressão de corpos e performances inseridas no ativismo das identidades LGBTQIAPN+. O intuito é desafiar os limites do que é considerado natural e abrir espaço para uma práxis epistemológica que reinterprete as posições sociais relacionadas ao corpo, por meio das vozes e manifestações dos sujeitos envolvidos nesse movimento musical.

Palavras chave: Crítica cultural. MPBixa. Performance. Queer. Transviado.

ABSTRACT

This study aims to map and foster meaningful discussions about the MPBixa movement, also known as the *movimento transviado*, MPBTrans, and MPBeau. This movement represents a new approach within Brazilian Popular Music (MPB), composed of artists from the LGBTQIAPN+ community who explore various musical genres. The research will adopt a qualitative approach to establish dialogues between MPBixa performances—highlighting artists such as Alice Guel, Bixarte, Jup do Bairro and Linn da Quebrada—and theorists in the fields of gender and sexuality, including Paul B. Preciado (2017), Judith Butler (2015), Leandro Colling (2019), Berenice Bento (2014), and Sam Bourcier (2022). The study aims to highlight the musical languages and lyrics that reflect the expression of bodies and performances embedded in the activism of LGBTQIAPN+ identities. Its purpose is to challenge the boundaries of what is considered natural and to open space for an epistemological praxis that reinterprets social positions related to the body through the voices and manifestations of the individuals involved in this musical movement.

Keywords: Cultural criticism. MPBixa. Performance. Queer. *Transviado*

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1.	ENTRE GÊNEROS E MELODIAS: A INFLUÊNCIA ARTÍSTICA NA CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES MÚLTIPLAS	19
1.1	Transviados Tropicais	27
1.2	Entre palcos e preconceitos: memórias de luta e resistência no teatro brasileiro	35
2.	CORPOS DESOBEDIENTES	43
2.1	Ser transviado para envidescer	48
2.2	Corpos que transitam	59
2.3	Transgressões de um corpo transviado	69
3.	ENTRE A SUBVERSÃO E O MERCADO: SUBJETIVIDADES DISSIDENTES EM TENSÃO	79
3.1	Transversalidades corpóreas: performatividade e resistência no MPBixa	81
3.2	Entre luzes e feridas: o ativismo queer no espetáculo da normalidade	90
	ÚLTIMO ACORDE EM TRANSIÇÃO	97
	REFERÊNCIA	99

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Show/Alice Guél	13
Figura 02	Instagram/Alice	13
Figura 03	Ensaio/Alice	13
Figura 04	Show/Bixarte	14
Figura 05	Instagram/Bixarte	14
Figura 06	Ensaio/Bixarte	14
Figura 07	Show/Jup do Bairro	15
Figura 08	Instagram/Jup	15
Figura 09	Ensaio/Jup	15
Figura 10	Linn da Quebrada	16
Figura 11	Instagram/Linn	16
Figura 12	Ensaio/Linn	16
Figura 13	Vera Verão	20
Figura 14	Lacraia	20
Figura 15	João Francisco dos Santos (Madame Satã)	22
Figura 16	Claudia Wonder	23
Figura 17	Caetano Veloso na capa do LP Araçá Azul(1973)	27
Figura 18	Gilberto Gil e Rita Lee no show Refestança(1978)	29
Figura 19	Gilberto Gil, Maria Bethânia, Caetano Veloso e Gal Costa, da esquerda para a direita, no espetáculo <i>Doces Bárbaros</i> (1976)	30
Figura 20	Capa e contracapa do álbum índia(1973)	31
Figura 21	Secos e molhados	32
Figura 22	Linn da Quebrada em Bixa Travesty	33
Figura 23	Brigitte de Búzios, Camille K, Divina Valéria, Rogéria, Jane de Castro, Fujika de Halliday, Eloína dos leopardos e Marquesa, respectivamente.	35
Figura 24	Dzi Croquettes	39
Figura 25	Retrato falado de Xica Manicongo	53
Figura 26	Stella do Patrocínio	58
Figura 27	Linn da Quebrada e Jup do Bairro	65
Figura 28	Proporção da população carcerária por cor/raça	68
Figura 29	Jup do Bairro em show	83
Figura 30	Alice Guél em show	88

Figura 31	Documentário Bixa Travesty, em 2017	92
Figura 32	Capa da revista Glamour em 2022	92
Figura 33	Comentários de usuários 1, 2 e 3	94
Figura 34	Comentários de usuários 4 e 5	94

INTRODUÇÃO

Eu tô cansado desse argumento equivocado
Que usa o que criou sobre o que é certo e errado
Pra julgar meu corpo como um mero pecado
Eu tô exausto, eu tô exausto
Fato é fato
Que você me queria calado
Sempre achando que meu corpo que tá enganado
Mas pra ser um homem eu não preciso ter um falo
(Bixarte, Julian e WinniT, 2023)

O MPBixa – também conhecido como movimento transviado, **MPBTrans** e **MPBeau** – surge como uma nova forma de se fazer a Música Popular Brasileira, sendo integrado por artistas da comunidade LGBTQIAPN¹ (Alice Guél, Bixarte, Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Majur, Linniker, Ventura Profana, As Bahias e a cozinha mineira, Danna Lisboa, Hiran, Johnny Hooker, Urias, Gloria Groove, Pablo Vittar, dentre tantos outros) que compõem em diferentes estilos musicais. De acordo com Solluá de Souza(2023), que também vem pesquisando o movimento:

Uma das características que pode ser apontada como sendo eixo ético-estético-político de produção da cena, é a busca das artistas que a compõe de trazer a dissidência de gênero, de sexualidade e de raça como mote para a própria produção artística.(Souza, 2023, p.189)

Souza ainda ressalta que o nome MPBixa, bem como MPBTrans e MPBeau, não se dá de forma unânime. Sendo assim, nem todas/os as/os artistas utilizam dessa nomenclatura para situar seus trabalhos. Além disso, em outros momentos a cena ascendente do MPBixa já foi estudada como uma “cena musical LGBT”(Nicolas Wasser, 2020).

Tanto nos estudos feitos por Souza(2023) quanto por Wasser(2020), é possível perceber que não existe um marco que define temporal e historicamente o início do movimento, podendo ser compreendida como emergente desde a década de 2010. O fato é que a partir desse cenário musical, como é possível identificar na música da artista Bixarte posta em epígrafe, a construção de gênero flui, desfaz referenciais que não importam para o significado de corpos e de expressar as diferentes formas de existências.

¹ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transgêneros, Intersexos, Assexuais, Pansexuais, Não-binárias.

Vale salientar que tudo o que vem sendo produzido pelos/as artistas que compõem o MPBixa está transpassado de muitos fatores dos quais, provavelmente, não serão sanados aqui. Quando a pesquisa se iniciou em meados de 2019, resultado de uma pesquisa de Iniciação Científica financiada pela CNPQ, foi difícil encontrar materiais que situassem o movimento. No entanto, existiam materiais que apontavam uma ascendente produção musical vinda de artistas dissidentes como é o caso de Leandro Colling em artigos como “A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade” (2019), por exemplo.

Os discursos trazidos pelo MPBixa fazem parte de um sistema complexo de relações e sistematicidades sociais, políticas, culturais e econômicas. É impossível buscar um início ou almejar um fim. Desse modo, é muito mais produtivo buscar compreender como essas relações se dão a partir de uma genealogia que Foucault(2000) define como uma metodologia que tem como objetivo examinar o poder em seu contexto prático, relacionado às condições que possibilitaram sua emergência. A genealogia Foucaultiana envolve, portanto, uma análise histórica das condições políticas que tornam os discursos possíveis; assim, não se pretende a busca pela origem, mas sim na proveniência. É, portanto, trazer à tona a ideia dos movimentos e dos trânsitos, sempre interagindo com os itinerários, mas nunca estando fechado em conceito.

Desse modo, a pesquisa é de cunho qualitativo, tendo como foco notabilizar uma linguagem não convencional, sexualizada e marginaliza produzida por meio de manifestações artísticas que não parecem querer se encaixar dentro de um sistema heteronormativo² e capitalista. Os múltiplos significados criados a partir dos agenciamentos entre as diferentes formas de linguagens (corporais, verbais e performáticas) foram pensados para compreender o movimento MPBixa, cuja investigação se dará na atuação de corpos e discurso das letras das/os artistas e como as questões relacionadas a gêneros e sexualidades são apresentadas como forma de agenciar uma política das identidades LGBTQIAPN+. Ao focar em um recorte mais combativo e marginalizado que abranja diversas possibilidades de expressão e vivências dissidentes dentro do cenário musical estudado, serão considerados os trabalhos de Alice Guél, Bixarte, Jup do Bairro e Linn da Quebrada.

Alice Guél é travesti, negra, artista, nascida em 1995 na periferia de Indaiatuba (interior de SP). Tendo como segmento musical o Rap, estilo musical que surge nas periferias como forma de produção artística dos grupos sociais considerados marginalizados, Guél lançou em

² Em 1991, Michael Warner popularizou o termo "heteronormatividade" em sua obra, utilizando-o para descrever a forma como a heterossexualidade é naturalizada e imposta como padrão.

2017 seu primeiro EP³ intitulado “Alice no país que mais mata travestis”. Sobre o seu lugar dentro da cena musical atual a artista, em entrevista cedida ao blog de Fábio Nunes⁴, revela que:

Tenho conseguido ocupar muitos espaços e raquiado outros que me foram negados um dia e isso é reflexo do meu trampo junto de uma galera que se sente representada por me ver falar aquilo que foi oculto. Costumo dizer que é um culto, uma celebração, um momento onde os nossos corpos, que sobrevivem no país que mais mata Lgbt’s do mundo, temos de se conectar e apoiar. (Guél, HendrixWar, 2018)

A artista é muito presente nas redes sociais e compartilha um pouco da sua rotina enquanto artista, travesti, negra e periférica. Uma das pautas que mais chamam atenção é a constante exposição da falta de trabalho no meio artístico para pessoas trans e travestis.

Figura 1: Show/Alice Guél



Figura 2: Instagram/Alice



Figura 3: Ensaio/Alice



Fonte: Compilação do autor ⁵

³ Do inglês “Extended Play” é um formato de lançamento musical “considerado longo demais para ser um single e curto demais para ser um álbum. Normalmente, um EP contém de quatro a seis faixas e possui uma duração total de menos de 30 minutos.” Disponível em: <https://gshow.globo.com/tudo-mais/pop/noticia/qual-e-a-diferenca-entre-ep-album-e-single.shtml> Último acesso em 12 de setembro de 2024.

⁴ Disponível em: <https://hendrixwar.wordpress.com/2018/02/28/alice-guel-no-pais-que-mais-mata-travestis/> . Último acesso em 01 de setembro de 2024.

⁵ Imagens coletadas, respectivamente, dos sites: <https://www.btwguarulhos.com.br/2023/06/ayo-tupinamba-apresenta-canto-para-sobreviver.html> https://www.instagram.com/p/CwL1AHIPbvG/?img_index=1 <https://www.instagram.com/p/CthBnq6L2mw/> Último acesso em: 01 de setembro de 2024.

Bianca Manicongo, conhecida pelo nome artístico Bixarte, é poeta, atriz, escritora, rapper e tem deixado sua marca através de letras que evidenciam sua identidade trans, negra e nordestina. A artista é paraibana, nascida em 2000 e possui produções significativas na cena artística do estado, como por exemplo o álbum Traviarcado lançado em março de 2023. Sobre esse disco, Bixarte conta à Cida Alves em entrevista para o site Brasil de fato⁶:

Eu espero com esse disco, que as crianças, a população LGBTQIA+, as mulheres pretas e as travestis consigam entender que há outro caminho a não ser o da morte, e quando eu falo em morte, eu estou falando sobre a morte dos nossos sonhos e desejos também. Esse disco traz um fôlego de vida para sonhar. Isso significa também que eu estou viva.(Bixarte, Brasil em foco, 2023)

Ela é bicampeã do slam estadual da Paraíba, finalista do slam Brasil e ganhadora da flup RJ, além de premiada no festival Toroh como artista revelação e personalidade do ano. Bixarte é também a primeira mulher trans ganhadora do festival de música da Paraíba.

Figura 4: Show/Bixarte

Figura 5: Instagram/Bixarte

Figura 6: Ensaio/Bixarte



Fonte: Compilação do autor⁷

⁶ Disponível em: <https://www.brasildefatopb.com.br/2023/04/05/bixarte-conversa-com-o-bdfpb-sobre-o-seu-recente-ep-traviarcado-no-prog-prosas-e-entrevistas> . Último acesso em: 01 de setembro de 2024.

⁷ Imagens coletadas, respectivamente, dos sites:
<https://slamdigital.com.br/poeta/bixarte/>
<https://www.instagram.com/p/C0IGO02rTXo/>
<https://www.btwguarulhos.com.br/2023/06/ayo-tupinamba-apresenta-canto-para-sobreviver.html>

Nascida na periferia de São Paulo, Jup do Bairro é cantora, compositora, apresentadora e tomou projeção musical a partir da sua parceria com a também artista, e amiga, Linn da Quebrada. Seu primeiro single “Corpo sem juízo” foi lançado no ano de 2019 e tem como participação especial uma introdução feita pela renomada escritora brasileira Conceição Evaristo. Com uma voz grave e marcante, do Bairro quebra todos os padrões ao assumir uma imagem que combina unhas grandes e afiadas, cabelos longos trançados, um corpo gordo e roupas que, na maioria das vezes, não conseguimos definir enquanto femininas ou masculinas de acordo com o que os paradigmas sociais qualificam o sujeito enquanto ser binário. Por meio de uma estética audiovisual cuja a própria artista nomeia de “cyber guetto”, do Bairro faz com que seus trabalhos sejam marcados por pautas políticas, visto que se trata de letras próprias que expõem suas vivências enquanto bixa, travesti, gorda e periférica, como ela mesma se define nas redes sociais e entrevistas cedidas a alguns portais de notícia.

Figura 7: Show/Jup do Bairro

Figura 8: Instagram/Jup

Figura 9: Ensaio/Jup



Fonte: Compilação do autor⁸

Linn da Quebrada nasceu em 1990 no interior de São Paulo e vem ganhando cada vez mais notoriedade no cenário artístico. Além do seu mais famoso álbum Pajubá, da Quebrada já

Último acesso em: 01 de setembro de 2024.

⁸ Imagens coletadas, respectivamente, dos sites:

<https://www.maxima.pt/atual/detalhe/jup-do-bairro-o-meu-lugar-de-fala-nao-significa-o-teu-local-de-silencio>

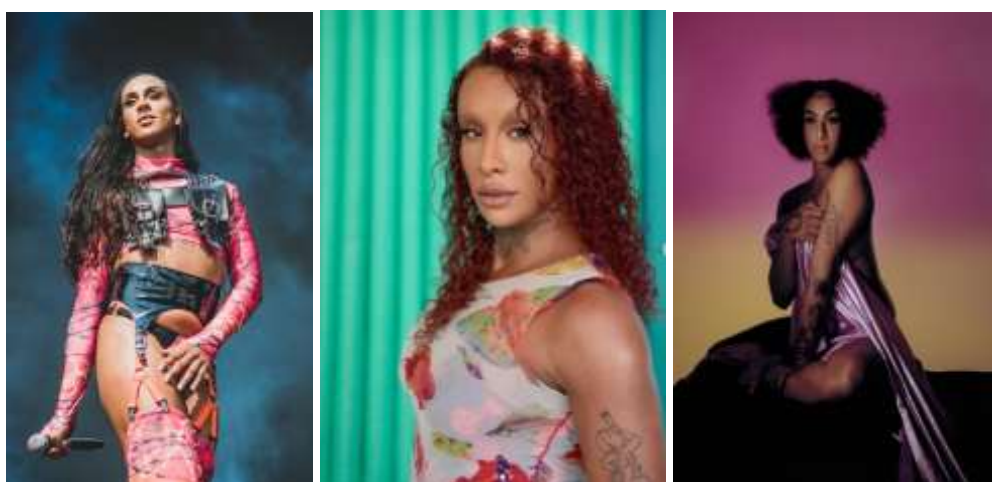
<https://www.instagram.com/p/C2r7gf4ukjb/>

<https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2022/03/26/jup-do-bairro-show-lollapalooza-brasil/>

Último acesso em: 01 de setembro de 2024.

lançou vários singles, parcerias musicais com outras artistas, álbuns de remix e o documentário “Bixa travesti” que ganhou o prêmio de Melhor documentário estrangeiro, em Berlim. Além das obras já citadas, Linn da Quebrada apresentava o programa de entrevistas “Trasmissão”, no canal Brasil ao lado de Jup do Bairro e ganhou ainda mais projeção nacional ao atuar e participar de programas de TV como a série “Segunda chamada”, onde interpretava uma personagem travesti em uma escola de ensino noturno para jovens e adultos, além de sua participação bastante comentada no Big Brother Brasil(2022), programa de maior audiência na Tv Brasileira.

Figura 10: Show/Linn da Quebrada **Figura 11:** Instagram/Linn **Figura 12:** Ensaio/Linn



Fonte: Compilação do autor⁹

O protesto que a arte performática dessas artistas provoca vai muito além de suas músicas, visto que as encenações das intérpretes configuram, também, um ato político. Ao situar tais produções no contexto político, é importante considerar o conceito de ativismo que vem sendo discutido na contemporaneidade. O pesquisador Rui Mourão(2015), que faz uso do termo em seus textos e em suas produções artísticas, salienta que o ativismo:

[...] é um neologismo híbrido que estabelece uma ‘relação orgânica entre arte e ativismo’ [...]. Começou a partir da primeira década do séc. XXI em pequenos círculos de meios artísticos e acadêmicos norte-americanos, difundindo-se, entretanto, a nível internacional. (Mourão, 2015, p. 60)

⁹Imagens coletadas, respectivamente, dos sites:

<https://impressoesdemaria.com.br/web-stories/curiosidades-sobre-linn-da-quebrada/>

<https://www.instagram.com/p/C0w3O5zuVnx/>

<https://projecolabora.com.br/stories/ela-linn-da-quebrada-a-voz-a-arte-e-a-historia/>

Último acesso em: 01 de setembro de 2024.

Trazendo o tema do ativismo para os estudos de gêneros e sexualidades, Leandro Colling(2019) aponta que:

Artistas e coletivos da cena artista apostam nos produtos culturais para produzir novos processos de subjetivação, capazes de sensibilizar e modificar as percepções que as pessoas possuem em relação às dissidências sexuais e de gênero. Além disso, explicam as sexualidades e os gêneros para além dos binarismos, com duras críticas às perspectivas biologizantes, genéticas e naturalizantes. Em boa medida, as pessoas que integram essa cena parecem entender que as identidades são fluidas e que novas identidades são e podem ser criadas, recriadas e subvertidas permanentemente. Para verificar isso, basta observar como essas pessoas, em suas obras e em suas demais intervenções públicas, seja na imprensa ou nas suas redes sociais, possuem uma imensa variedade de formas de se autoidentificar em relação a gênero e sexualidade. (Colling, 2019, p.24)

Com o objetivo de evidenciar os processos de subjetivação, descritos por Colling, que são capazes de sensibilizar e modificar as percepções que as pessoas possuem em relação às dissidências sexuais e de gênero, discorreremos no primeiro capítulo a respeito de alguns movimentos e artistas que tem características que podem ser associadas ao conceito de transviado, mesmo que esse termo ainda não existisse como se conhece hoje. Acredita-se que fazer esse levantamento faz com que se perceba que nada se dá ao acaso e que o processo de constituição do ser das artistas presentes no MPBixa passaram, provavelmente, por essas encruzilhadas.

No segundo capítulo, expor-se-á composições das artistas Alice Guél, Bixarte, Jup do Bairro e Linn da Quebrada em diálogos interseccionais a fim de explicar as complexidades sociais que essas produções revelam ao tratar sobre questões complexas que envolvem os corpos e suas relações. Alguns atravessamentos serão apontados e registrados a fim de que outras pesquisas sejam produzidas e, de fato, adentrem com mais afinco recortes de raça, subalternização, religiosidades e ancestralidade, por exemplo.

Por fim, como terceiro capítulo, a discussão passa a explorar como as performatividades artísticas abordam linguagens diversas que evidenciam outras posições sociais, culturais e identitárias para além das que já estão postas e, em contraponto, como as regulações sociais tendem a limitar as muitas possibilidades de construção de sentidos que essa arte performática provoca.

Me atendo, portanto, a deixar o escrito fluir, tentando ressaltar a potencialidade do movimento insurgente e as suas incontáveis possibilidades com o ensejo de buscar performances de corpos, subjetividades, identidades sexuais e de gênero no cenário contemporâneo do MPBixa. É preciso tensionar os limites do considerado natural e abrir espaço para uma práxis epistemológica que pensa novas posições sociais de utilização do corpo, através dos sujeitos que se manifestam através do movimento musical em destaque. Pretende-se, enfim, após cada discussão um material que dê conta de expor a potencialidade epistêmica presente no MPBixa através das produções artísticas utilizadas.

1 – ENTRE GÊNEROS E MELODIAS: A INFLUÊNCIA ARTÍSTICA NA CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES MÚLTIPLAS

Agora me comparo com Geni que foi amaldiçoada
Apedrejada por ser free,
Por não querer servir
Querer sentir
(Guél, 2017)

A diversidade artística, poética e política presente no MPBixa é um reflexo de alguns movimentos culturais que possibilitaram aos artistas contemporâneos um campo de atuação mais vasto e culturalmente mais dinâmico. Segundo estudiosos como Silviano Santiago(1998) e Heloisa Buarque(1981), a música popular no Brasil(assim como em outros países latino-americanos), não se limita ao caráter erudito da forma. Em território nacional, de acordo com José Miguel Wisnik (2005) a música popular tem como principal característica “o uso ritual, mágico, o uso interessado da festa popular, o canto-de-trabalho, em suma, a música como instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa.¹⁰”

Santiago ainda reforça que “a música erudita nunca chegou a formar um sistema onde autores, obras e público entrassem numa relação de certa correspondência e reciprocidade”(Santiago, 1998, p.10). Sendo assim, é possível identificar na música popular brasileira um meio de extravasar sensações de angústia, autoafirmações, denúncias, insubordinações e celebrações. É através dessas manifestações artísticas que se pode observar, inclusive, a subversão de convenções sociais como as de gêneros e sexualidades.

A partir da leitura em Silviano Santiago a respeito das produções musicais é perceptível que a formação do sujeito está intrinsecamente ligada ao contexto social e cultural no qual está inserido. Além disso, Santiago também avulta a importância da memória na formação das subjetividades, sendo a música fator essencial nesse processo por evocar lembranças e emoções que moldam as percepções de si e do mundo ao redor. Desse modo, a música não deve ser encarada apenas como uma forma de arte, mas também como uma poderosa ferramenta de construção identitária que permite aos indivíduos expressarem suas emoções, conectarem-se com suas raízes e participarem das narrativas sociais.

¹⁰ Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/o-minuto-e-o-milenio-ou-por-favor-professor-uma-decada-de-cada-vez/>. Último acesso em 06 de mai. De 2024.

Jup do Bairro, em entrevista concedida à revista eletrônica *Marie Claire*, fala sobre a importância de não reduzir as suas produções apenas ao nicho LGBTQIAPN+ e das referências artísticas que teve acesso enquanto uma criança negra, periférica e afeminada. A artista afirma: "Começam a colocar a gente numa caixinha LGBT sem nem querer saber se fazemos rock, reggae etc. Daí, daqui um tempo, vão dizer que essa onda acabou¹¹".

É importante pensar em como essa definição pode limitar diversas possibilidades de criação e de alcance, principalmente, quando as caixas as quais Jup do Bairro cita são preenchidas por artistas rotuladas/os a partir de características físicas e/ou identitárias. No desenvolvimento do seu pensamento, a artista ainda faz provocações ao modo como a grande mídia está sempre sedenta por novidades, mas que descarta certas produções na mesma velocidade e proporção em que dão notoriedade.

Nessa entrevista a artista também fala sobre referências que foram importantes para a construção do seu fazer artístico. Tendo consciência de que foi importante ver bichas, afeminadas e negras em veículos midiáticos como a TV aberta, pois conseguiu enxergar uma possibilidade de reconhecimento e visibilidade para esses corpos, Jup do Bairro cita Jorge Lafond e Laciaia e retoma a discussão dos estereótipos limitadores de outras possibilidades: "Quando eu era criança, existiam a Vera Verão e a Laciaia, ambas com uma imagem pejorativa, da bicha preta engraçada. Era um exemplo, mas não para ser seguido. O Jorge Lafond era um ator incrível. A Laciaia, superdançarina, mas a ambos cabia exclusivamente a comédia".

Figura 13: Vera Verão



Figura 14: Laciaia



¹¹ Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Cultura/noticia/2021/02/jup-do-bairro-nega-rotulo-de-musica-lgbt-e-defende-que-artistas-trans-nao-sao-onda.html> . Último acesso em: 07 de mai. de 2024.

Fonte: Compilação do autor¹²

Lafond surgiu na mídia no início dos 90 em uma participação no filme dos “Trapalhões”, ganhando, logo em seguida, quadro fixo com a personagem Vera Verão no humorístico de grande audiência televisiva “A Praça é nossa”. Já Lacreia, que também se apresentava com os nomes artísticos Margarete Robocop e Volpi Jones, fez muito sucesso no início dos anos 2000 como dançarina de funk. Ambas ganharam notoriedade na TV e em apresentações públicas sendo, até hoje, símbolos de resistência em meio ao conservadorismo da época.

Todos/as esses/as artistas contribuíram para a construção de cenas artísticas mais diversas e ativistas. Eles/as enfrentaram inúmeros empecilhos e perseguições para poder exercer masculinidades e feminilidades que iam além do que o tradicionalismo heteronormativo permitia. Além das figuras emblemáticas da Vera Verão e da Lacreia, outras e outros também ganharam notoriedade do público, da imprensa e imprimiram seu nome na história, na resistência e ao direito de existir, como foi o caso de João Francisco Santos, a Madame Satã.

João Francisco dos Santos foi um emblemático artista, performer e capoeirista carioca, conhecido e referenciado como ícone da contracultura pelo nome de Madame Satã. O homônimo atribuído a João Francisco é, de acordo com CARVALHO e HIDIGIO(2023, p.94) “um nome criminal, também com conotação racista, encontrado nos processos judiciais cujo autor dos crimes tem três homônimos: João Francisco dos Santos, João Braz da Silva e João Vasconcelos”. Em entrevista ao jornal O Pasquim¹³, em 1971, João conta que o apelido veio após ganhar um concurso fantasiado no Bloco Caçador de veados no carnaval do Rio de Janeiro, em 1938.

¹² Figura 13 disponível em: https://www.terra.com.br/nos/jorge-lafond-peca-e-chance-de-reconciliacao-com-prima-que-o-renegou,185d819c26100e25cea73e4e2369394dlj4v0w9j.html#google_vignette, último acesso: 07 de setembro de 2024

Figura 14 disponível em: <https://gshow.globo.com/tudo-mais/tv-e-famosos/noticia/mc-serginho-exalta-lacreia-e-relembra-relacao-me-ensinou-o-que-e-respeito.ghtml>, último acesso em: 07 de setembro de 2024.

¹³ Entrevistado por Sergio Cabral, Paulo Francis, Millôr Fernandes, Chico Júnior, Paulo Garcez, Jaguar e Fortuna, para O Pasquim, de 05/05/1971, e republicada no livro ALTMAN, Fábio. A arte da entrevista. São Paulo: Scritta, 1995.

Figura 15: João Francisco dos Santos(Madame Satã)



Fonte: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/personalidades-negras-2013-madame-sata>

Muitas são as histórias e trabalhos que cercam a vida e obra de João Francisco, além do homônimo emblemático, o seu jeito “malandro” e combativo chamavam muita atenção. É importante ressaltar que a malandragem atribuída à Madame Satã também pode ser vista como um meio de sobrevivência em uma época em que a homofobia e o racismo eram ainda mais escancarados no Brasil. Ao vestir-se com roupas femininas, falar abertamente sobre liberdade sexual e enfrentar o conservadorismo racista, homofóbico e transfóbico desde a década de 20, João Francisco dos Santos foi preso por diversas vezes e virou uma espécie de lenda nas noites cariocas, subvertendo vários estereótipos ao combinar papéis tão distintos no imaginário popular como o malandro e o gay pervertido. O artista morre em 1976 em Angra dos Reis devido a um câncer pulmonar. Nessa mesma época surge, na mídia(e nas ruas), outras personalidades que fizeram parte da (des)construção de subjetividades transviadas, a exemplo da Claudia Wonder.

O documentário “Meu amigo Claudia”(2009), de Dácio Pinheiro, conta um pouco da história de Claudia Wonder e retrata sua ousadia ao fazer uso de sua identidade travesti para ir contra o conservadorismo dos anos 70 e 80, principalmente. O título da produção audiovisual foi inspirado na crônica que Caio Fernando Abreu fez em homenagem a artista. Publicada na década de 80 no jornal Estadão, na qual o autor fala de sua admiração à pessoa e a artista de Claudia. Em um dos momentos, ao citar um show em que ele esteve presente, Abreu diz que “a presença de Cláudia deve representar a suprema transgressão, a mais perigosa das ameaças” e segue afirmando: “É que meu amigo Cláudia incorporou, no cotidiano, a mais desafiadora das

ambiguidades: ela (ou ele?) movimenta-se o tempo todo naquela fronteira sutilíssima entre o “macho” e a “fêmea”.

A descrição feita por Caio Fernando Abreu diz muito a respeito da figura transgressora de Claudia Wonder nos palcos e na vida pessoal. Segundo ela mesma, em declaração feita no documentário citado, as pessoas, de um modo geral, buscam ser o mais “limpinho” possível, performando uma postura que se aproxime ao máximo das regulações sociais que definem o que é ser homem ou mulher. Ela também diz que sempre se sentiu homem e mulher, como se os dois gêneros construíssem a persona Claudia Wonder e como se os dois estivessem convivendo em perfeita harmonia.

Figura 16: Claudia Wonder



Fonte: <https://ezatamentchy.com.br/a-verdadeira-mulher-maravilha/>

Vivendo em uma época em que a repressão política, social e policial chegava ao ápice da violência contra os corpos transviados, Wonder foi um símbolo de luta, resistência e talento artístico. Estrelou alguns filmes e foi atuante no ativismo a favor da liberdade sexual e de gênero, indo às ruas e participando da criação de organizações de apoio às pessoas trans e travestis em situação de vulnerabilidade. A forma como essas/es artistas vivia, se vestiam, compunha e interpretava nos palcos foi, certamente, uma ruptura a tudo o que era posto até então. As personas citadas fizeram(e fazem) parte do imaginário popular, principalmente, da população LGBTQIAPN+. Para entender melhor a importância de voltar os olhos para produções populares, julgo necessário (re)pensar no sentido atribuído ao comum. De modo geral, o conceito de “comum” vem quase sempre carregado de estigmas e estereótipos dos mais torpes labéus, no entanto, é no comum que a teoria se manifesta.

As manifestações populares seguem sendo objeto de inúmeras pesquisas científicas, mas são, constantemente, vistas por grupos mais tradicionalistas como inferiores. Entre os

possíveis motivos para essa descaracterização pode estar o fato de serem mais heterogêneas naquilo que produz.

A fim de garantir sua hegemonia na sociedade capitalista, a classe dominante (composta, em sua maioria, por homens, cis, brancos, cristãos e heterossexuais) utiliza dos aparelhos ideológicos do estado— meios de comunicação, redes sociais, digitais, espaços de educação, gêneros artísticos – tendo a linguagem como instrumento que opera poder de formar ou desformar saberes. Isso acontece, principalmente, por sua eficácia na disseminação e imposição de valores e crenças que fazem com que aquilo que vem das margens seja algo de pouca relevância e/ou considerado marginal.

Nesse processo de dominação, existem tentativas violentas de homogeneização e exploração de tudo o que é considerado comum e, por isso, tratado como inferior. Antônio Negri(2016) expõe que o comum começou a ser constituído por um conjunto de singularidades explorados por um sistema que visa único e exclusivamente o capital. Quando as grandes empresas surgem, isso passa a ser ainda mais evidente, pois havia a necessidade de mão de obra farta e barata. Evidentemente, as classes marginalizadas serviram para tal fim.

Segundo Negri, o capital é sempre a exploração da força-trabalho, sendo assim, sem força de trabalho não há capital. O poder acumulado pelas classes hegemônicas vem do comum, é extraído do comum e transforma trabalho excedente em valor excedente. Essa exploração desenfreada, produziu uma massificação, mas ao contrário do imaginário criado socialmente, essa massa é potência de criação e ressignificação, potência que pode se manifestar através da arte, por exemplo. A arte, nesse sentido, surge da necessidade de produzir contrapontos a tudo o que está sendo imposto enquanto regulações a serem seguidas. No entanto, ainda de acordo com o autor, esse ritmo frenético imposto sobre o homem pode também afetar a arte fazendo com que a criação contestadora e motivadora do pensamento venha a perder força.

Nesse contexto, é crucial reconhecer que a arte não apenas reflete as tensões sociais, mas também atua como um espaço de resistência e reinvenção e, por isso, merece mais atenção em ambientes que se propõem a estudar os mais diversos fenômenos sociais e culturais como, por exemplo, a academia. A crítica cultural tem papel importante na inserção das produções musicais no meio acadêmico, pois se propõe a revelar discursos que vêm da margem para que se revele o que ainda não foi contado ou até mesmo ouvido. Segundo Nelly Richard(2002):

[...]A crítica cultural se propôs, sobretudo, a explorar certas constelações de linguagem simbólicas – artísticas e literárias -, o que faz o trabalho de lembrar deslizar para vazios da representação, pelas falhas do discurso

social e seus lapsos, cruzando a sintaxe ordenadora das recapitulações históricas com os dilaceramentos e aberturas de formas e imagens submergidas em um fora-de-plano, que condensa as significações mais obscurecidas da lembrança. (Richard, 2002, p.193)

A partir disso, pode-se perceber que o campo de estudos da crítica cultural possibilita uma mudança de foco considerando saberes e culturas que os estudos mais tradicionais desconsideravam. Também, a partir da leitura em Richard, Roberto Henrique Seidel(2016), traça uma linha histórica a respeito da difusão desse pensamento no mundo, focando na recepção e acomodação em terras brasileiras. Desse modo, ele enfatiza pontos importantes entre a cultura e o poder evidenciando os estudos culturais como fator fundamental na “criação” de novas narrativas decoloniais. Em certo momento, Seidel coloca:

O corolário é que cada evento, fato, acontecimento – indistintamente - terá que ser re-narrado cada vez, com pontos de vistas novos, esquecidos, relegados, quando não negados; sempre gerando, pois presumíveis efeitos de sentido distintos. (Seidel, 2016, p.29).

Esses efeitos de sentido distintos são importantes para que os grupos que foram (e estão) subalternizados sejam retirados dessa posição, ao passo que representam ameaça àqueles que gozam de muitos privilégios criados e constantemente mantidos pelo sistema patriarcal e capitalista. Chimamanda Ngozi Adichie(2009) nos alerta para os perigos de uma história única. A autora nigeriana diz, entre outras coisas, que as histórias que são contadas nos espaços de formação como escolas e universidades contam a partir da perspectiva daqueles que estão no poder. O perigo é que muitas outras histórias foram silenciadas, desconsideradas e descaracterizadas. Recontar é validar essas outras existências que por muito tempo foram preteridas.

Desse modo, os estudos queer, que tem como principal expoente a filósofa Judith Butler, subverte completamente todas as normas hegemônicas de gênero e contribuem para aprofundar ainda mais essa discussão. O sentido de queer surge como insulto à corpos que se distanciam de um padrão social, operando uma prática linguística de inferioridade. Segundo Butler “Queer adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos” (Butler, 2002, p. 58).

A ressignificação semântica do termo tem evoluído à medida que as vozes e representatividades do ativismo apresenta um quadro de visibilidade para questionar as identidades. No Brasil, essas discussões ganham cada vez mais força. Ao falar sobre os estudos e o movimento queer, Berenice Bento aponta:

[...] se originam em torno de alguns eixos: 1- desnaturalização das bioidentidades (coletivas e individuais); 2- ênfase nas relações de poder para interpretar as estruturas subjetivas e objetivas da vida social; 3- a permanente problematização das binariedades; 4- prioridade à dimensão da agência humana; 5- crítica ao binarismo de gênero (masculino versus feminino) e sexual (heterossexual versus homossexual). (Bento, 2014, p.42)

Ainda com relação aos estudos queer, Bento diz que faz mais sentido denominá-lo em território brasileiro de Estudos Transviados¹⁴. Segundo ela, “Ser um transviado no Brasil pode ser uma “bicha louca”, “um viado”, “uma travesti”, “um traveco”, um sapatão.” (BENTO, 2014, p.42). Desse modo, o termo transviado se contextualiza com a nossa realidade e peculiaridades culturais. Comporta, portanto, discursos dos corpos dissidentes que desnaturalizam as identidades genitalizadas onde Mulher/Buceta e Homem/Pica seriam as expressões legítimas e normais das feminilidades e masculinidades.

Faz-se importante ressaltar que a definição proposta por Bento não deve ser tratada enquanto um sinônimo ou uma tradução, mas, principalmente, como um olhar mais atento ao encarar esse campo de modo a revelar novas concepções de ser, existir e se expressar em um outro meio que não o norte-americano e/ou europeu. Seguindo essa vertente dos estudos transviados, busco diálogos entre as performances do MPBixa com estudiosos de gêneros e sexualidades, principalmente, aqueles que são atuantes e vivenciam em suas peles a dor e a delícia de não pertencerem a grupos hegemônicos, como Paul B. Preciado (2017), João Silvério Trevisan (1998), Judith Butler (2015), Leandro Colling (2019), Berenice Bento (2014), Sam Bourcier(2022), dentre tantos outros que vêm produzindo materiais filosóficos, educacionais e culturais extremamente relevantes.

Portanto, voltar-se para as personas que manifestaram sua arte e seus corpos transviados em épocas sombrias de perseguição, silenciamentos e ditadura é uma forma de buscar entender como essas histórias abordam linguagens diversas que evidenciam outras posições sociais, culturais e identitárias para além das que já estão postas. Todas essas manifestações também possibilitaram uma ascendente produção musical produzida e performada por artistas trans e travestis que são o foco do estudo.

¹⁴ Opto por adotar essa terminologia para me referir e abranger os sentidos dos estudos queer no decorrer do trabalho.

1.1- Transviados tropicais

A MPB(Música Popular Brasileira) também tem exemplos de artistas que já subvertiam as normas de gênero e performavam corpos múltiplos antes mesmo dos estudos transviados serem pauta de estudiosos e artistas. É fato que nem sempre gêneros e sexualidades estiveram na primeira camada da obra tropicalista, todavia, é possível identificar nos figurinos, nos trejeitos e em algumas músicas a insubordinação desses artistas ao sistema binário.

Caetano Veloso chegou a ser exilado por causa de suas críticas ao regime militar, mas assim que retorna ao Brasil, em 1972, vai imitar, no palco, os trejeitos de Carmen Miranda “torcendo as mãos e revirando os olhos”, reforçando sua própria “ambiguidade sexual”, como o artista comenta, anos mais tarde, em sua autobiografia *Verdade tropical* (1997). Ainda nesse livro, Veloso comenta sua inquietude a respeito das imposições que se fazia a respeito do seu corpo, fazendo com que ele não se identificasse enquanto uma figura masculina e nem feminina determinada e limitada. Uma imagem que trata bem esse momento é a capa do LP *Araçá Azul*, lançado em 1973.

Figura 17: Caetano Veloso na capa do LP *Araçá Azul*(1973)



Fonte: <https://www.elemental-music.com/aracaazul-mini-lppapersleevereplica-2/>

O artista sempre deslocou lugares binários com a sua aparência e a forma de performar suas canções transgressoras em palco. Além disso, se mantém atual e disruptivo ao apadrinhar artistas dissidentes que estão iniciando suas carreiras artísticas. São exemplos os artistas Hiran, artista, natural de Alagoinhas que ganhou projeção no segmento do rap, cantando sobre suas experiências dissidentes e Majur, artista, cantora e compositora natural de Salvador, suas

músicas, do gênero R&B e MPB, abordam temas como relações afetivas e empoderamento. Ambos estiveram em festas na casa de Caetano e tiveram suas vidas transformadas pela visibilidade que a experiência lhes trouxe. Em entrevista concedida ao portal G1¹⁵, Majur afirma:

Até hoje não consegui descrever o quão rápido foi. Não vi as coisas acontecerem, só fui exposta a Caetano por Gadú e Lua. A gente se encontrou de coração e alma. Quando vi, já estava vindo para o Rio de Janeiro e começando a minha carreira a convite da Paula Lavigne, esposa dele [que virou sua empresária]. Ainda estou sentindo na pele. Nunca vou conseguir me acostumar, sempre vai ter aquele friozinho na barriga. (Majur, G1, 2019)

Gilberto Gil no álbum “Refazenda”¹⁶(1975) faz, desfaz e refaz muitos estigmas. Desde a ideia de fluidez que ele aponta na música que dá nome ao álbum, como pode ser observado no trecho “Amanhecerá tomate e anoitecerá mamão” (Refazenda, 1975), até a música “Pai e mãe”¹⁷(1975), quando o eu lírico da canção relata a experiência de beijar homens e pede aos pais que não se aborreçam por isso.

Diga a ele que não se aborreça comigo
Quando me vir beijar outro homem qualquer
Diga a ele que eu quando beijo um amigo
Estou certo de ser alguém como ele é
(Gil, 1975)

Tanto Caetano Veloso, quanto Gilberto Gil, já transitavam entre os marcadores identitários reforçando a ideia de um gênero fluido discutido por Berenice Bento(2010). A respeito dessa fluidez, a autora aponta que: “não existe uma essência masculina e feminina, o gênero só pode ser compreendido quando remetido às práticas performatizadas.” (BENTO, 2010, p.88). Ainda sobre embaralhar os marcadores de gênero, Gil usa uma peça leve e estampada no show “Refestança”(1978), dividido com Rita Lee.

Figura 18: Gilberto Gil e Rita Lee no show Refestança(1978)

¹⁵ Disponível em: <https://gshow.globo.com/programas/altas-horas/noticia/apadrinhada-por-caetano-veloso-conheca-majur-a-nova-voz-da-musica-brasileira.ghtml>. Último acesso: 24/07/2024

¹⁶ Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4NzY5auu3oohgRKDPZxKEF?si=a7c34be0ec164a7a>. Último acesso: 24/07/2024

¹⁷ Disponível em: <https://open.spotify.com/track/7hnkJ0iOMDmBv26XkYh0pZ?si=2f727e80e0b84fa7>. Último acesso: 24/07/2024



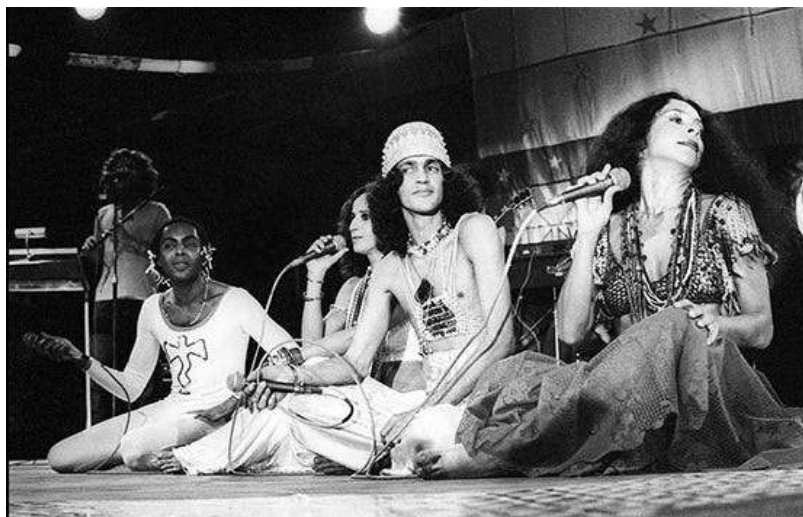
Fonte: <http://taratitaragua.blogspot.com/2012/09/a-aproximacao-de-rita-lee-e-gilberto-gil.html>

Segundo Renato Gonçalves¹⁸, no espetáculo *Doces Bárbaros*, também estrelado por Maria Bethânia e Gal Costa, em 1976, houve uma manifestação ainda mais evidente dessa disrupção. Gonçalves aponta que enquanto de um lado, Caetano Veloso e Gilberto Gil usavam dos pés à cabeça, em determinada parte do *show*, um *collant* branco que, como as roupas dos bailarinos, atachava o corpo para deixá-lo nu e livre, de outro, Maria Bethânia e Gal Costa, apesar da feminilidade impressa às saias e aos *tops* que vestiam, subvertiam a heteronormatividade ao encenar, em *Esotérico* (Gilberto Gil), um flerte lesbiano—um dos momentos mais sutis do espetáculo. Gonçalves ainda aponta que:

Quando juntos, os tropicalistas celebravam o amor livre de gênero, orientação sexual ou qualquer contrato social: “o seu amor, ame-o e deixe-o livre para amar” (O seu amor). Prolongando as discussões de Herbert Marcuse, principalmente as ideias desenvolvidas em *Eros e civilização* (1955), livro no qual o filósofo francês põe em diálogo o materialismo histórico de Karl Marx e a psicanálise de Sigmund Freud, a contracultura e o tropicalismo colocavam em prática a ideia de que o corpo e o desejo também podem ser campos de atuação política. (Gonçalves, 2017)

Figura 19: Gilberto Gil, Maria Bethânia, Caetano Veloso e Gal Costa, da esquerda para a direita, no espetáculo *Doces Bárbaros* (1976)

¹⁸ Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/tropicalismo-transviado-fdc345e56079>. Último acesso em: 8 de setembro de 2024.



Fonte: <https://medium.com/revista-bravo/tropicalismo-transviado-fdc345e56079>

É sabido que a cantora Gal Costa foi a presença feminina que atuou no Tropicalismo de maneira mais efetiva e presente desde o início do movimento até a sua dissolução. Certamente, a presença da artista foi fundamental para difundir ainda mais a proposta transcendente que o grupo propunha.

Em um tempo em que a moral cristã e as convenções sociais definiam o que era adequado ou não ao corpo feminino de modo mais incisivo, Gal aparecia em palco com figurinos provocativos, muitas vezes, com os seios à mostra. Durante suas apresentações, tinha uma maneira única de se comportar, como por exemplo tocando violão no meio das pernas com a genitália aparecendo para um público que cobrava das mulheres deverem sentar-se de pernas sempre fechadas. Todo o conjunto apresentado por Gal Costa evidencia corpos em cena disruptivos, pois promove a ruptura das convenções sociais, das linguagens artísticas e da expressão performática.

Outra característica bastante marcante eram seus cabelos esvoaçantes e rebeldes, sem preocupação nenhuma em “domá-los” e se apropriando de uma imagem vista como mais selvagem pela maioria da população da época. Uma imagem bastante emblemática que sintetiza toda essa ousadia e sensualidade é a capa e a contracapa do álbum Índia, lançado em 1973, censurado pela ditadura militar e liberado para venda apenas com a condição que fosse comercializado com um envelope fosco que não ficasse a mostra as imagens:

Figura 20: Capa e contracapa do álbum Índia, 1973.



Fonte: <https://www.rimasebatidas.pt/notas-de-contracapa-6-fragmentos-do-universo-gal-costa/>

Além de todo o conjunto imagético, a artista tinha uma presença de palco e um timbre inconfundíveis e potentes. Segundo ela mesma falava em entrevistas, sempre foi uma cantora intuitiva, pois nunca estudou canto, e foi essa intuição artística que trouxeram para a cena uma afinação delicada junto a uma sensualidade transgressora durante a ditadura e que fizeram com que Gal Costa se tornasse uma das figuras mais importantes da música brasileira. Resquícios de um comportamento rebelde e questionador continuam e ganham novas peles e formas nas performances do MPBixa. Um dos exemplos que podem ser citados é a música de Linn da Quebrada, “Mulher”¹⁹. Na canção ela descreve sobre a situação periférica de mulheres trans e travestis. Parafraseando “Da maior importância”²⁰, música composta por Caetano Veloso e interpretada por Gal Costa no álbum Índia de 1973, Linn Da Quebrada no verso “Uma mulher é sempre uma mulher?” coloca um ponto de interrogação questionando o que, até então, era uma afirmação bastante enfática na canção dos tropicalistas.

De acordo com Noletto (2014):

Gal Costa, no palco ou fora dele, ostentava vasta cabeleira, trajava vestes da cultura *hippie* e cantava com os pés descalços. Seu visual era composto pela influência de muitas vertentes de informação advindas da cultura *rock-hippie* norte-americana, do candomblé da Bahia, das rendas nordestinas e

¹⁹ Disponível em:

<https://open.spotify.com/album/0vFncbf40Go3GXJ9DQX3Ky?si=pTYORZOzTCSpLKHrvrLLkA> Último acesso em 12 de setembro de 2024.

²⁰ Disponível em: <https://open.spotify.com/track/02Gj59D61859A0wQvSRqnR?si=74ca2ccca727408d> Último acesso em 12 de setembro de 2024.

tantas outras fontes de inspiração. As referências que Gal Costa e os outros membros do Tropicalismo buscaram, por exemplo, na cultura nordestina, podem ser interpretadas como marcas dos efeitos do processo diaspórico vivenciado por esses artistas (HALL, 2001) que, deixando sua região de origem (Nordeste) em busca de reconhecimento profissional no sudeste do Brasil, transportaram diversas referências identitárias - em especial da Bahia - para dentro de sua produção artística. (Noletto, 2014, p.68)

Ao alimentar-se de culturas, como a nordestina, os tropicalistas criaram novas formas de produzir e performar, influenciando outros artistas transgressores. Destaque para Ney Matogrosso que desde a década de 70, com o grupo Secos e Molhados, surpreende a todas e todos com apresentações que transcendem os lugares do que pode um corpo masculino. Com letras tão provocativas, quanto seu estilo de se vestir e maquiar, o grupo, também formado pelos artistas João Ricardo e Gérson Conrad, criou inúmeras possibilidades de expressar sendo, muitas vezes, perseguido pelo regime militar que controlava o país naquela época.

Figura 21: Secos e molhados



Fonte: <https://marceloxpinheiro.medium.com/uma-noite-com-secos-molhados-b384ce229200>

A estética do grupo musical criava uma atmosfera única e chamava atenção por onde passava. Sem minimalismos, apareciam sempre usando roupas extravagantes, plumas, colares, braceletes, maquiagens artísticas e outros adereços que reforçavam a sensualidade, com isso criavam uma atmosfera andrógina, sedutora, ambígua e provocativa. As músicas também provocavam o imaginário do público com letras e arranjos bem diferentes do que se produzia até então. Uma das músicas mais emblemáticas do grupo é *O vira* que traz elementos de um folclore brasileiro e transformações, até então pouco exploradas:

O gato preto cruzou a estrada

Passou por debaixo da escada
E lá no fundo azul, na noite da floresta
A lua iluminou a dança, a roda, a festa
Vira, vira, vira
Vira, vira, vira homem, vira, vira
Vira, vira, lobisomen
(Secos e Molhados, 1974)

O ato de virar repetido algumas vezes no refrão, pode ser interpretado como esse rito de transformação de um estado a outro, um devir criativo e metamorfoseado. Pode ser visto também através de uma perspectiva de afronta ao ditado popular tropical que diz que “homem com homem via lobisomen”, dando a entender que essa passagem metafísica se dá a partir da relação homoafetiva.

Com tanta qualidade estética e técnica, o grupo que anunciou seu fim logo após o lançamento do seu segundo LP em 1974, continua sendo um dos mais ousados quando se trata de novas possibilidades corporais, estéticas e musicais. Fruto disso é uma leva de artistas que cita Ney Matogrosso, que continuou com a carreira solo, e os Secos e molhados como referência até os dias atuais. Uma dessas artistas é a Linn da Quebrada que no seu documentário *Bixa travesty*(2018) usa uma luva que era do Ney Matogrosso na época em que integrava o grupo.

Figura 22: Linn da Quebrada em *Bixa Travesty*



Fonte: <https://g1.globo.com/ba/bahia/o-que-fazer-em-salvador/noticia/2023/05/03/bixa-travesty-documentario-sobre-linn-da-quebrada-sera-exibido-em-sessao-de-cinema-em-salvador.ghtml>

Em entrevista cedida a Robledo Milani, do blog Papo de cinema²¹, Linn revela:

Acho que o Ney Matogrosso é uma figura muito importante. Ele representa algo muito forte, uma inspiração e um exemplo. Aquilo que vivemos, e que está registrado tão brevemente no filme, foi um encontro de gerações. Tem um momento, na trajetória dele, em que também investigou muito seu corpo. Possibilitou a construção de novas referências. Ele propôs algo muito particular no que diz respeito a própria estética, sua performance no palco, o trabalho com a voz. E também no que diz respeito a essa busca pela liberdade. Foi muito emocionante, e não vou esquecer nunca cada instante em que estive ao lado dele. (Linn da Quebrada, Papo de Cinema, 2019)

Essas referências vistas nas músicas e nos movimentos artísticos do Brasil em épocas de ditadura militar fomentaram muito a discussão das liberdades sexuais e de gênero.

A análise da produção artística vinculada ao Tropicalismo e à Música Popular Brasileira das décadas de 1960 e 1970 evidencia que práticas estético-performativas foram fundamentais para a subversão dos regimes normativos de gênero e sexualidade em vigência. Artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Ney Matogrosso, ao embaralharem códigos de masculinidade e feminilidade em suas performances, anteciparam, na prática, discussões que seriam mais tarde formalizadas pelos estudos queer e transviados. Como aponta Berenice Bento (2010, p. 88), "não existe uma essência masculina ou feminina, o gênero só pode ser compreendido enquanto prática performatizada", evidenciando que as performances desses/as artistas operaram deslocamentos epistemológicos significativos em seu tempo.

Nesse sentido, a MPB constituiu-se como um território de insurgência simbólica, no qual a estética tropicalista, ao fundir referências do rock psicodélico, da cultura afro-brasileira e da tradição popular, instaurou possibilidades de subjetivação não alinhadas ao modelo heteronormativo. Como sugere Stuart Hall (2003), as identidades culturais são sempre "produções, nunca completas, sempre em processo", perspectiva que permite entender as performances desses/as artistas como práticas contínuas de reinvenção dos modos de ser e de habitar o corpo.

Essa herança estética e política reverbera na produção contemporânea de artistas como Alice Guél, Bixarte, Jup do Bairro e Linn da Quebrada, que, ao retomarem a liberdade expressiva e corporal inaugurada no Tropicalismo, reafirmam a arte como campo estratégico

²¹Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/bixa-travesty-talvez-nao-fosse-feminina-o-suficiente-para-ser-mulher-ou-demais-para-ser-so-bixa-diz-linn-da-quebrada/>. Último acesso em: 08 de setembro de 2024.

de resistência e de produção de novas epistemes identitárias. Como enfatiza Judith Butler (2003, p. 190), "o gênero é uma construção incessante, não uma essência fixa", e, nesse sentido, a trajetória da MPB transgressora reafirma a arte enquanto prática de contestação e desestabilização dos regimes ontológicos hegemônicos.

Assim, constata-se que, ao tensionarem as fronteiras entre os gêneros, as sexualidades e as expressões corporais, os tropicalistas e seus herdeiros contemporâneos transformaram a música popular em um potente instrumento de resistência cultural e política, operando a ampliação dos horizontes de inteligibilidade para corpos e identidades dissidentes na sociedade brasileira.

1.2- ENTRE PALCOS E PRECONCEITOS: MEMÓRIAS DE LUTA E RESISTÊNCIA NO TEATRO BRASILEIRO

Enquanto a repressão chegava a níveis assustadores, artistas **existiam** e resistiam ressignificando novas possibilidades de ser, existir e criar. Sendo assim, é de grande valia pensar também na importância de artistas travestis (mais conhecidas pelo termo transformistas, na época) que levaram verdadeiras multidões ao teatro quebrando, desse modo, muitos paradigmas, como foi o caso das Divinas divas.

Figura 23: Brigitte de Búzios, Camille K, Divina Valéria, Rogéria, Jane de Castro, Fujika de Halliday, Eloína dos leopardos e Marquesa, respectivamente.



Fonte: <https://universoretro.com.br/a-historia-por-tras-da-documentario-divinas-divas-de-leandra-leal/>

O documentário *Divinas Divas*, dirigido por Leandra Leal, rememora a história de oito artistas travestis que faziam shows no Teatro Rival do Rio de Janeiro (pertencente à família de Leandra) nos anos 60 e 70. Rogéria, Jane Di Castro, Marquesa, Eloína dos Leopardos, Divina Valéria, Camille K, Fujika de Holliday e Brigitte de Búzios, já idosas, são as estrelas.

Todas elas tiveram que lutar contra a carece, a violência e o preconceito para se firmarem nos palcos e na vida, evidenciando, portanto, práticas artivistas que não apenas resistiam, mas enfrentavam o sistema repressor e violento vigente na época. Durante o documentário alguns depoimentos chamam a atenção. Entre eles o de Rogéria que afirma que na época da ditadura elas não falavam sobre política e não criticavam regimes. A perseguição existia apenas por se apresentarem vestidas de mulher. Ela ainda conta que:

Nos vestíamos de mulher, estávamos na fronteira do precipício. Eu ia arrumar confusão como? Eu já era a confusão. Eu estava vestida de mulher e nem o pau eu tinha cortado. Isso é muito emblemático. Ninguém falava em política. A gente ficava horrorizada, calada, e deixavam a gente trabalhar. Foi um ‘bum’, o brasileiro não tinha para onde ir, todo mundo fugindo do golpe. Os únicos que podiam divertir o brasileiro eram quem? Nós! Foi assim que tudo começou.(Rogéria, *Divinas Divas*, 2017)

Jane di Castro relata que quando elas começaram a se apresentar no teatro elas eram todas “bichas pintosas” que se maquiavam e se transformavam apenas no palco, mas que fora dele tinham que se vestir como homens. Fujika de Halliday, citada por algumas como a mais “pintosa” de todas, relata momentos de violência quando saía nas ruas pois já tinha uma imagem, mesmo fora dos palcos, mais afetada. Durante os relatos, as divas vão revelando como foi o processo de se afirmar enquanto travestis e as agressões que sofreram. Eram obrigadas, por exemplo, a tirarem todos os acessórios e vestimentas femininos para saírem do teatro após as suas apresentações.

Segundo Rita Von Hunt²², o documentário *Divinas divas* faz com que aquele que o assiste consiga traçar uma linha histórica e entenda acúmulos, renovações e novas posições de artistas que desafiaram e desafiam o sistema. A arte, em todas as suas manifestações (a escultura, a pintura, o desenho...) elas acontecem porque o ser humano está tentando expressar sentimentos que ele não consegue por outras vias. Ao assistir e revisitar a história das artistas presentes no documentário, bem como ao escutar as músicas produzidas pelo MPBixa, é possível ter acesso a outras formas de ser e existir que vão muito além daquelas que foram normatizadas e repetidas compulsoriamente.

²² Persona drag do ator e professor Guilherme Terreri. Com formação em Artes Cênicas pela UNIRIO e Língua e Literatura Inglesa pela USP. Vídeo disponível em: <https://youtu.be/bADUFwn6aWY>. Último acesso em 8 de setembro de 2024.

O movimento MPBixa como o vemos hoje não existia, mas muitas referências podem ser vistas nas performances das artistas que ascendem contemporaneamente. Jup do Bairro, no videoclipe da música *Sinfonia do corpo*, faz alusão a essa disforia imagética que corpos trans e travestis passam, fato sempre citado pelas Divinas divas no documentário. No Clipe de Jup do Bairro, a artista tece algumas críticas ao que pode um corpo, montando-se, exibindo-se e, por fim, desmontando-se de uma persona feminina.

Ademais, o movimento propõe uma articulação estética que transforma a arte em espaço de denúncia e celebração. Obras como o videoclipe *Sinfonia do Corpo*, de Jup do Bairro, criticam os padrões de normalidade corporal e revelam os atravessamentos de disforia e resistência, dialogando diretamente com as experiências de violência e afirmação relatadas no documentário de Leal. A arte, nesse sentido, adquire uma função de ativismo, conforme conceituado por Felicity Collins (2015), sendo simultaneamente um gesto estético e político.

As divas Brigitte de Búzios, Jane di Castro, Fujica de Holliday, Marquesa e Rogéria faleceram em 2018, 2020, 2015 e 2017, respectivamente. Importante ressaltar que todas elas tinham mais de 70 anos, o que é mais uma exceção para a realidade dos corpos trans no Brasil. Segundo a Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil (ANTRA) que publica dossiês anuais com dados importantes referentes a população trans e travesti em território brasileiro, em documento²³ publicado em 29 de janeiro de 2024 a ANTRA afirma que a expectativa de vida dessa comunidade é de 35 anos, sendo, portanto, menos da metade da expectativa de pessoas cisgênero que, segundo dados refeitos pelo IBGE²⁴ em 2023, é de 75,5 anos.

O documentário *Divinas Divas* (2017), dirigido por Leandra Leal, resgata uma memória fundamental para a compreensão das resistências travestis e transformistas no Brasil durante o período da ditadura militar. A atuação de artistas como Rogéria, Divina Valéria e Jane Di Castro, por exemplo, configurava uma subversão da norma de gênero, pois, como evidenciado nos relatos, a mera presença pública desses corpos feminilizados já representava um ato político, mesmo sem a explicitação de discursos partidários. Nesse contexto, a performance

²³Disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2024/01/dossieantra2024-web.pdf>. Último acesso em 8 de setembro de 2024.

²⁴ Disponível em: <https://g1.globo.com/saude/noticia/2023/11/29/expectativa-de-vida-do-brasileiro-diminuiu-novo-calculo-do-ibge-que-considera-pandemia-e-censo-2022.ghtml> Último acesso em 8 de setembro de 2024.

dessas artistas pode ser compreendida como uma prática de resistência simbólica, na medida em que desafiava a ordem normativa da sociedade repressora.

O movimento contemporâneo do **MPBixa** dá continuidade e radicaliza essas práticas de resistência, assumindo de maneira explícita o caráter político de sua arte. Segundo a análise de Rita Von Hunty (2020), ao revisitar histórias como a das Divinas Divas, é possível traçar uma linha de acúmulo e renovação de estratégias de enfrentamento e afirmação de identidades dissidentes. Artistas como Alice Guel, Bixarte, Jup do Bairro e Linn da Quebrada reafirmam suas identidades em todas as esferas da vida pública, recusando-se a "desmontar-se" após as apresentações — prática que as Divinas Divas eram obrigadas a adotar para escapar da violência cotidiana.

O MPBixa também complexifica a representação da dissidência, apresentando uma diversidade de corpos e trajetórias que questionam a homogeneização das experiências trans e travestis. Como argumenta Paul B. Preciado (2014), a multiplicidade corporal e subjetiva é fundamental para desestabilizar as normas cisheteronormativas. Assim, corpos gordos, pretos, transmasculinos e travestis ocupam espaços de visibilidade e produção cultural, evidenciando que a diferença não apenas existe, mas constitui um motor criativo e político.

Portanto, se as Divinas Divas abriram espaços de visibilidade para corpos dissidentes no cenário artístico brasileiro, o MPBixa atual pavimentava essas trilhas com novas formas de expressão, resistência e afirmação, desafiando de maneira ainda mais contundente as normatividades sociais impostas.

Concomitantemente a toda essa efervescência artística e política, outro grupo que também se destacou foram os Dzi Croquettes. No ano de 1972, Bayard tonelly, Ciro Barcelos, Carlos Machado, Cláudio Gaya, Cláudio Tovar, Lennie Dale, Benedito Lacerda, Eloy Simões, Paulo Barcellar, Reginaldo de Polly, Rogério de Polly, Roberto Rodrigues e Wagner Ribeiro, estreavam nos teatros brasileiros um espetáculo desconcertante quando o assunto era colocar em voga os papéis de gênero no fazer artístico. O grupo era formado por 13 homens com idades que variavam dos 18 aos 30 anos de idade, advindos de regiões diferentes do país, mas viviam juntos em uma casa em Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Segundo documentário disponível no YouTube²⁵, produzido por Tatiana Issa, filha de Américo Issa que fez parte da equipe técnica dos Dzi de 1976 a 1980, a ideia de criar o grupo foi de Wagner Ribeiro.

²⁵Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3-Yt7Arxjrl> Último acesso em 8 de setembro de 2024.

Figura 24: Dzi Croquettes – Um símbolo de resistência e orgulho no apogeu da Ditadura



Fonte: <https://gay.blog.br/anais-da-historia/dzi-croquettes-um-simbolo-de-resistencia-e-orgulho-no-apogeu-da-ditadura/>

Por ser de família grande, a ideia era que a companhia também tivesse uma estrutura familiar, sendo assim cada integrante representava em cena e era tratado fora dos palcos com apelidos e referências que remetiam a essa estrutura. O pai era o Lennie Dale. Ele era um bailarino já conhecido pelo talento e ousadia no meio artístico e era uma grande promessa de estrela na Broadway. No documentário citado acima, Gilberto Gil diz que Lennie foi um dos grandes precursores da Bossa Nova no Brasil, sendo responsável, segundo Gil e artistas como Marília Pera, Elkie Maravilha e Ney Matogrosso, por profissionalizar o gênero musical. Foi uma grande influência para a cantora Ellis Regina, ensaiando arduamente com a artista e inserindo ritmo, expressões corporais e formas de cantar que tornaram Ellis uma figura aclamada no cenário musical. Lennie ainda era conhecido pelo seu profissionalismo e exigência no trabalho, mas também pelo lado pessoal problemático citado por outros integrantes dos Dzi e pela amiga íntima Cláudia Raia.

Wagner Ribeiro era mãe. Vinha do interior do Rio de Janeiro, era estudante de medicina e largou tudo para estudar teatro e ser artesão. Inventivo, bem-humorado e com uma inteligência ímpar, tinha talento admirável para escrever e, por isso, era o responsável pela escrita e montagem dos espetáculos apresentados pelo grupo. Os números apresentados pelo próprio Wagner deram início ao teatro conhecido popularmente por “besteirol”, pelo tom sempre escrachado e divertido. Números cativantes que inspiraram artistas como Miguel Falabella, Luiz Fernando Guimarães, Regina Casé, Cláudia Raia e Débora Bloch, por exemplo.

As filhas eram o Rogério de Poly(chamado de Pata) que atuava como cantor de auditório no rádio e tinha experiência em papéis pequenos em filmes e peças; Ciro Barcelos(Silinha) gaúcho de Porto Alegre, fugia sempre de casa e foi emancipado aos 17 anos para participar do

musical Hair; Paulo Barcellar(Paolette) que juntou-se ao grupo com 18 anos e trabalhava como “relações públicas” vendendo as roupas de couro, feitas por Wagner Ribeiro, aos artistas de televisão; Claudio Gaya(Claudette) que era carioca e bolsista no Conservatório Nacional; e Carlos Machado(Lotinha), também vindo do Rio de Janeiro, já havia percorrido a Europa com seu trabalho no grupo “Folklórico Brasileira”. Carlinhos, como era popularmente conhecido, entrou em contato com o grupo através de Lennie Dale.

As tias(irmãs de mãe) eram Bayard Tonelli(Bacia), gaúcho filho de um coronel e pertencente a uma família de classe média alta, foi contra as expectativas impostas ao se mudar para a Bahia ainda adolescente e aprender, segundo ele, a se expressar através da arte por influências diretas ao cenário efervescente baiano do final dos anos 60, indo logo depois tentar carreira de ator e modelo no Rio de Janeiro; Reginaldo de Poly(Rainha), irmão de Rogério, trabalhava em um escritório de uma empresa de aviação e influenciou seu irmão com seus traços artísticos; e Roberto Rodrigues(Rose), na época estudante de belas-artes, artista plástico, funcionário bancário e ex-aluno de colégio militar, namorava a Elke Maravilha quando fazia parte dos Dzi.

Ainda compunham a família as sobrinhas Benedito Lacerda(Old) carioca, havia estudado três anos na Escola de Administração, fez alguns cursos de economia política, também tinha experiência como bancário e alguns trabalhos que lhe garantiram a sobrevivência na Europa por um ano para estudar teatro e outras artes; e Cláudio Tovar(Clô), vinha do Espírito Santo, pós-graduado em arquitetura, havia sido bolsista na Itália, e tinha experiência como cenógrafo e desenhista de peças de teatro e novelas. E, para finalizar, tinha a empregada Eloy Simões(Eloina), o paulista entrou um pouco depois apenas para desempenhar a função de camareiro no grupo, mas aos poucos foi participando das apresentações e ganhou cada vez mais espaço nas peças.

É importante ter conhecimento dessa estrutura para entender todos os desdobramentos de uma história de sucesso e confusões. O grupo surgiu em 1972, no período mais violento da ditadura militar. No auge do Ato institucional número 5(AI5), que acabava com todas as liberdades individuais. Começou a chamar atenção da crítica e do público por serem homens que transformavam as noções de gênero em dubiedade ao se vestirem com e se maquiarem com elementos femininos, mas com pelos, corpos másculos e movimentos de dança que não eram tidos como delicados.

Nos anos 80, o vírus da Aids se espalhou pelo mundo e recebia popularmente o nome de “câncer gay”. A comunidade gay foi a mais acometida e sofreu muito com as consequências

avassaladoras da doença, bem como com o descaso dos órgãos públicos que demorou a oferecer tratamento humanizado às vítimas. Eloy Simões(1951-1987), Claudio Gaya(1946-1992), Paulo Barcellar(1952-1993) e Lennie Dale(1937-1993) faleceram por causa da doença.

Outro problema que também pode ser considerado de cunho social fez algumas vítimas no grupo. Reginaldo de Poly(1949-1984), Carlos Machado(1943-1987) e Wagner Ribeiro(1936-1994) foram brutalmente assassinados e os responsáveis nunca foram devidamente identificados e condenados pelo crime.

Na música Kettu²⁶, Bixarte traz o verso:

Elas foram caçadas
No passado, presente
Mataram e apagaram a história da gente
Operação tarântula
Quem é ainda sente
Ressuscitando as trava
Numa rima eloquente
(Bixarte, 2023)

A artista cita uma operação promovida pela polícia de São Paulo em fevereiro de 1987 e que durou até março do mesmo ano. Durante esse período, a polícia caçava e matava pessoas trans, travestis e travestidas por todo o estado e que foi suspensa após um decreto feito pela vereadora do partido dos trabalhadores Irede Cardoso. De acordo com o documentário “Temporada de caça - a polícia, os outros e as pessoas de bem”²⁷, havia um apelo político e popular conservador de ‘limpar’ as ruas da cidade, principalmente, por causa da epidemia de AIDs que foi, desde o início, associada à população LGBTQIAPN+.

O documentário citado ainda ressalta que mesmo após a suspensão da operação, diversas pessoas morreram assassinadas com o *modus operandi*: homens gays, lesbianas, trans e travestis eram encontrados mortos com os pés e mãos amarrados, a boca cheia de tecidos e perfurados/as com vários golpes de arma branca. Os assassinatos não eram publicados nas mídias de massa e os assassinos jamais foram punidos. Não deve ser coincidência que nesse mesmo período alguns dos integrantes dos Dzi croquetes foram encontrados nessa mesma

²⁶Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3oBJl9RKg19A2whmczWOzf> . Último acesso em: 08 de setembro de 2024.

²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5VMd8SU-tlw> . Último acesso em: 08 de setembro de 2024.

situação. Cenas de crimes que por muito tempo foram apagadas de uma história repleta de barbáries e que voltam a ser denunciadas e lembradas por composições como as de Bixarte.

Diante de uma trajetória marcada pela ousadia, transgressão e originalidade, é possível caracterizar os Dzi Croquettes, bem como todos os grupos e artistas citadas/os até então, como movimentos que marcaram toda uma geração fazendo com que arte, corpo e política se tornasse uma poderosa arma de defesa(e ataque) contra os sistemas de opressão.

A partir de todo esse contexto sócio-histórico-cultural apresentado neste capítulo, passeando pelas produções artivistas em terras tropicais, é possível identificar movimentos que transcendem tempo e espaço, criando e reivindicando diversas possibilidades de utilização do corpo e da arte.

Personagens que transitavam entre os limites do feminino e do masculino, construindo o que, posteriormente, seria colocado enquanto ser transviado no Brasil. O que será posto enquanto características de um cenário MPBixa não surgiu a partir do vazio. Todas essas manifestações artísticas se fazem importantes para entender um pouco mais da constituição de identidades que se alimentaram do banquete cultural e social que o Brasil serviu sendo impossível apontar um início, muito menos um fim, mas reconhecendo o poder e fazer artístico que transgridem o tempo e espaço.

2 – CORPOS DESOBEDIENTES

Não somos definidos pela natureza assim que nascemos
Mas pela cultura que criamos e somos criados
Sexualidade e gênero são campos abertos de nossas personalidades
E preenchemos conforme absorvemos elementos do mundo ao redor
Nos tornamos mulheres ou homens, não nascemos nada
Talvez nem humanos nascemos
(Jup do Bairro, O que pode um corpo sem juízo, 2020)

O corpo, juntamente com suas diversas implicações, tem sido objeto de estudo de distintas áreas científicas ao longo da história. Desde a Antiguidade, filósofos como Platão já se dedicavam à análise de suas complexidades, conforme exposto na obra *Fédon*, na qual o corpo é visto como uma prisão da alma (PLATÃO, 2002). Na contemporaneidade, essas reflexões foram ampliadas por abordagens pós-críticas, como os estudos transviados, que questionam as normatividades corporais e identitárias (LOURO, 2000).

Nos primeiros momentos dessas investigações, predominava uma concepção dicotômica, na qual o corpo era dissociado da mente e da alma — influência perceptível tanto nas formulações platônicas quanto nas cartesianas. Em *Meditações Metafísicas*, Descartes (1996) sustenta a separação entre *res cogitans* (substância pensante) e *res extensa* (substância material), reforçando a ideia do corpo como um objeto subordinado à razão. Assim, sob tais perspectivas, o corpo era compreendido como um simples receptáculo ou veículo de informações, enquanto a verdadeira essência do ser humano era atribuída à mente ou à alma.

O avanço da antropologia como campo disciplinar, especialmente a partir das formulações teóricas de Émile Durkheim (1895) e Franz Boas (1911), promoveu uma reconfiguração no modo de compreender o corpo humano. Superando concepções estritamente biológicas, os estudos antropológicos passaram a reconhecer o corpo como uma construção social e cultural, dotado de significados múltiplos e historicamente situados. Nesse sentido, o corpo deixa de ser percebido apenas como suporte físico da existência, para ser entendido como um locus de expressão de identidades, de internalização e reprodução de normas sociais, bem como de disputa e exercício de relações de poder. Tal perspectiva inaugura uma abordagem que integra o corpo às dinâmicas socioculturais, compreendendo-o como um elemento fundamental para a análise das práticas sociais e dos processos simbólicos que configuram a vida em sociedade.

No contexto das teorias antropológicas pós-modernas, o século XX presenciou o surgimento de abordagens que problematizam as dicotomias corpo–mente e corpo–consciência,

ressaltando a multiplicidade das subjetividades. Nesse movimento, Michel Foucault (1975) argumenta que o corpo não deve ser visto apenas como um dado biológico, mas como efeito e instrumento de práticas discursivas e institucionais. Segundo o autor, “o corpo é diretamente envolvido em um campo político; as relações de poder operam sobre ele uma apreensão imediata” (p. 25), evidenciando as dinâmicas de disciplina, controle e resistência que marcam a experiência corporal.

Atualmente, o corpo humano é objeto de estudo sob perspectivas interdisciplinares que articulam áreas como a biologia, a psicologia e os estudos culturais. Essa abordagem ampliada rompe com visões tradicionais que reduziam o corpo a uma dimensão exclusivamente biológica, reconhecendo-o, antes, como um campo dinâmico de interações complexa. É possível identificar, a partir das leituras apresentadas, fatores biológicos, sociais e culturais se entrelaçando, conformando experiências corporais que variam amplamente entre diferentes contextos históricos e sociais. Tal evolução conceitual não apenas reflete avanços teóricos nas ciências humanas e naturais, mas também acompanha transformações nas próprias sociedades contemporâneas, marcadas pela valorização da diversidade, da pluralidade de identidades e da multiplicidade de modos de existência (Butler, 1990). Assim, estudar o corpo sob essa ótica implica compreender como ele é atravessado por normas, discursos e práticas que lhe conferem significados diversos (Foucault, 1975), tornando-se um elemento central para a análise crítica das relações sociais e das formas de subjetivação.

Ao descrever uma nudez sem vergonha, Gozalo Aguilar e Mario Cámara(2017) discorrem a respeito de um corpo nu que comunica e descrevem, entre outras coisas, movimentos artísticos que usaram da nudez para romper com uma moral que até os anos 60/70 dominava todas as formas de produção. A ascensão de uma música mais libertária (como o movimento Tropicalista e os Secos e Molhados), o cenário cinematográfico (com o “boom” dos filmes pornográficos, ou que exploravam mais o erótico) e o teatro (com peças que expunham assuntos ainda tidos como grandes tabus, a exemplo das divinas divas e Dzi Croquetes) operaram mudanças significativas que perduram até os dias atuais.

No presente, verifica-se, no Brasil, um duplo movimento sociopolítico: de um lado, o fortalecimento de um conservadorismo pautado na “família tradicional” e em discursos de fundamentação religiosa, cujo crescimento se dá de maneira exponencial em espaços institucionais e midiáticos; de outro, o surgimento e a consolidação de expressões artísticas dissidentes – exemplificadas pelo movimento MPBixa – que se posicionam como forças de resistência e renovação cultural em contraposição a essa tendência regressiva.

Enquanto grupos conservadores recorrem à retórica do retorno a valores considerados “originais” para justificar a restrição de direitos e a censura de identidades plurais (SILVA, 2021), o MPBixa articula estéticas e narrativas queer que subvertem normas de gênero e sexualidade, ampliando os diálogos sobre democracia cultural e reafirmando a importância da arte como arena de contestação política (OLIVEIRA; PEREIRA, 2022). Desse modo, a tensão entre um projeto de sociedade excludente e um outro, fundado na visibilidade e na pluralidade, não apenas evidencia as contradições do momento histórico brasileiro, mas também aponta para a emergência de práticas artísticas capazes de redesenhar imaginários sociais e disputar significados no espaço público.

É fundamental perceber que estamos sempre em um paradoxo social e epistemológico que transita entre o controle e a transgressão. O sistema capitalista/patriarcal/hetero/cisnormativo ao mesmo tempo que oprime oferece vantagens de passabilidade social àqueles que se adequem ao que pode ser considerado “normal”. Tudo bem fazer denúncias sociais, mas existem limites. Tudo bem ser sensual, mas existem limites. Tudo bem ter ousadia na performance, mas existem limites. Tudo bem fazer arte, mas existem limites. Todos esses limites são definidos baseados no perigo que cada manifestação social/política/artística oferece ao poder hegemônico.

Na história da música no Brasil é possível identificar desde 1903 canções que traziam menção a homossexualidade, mas ainda de forma velada. Segundo Faour(2008), a cançoneta *O bonequinho* do artista Lino, gravada pela pioneira Zonophone, já esboçava o que, na época, era estereotipado enquanto um homem gay no contexto carioca.

Lá na moita, lá da moita sossegado
Sem desastres no caminho
Francisquinho, Francisquinho
Batizado com alcunha “o bonequinho”
_Ai, ai. As pequenas quando me vêm ficam com os olhos ternos
E depois elas cantam assim: _Ai que lindo o bonequinho!
(Que culpa tenho eu de ser bonito!)
Minha mãe quando eu nasci, mui risonha e presenteira
Ficou doida de alegria e disse assim(logo) pra parteira:
_Oh comadre que lhe parece, hein? Que beleza de neném!
Que mãos, que pés, que cabeça e que...!
Ai que lindo o bonequinho!
Essa nova espalhou-se e começou, pois, a festança.
(Falado): A princípio acharam graça, mas mais tarde,
Quando me viam na rua a imitar minha mãe.

(Viram) que era um menino, tinha uma cabeça bem-feita,
Uns braços redondos e...
Ai que lindo, bonequinho, ai que lindo o bonequinho!
(Lino, 1903)

De acordo com Faour, as características atribuídas ao personagem retratado na canção davam conta de personificar o estereótipo gay da época, inclusive com detalhes que ficam implícitos com o uso de aspas que, segundo o estudioso, evita falar da bunda redondinha do “bonequinho”. Ao passar do tempo outras canções foram surgindo, mas sempre nessa perspectiva de estereotipação e/ou ridicularizando dessas identidades não heterossexuais.

No contexto das representações midiáticas e culturais, especialmente nas produções musicais veiculadas por rádios e televisão, a homossexualidade masculina — predominantemente cisgênera, branca e alinhada a padrões estéticos hegemônicos — foi, durante décadas, a identidade com maior visibilidade dentro da comunidade LGBTQIA+. Essa centralidade é sintoma do que Judith Butler (1990) descreve como a "matriz heterossexual", na qual apenas determinadas expressões de gênero e sexualidade são consideradas legíveis ou aceitáveis nos espaços públicos. Em contrapartida, identidades como a homossexualidade feminina, a bissexualidade, a transexualidade e as expressões não-binárias foram historicamente silenciadas ou estigmatizadas, refletindo uma lógica midiática seletiva que reforça hierarquias internas à própria comunidade queer.

Essa exclusão torna-se ainda mais evidente quando analisada sob a ótica da interseccionalidade, conceito desenvolvido por Kimberlé Crenshaw (1989) para descrever como diferentes marcadores sociais — como gênero, raça, classe e sexualidade — interagem para produzir formas específicas de opressão. Mulheres lésbicas, negras e periféricas, por exemplo, enfrentam um duplo ou triplo apagamento nas mídias de massa, invisibilizadas tanto pelo sexismo quanto pelo racismo estrutural e pela normatividade de gênero. Audre Lorde (1984) já alertava para os perigos da “solidariedade seletiva” dentro dos movimentos sociais, ao destacar que as vozes mais marginalizadas — como as de lésbicas negras — frequentemente não encontram eco nem mesmo dentro das pautas feministas e LGBTQIA+ hegemônicas.

No Brasil, pesquisadoras como Joana Maria Pedro (2005) discutem como o feminismo lésbico e o ativismo de mulheres queer têm historicamente desafiado essas estruturas, criando circuitos culturais alternativos que tensionam as formas dominantes de visibilidade. Ainda assim, essas iniciativas frequentemente enfrentam barreiras de alcance, financiamento e legitimação midiática. Dessa forma, a urgência em ampliar a diversidade das representações

não se resume a uma demanda estética ou de representatividade, mas configura uma luta política por reconhecimento.

Nesse sentido, ao falar sobre o poder interacionista dos estudos queer, o filósofo francês Sam Bourcier(2022) aponta:

“o objetivo do sujeito da teoria e da prática queer é permanecer “out”(fora) quando ele está “in”(dentro). Ele carrega menos a memória dos “homossexuais” do que a memória da geração de corte e de exclusão: ele ocupa mais propriamente uma posição queer, antes de uma posição gay ou lésbica. Mas que apostar na pluridisciplinaridade, ele é capaz de apostar numa total promiscuidade entre disciplinas, de modo que elas se friccionem e não se estabilizem, para que possamos perceber a partir daí suas dimensões políticas e os silêncios construídos em contexto. De modo que uma disciplina como a história, por exemplo, tão suscetível de se tornar naturalizante, acolha formas historiográficas diferentes, advindas da subjetividade gay, lésbica ou trans, e que ela seja capaz de favorecer o encontro entre Foucault e Spivak” (Bourcier, 2022, p.190)

Interessante pensar dessa forma quando nos referimos às teorias, mais especificamente aos estudos transviados em território nacional, visto que é possível identificar uma verdadeira festa antropofágica. Não se fechando a apenas um campo de estudo, os estudos transviados vêm rompendo com o pré-determinismo acadêmico e criando possibilidades de significados ao realizar o que Bourcier(2022) chama de “total promiscuidade entre disciplinas”.

Ao produzir sobre o MPBixa, também pode-se perceber diversos campos de conhecimento atravessados um ao outro. Questões de cunho político, social, identitário, psicológico, social, sexual, de gênero...não existem maneiras coerentes de separá-los, pois estão todos interligados, atravessados e, muitas vezes, se confundem. As vivências trazidas pelas/os artistas que compõem esse cenário musical evidenciam a promiscuidade de múltiplas disciplinas reguladoras do ser, assim como a teoria queer e transviada que fundamenta a pesquisa. É necessário recorrer a muitas fontes para que ao evidenciar essas vozes não se faça, paradoxalmente, seus silenciamentos.

Desse modo, ficou evidente durante o processo de percepção dessa promiscuidade teórica e artística dos estudos e manifestações transviadas um ponto que une todas as suas interações: desobediência! A forma como estudiosos dos estudos transviados e, paralelamente, as artistas do MPBixa, aqui apresentadas Alice Guél, Bixarte, Jup do Bairro e Linn da Quebrada, vem desobedecendo os lugares criados pelos sistemas branco-patriarcal-hetero-cis-normativo pode

ser apontado como fundamental para a compreensão de uma dimensão fértil de novas concepções de ser e existir.

Portanto, pretendendo uma melhor compreensão da potencialidade criativa do MPBixa, o foco desse capítulo é, primeiramente, identificar as características dos corpos produtores de subjetividades desobedientes que aparecessem na criação, na formação e nos discursos do movimento musical em questão. Posteriormente buscar compreender os lugares que esses corpos ocupam dentro dos sistemas citados e, finalmente, quais os mecanismos de ocupação e enfrentamento que toda essa política dos corpos desobedientes cria.

2.1 – SER TRANSVIADO PARA ENVIADESCER

Na música *Enviadescer*²⁸, presente no primeiro álbum da artista Linn da Quebrada, o *Pajubá*, lançado em 2017, a artista coloca:

Eu gosto mesmo é das bichas, 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...
Vai ter que enviadescer
Ai, meu deus, o que que é isso que essas bicha tão fazendo?
Pra todo lado que eu olho, tão todes enviadescendo
Ai, meu deus, o que que é isso que essas bicha 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, c'as transviadas, sapatão
Bora enviadescer, até arrastar a bunda no chão
(Linn da Quebrada, 2017)

O termo “enviadescer” pode ser lido, neste contexto, como um convite para tornar-se viado, ou seja, assumir as características do que a sociedade heteronormativa sempre apontou enquanto defeito de corpos que não se sujeitam a performar masculinidades e feminilidades convencionalmente naturalizadas. A artista descreve corpos que fogem completamente das normas cis-normativas, exaltando características e evocando para o discurso as “bicha”,

²⁸ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/40Lx8yaEYXsGymEtVqFOg5> . Último aceso em: 11 de setembro de 2024.

“transviadas” e “sapatão”. Esses corpos são marginalizados por causar desconforto e representar ameaças a um sistema que, por muito tempo, define representações binárias de humanidade.

É importante levar em consideração o que Guacira L. Louro(2008) fala sobre existir um contrato heteronormativo vigente que determina modos de ser feminino e masculino. Esse contrato é assinado desde o nascimento, quando, a partir do órgão genital, a medicina emite um documento que designa o sexo dos indivíduos. Outrossim, é possível relacionar esse determinismo aos principais pilares que sustentam a sociedade há séculos: patriarcado, sexismo e hierarquização. O processo de construção da sociedade sempre se deu por meio da imposição de grupos colonizadores que detinham o poder. Impor a língua, o modo de vida e até as crenças a um povo sempre foi o meio utilizado para que se obtivesse o controle total de determinado povo ou região e durante esse processo de colonização os modelos binários sempre estiveram presentes.

O filósofo francês Jacques Derrida(1973) analisou detalhadamente esse processo. Para ele, as oposições binárias não expressam uma simples divisão do mundo em duas classes simétricas: em uma oposição binária, um dos termos é sempre privilegiado, recebendo um valor positivo, enquanto o outro recebe uma carga negativa. Em diálogo com Tomaz Tadeu da Silva(2014) percebe-se que "Nós" e "eles", por exemplo, constitui uma típica oposição binária: não é preciso dizer qual termo sempre é privilegiado.

As relações de identidade e diferença ordenam-se, todas, em torno de oposições binárias: masculino/feminino, branco/negro, heterossexual/homossexual, criados e mantidos até hoje pela colonialidade. O pensamento decolonial, que vem ganhando cada vez mais adeptos a partir de estudos como os de Quijano(1992) e Mignolo(2018), tem como base a desestruturação desses pilares sociais que excluem e objetificam uns e privilegiam outros. Questionar a identidade e a diferença como relações de poder significa problematizar os binarismos em torno dos quais elas se organizam.

No contexto decolonial, muitas vezes a identidade foi imposta a povos colonizados, resultando na marginalização de suas próprias formas de ser, saber e sentir. A decolonialidade busca recuperar essas identidades e práticas, rompendo com o legado colonial que tentou apagar ou subordinar as formas de vida que não faziam parte de um padrão branco-hetero-cristão. Os estudos transviados, de forma semelhante, desafiam as identidades de gênero e sexualidade normativas, muitas vezes refletindo um esforço de resgatar e reinventar formas de ser que não se encaixam nos moldes tradicionais. Nesse contexto, a decolonialidade e os estudos

transviados se alinham ao procurar descolonizar a sexualidade e o gênero, que muitas vezes são influenciados por perspectivas ocidentais e heteronormativas.

Nesse contexto, o movimento *MPBixa* configura-se como uma manifestação estética e política que dialoga diretamente com os pressupostos do pensamento decolonial e dos estudos transviados. Artistas vinculados a essa vertente performam identidades dissidentes de gênero e sexualidade, tensionando as estruturas binárias analisadas por Derrida (1973) que historicamente organizam e hierarquizam as relações sociais. Ao *enviadescer* lugares historicamente marcados por construções heteronormativas, o *MPBixa* evidencia o caráter construído e excludente dessas categorias, promovendo uma ruptura simbólica com os dispositivos coloniais de poder que, como argumentam Quijano (1992) e Mignolo (2018), ainda regulam os modos de ser, existir e sentir nas sociedades contemporâneas. Nesse sentido, o *MPBixa* constitui-se como prática de resistência epistêmica e subjetiva, operando a partir da desestabilização das normatividades hegemônicas e propondo a emergência de outras possibilidades de identidade, afetividade e representação cultural.

Em 2019, Bixarte lança a faixa *Faces*²⁹, apontando esses corpos que se aproximam muito do que foi trazido por Linn da Quebrada dois anos antes:

Faces enganadas, silenciadas, cuspidas, miradas
Faces que sabe muito bem quem é que está nos matando
Faces que se escondem dentro de si mesmo pra poder tá respirando
Faces que tão sendo todos os dias assassinada pelo estado
Faces de sapatão, travesti, não binária e de viado
Faces que estão encabeçando a revolução
Faces que olha pro estado e gosta de ver racista com sangue no chão
Faces que não podem ficar calada
Faces que estão acostumadas a sempre ser baleada
Olhem pras nossas faces
E saibam quantas de nós estão no Brasil
Saibam quantas de nós
Estão sendo assassinada interiormente por fuzil
E as vezes o seu fuzil
Você pode até não acreditar, parece mágica abracadabra

²⁹ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/1dPwV8Mt9SKkLsnouJebZy> . Último acesso em 11 de setembro de 2024.

Mas os seus fuzil são de palavra
Cês sempre querendo que a gente entre no teu padrão
Seja magro, não coma isso, faça isso
Aqui não
Você vai ter que lutar pra chegar onde eu cheguei
É que em terra de bixa macho nunca vai ser rei
Ei macho, cê vai ficar engasgado
Com as travestis entrando na universidade
E saindo de doutorado

Bixarte cria uma composição que possibilita entender as faces descritas como sendo os historicamente excluídos e colocados em um lugar de marginalidade, sujeira e descartabilidade. São faces de sapatão, travestis, não binárias e viados que são violentadas/os por um sistema excludente que usa ferramentas de extermínio, entre elas a palavra, para todas/os aquelas/es que não se sujeitam a entrar dentro de um padrão imposto. Quantas vezes esses corpos abjetos se escondem dentro de si mesmos, deixando de mostrar as suas feminilidades e masculinidades não convencionais por cogitar sofrer violências físicas e psicológicas?

É imprescindível compreender que a partir do momento em que **essas** faces passam a enunciar, elas surgem como sujeitos em suas trajetórias de vida. Ao enunciar, ao se tornar sujeito, assumem o papel de primeira pessoa nas suas narrativas de vida. Obviamente que as faces marginais usam grandes referências para basear os discursos e comportamentos que vão de encontro a essa forma sistemática de enxergar os corpos LGBTQIAPN+, mas elas próprias questionam esse lugar onde estão e, frequentemente, se colocam enquanto referência de resistência e revolução.

Todos os deslocamentos epistêmicos presentes nas canções citadas podem ser capazes de criar lugares importantes para a constituição de uma memória individual e coletiva. A memória coletiva é um repositório abstrato que pode ser construída a partir dessas percepções e afirmações individuais, sendo, desse modo, essenciais para a construção de uma história menos excludente. De acordo com Michael Pollak(1992):

a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais

superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. (Pollak, 1992, p.5)

Essa imagem de si e do outro é construída por meio de referenciais adquiridas no processo de formação individual. No álbum *Traviarcado*, lançado por Bixarte em 2023, a artista traz uma música com o título *Xica Manicongo*³⁰:

Traçando metas e sonhos conjuntos com grupos de pretas que sabe o que quer
Contrariando a palavra sagrada que grita que trava nunca é mulher
Brasileira afrodebochada com minha trança longa te boto pra trás
E domando os leões, meu sonho em leilões, pretas ascensões para os ancestrais
Língua, rima e métrica
Fossas e festas o meu povo faz
A maior armadilha pra esses racistas é gritar o nome dos meus ancestrais
Bola de neve é fingir que não vê as correntes arrastando atrás
Xica, Xica, Xica
Manicongo
(Bixarte, 2023)

Ao descrever, mais uma vez, a imagem de um corpo que não faz questão de se encaixar em padrões heteronormativos, a artista invoca a figura de Xica Manicongo, primeira travesti documentada no Brasil, ainda no Séc.XVI. As outras formas de se (re)contar histórias pode ser observada também na faixa *Amor amor*³¹, de Linn da Quebrada, no verso “Xica Manicongo que destrave a sua língua”. De acordo com o site Casa Um³², nessa época, as normas da cisgeneridade eram ainda mais rígidas, mas Xica se recusava a usar vestimentas consideradas masculinas para a época e a se comportar “como um homem”. Por conta desta resistência, ela

³⁰ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1Xc4ATTdMR8JiOTOZSGYZR> . Último acesso em 11 de setembro de 2024.

³¹ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1CWkb6uHs2tZnSOTR1mi6z> Último acesso em 11 de setembro de 2024

³² Disponível em: <https://www.casaum.org/quem-foi-xica-manicongo-considerada-primeira-travesti-brasileira/> . Último acesso em 11 de setembro de 2024.

foi acusada de sodomia e julgada pelo Tribunal do Santo Ofício, instituição eclesiástica responsável por punir judicialmente crimes de “heresia”. Além destas denúncias, ela também foi acusada de participar de “uma quadrilha de feiticeiros sodomitas”. Xica Manicongo foi condenada à pena de ser queimada viva em praça pública e ter seus descendentes desonrados até a terceira geração.

Figura 25: Retrato falado de Xica Manicongo



Fonte: <https://grupogaydabahia.com.br/o-retrato-falado-de-xica-manicongo/>

Uma travesti negra que é referência de força e resistência entre trans e travestis, mas ainda pouco conhecida dentro da própria comunidade LGBTQIAPN+ e, principalmente, em outros meios. Com tal alusão, Linn da Quebrada e Bixarte tentam abrir um novo universo para os ouvintes baseado em pautas trans-afro-brasileiras.

Ao retomar a memória de uma travesti negra do período colonial, as produções artísticas de Linn da Quebrada e Bixarte promovem uma crítica às normatividades de gênero e raça, questionando os mecanismos históricos de exclusão e apagamento de identidades dissidentes. Tal gesto pode ser compreendido, à luz de Grada Kilomba (2019), como uma forma de "descolonização do saber", ao subverter os discursos hegemônicos que silenciaram as experiências de corpos racializados e transgressores. Nesse sentido, a arte opera como ferramenta de resistência e reexistência (hooks, 2019), articulando narrativas que desafiam tanto o discurso normativo quanto as estruturas coloniais que ainda se perpetuam na sociedade.

O antropólogo, historiador, pesquisador e fundador do Grupo Gay da Bahia Luiz Mott ao pesquisar sobre a história de Xica Manicongo também chama atenção para outro ponto interessante: o seu nome social. Foi apenas em 2010 que Francisco Manicongo foi rebatizado pela Astra (Associação de Travestis do RJ) e passou a ser citada e referenciada com nome feminino. Em entrevista divulgada em seu blog³³, ao ser questionado sobre registro de processos de mudança de nomes no Brasil, conta:

Mudança de nome masculino para feminino faz parte da sub-cultura gay luso-brasileira quando menos desde o século XVI. Na Inquisição há um processo contra o escravo negro Antônio, que jogava pedras em quem não o chamasse de “Vitória”. No século XIX a mais famosa travesti do Rio de Janeiro se chamava Traviata e na Bahia, no começo do século XX, o gay mais popular adotou o nome de Greta Garbo. Quanto às transexuais (adequação genital de homem para mulher), quando menos desde 1989 há notícia do pernambucano Severino do Ramos Afonso que conseguiu ganho na justiça de Recife, passando a chamar-se Sílvia.(Mott,WordPress, s.d.)

Pode-se perceber, portanto, que o discurso proferido pela colonialidade de que as identidades dissidentes são frutos da modernidade não fazem o menor sentido. Fato é que a história que foi contada até então não abrange subjetividades que até a contemporaneidade são perseguidas e ceifadas do direito de existir. Assim, ao reinscrever Xica Manicongo no imaginário coletivo, tais composições contribuem para a ampliação do debate sobre representatividade e memória dentro da comunidade LGBTQIAPN+ e na sociedade em geral. A reatualização simbólica de sua trajetória permite não apenas o resgate de uma ancestralidade trans-negra, mas também a construção de um horizonte político onde as subjetividades marginalizadas possam ser reconhecidas em sua complexidade e legitimidade. Conforme argumenta Judith Butler (2004), a reivindicação da inteligibilidade de corpos desviantes é um ato político de enorme potencial subversivo. Além disso, segundo Jaqueline Gomes de Jesus (2012), o reconhecimento das travestis e mulheres trans como sujeitos históricos é essencial para a promoção de justiça social e reparação simbólica. Trata-se, portanto, de um processo de reivindicação epistemológica que tensiona o presente ao lançar luz sobre vozes historicamente silenciadas.

³³ Disponível em: <https://luizmottblog.wordpress.com/entrevistas/transexualidade/> . Último acesso em 11 de setembro de 2024.

Ainda sobre as referências ancestrais, o disco *Trava Línguas*, de Linn da Quebrada traz a música *Medrosa- Odé a Stella do Patrocínio*³⁴ que vem reafirmar um lugar de celebração ancestral. Stella do Patrocínio foi uma poeta negra do Rio de Janeiro que, aos 21 anos, foi involuntariamente psiquiatrizada e encarcerada no Centro Psiquiátrico Pedro II, onde recebeu o diagnóstico de esquizofrenia. Pouco tempo depois, foi transferida para a Colônia Juliano Pereira, local em que ficou aprisionada até a sua morte.

Segundo o Genius³⁵, site especializado no mercado fonográfico, por meio dessa música e através de um dos falatórios de Stella, Linn busca impulsionar e dar uma nova voz para ela, que sofreu violências inimagináveis enquanto encarcerada, foi mal interpretada e foi marginalizada, além de traçar um senso de ressignificação das palavras da poeta para a realidade contemporânea de Linn enquanto mulher trans e negra no Brasil. Em uma conversa com a Folha de São Paulo³⁶, a cantora afirma:

Eu conheci a obra da Stella há uns anos, e me apeguei muito ao que a Stella disse. Eu acho que as violências dos nossos corpos, mesmo bastante diferentes, se tocam em algum lugar. Nessa música eu evidencio corajosamente as fragilidades através das palavras da Stella. Consigo materializar as minhas fragilidades, transformando-as em potência. Elas têm um valor muito especial para mim porque é uma das duas músicas do álbum que não foram escritas por mim, mas que poderiam ter sido. Fala do mercado com o corpo da Stella, além da violência psiquiátrica. Ela traz um lugar muito coeso e importante, porque ela foi muito apropriada pela branquitude, que transformou os seus falatórios em livros, em obras, em músicas, mas nunca se interessou em tirá-la da Colônia Juliano Moreira, onde ela morreu, encarcerada. Essa canção também fala sobre essa apropriação do pensamento negro, anticolonial, além de falar do meu desejo de acompanhar Stella. (Da quebrada, 2021)

³⁴ Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2ag8xyS2fHx2Y27MVu1Nrk?si=c8aeba762a8f4eb0> Último acesso em 12 de setembro de 2024

³⁵ Disponível em: <https://genius.com/Linn-da-quebrada-medrosa-ode-a-stella-do-patrocinio-lyrics> Último acesso em 12 de setembro de 2024.

³⁶ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/07/linn-da-quebrada-diz-querer-fugir-de-industria-que-busca-lucrar-com-suas-cicatrizes.shtml> Último acesso em 12 de setembro de 2024.

Figura 26: Stella do Patrocínio



Fonte: <https://museubispodorosario.com/stella-do-patrocinio-memorias/>

A incorporação dos falatórios de Stella do Patrocínio na música *Medrosa – Odé a Stella do Patrocínio*, de Linn da Quebrada, constitui um gesto político e estético de profunda relevância. Ao evocar a memória de uma mulher negra psiquiatrizada e silenciada, Linn estabelece um elo entre experiências históricas de marginalização e as violências contemporâneas enfrentadas por corpos trans e racializados, assim como faz com a figura de Xica Manicongo. Essa operação de escuta, ressignificação e reencenação da fala de Stella não apenas desafia as estruturas epistêmicas dominantes, como também reposiciona sujeitos historicamente desautorizados como produtores legítimos de saber e discurso. Nesse sentido, alinha-se ao que Patricia Hill Collins (2016) denomina de “epistemologias do ponto de vista”, que valorizam os saberes produzidos a partir das experiências de grupos subalternizados.

O conceito proposto por Collins, está profundamente relacionado ao reconhecimento de que os saberes produzidos por grupos subalternizados — ou seja, aqueles que estão marginalizados e excluídos das estruturas de poder dominantes — possuem um valor e um conhecimento próprio que são frequentemente negligenciados ou silenciados pelas epistemologias dominantes, que tendem a refletir a perspectiva das classes privilegiadas. Tais epistemologias, como a que Collins descreve, surgem da vivência e da experiência cotidiana de grupos que enfrentam múltiplas formas de opressão, como raça, classe, gênero e sexualidade. Para Collins, as "epistemologias do ponto de vista" enfatizam a importância de ouvir e considerar as narrativas dessas pessoas, pois elas oferecem uma visão única sobre o mundo, baseada na luta, resistência e sobrevivência diante das adversidades. Elas desafiam a ideia de que o conhecimento legítimo e válido deve vir de lugares de poder e autoridade, e reivindicam

o reconhecimento dos saberes que surgem das margens, colocando em evidência as experiências daqueles que foram subalternizados.

Além disso, ao trazer Stella do Patrocínio para o centro de sua produção, Linn da Quebrada tensiona as dinâmicas de apropriação do pensamento negro por setores da branquitude, evidenciando as contradições entre o interesse institucional pelas vozes e a negligência histórica frente às suas condições materiais de existência. As referências trazidas por Linn e Bixarte também atualiza o conceito de “corpolítica”, conforme proposto por Sayak Valencia (2018), ao transformar o corpo dissidente em um território de denúncia e reconfiguração simbólica.

A corpolítica, conforme proposta por Sayak, é um conceito que redefine o corpo dissidente, particularmente o corpo trans e travesti, como um espaço de resistência e reconfiguração simbólica. Valencia parte da ideia de que, em uma sociedade estruturada sobre normas rígidas de gênero e sexualidade, os corpos dissidentes – ou seja, aqueles que fogem às expectativas cisnormativas – não apenas são alvo de violência, mas também constituem territórios de denúncia e transformação. O corpo dissidente, longe de ser passivo, torna-se um campo de insurgência que desafia e questiona os mecanismos de controle e opressão impostos pelo Estado e pelas normas culturais dominantes. Nesse contexto, a corpolítica se configura como um movimento político e estético que utiliza o corpo como um veículo de visibilidade, resistência e afirmação de identidade.

Quando se analisa a corpolítica sob a ótica do *mpbixa* – movimento que articula as expressões culturais e políticas das mulheres trans, travestis e pessoas negras queer no Brasil – observa-se uma materialização prática desse conceito. O *mpbixa* é um movimento que reivindica o direito de existir e de ser visível em um espaço cultural majoritariamente cis-heteronormativo, especialmente no universo da música popular brasileira (MPB). Artistas como Linn da Quebrada, Bixarte e outros membros do movimento utilizam seus corpos como formas de resistência política, subvertendo as normas de gênero e de raça que historicamente relegaram as pessoas trans e travestis negras ao invisível. Ao ocupar espaços musicais e performáticos, as artistas podem não apenas contestar a normatividade de gênero, mas também propor uma reconfiguração simbólica que envolve a reinvenção de estéticas e narrativas culturais. Nesse sentido, o *mpbixa* reflete diretamente a proposta de corpolítica de Valencia, ao transformar o corpo dissidente em uma forma de denúncia contra a violência de gênero e racial e ao utilizá-lo para reconstruir novas representações identitárias.

A corpolítica, tal como aplicada no *mpbixa*, também pode ser entendida como um processo de descolonização da identidade. Para as mulheres trans e travestis negras, o corpo se torna um espaço de enfrentamento tanto da violência simbólica quanto da violência material. A sociedade brasileira, marcada por profundas desigualdades raciais e de gênero, historicamente negou a essas pessoas o direito à visibilidade e à afirmação de suas identidades.

Portanto, a corpolítica, ao transformar o corpo dissidente em um território de denúncia e reconfiguração simbólica, propõe uma análise crítica das relações de poder que moldam as identidades de gênero e raça na sociedade. No contexto do *mpbixa*, o corpo trans e travesti se torna uma ferramenta de resistência contra a violência social e cultural, além de um campo fecundo para a criação de novas narrativas identitárias. A reconfiguração simbólica, aqui, se manifesta não apenas nas práticas estéticas, mas também em uma luta política que visa, por meio da visibilidade e da afirmação das identidades dissidentes, subverter as normas de gênero e raça impostas pela hegemonia cis-heteronormativa.

A ancestralidade, nesse contexto, não é apenas um referencial simbólico, mas um elemento constitutivo de práticas políticas e estéticas que reconfiguram os modos de existir, saber e resistir no presente. Como propõe Leda Maria Martins (2002), a memória e a ancestralidade operam como tecnologias de reinvenção do tempo e da linguagem, ativando o passado como uma dimensão ativa na constituição do presente e do porvir.

O envidescimento proposto por Linn da Quebrada vai muito além do tornar-se viado, podendo ser entendido como uma prática de (re)apropriação de posições, gestos e expressões corporais que foram(e ainda são) tidas como imorais. Ao evidenciar as bichas, sapatões, travestis, não binárias e outras identidades de gênero e sexuais desobedientes em papel de protagonismo, a ordem heteronormativa posta como natural se desordena. São, portanto, corpos/sujeitos produtores de saber, poder e novas posições sociais. Assim sendo, obras como a de Linn da Quebrada e Bixarte não apenas homenageiam figuras como Stella do Patrocínio e Xica Manicongo, mas reivindicam para si um lugar legítimo na produção de conhecimento, deslocando os eixos tradicionais da racionalidade ocidental, cisonormativa e colonial.

2.2 – CORPOS QUE TRANSITAM

Ao identificar o corpo desobediente faz-se necessário, também, situá-lo no tempo e espaço aos quais os corpos estão submetidos. Desse modo, podemos perceber como as artistas do MPBixa pensam as identidades enquanto fluidas, possibilitando referências diretas aos estudos transviados. É possível arrolar algumas produções à contrassexualidade, sugerida por Butler (2001) e discutida com mais ênfase pelo filósofo Paul B. Preciado (2017), que exemplifica a importância de repensar o que está posto enquanto natural. Esse contra modelo sugere o fim da Natureza como ordem que legitima o que são e o que podem os corpos. Segundo Preciado:

No âmbito do contrato contrassexual, os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes. Reconhecem em si mesmos a possibilidade de aceder a todas as práticas significantes, assim como todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas. (Preciado, 2017, p.21)

Preciado, portanto, destaca que o corpo é submetido a uma rigorosa regulamentação por instituições sociais, políticas e médicas. É essencial investigar a forma como as normas de gênero e sexualidade são assimiladas e controladas por meio de práticas disciplinares que configuram e vigiam os corpos. Essa dinâmica é especialmente clara nas normas heteronormativas e patriarcais que definem como os corpos devem agir, se apresentar e experienciar suas emoções.

Jup do Bairro, na música *O corre*³⁷, descreve as diversas dificuldades de um corpo dissidente em formação em espaços como a escola e o seio familiar, transitando do dramático para o cômico de maneira bem fluida. É o que podemos perceber no trecho:

Na escola, pensei que era meu momento
Mas foi só Dó, Ré, Mi Fá, só o lamento
E eu era CDF, sentava lá na frente
Era bichinha e era crente, se entende?
Mas já cancelava toda a situação
Se eu moscasse ia me fuder na mão dos leke ou da direção
Amorzinho de todas as merendeiras
Bateu o sinal, vou pro meu castelo de madeira

³⁷ Disponível em: <https://open.spotify.com/track/55C8DD0NSzGrULelBOKKJE?si=744593917ed742a3> último acesso em 11 de setembro de 2024.

Na saída já sacava um Halls
Dar uns beijinhos no escadão, hum nada mal
Com as meninas era mais legal
Pois eu sempre ficava com brilho labial
(Do bairro, 2020)

A canção é uma composição potente sobre a vivência de um corpo dissidente — gordo, negro, transviado e periférico — que percorre espaços socialmente normativos como a escola e a família. A letra constrói um retrato sensível e complexo das violências enfrentadas, mas também das estratégias de sobrevivência e reinvenção subjetiva. A linguagem da música oscila entre o cômico e o dramático, operando uma espécie de contra-hegemonia estética: rir da dor, mas sem negar sua existência. Essa forma de expressão lembra o que Paul B. Preciado (2008) descreve como *contra-narrativas de subjetivação*, onde sujeitos dissidentes produzem discursos alternativos aos modelos dominantes de identidade e normatividade.

No trecho citado, Jup do bairro retrata memórias escolares com um misto de frustração (“só o lamento”) e ironia. A figura do “CDF” e da “bichinha crente” condensa marcadores de diferença que, dentro do ambiente escolar, tornam-se alvos de repressão e marginalização. Aqui, os dispositivos de poder identificados por Michel Foucault (1975) como parte da escola e da família operam sobre os corpos, disciplinando e tentando normatizar aquilo que foge à heterossexualidade compulsória e aos papéis de gênero binários. A combinação aparentemente paradoxal de inteligência, religiosidade e dissidência de gênero serve como índice das tensões vividas por sujeitos que não se enquadram nos moldes cisheteronormativos.

Há também um jogo de códigos: ser “amorzinho das merendeiras”, “sacar um Halls” e “dar uns beijinhos no escadão” revela uma forma de resistência afetuosa, um modo de encontrar prazer e comunidade nos interstícios da norma. Essa “insurgência cotidiana” remete à ideia de “performatividade dissidente”, como formulada por Judith Butler (1990), na medida em que o sujeito reitera sua existência em pequenos gestos que desafiam o script normativo de gênero e sexualidade.

O refrão da música funciona como um mantra de superação, mas sem cair em um otimismo vazio. Ao afirmar que “o que não me matou me deixou mais forte” e que, com esforço (“de dois em dois reais”), o eu-lírico formou seu “malote”, Jup ressignifica a ideia de “correr” — termo recorrente nas periferias brasileiras para designar a luta cotidiana por sobrevivência e dignidade. A repetição do refrão também evoca o orgulho de ter passado por essas experiências e emergido com mais força, sem apagar as feridas do passado. Como argumenta bell hooks

(1995), o processo de cura e resistência para sujeitos marginalizados não pode ser separado das violências que os constituem; há uma pedagogia da dor que forma, mas também empodera.

Por fim, a menção à experiência religiosa (“era crente”) introduz mais uma camada de complexidade. O cristianismo, geralmente associado à moral conservadora que marginaliza corpos dissidentes, aparece aqui como parte da trajetória do eu-lírico. Não há uma negação direta da fé, mas sim uma reinterpretação crítica de como ela coexiste com a identidade transviada. Isso dialoga com os estudos de Tatiana Nascimento (2021), que discutem como corpos dissidentes muitas vezes criam uma espiritualidade própria, híbrida, capaz de acolher suas múltiplas pertencas.

Em “*A história da sexualidade 2: o uso dos prazeres*” Foucault(1984) faz um panorama histórico social que deixa bem claro a não-natureza da sexualidade como a conhecemos na atualidade. Entre os muitos discursos associados, um deles é o religioso. A religião geralmente é construída a partir de parâmetros culturais, logo, uma sociedade de base patriarcal tende a construir a imagem de um Deus e a estrutura de um pensamento religioso de acordo com essa organização.

Atualmente, acirram-se muitas discussões entre grupos LGBTQIA+ que defendem o direito de serem reconhecidos como sujeitos de direitos, entre eles, o direito a exercer sua identidade, a construir família, a expressar sua afetividade e a não serem discriminados em função da sua orientação sexual. Já os fundamentalistas religiosos estão ancorados em um discurso baseado na concepção legal de família como centro e se posicionam contra a inclusão de leis que assegurem esses direitos.

Ainda no primeiro álbum, *Alice no país que mais mata travestis*, é possível conferir uma das músicas mais emblemáticas do álbum e da carreira da artista Alice Guél: *Deus é travesti*³⁸. A música inicia com uma versão bem particular de Alice que coloca a identidade travesti no lugar de uma santidade na tão conhecida reza cristã “Pai nosso”:

Travesti nossa que estais no céu
Santificado seja o nosso nome
Alice, Cecília, Eloá, Érika, Olga, Amara, Ela, Ametista, Alicia
Seja feita a vontade das vadias
Assim na Terra como em qualquer outra esquina

³⁸ Disponível em: <https://open.spotify.com/track/6NppHoXI0RNQudavFmlp3T?si=cb309d9b1a2e433a> Último acesso em 11 de setembro de 2024.

(Guél, 2017)

Na sequência ela celebra e clama por identidades que querem e podem existir:

Pela Deusa Travesti

A deusa dos corpos que querem resistir

Deus é travesti

A deusa dos corpos que querem existir

(Guel, 2017)

É possível perceber o quanto a música subverte e questiona as normas hegemônicas ao fazer uso dessa linguagem metafórica afirmando que Deus (ente infinito, eterno e criador de todas as coisas, segundo algumas religiões) é travesti. Tal afirmação **pode (e deve) causar algum** incômodo a ouvintes um pouco mais conservadores e de cunho machista/**heteronormativa**, mas podemos perceber o quanto **essa** ousadia provoca e nos leva a um pensamento crítico do porquê essas identidades trans e travestis são demonizadas e não santificadas. De acordo com Guacira Lopes Louro “Quem subverte e desafia a fronteira apela, por vezes, para o exagero e para a ironia, a fim de tornar evidente a arbitrariedade das divisões, dos limites e das separações” (LOURO, 2008, p.20).

Na música *Dilúvio*³⁹, faixa presente no segundo álbum intitulado *Alice através do espelho*, é possível perceber algumas referências cristãs, como por exemplo o clamor a Deus “Eu tô gritando é por socorro/ Pra Deus vir me Salvar”, além da alusão à arca construída por Noé (*Gênesis 6:13–9:29*) para resistir ao dilúvio bíblico “*E construindo nossa arca pro dilúvio começar*”. Essa alusão é feita de forma metafórica, visto que, a artista não se refere a uma arca na sua forma literal, mas sim de uma construção íntima de proteção para que seja possível passar pelas diversas formas de discriminação e preterimento. No trecho:

Chuva de vida trava (trava)

Lava, invade, refaz, restaura

Rio de vida trava (trava)

Nutre, inunda, conduz, nos sara

Chuva de vida trava (trava)

Toma toda terra seca, torna fértil toda alma

Rio de vida trava (trava)

Mata a sede das sedentas que com fé destrava

Correnteza impetuosa

³⁹ Disponível em: <https://open.spotify.com/track/546LUTMhfmkAIYqPrPgNUP?si=271de6e171474008> Último acesso em 12 de setembro de 2024.

Contra o mundo machucado
Flui de nós, com poder e glória
Cura o corpo alvejado
(Guél, 2019)

A associação à água como fonte de renovação fica bastante evidente, assim como em muitas religiões ao redor do mundo. Em algumas religiões africanas, a água pode ser elemento de cura, trabalho e canal de energia; Para os antigos egípcios, a água libertava os seres vivos do domínio da morte (*Osiris*); Em antigos ritos orientais, a consagração dos reis era acompanhada de mergulho em águas lustrais purificadoras; Os índios Xavantes mantêm banhos rituais como iniciação à adolescência; Para os hinduístas, o rio *Ganges* é sagrado e símbolo de purificação; Em diferentes tradições ocorrem banhos de purificação, lavagens de templos, de escadarias e de estátuas dos deuses; Já para os cristãos, o teólogo Valter Maurício Goedert⁴⁰ aponta:

A Bíblia põe em evidência o sentido e a importância da água para o homem, e ressalta seu simbolismo na história da salvação. O nascimento do cosmos é descrito como uma imensidão líquida sobre a qual paira o Espírito de Deus (*ruah*) para criar as condições para a vida (Gn 1,2). A ação do Espírito transforma as águas em fontes de vida. (Goedert, 2004, p.82)

Trazer as relações simbólicas que algumas religiões fazem com o elemento água é importante para que seja possível entender como Guél, ao esperar um dilúvio, anseia, metaforicamente, por renovação, vida, purificação e cura. Fica claro, portanto, que essa nova forma de se pensar um Deus não-masculino e subverter imaginários que demonizam corpos travestis, pode recriar histórias e construir novas concepções sociais. Alice tem estruturado seus trabalhos a partir do conceito de “edificação”, a construção espiritual e física de uma fortaleza que acolha, abrigue e dê conta de projetar vidas negras travestis, vidas dissidentes, no que chama de um “campo eterno”. É, sobretudo, reverter as ideias já postas de bem e mal, certo e errado, divino e profano.

O pedido “Me deixa voar” é proferido por Jup do Bairro no verso enfatizado na música *Transgressão*⁴¹. A música se apresenta como a libertação de uma personagem que passou por muitas dificuldades e quase se perde entre suas amarras. No início são apontados questionamentos

⁴⁰ Disponível em: <https://facasc.emnuvens.com.br/ret/article/viewFile/460/447> Último acesso em 11 de setembro de 2024.

⁴¹ Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4NRLPyjwIeEeNOqpijwcyv?si=bad0c435981e49f0> Último acesso em 11 de setembro de 2024.

negativos sobre um enunciador inseguro com relação as suas próprias mudanças. É então que vem a reviravolta e a personagem consegue se libertar da própria escuridão e passa a se entender enquanto um corpo que transita.

E voo, voo longe sem fazer parada
Faço de flores e amores minhas curtas moradas
Ter um corpo que transita e me faz enxergar
Eu vou, eu sigo, estou onde eu sempre quis estar
Se eu sinto cheiro no ar, sempre vou me entregar
O verde vem na mente sempre só pra agregar
Lembro do medo da escuridão e inventei em vida
Transgressão
(Do Bairro, 2019)

Jup do Bairro lançou seu primeiro EP autoral com o mesmo título do seu single inaugural: Corpo sem juízo. Por meio de uma estética audiovisual cuja própria artista nomeia de “cyber guetto”, a artista faz com que seus trabalhos sejam marcados pela potência política, visto que se trata de letras próprias que expõem suas vivências enquanto bixa, travesti, gorda e periférica. O álbum foi produzido em estúdio sob direção musical de BadSista, produtora que também dá forma aos discos de Linn da Quebrada, sua amiga e parceira de alguns projetos em comum.

Na faixa A lenda⁴², lançada em 2017, as artistas fazem parceria tanto na composição quanto nas apresentações de divulgação. A música chama a atenção para um lugar de preterimento, esquisitice e depreciação em que os corpos travestis são constantemente colocados.

Eu fui expulsa da igreja (ela foi desassociada)
Porque uma podre maçã deixa as outras contaminada
Eu tinha tudo pra der certo e dei até o cu fazer bico
Hoje, meu corpo, minhas regras
Meus roteiros, minhas pregas
Sou eu mesmo quem fabrico
Eu tô bonita? (Tá engraçada)
Eu não tô bonita? (Tá engraçada)
Me arrumei tanto pra ser aplaudida mas até agora só deram risada

⁴² Disponível em: <https://open.spotify.com/track/5rMNiDunMJCTME1CDa0u6d?si=4eeda6d682ba4724> Último acesso em 11 de setembro de 2024.

(Da quebrada, 2017)

O sujeito da canção conta diversas opressões vividas advindas de diversas instituições como a escola, o seio familiar, a igreja (da qual ela foi desassociada porque “uma podre maçã deixa as outras contaminadas” e o estado. Cheia de sarcasmo, a personagem fica indagando se ela está bonita, enquanto uma segunda voz(materializada no tom grave e taxativo de Jup do Bairro) afirma que ela está engraçada. Diante da resposta, ela lamenta que mesmo se arrumando na intenção de ser aplaudida, até o momento deram apenas risada da sua imagem.

Figura 27: Linn da Quebrada e Jup do bairro



Fonte: Print do vídeo disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=8I97DT8zw54>

Apesar das faltas, a música celebra o reconhecimento de si enquanto sujeito criador de novas estéticas possíveis. Nesse ponto, pode-se traçar um paralelo com o texto de Paul Preciado(2022), Eu sou o monstro que vos fala, quando o filósofo cita o lugar de onde fala:

Estou falando com vocês hoje a partir desta jaula escolhida e redesenhada de o “homem trans”, o “corpo de gênero não binário”. Alguns dirão que ainda é uma jaula política: em todo caso é melhor que a jaula “homens e mulheres”, uma vez que tem o mérito de reconhecer seu status de jaula. (Preciado, 2022, p.16)

Além de criar um sentimento de pertencimento, ao reconhecer o lugar onde se encontra é possível criar outros tantos lugares. Linn exemplifica muito bem isso quando, no documentário *Bixa travesty*(2017), ressalta: “Pelo medo de não pertencer, eu acabei inventando um lugar para mim mesmo”. A produção acompanha processos criativos da artista, intercalando com depoimentos de outras cantoras dissidentes de gênero como a Jup da Bairro, Assucena Assucena, Raquel Virgínia e Liniker. Através da jornada dos corpos, das canções que esses

corpos compõem, das letras das composições que constroem e das visões de mundo que as suas vivências geram, é possível perceber que não importam os lugares já pré-definidos, pois existe a possibilidade da criação de novos.

Em *Luta por mim*⁴³, música em parceria com o cantor de rap Mulambo, Jup do bairro faz uso de um discurso interseccional ao trazer para a cena a pauta antirracista. Seguindo coerente com a seu engajamento social, a artista dialoga com a realidade encontrada no Brasil, visto que, mesmo com números um pouco menores, é o país que mais mata pessoas trans e travestis no mundo. Isso é um dado que não deve ser apenas citado, como também repetido. É alarmante e assustador. A maioria dessas vítimas, segundo a Antra⁴⁴ são negras, somando 82% desses casos que, infelizmente, viram estatísticas.

Jup do Bairro vai além e ironiza um luto seletivo de movimentos sociais, manifestado, principalmente, na internet e em espaços de privilégio.

E quê que eu fiz pa' tomar três tiro no peito?
Preto na rua de noite com certeza era algo errado!
Virei postagem na sua rede social
'Cê lamentou e escreveu sobre a repressão policial
Sua hashtag foi o ponto final
Dizia Vidas Negras Importam, pra você isso foi diferencial
É que toda vez a mesma merda
'Cês matam eu de carne pa' fazer eu de pedra
Movidos pelo tesão por tragédia
Agora morto eu tenho mais voz do que vivo, parece comédia!
(Do bairro, 2019)

Fica evidente no trecho a crítica a um movimento que lamenta mortes de maneira seletiva. Ao citar o Vidas negras importam, que ficou conhecida em 2013 com o uso da hashtag #BlackLivesMatter em mídias sociais, após a absolvição de George Zimmerman na morte a tiros do adolescente afro-americano Trayvon Martin e ganhou ainda mais visibilidade em maio de 2020 com o assassinato brutal de George Floyd, é possível perceber as contradições

⁴³ Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4f19XNntWafe69nGHoRhOA?si=55ea5c87762249b8> Último acesso em 11 de setembro de 2024.

⁴⁴ Disponível em: <https://antrabrasil.org/assassinatos/> Último acesso em 11 de setembro de 2024.

contidas nesse uso vazio do conceito. Afinal, qual a utilidade real de postagens na internet se não houver em paralelo uma luta que crie mecanismos para cessar todas essas mortes?

Para além dos espaços virtuais, a canção também critica o espaço acadêmico:

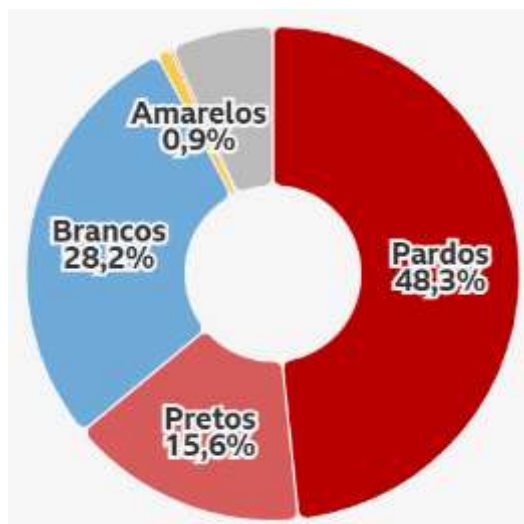
Não quero meu nome no seu protesto dentro da sua faculdade
onde é raro ver preto
Nós não habitamos os mesmos lugares
'Cê falar que sente o mesmo que os meus não é normal
E só lembrar que preto existe quando morre
É aceitar que ou preso ou morto já é algo cultural
(Do bairro, 2019)

Nesse ponto é possível dialogar com o que Lélia Gonzalez (1982) diz em Lugar de Negro:

Transcorridos mais de noventa anos desde a abolição do escravismo, a população negra brasileira continua concentrada nos degraus inferiores da hierarquia social. Em contraste com a população branca, parte majoritária da população negra localiza-se nas regiões menos desenvolvidas do país. Seu acesso ao sistema educacional é restringido, particularmente nos níveis de instrução mais elevados.”
(Gonzalez, 1982. p.99)

Evidentemente o que Gonzalez descreve ainda é muito atual. Apesar das políticas públicas voltadas para a inserção de pessoas negras em espaços como a universidade, ainda é comum identificar cursos em que essas pessoas estão em minoria. Seguindo essa linha de raciocínio, é necessário pensar também em quem ocupa cargos de prestígio social: em sua maioria homens, brancos e heterossexuais. Em contrapartida, cerca de 64% da população carcerária do Brasil é composta por homens negros, de acordo com relatório divulgado pela SENAPEN(Secretaria Nacional de Políticas Penais) em 2024.

Figura 38: Proporção da população carcerária por cor/raça



Fonte: SENAPEN⁴⁵

Números como esses fazem com que seja criado no imaginário popular lugares que parecem naturais a determinados corpos. Quando Jup enfatiza os versos “*Luta por mim*” é, além de um pedido de ajuda, um alerta para que toda a sociedade se engaje em questões sociais, independentemente da cor/raça, identidade de gênero, orientação sexual e crença. Fica latente, portanto, que o lugar desses corpos negros, trans, gays, lesbianos...transviados ainda estão, infelizmente, marcados por toda uma cultura colonial.

⁴⁵ Disponível em: <https://www.gov.br/senappen/pt-br/servicos/sisdepen/relatorios> Último acesso em 05 de abril de 2025.

2.3 – TRANSGRESSÕES DE UM CORPO TRANSVIADO

Ao falar ou ouvir sobre corpos transviados se fez comum associar suas vivências a uma história de dor, sofrimento e perseguições. É fato que isso acontece, mas é imprescindível que não se reduza essas existências apenas à violência. As canções do MPBixa estão repletas de denúncias sociais, mas também é possível perceber produções que vão do deboche à celebração (re)criando, desse modo, outros lugares possíveis de se relacionar, de amor e de afeto.

O disco de estreia de Linn da Quebada, o Pajubá⁴⁶, é uma combinação de humor e crítica social, a começar pelo seu título. O pajubá é conhecido comumente como linguagens utilizadas pela comunidade LGBTQIAPN+. Carlos Henrique Lucas Lima em seu livro “Linguagens Pajubeyras: Re(ex)istência cultural e subversão da heteronormatividade” expande esse conceito tratando o pajubá enquanto um “repertório vocabular e performático LGBTQIA+” (LIMA, 2017, p.) e o define enquanto “[...] um procedimento performativo no campo dos sentidos que com tão-somente um conjunto de palavras e expressões. Daí, portanto, o emprego do conceito de “linguagens” e não língua ou gíria pajubá.” (Lima, 2017, p. 21).

No seu último lançamento, o disco *Trava Línguas*⁴⁷, Linn da Quebrada traz mais um repertório cheio de verdades urgentes e faz das palavras uma alquimia repleta de muitos significados. Aliás, o jogo com as palavras é um dos pontos mais fortes da artista. Na música *Amor amor*⁴⁸, Linn pede “Que a contradição nos banhe com sua feitiçaria”. E como se fosse uma feiticeira, a artista enfeitiça a língua portuguesa brincando com diferentes sonoridades, arranjos, trocadilhos e dualidades criando, desse modo, uma semântica rica em sentidos e possibilidades.

A partir disso é possível pensar em como o uso de termos considerados marginalizados e pertencentes às linguagens às quais Carlos Henrique Lucas Lima(2017) denomina de Pajubeyras, pode contribuir para o enfrentamento de regulações sociais que atingem gêneros e sexualidades. O autor, inclusive, pensa essas linguagens enquanto poéticas queer e aponta:

⁴⁶ Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5xyoM3kQr3FJSGk2CVP6du?si=GNa5B6vaSfamjmx1f9JrQw> Último acesso em 12 de setembro de 2024.

⁴⁷ Disponível em: <https://open.spotify.com/album/7MpgDfdAVvQjQ2pZ9NYvh6?si=FBW4-bkLT-uhAKVCWyNubw> Último acesso em 12 de setembro de 2024.

⁴⁸ Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1CWkb6uHs2tZnSOtR1mi6z?si=31af4bbb4a0648ca> Último acesso em 12 de setembro de 2024.

Se a língua por um lado, pode ser definida como produto social da linguagem, as linguagens pajubeyras, de maneira análoga, são a elaboração queer da língua em um cenário de guerra, isto é, em uma sociedade em que se tem de sobreviver, cotidianamente às investidas da LGBTfobia.[...]ao politicamente posicionar as linguagens pajubeyras no interior de uma disputa pelos sentidos, em uma guerrilha de linguagem e, mais do que isso, a um movimento de desconstrução, de implosão dos binarismos excludentes e hierárquicos que organizam o pensamento do Ocidente”(Lima, 2017, p.105)

Seguindo ainda com Lima, podemos pensar como as linguagens pajubeyras incorporam outros modos de vida e de resistências na forma como enuncia. Linguagens que viabilizam e potencializam a (re)contação de histórias que, por muito tempo, foram(e continuam sendo) apagadas e silenciadas:

As poéticas queer, portanto, estão profundamente relacionadas com a subjetividade de um grupo social e específico; estão comprometidas com a (re)contação de histórias sobre as subjetividades pajubeyras, comprometidas com a subversão e com o questionamento das normas de gênero e sexualidade. Uma poética queer, ou se quisermos, uma poética pajubeyra, não se pautaria por uma prescrição, por uma normalização dessa linguagem, mas sim se caracterizaria por uma aposta na liberdade de criação pajubeyra”(Lima, 2017, p.108)

Fazendo uso dessas linguagens, Linn da Quebrada, na música Muito(+) talento⁴⁹, celebra corpos efeminados que se recusam a ocupar um espaço de submissão e do objeto de prazer do homem-macho-falocêntrico:

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

⁴⁹ Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4Dq3hEZc9WryOSyHEXrzPN?si=4e0b5f3524a04ede> Último acesso em 12 de setembro de 2024.

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.
(Da quebrada, 2017)

A canção apresenta uma crítica às normas sociais que regulam o comportamento sexual e as dinâmicas de poder entre corpos, especialmente no que tange à relação entre masculinidade hegemônica e feminilidade, dentro da lógica patriarcal e heteronormativa. Ao recusar-se a ocupar o lugar submisso e passivo historicamente imposto ao corpo gay e, em particular, ao corpo trans, a artista subverte as expectativas normativas relacionadas ao prazer, sexualidade e identidade. A letra, marcada pelo uso de uma linguagem direta e provocativa, visa expor um desejo de afirmar o corpo não como um objeto de consumo, mas como sujeito ativo de sua própria sexualidade e autonomia.

A crítica à figura do homem-macho-falocêntrico é central nesse movimento de resistência. No verso "Quem disse que linda assim / Vou querer dar meu cu pra homem?", Linn da Quebrada expressa a recusa em se submeter à dominação masculina, ao mesmo tempo em que denuncia a presunção de poder e privilégio que certos homens, na lógica falocêntrica, acreditam possuir. Tal recusa ultrapassa a troca de papéis entre passivo e ativo, propondo uma ampliação das possibilidades de desejo e prazer para além da definição heteronormativa. Essa subversão está inserida no contexto de uma afirmação de uma sexualidade que escapa das categorias rigidamente impostas pela norma.

Outro aspecto relevante da canção é a incorporação das linguagens pajubayras, um conceito que alude à masculinidade dissidente que rompe com as tradições heterossexuais, ao mesmo tempo em que funciona como um espaço de afirmação de corpos não normativos. Nesse

sentido, Linn da Quebrada denuncia como as estruturas de poder, que se refletem em todas as relações, sejam heterossexuais ou homoafetivas, não apenas limitam a expressão de gênero e sexualidade, mas também aprisionam os corpos em convenções sociais repressivas. A artista sugere que até mesmo as relações homoafetivas, comumente tidas como alternativas, não estão imunes às hierarquias de gênero e poder que dominam a sociedade.

A comparação com o filósofo Paul B. Preciado torna-se relevante neste contexto. Em suas obras, Preciado propõe a desconstrução do "lugar sagrado" do falo nas relações sexuais, desafiando a ideia de que a sexualidade deve estar atrelada ao poder simbólico do falo como símbolo de virilidade e controle (Preciado, 2018). Da mesma forma, a letra de Linn da Quebrada insere-se numa linha de pensamento subversivo, buscando desconstruir a sexualidade tradicional e reconfigurar o corpo, a identidade e o desejo como esferas livres de imposições sociais e políticas.

Dessa forma, *Muito(+)* *Talento* não se limita a desafiar as normas de gênero, mas também denuncia as formas pelas quais essas normas afetam todos os corpos, independentemente de sua orientação sexual ou identidade de gênero. Ao expor as contradições e violências implícitas nas convenções sociais, a canção de Linn da Quebrada oferece uma visão radical e libertadora de uma sexualidade que não se submete, mas que celebra a resistência, a autonomia e o prazer de ser quem se é.

Segundo Júlio Assis Simões (2009): “Não inventamos sozinhos nossas fantasias sexuais, nem nossa repressão sexual. As representações sobre a sexualidade nos revelam o que a sexualidade humana é e como ela deveria ser” (Simões, 2009, p. 153). Simões ainda argumenta que a sexualidade é um tema público, social e político por excelência sendo “uma produção histórica e cultural, aberta à mudança, à variação, ao inesperado” (Simões, 2009, p. 190).

Em 2020, Linn fez uma releitura do álbum de estreia lançando uma versão remix⁵⁰ da obra. Com o mesmo repertório, mas todo reformulado em arranjos e versões mais ampliadas de algumas músicas, a multiartista ainda trouxe participações especiais em todas as faixas tendo nomes como Jup do Bairro, Alice Guél, Davi Sabbag e Potyguara Bardo nos vocais.

⁵⁰ Disponível em: <https://open.spotify.com/album/0P3zuxhSpxkostOEqR3Oe?si=opgi8r-lSKew1dcZqkCR1g>

A parceria com Davi Sabbag rendeu uma versão mais sensual e ainda mais provocativa da música *Tomara*⁵¹. Subvertendo a ideia normalizada do sexo em que o senso comum acredita apenas na penetração enquanto prática sexual, Linn traz um anseio de que o “rala e rola”, ou seja, o sexo não seja apenas um “entra e sai vara”. Nos novos trechos: “Eu não queria que chegasse só com a vara, meu bem/ Uma lambida no zóinho é tão gostoso também” e “Eu não queria que chegasse já sentando, meu bem/ Faz um carinho com a boca no mamilo também”, é possível perceber práticas que exploram mais o corpo e que dão menos atenção ao falo. Segundo Garcia(2009, p.304): “Se o exercício do prazer na relação homossexual consiste na problemática da relação de si, do encontro, da perda, do isolamento, por outro lado, cristaliza-se a felicidade do ato de se satisfazer sexualmente”.

A forma como a artista, aqui referenciada, descreve de forma escancarada e divertida faz com que quem a escute repense nas formas possíveis de conseguir prazer e para quem o seu desejo é direcionado. Sendo assim, Linn utrapassa barreiras impostas de como chegar ao prazer, gozando de muito atrevimento e desvergonha.

Alice Guél, na música *As coisas vão mudar*⁵², também explora esse lugar das relações ao desenhar o cenário atual “dominado” pelo sistema heteronormativo descrevendo homens que “*não demonstram afeto, abortam feto*” e aponta para relações que, infelizmente, são comuns à vivência trans e travesti, como podemos observar no trecho:

Só quer me comer se for num beco escuro
Mas tu não me ganha só com esse seu pau duro
Não é você quem diz “eu não pego travesti”?
Alguém, por favor, tira logo ele daqui
(Guél, 2017)

Logo em seguida, manda um recado direto, repetidas vezes no refrão, ao dizer que as “*travas*” vão se juntar e as coisas vão mudar, podendo ser entendido tanto como uma ressignificação das relações quanto um aviso de não submissão. Esse tipo de relação, inclusive,

⁵¹ Disponível em: <https://open.spotify.com/track/7D5BEp7hNZKlvoiF3mqM6e?si=9c44cba7240142cb> Último acesso em 12 de setembro de 2024

⁵² Disponível em: <https://open.spotify.com/track/5Vv0N7785Rr9ggf2FcxPMx?si=b994ec6f358547b8> Último acesso em 12 de setembro de 2024

é bem comum na vida de mulheres trans e travestis. A socióloga trans Maria Clara Araújo, em seu texto “Por que os homens não estão amando as mulheres trans”⁵³, afirma que:

O entendimento do sexo conosco ser proibido, por sermos criaturas “degeneradas”, cria, para alguns, um fetiche. A hiperssexualização de nosso corpo, como possibilidade de um ato sexual e/ou envolvimento que cria, naquele indivíduo, a sensação de estar matando “uma curiosidade”, de conhecer um novo entendido como “exótico”. (Araújo, 2015)

O beco escuro que Guél cita na música faz referência ao lugar do escondido, uma vez que o fetiche criado a partir do proibido é saciado sem que ninguém veja. Araújo nomeia esse lugar de *limbo afetivo*. Desse modo, a convivência social, o apego afetivo e as manifestações públicas de carinho (muito comuns nas relações heterossexuais e menos comuns, mas ainda presentes, nas relações homoafetivas) são, geralmente, negadas para elas.

Na música *Meu templo*⁵⁴, Alice volta a falar sobre essas relações abusivas a qual é submetida. Nesse contexto faz alusão a Geni:

Agora me comparo com Geni que foi amaldiçoada
Apedrejada por ser free,
Por não querer servir
Querer sentir
(Guél, 2017)

Ao se referir a personagem da música *Geni e o Zapelim*⁵⁵, canção composta em 1978 por Chico Buarque para o espetáculo *Ópera do Malandro*, Alice enfatiza a personalidade livre de Geni e as consequências que ela sofre por isso. Mesmo sendo uma composição feita no final da década de 70, ainda podemos perceber o quanto o tradicionalismo apedreja pessoas que não

⁵³ Disponível em: <https://transfeminismo.com/por-que-os-homens-nao-estao-amando-as-mulheres-trans/> Último acesso em 12 de setembro de 2024

⁵⁴ Disponível em: <https://open.spotify.com/track/5v6gY7CIZdvlGZ536wue2Y?si=b2e4f3c505e2412a> Último acesso em 12 de setembro de 2024

⁵⁵ Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2xMPOlmgkhDsJhrVFizGqF?si=4d6ef8da657448da> Último acesso em 12 de setembro de 2024

seguem certas convenções sociais e os julgamentos são ainda mais opressivos quando é direcionado ao feminino. Sobre o lugar do feminino, Bento aponta:

A sistemática violência contra as mulheres tem uma relação profunda e direta com a abjeção aos gays femininos, aos meninos femininos, às travestis, às transexuais. Para entendermos a natureza de violência contra a mulher, e sua persistente reprodução, não se pode circunscrever a análise do feminino-mulher, mas ao feminino. (Bento, 2010, p.103)

A música *Meu templo* expõe, justamente, essas relações amorosas e as violências de gênero nas quais corpos trans e travestis são objetificadas e hipersexualizadas. Guél expõe situações de promessas durante a conquista, mas enfatiza que depois do sexo tudo se transforma e o que permanece é o abuso, a solidão e a decepção. No entanto, há uma ressignificação disso com a construção de um templo que a artista diz ter cheiro de pecado com desejo, saudade, carência e simplicidade.

A referência a falta de amor e afeto nas relações de pessoas trans e travestis pode ser pensado a partir do ponto de vista da aceitação. A sociedade é composta de imposições que definem tudo, inclusive as formas “corretas” de relações amorosas. O termo “família tradicional brasileira” é muito citado e se refere a famílias compostas por um homem e uma mulher Cis com filhos. A ideia de reprodução ainda é muito forte e tudo o que foge disso acaba se tornando estranho, abjeto. Segundo Grossi(s/d)⁵⁶:

Para a maior parte das pessoas em nossa sociedade, a heterossexualidade, ou seja, a atração erótica de indivíduos de um sexo pelos de outro, é um algo 'instintivo' da espécie humana em vistas da sua autopetuação pela reprodução. Sexo e reprodução são, portanto, vistos nas sociedades ocidentais como intrinsecamente relacionados entre si, pois se considera a reprodução como envolvendo apenas os dois indivíduos, de sexos diferentes, que se relacionaram sexualmente (Grossi, s/d, p.9)

Nesse sentido, apresentar um parceiro ou parceira trans no seio familiar e social é enfrentar um sistema extremamente opressor, machista, patriarcal e heterocentrado. Sendo

⁵⁶ GROSSI, M. identidade de genero e sexualidade. s/d. disponível em: http://bibliobase.sermis.pt:8008/BiblioNET/upload/PDF3/01935_identidade_genero_revisado.pdf último acesso em: 12 de setembro de 2024.

assim, muitos preferem sucumbir a amar. Quando se faz um traçado de gênero, sexualidade, raça, classe, idade, características físicas, etnia, religião e nacionalidade, a situação se agrava ainda mais. Dessa forma, quanto maior for a interseccionalidade⁵⁷, ou seja, a sobreposição de opressões e discriminações, maior será a possibilidade de uma pessoa ser posta no limbo afetivo. Faz-se necessário, portanto, repensar toda a estrutura social e a forma como nos relacionamos uns com os outros para que se possa considerar e respeitar outras formas de relação, de prazer e, principalmente, de amar.

A artista Bixarte, na faixa *Poesia do amor*⁵⁸ afirma que:

Tem amores que chegam sem nem pedir permissão.

O amor é pra soltar.

Não pra viver dentro de uma prisão.

O amor é sobre aquecer a alma e sentir um fervo no coração.

Amor não é sexo, na verdade eu acho que amor é uma decepção.

Eu já nem sei qual foi a última vez que eu fui amada.

Mas sei que faz pouco tempo que eu comecei andar por outro caminho.

E agora eu me sinto bem aqui.

Não preciso do seu amor.

Conheço o amor próprio e hoje eu só sei amar a mim.

(Bixarte, 2021)

Ao falar sobre um amor que liberta ao invés de prender, que vai além do sexo e se torna uma decepção, a artista ressignifica o sentido de um amor romântico e prioriza o amor-próprio. É nesse deslocamento do sentido de amar e ser amada/o, que se cria um outro lugar para o sentir. Um lugar para quem deseja e para quem não quer amar ou ainda uma prática de amar livre, sem aprisionamentos. Conhecer o trabalho de Bixarte, bem como das outras artistas aqui

⁵⁷ Carla Akotirene propõe que a interseccionalidade não se limita a um simples cruzamento de categorias, mas sim à compreensão de como as opressões e privilégios se entrelaçam e geram realidades de vida específicas, muitas vezes invisibilizadas por uma análise que não considera a multiplicidade de fatores que moldam a experiência social. Dessa forma, a interseccionalidade é fundamental para compreender as realidades de grupos como mulheres negras, trans, e outras populações periféricas, permitindo uma análise mais profunda e sensível às nuances dessas experiências. **AKOTIRENE, R.** (2017). *Interseccionalidade: Reflexões e Implicações para as Políticas Públicas no Brasil*. Editora IPEA.

⁵⁸ Disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6WwRlqi0wYM19AJKoKqzCf> Último acesso em 12 de setembro de 2024.

mencionadas pode ser um meio de produzir conhecimento e de (re)criar memórias a partir daquilo que elas nos (re)apresentam.

A produção artística de Alice Guél, Bixarte, Jup do Bairro e Linn da Quebrada produz conhecimentos não apenas sobre vivências trans e travestis, mas também do deslocamento de discursos heteronormativos, que segundo Monique Witting “[...] oprimem-nos no sentido em que nos impedem de falar a menos que falemos nos termos deles” (Witting, 1980, p.2). Por meio de práticas estéticas, afetivas e políticas, esses sujeitos produzem territórios próprios, forjados a partir da dissidência e da invenção. Tais territórios tensionam os limites do que é reconhecido como legítimo, operando, nas palavras de Michel Foucault (1984), como heterotopias — espaços outros, simultaneamente reais e simbólicos, onde se instauram novas possibilidades de vida.

Por meio de suas obras, artistas como Alice Guél, Bixarte, Jup do Bairro e Linn da Quebrada constroem temporalidades não lineares, abrindo caminhos para experiências plurais do tempo e da memória. Suas produções evocam ancestralidades africanas (como no caso da referência a Xica Manicongo) e dialogam com práticas culturais afro-brasileiras por meio de corpos, sonoridades, letras e performances. Ao mesmo tempo, projetam futuridades transviadas e afrodiaspóricas, frequentemente articuladas a partir do afrofuturismo, entendido aqui como uma estratégia estética e política de reconfiguração do imaginário sobre o corpo negro e trans (Eshun, 2003; Womack, 2013). Essas obras operam como dispositivos que desestabilizam a linearidade do tempo colonial-moderno e instauram cosmologias outras, onde o corpo dissidente emerge como figura central de reconfiguração social.

Além disso, essas artistas constroem territórios de enunciação onde as narrativas hegemônicas sobre corpo, raça e gênero são desconstruídas e ressignificadas. Como aponta Paul B. Preciado (2018), o corpo é um campo de disputa biopolítica e no caso dessas produções, essa disputa se realiza por meio da subversão performativa de identidades fixadas. As linguagens estéticas mobilizadas por essas artistas articulam a fluidez de gênero com elementos das culturas periféricas, como o funk, o rap e o pajubá, constituindo-se como práticas de reexistência (Rolnik, 2018) frente às normatividades heterossexuais.

A escuta atenta das produções que emergem de corpos dissidentes do MPBixa revela-se fundamental para repensar os regimes de afeto em uma sociedade fundada na exclusão de subjetividades não normativas. Como nos lembra bell hooks (2000), o amor pode ser entendido como prática ética radical, capaz de desafiar sistemas de dominação. Nesse sentido, as obras

dessas artistas não apenas denunciam as violências estruturais que atravessam seus corpos, mas também projetam mundos possíveis, onde o afeto é um direito compartilhado e o desejo, uma potência transformadora. Trata-se de imaginar uma política do comum que se constitua a partir do cuidado e da reciprocidade.

Em síntese, os "lugares" produzidos pelas artistas são simultaneamente físicos, simbólicos e virtuais. Entrelaçam geografia, afetividade e temporalidade em zonas de enunciação onde corpos historicamente marginalizados podem se afirmar, construir redes de cuidado e reinventar modos de existência. Ainda que instáveis e muitas vezes precários, esses territórios funcionam como laboratórios micropolíticos de resistência e criação, nos quais se ensaiam outras formas de vida — múltiplas, insurgentes e não hierarquizadas.

3- ENTRE A SUBVERSÃO E O MERCADO: SUBJETIVIDADES DISSIDENTES EM TENSÃO

Estou procurando, estou tentado entender
O que é que tem em mim que tanto incomoda você
Se é a sobrançelha, o peito
A barba, o quadril sujeito
O joelho ralado, apoiado no azulejo
(Linn da Quebrada, 2017)

A música é um dos elementos mais significativos da cultura, funcionando como meio de expressão, comunicação e identidade. Diferentes gêneros musicais e estilos performáticos frequentemente carregam significados culturais relacionados a gêneros e sexualidades, reforçando ou desafiando normas sociais hegemônicas. Alguns gêneros como o rock, o hip-hop e o rap, tradicionalmente, associaram-se a masculinidades normativas, no entanto a presença de corpos e performances que rompem com essas regulações criaram e criam espaços para expressões de gênero mais fluidas e performances que desafiam binarismos.

Não é apenas a letra, ou a melodia que importa para a análise de um movimento musical como o MPBixa, pois é essencial expandir as discussões para um campo mais imagético e materializado.

Embora a letra (o conteúdo verbal da canção) e a melodia (a parte musical) sejam componentes centrais da música, elas não são suficientes para compreender a dimensão do movimento musical em questão. O MPBixa é entendido não só como música, mas como um movimento artístico-político que articula identidades, resistências e performances. Faz-se necessário, portanto, olhar também para os aspectos visuais (estética dos corpos em cena, performances ao vivo) e os aspectos materiais, a exemplo da forma como esses artistas circulam, onde se apresentam, como produzem seus trabalhos, e que espaços ocupam. Isso inclui também a presença nas redes sociais, a construção de imagem pública, e os modos de resistência expressos pelo corpo e pela performance.

No campo das artes, as performances podem ser caracterizadas como manifestações artísticas de diferentes estilos. Musicais (concerto e recital) e teatrais (teatro musical, dança moderna, ballet, operetta, ópera e teatro). Ainda podem ser caracterizadas como mágica, leitura de poesia, arte viva, performance, apresentações circenses e leituras de histórias. Segundo Renato Cohen “A performance passa pela chamada body art, em que o artista é sujeito e objeto

de sua arte(ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como um performer(artista cênico)” (Cohen, 2007, p. 30)

Também, de acordo com Paul Zumthor(2018), em “Performance, recepção e leitura”, “...a performance é sempre constitutiva da forma.” e, ainda: “As regras de performance [...] importam para comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance” (Zumthor, 2018, p.30). Ainda sobre performance, faz-se importante o diálogo com Richard Schechner que no “The end of humanism”⁵⁹ abrange as definições para além do domínio artístico, sendo no seu sentido mais amplo “étnica e intercultural, histórica e a-histórica, estética e ritualística, sociológica e política”.

O foco em performances, portanto, se dará por meio de uma perspectiva mais interacionista entre corpo, voz e letra, pensada por Zumthor(2010) ao discorrer sobre como as gestualidades encenadas no palco aproxima o/a artista do público fazendo com que novos significados possam surgir a partir dessa mutualidade.

O intérprete, na performance, exibindo seu corpo e seu cenário, não está apelando somente à visualidade. Ele se oferece a um contato. Eu o ouço, vejo-o, virtualmente eu o toco: virtualidade bem próxima, fortemente erotizada; um nada, uma mão estendida seria suficiente: impressão tanto mais potente e rechaçada quanto o ouvinte pertença a uma cultura que proíba, sobremaneira, o uso do toque nas relações sociais. Entretanto, uma outra totalidade se revela, interna, sinto meu corpo se mover, eu vou dançar... (Zumthor, 2010, p. 218)

Dessa forma, a performance musical pode ser entendida como um meio de subversão e reconstrução de identidades, permitindo que artistas e públicos desafiem estruturas normativas e imaginem novas formas de existência. No entanto, além de sua dimensão estética e emocional, a prática musical está profundamente enraizada em normas e regulações sociais que influenciam sua criação, execução e recepção. Não se trata apenas de execução técnica, mas também de um fenômeno social regulado por convenções culturais, institucionais e políticas que definem quem pode performar, de que maneira e em quais espaços.

⁵⁹ Segundo livro da série Performance studies, lançado por Brooks McNamara, o primeiro sendo aquele de Victor Turner, From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York: Performance Art Journal, 1982.

Essas regulações não são neutras, mas refletem hierarquias e estruturas de poder dentro da sociedade. A influência das normas sociais na música pode ser observada na forma como determinados gêneros são associados a classes sociais específicas, na marginalização de certos estilos musicais e na imposição de padrões hegemônicos de estética e comportamento no palco.

3.1- TRANSVERSALIDADES CORPÓREAS: PERFORMATIVIDADES E RESISTÊNCIAS DO MPBIXA

Por meio de uma perspectiva interacionista que defende a totalidade do corpo em vários aspectos levantados por diversas áreas do saber, Schusterman (2012, p. 26) introduz o conceito de somaestética para propor um novo domínio dentro da prática filosófica, funcionando como uma estrutura interdisciplinar para investigar o papel do corpo e da consciência corporal na vivência humana. Ele define somaestética como a maneira como experimentamos e utilizamos o corpo vivo (soma) como um meio de apreciação sensorial (estesia) e de autoexpressão criativa. Estar consciente do corpo no espaço e das relações que estabelecemos nos processos vivenciais nos permite interagir plenamente com o meio em que vivemos. Outrossim, perceber o mundo e se perceber inserido nele como indivíduos fisicamente ativos, reflexivos e atentos a si mesmos e ao meio implica o desenvolvimento da consciência dos sentidos e dos movimentos realizados.

Desse modo, a consciência corporal pode ser entendida como reconhecimento do corpo como um todo, bem como dos segmentos que o constituem: músculos, órgãos, ossos, articulações. Para Cavalari(2005) consciência corporal significa autoconhecimento. É, portanto, um trabalho que envolve toda a dimensão da consciência do ser, priorizando o sentir, o refletir, o perceber, o verbalizar e o expressar-se. Vai além do simples desenvolvimento da lateralidade, do equilíbrio ou do conhecimento da estrutura física do corpo. Sendo assim, a capacidade de perceber e sentir o próprio corpo em movimento no espaço está diretamente relacionada à habilidade proprioceptiva.

Dentro de uma perspectiva musical mais ampla, é possível afirmar que a principal maneira de compreender a música é vivenciá-la e se integrar a ela. A formação integral do ser, nesse sentido, enfatiza a compreensão do corpo e do movimento, impulsionando o desenvolvimento das habilidades individuais, respeitando suas particularidades. É necessário tentar perceber, portanto, as diversas nuances na execução musical – cores, texturas e variações

dinâmicas – que passa por um processo de experimentação do intérprete, levando-o a uma prática mais consciente, crítica e autônoma na construção de sua arte.

A performance musical ocorre dentro de um espaço social que define expectativas sobre quem pode tocar, como deve ser tocado e quais significados estão atrelados à prática musical. Teóricos como Pierre Bourdieu (1983) destacam que a performance musical é mediada pelo "habitus", ou seja, disposições socialmente construídas que influenciam as práticas e preferências musicais. Já Howard Becker (1982), argumenta que a performance musical é sustentada por redes colaborativas que envolvem músicos, técnicos e o próprio público, configurando um sistema de produção cultural interdependente.

O trabalho de Paul Zumthor (1990) contribui para dada perspectiva ao enfatizar o caráter interativo da performance musical. Para Zumthor, a oralidade e a corporeidade são elementos essenciais na constituição do significado da música, reforçando que a performance não é apenas um evento estético, mas uma experiência social e sensorial. Segundo o autor, a presença física do performer, sua voz e gestualidade afetam diretamente a maneira como a música é percebida e internalizada pelo público. A performance musical, portanto, não é um ato isolado, mas um acontecimento compartilhado que envolve múltiplos agentes e códigos culturais.

A identidade do performer também influencia sua experiência e recepção dentro de um contexto social. Gênero, etnia e classe social afetam a participação e o reconhecimento dentro da música, refletindo desigualdades e dinâmicas de poder presentes na sociedade. Tia DeNora (2000) explora como a música pode servir como um meio de construção de identidade e de influência sobre emoções e comportamentos, reforçando a ideia de que a performance musical não é apenas uma expressão artística, mas também uma construção social complexa. Além disso, estudos etnomusicológicos, como os de Christopher Small (1998), sugerem que a música deve ser entendida como uma atividade social dinâmica, onde a performance não é apenas um ato técnico, mas uma forma de interação que reforça laços comunitários e valores culturais.

Os estudos transviados também podem oferecer uma perspectiva importante para entender essas ferramentas de representação e produção socio-histórico-culturais. Ao inserir discussões que relacionam atos performativos às questões de gêneros e sexualidades é possível notar uma construção social que também é constituída por meio de atos repetitivos. Essa ideia pode ser aplicada à performance musical, onde artistas frequentemente desafiam normas de gêneros e sexualidades em suas apresentações.

A performatividade – sendo entendida a partir desse emaranhado de elementos (letra, melodia, corpo, cenário, adereços) - pode ser considerado como um dos aspectos centrais da cena musical MPBixa. Dessa forma, artistas como Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Bixarte e Alice Guél utilizam de um conjunto de fatores que influenciam no resultado da mensagem que chega ao público que as ouve e assiste. A incorporação da performance das artistas em cena pode se manifestar tanto nos em shows quanto nos videoclipes, nas roupas extravagantes, nas coreografias ousadas e nas letras, dando o tom da de subjetividade de cada uma. O palco passa a se tornar um espaço de resistência e afirmação de si, onde a expressão corporal é tão importante quanto a música em si.

Figura 29: Jup do Bairro em show



Fonte: Print do vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nz4Lr8vKR18> Último acesso em 04 de abril de 2025.

Na imagem descrita acima, percebe-se como a artista Jup do Bairro é representada, quando incorpora toda complexidade musical em suas apresentações. Um dos pontos que mais marcam a produção artística e performática de Bairro são as críticas a um sistema que regula corpos, identidades e que ceifam vidas que não se encaixam dentro dos padrões hegemônicos. A primeira música que fazia alusão a essas questões foi *Corpo sem juízo*⁶⁰, lançada em 2019. Com o single, Jup conseguiu projeção nacional e conta com uma introdução feita escritora Conceição Evaristo. Evaristo, inclusive, por criar o sentido de escrevivência, segundo ela o qual “Escrever é contar, a partir de uma realidade particular, uma história que aponta para a coletividade⁶¹”.

⁶⁰ Disponível em: <https://open.spotify.com/track/6asPJZSzfVbgIOFyioRuv?si=d8613d1c75ba444c>

⁶¹ Entrevista disponível em: <https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/>

Sendo assim, as escritas de Evaristo revelam muito das vivências complexas de mulheres que aparecem, geralmente, em obras literárias como plano de fundo ou em situações estigmatizadas. É possível afirmar que dentro de suas sutilezas, a autora mete o dedo dentro de várias feridas sociais fazendo com que sangrem a cada leitura.

Na parceria com Jup do Bairro, Evaristo traz a narrativa de uma mãe que, na rua, se vê diante do corpo sem vida de uma mulher. Ao ouvir os comentários que se tratava de um crime de homofobia, a personagem vai resgatando lembranças do seu filho Josué que se tornou sua filha, pois transicionou de corpo. Esse, inclusive, é um ponto importante para se levantar, visto que a definição do crime deslegitima a identidade de pessoas trans e travestis. A identidade pela qual pessoas lutam durante a vida lhes é tirada no momento de noticiar ou “contabilizar” a morte.

Segundo Berenice Bento (2016, p.45), é importante que pensemos na violência de gênero e no gênero da violência de maneira mais crítica e questionadora. O termo “femicídio” surge em 1801 para se referir ao assassinato de uma mulher (RUSSEL;HERMES, 2006, p.76). **Esse** termo é retomado por alguns estudiosos, a exemplo de Radfold e Russel (1992, p.76), nos anos 90 com o intuito de encontrar no gênero da vítima o motivo de crimes recorrentes. Apenas em 2006, Marcela Lagarte fará a tradução cultural de femicídio para feminicídio, para significar o assassinato de centenas de mulheres mexicanas. Segundo a autora:

Identifico algo mais que contribui para que crimes deste tipo se estendam no tempo: é a inexistência do Estado de Direito, no qual se reproduzem a violência sem limites e os assassinatos sem castigo. Por isso, para diferenciar os termos, prefiro a voz feminicídio para denominar, desta forma, o conjunto de delitos de lesa humanidade que contém os crimes, os sequestros, os desaparecimentos de meninas e mulheres em um quadro de colapso institucional. Se trata de uma fratura do Estado de Direito que favorece a impunidade. O feminicídio é um crime de Estado (Lagarte, 2006, p.20)

Diante disso, é possível não apenas pedir por justiça, como também identificar a natureza do crime. Ao teorizar o conceito, é possível reinterpretar crimes que antes eram tratados como passionais para um novo status teórico, jurídico e político. Berenice Bento vai além, ao apontar que ao cruzar certos marcadores da diferença (por exemplo, classe

social, orientação sexual, raça) encontra-se níveis diferenciados de vulnerabilidade. Nesse sentido:

O transfeminicídio, tal qual o feminicídio, se caracteriza como uma política disseminada, intencional e sistemática de eliminação das travestis, mulheres trans e mulheres transexuais, motivada pela negação de humanidade às vítimas. O transfeminicídio seria a expressão mais potente e trágica do caráter político das identidades de gênero. A pessoa é assassinada porque, além de romper com os destinos naturais do seu corpo-sexual-generificado, o faz publicamente e demanda esse reconhecimento das instituições sociais. (Bento, 2016, p.51)

Entre várias sensações ruins que começa a sentir, a genitora reconhece a bolsa que ela mesma tinha dado a filha e acaba tendo a consciência de que aquele corpo é da sua *menina*. Diante disso, surge os questionamentos de quem matou aquele corpo:

Tenho dor
Meu peito explode
Algo me fere o peito
Quem matou minha menina?
O pai? EU? Vocês?
Quem matou minha menina?
(Evaristo, 219)

É um relato forte que faz com que quem o escute pense e se questione sobre a violência a qual esses corpos estão submetidos, bem como nas relações afetivas que são atingidas e que atingem situações como essa. A mãe estava do lado da filha e prometeu-lhe amá-la independente do corpo que tivesse:

Pedi-me perdão
Dizendo que havia transformado seu corpo em outro corpo
E que eu teria dificuldade de reconhecê-la
Eu lhe respondi que o corpo era dela
Era ela a única dona
E que meu amor por ela estava sacramentado desde sempre
O meu coração estaria sempre do lado do corpo dela
Qualquer que fosse a forma que esse corpo tivesse

(Evaristo, 2019)

Já o pai parecia não respeitar do mesmo modo, visto que a bolsa foi dada sem que ele tivesse conhecimento “*É a bolsa que a minha filha me pediu um dia/Presente que eu lhe dera escondido do Josué pai*”. A sociedade, representada nos questionamentos de possíveis culpados pela morte daquele corpo com o pronome *Vocês*, usa do “juízo” que foi construído para desvalidar vivências de corpos que foram colocados num lugar de marginalidade, de perversão. Jup entra nos vocais, após essa história contada, afirmando possuir um corpo sem juízo:

É como estar diante da morte e permanecer imortal
É como lançar a própria sorte e não ter direito igual
Mas eu resisto, eu insisto, eu existo
Não quero o controle de todo esse corpo sem juízo
Um corpo sem juízo, que não quer saber do paraíso
Mas sabe que mudar o destino é o seu compromisso
(Do bairro, 2019)

O corpo que Jup relata pode ser entendido como um corpo que não possui equilíbrio e inteligência mental, já que é perigoso e atenta a própria vida estando em situações de extrema vulnerabilidade social, mas também pode ser interpretado enquanto um corpo que busca viver além das amarras julgadoras. Um corpo cheio de cacofonias, desviante, insubmisso e sem o juízo que é oprimido, apedrejado, morto.

Durante as apresentações dessa música, Jup do Bairro faz uso de figurinos que desafiam uma lógica binária e impõe a voz num tom quase que acusatório. É interessante perceber a forma como a artista se movimenta e interage com os outros elementos que compõem a cena, fazendo com que tudo signifique e materialize a letra da canção.

Alice Guél é mais uma artista que explora características físicas e mentais para aprofundar a mensagem que passa em suas canções e apresentações públicas. Em 2019, lançou o álbum intitulado “*Alice através do espelho*” e, a exemplo do primeiro (Alice no país que mais mata travestis), o título já é bem provocador. **O eu lírico** Alice parte para mais uma aventura, dessa vez refletindo sua imagem no espelho que se abre feito um portal de denúncias e

possibilidades. Em meio a letras provocantes, ela também celebra o templo que é o seu corpo. Na música *Reflexões*⁶² temos:

Mas agora é a minha vez
Minha plenitude
Minha atitude, o meu jeito, os meus trejeitos
A minha neca, os meus dedos, a minha boca
Agora é a minha vez, a minha volta
A minha voz, o meu refugio
O meu templo, agora é o meu tempo
Então comece o dilúvio
(Guél, 2019)

A impressão criada é **a de reflexo (como assim, entre letras, canção e o espelho?)**. É como se ela estivesse falando para si mesma sobre cobranças e autoaceitação. **Esse** processo autocrítico é extremamente complexo, visto que é necessário encarar características que, muitas vezes, se evita. Segundo o filósofo Edgar Morin (2003, p.83) “a estátua exterior, aquela que se mostra aos outros, vem da estátua interior, aquela que se esculpe inconscientemente para si.”. Ao expor um processo tão delicado e complexo, outras pessoas que ouvem a música de Guél também podem se identificar. É íntimo da Alice Guél, mas faz parte da vida de muitas Alice’s. De acordo com Berenice Bento “Conhecer histórias de vida de pessoas que constroem o gênero em uma intensa negociação com as normas e são reiteradamente excluídas, produz um deslocamento” (Bento, 2010, p.89)

Esse deslocamento que Bento cita faz parte do que propõe os estudos transviados. A partir do momento que vozes, antes silenciadas, passam a ecoar em lugares impostos a determinados corpos os determinismos sociais podem começar a mudar. Entender a si mesmo em conjunto com o todo faz com que os horizontes de pertencimento sejam expandidos. A terceira margem que Guimarães Rosa (1962) nos apresenta se faz possível por meio desses novos olhares. Um horizonte que podemos encontrar um pouco mais à frente daquele que conseguimos visualizar atualmente.

É nítido o quanto essa letra tem a ver com a forma como Alice se veste e se porta em suas aparições públicas. Cabelos em constante mudança, corpo magro e sempre a mostra por

⁶² Disponível em: <https://open.spotify.com/track/6gKB8RaS0tPv8koMHfH92u?si=96fc1eb2a87b4789>

conta de seus looks provocantes, piercings e tatuagens cobrem sua pele formando um conjunto particular e provocativo materializando os discursos que suas músicas carregam, como pode-se observar na imagem:

Figura 30: Alice Guél em show



Fonte: Página da Alice Guél no instagram⁶³

A imagem apresenta a figura de Alice Guél em performance cujo corpo seminu e gestualidade expressiva ocupam o centro do enquadramento. A maquiagem marcante, o cabelo solto em movimento, a roupa que remete ao fetiche e ao erotismo, tudo isso compõe uma estética da provocação. Aqui, o erotismo — muitas vezes criminalizado ou fetichizado quando vindo de corpos trans e negros — é reapropriado como forma de resistência política. Como escreve Paul B. Preciado(2020), o corpo é um campo de batalha e uma superfície de inscrição dos discursos biomédicos, legais e sociais. O corpo na imagem se nega a ser domado ou silenciado.

Desse modo, a imagem não é apenas um registro estético, mas pode ser interpretada como uma declaração política. Ela dialoga com o conceito de MPBixa ao afirmar a existência e a potência de corpos dissidentes que criam a partir das margens, questionando o centro,

⁶³ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BwPfyBHTIK/> Último acesso em 04 de abril de 2025.

ocupando o palco, e tornando visíveis narrativas que insistem em viver, mesmo diante de sistemas que apostam em seu silenciamento.

O registro foi feito enquanto Alice Guél performava a música *Dancarê*⁶⁴. Após uma enxurrada de agressões físicas e psicológicas, da criação e manutenção da ideia de não-pertencimento, do *limbo afetivo* e de tantas outras formas de silenciamento de corpos travestis, a artista chama para a luta:

Já foi hora de só clamar, já foi hora de só chorar
Precisamos nos revoltar, hoje eu não morro
É minha vez de triunfar
Acabou chorare é hora de lutare
Acabou chorare é hora de amare
Acabou chorare é hora de dançare
(2x)
Me deixa dançar, me deixa, me deixa
Deixa meu silêncio gritar, deixa o meu corpo dançar
O sol nasce amanhã, eu sei, as coisas vão mudar
(Guél, 2019)

A música apresenta uma forte carga simbólica de resistência, renascimento e reexistência travesti, e pode ser relacionada à canção *Acabou Chorare*, dos Novos Baianos, sobretudo pela ideia de superação do sofrimento e da celebração da vida como resposta à dor.

Em *Acabou Chorare*, o título já anuncia um novo tempo: o fim do choro, da tristeza, da melancolia — e a entrada em cena da alegria, da leveza e da esperança. A canção é marcada por uma musicalidade suave, tropical, que convida à dança e à vida. Essa obra dos Novos Baianos, surgida num contexto de repressão da ditadura militar, propõe uma resposta estética e política que é também afetiva: sorrir, dançar, amar como forma de resistir.

Alice Guél, por sua vez, retoma essa lógica, mas com um teor mais direto e combativo. Em *Dancarê*, ela afirma: "Acabou chorare é hora de lutare / Acabou chorare é hora de amare / Acabou chorare é hora de dançare". Aqui, há uma intertextualidade explícita com o título da canção dos Novos Baianos, mas ela é ressignificada a partir da experiência travesti. O que nos Novos Baianos é um anúncio poético do fim do sofrimento, em Alice torna-se chamado à ação

⁶⁴ Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2rMHgAE8U3p0tcqSAy1P6l?si=788f2b6f51524cdf> Último acesso em 04 de abril de 2025.

política: não basta parar de chorar: é preciso lutar, amar, dançar. Trata-se de uma reinterpretação do luto e da dor como motor para transformação, onde o corpo travesti assume o protagonismo de sua própria narrativa.

O verso "me deixa dançar, me deixa, me deixa" reforça a dimensão corporal da resistência, um corpo que historicamente foi silenciado, violentado, marginalizado, mas que agora exige espaço para existir e se expressar. Assim como *Acabou Chorare* marcou uma virada cultural nos anos 1970, *Dancarê* simboliza uma virada política e afetiva nos discursos contemporâneos sobre gênero, identidade e pertencimento. Ambas as músicas, cada uma a seu modo, apontam para a possibilidade de uma nova aurora onde o afeto, a dança e o corpo são meios legítimos de resistência e de afirmação de vida.

A obra de Guél se constrói, portanto, na experiência do corpo. Atravessa a condição de um corpo de sentido místico, erótico, politicamente transexual. Segundo Bruno Carvalho Rocha (2020, p.54)⁶⁵, Alice Guél reivindica o corpo transexual como chave hermenêutica para uma experiência mística e erótica, problematizando também a imagem heteronormativa que se tem de Deus. A experiência que se faz da Deusa-travesti nos dois álbuns se relaciona diretamente ao corpo que sofre, que goza e que ora. Um corpo estético e político.

É possível afirmar, portanto, que essa fusão entre letra, som e imagem cria uma narrativa potente que coloca as vivências LGBTQIAPN+ no centro da cena musical. Contudo, é importante ressaltar que essas cenas também estão sujeitas a sistemas regulatórios que ameaçam reduzir o seu potencial.

3.2- ENTRE LUZES E FERIDAS: O ARTIVISMO TRANSVIADO NO ESPETÁCULO DA NORMALIDADE

Tendo em vista que as regulações sociais impostas pelos grupos hegemônicos definem comportamentos e posições de gêneros nas suas interações sociais, é possível pensar que todos os corpos que estão inseridos no sistema regulatório passe por mecanismos que busca, a todo tempo, conservar as normatividades já construídas. Em "Geopolítica da cafetinagem", Suely Rolnik(2015) articula o pensar com o fazer artístico e aponta que essa relação pode dar conta de materializar novas concepções de mundo.

⁶⁵ Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/MA/article/view/10713/7449>

A especificidade da arte enquanto modo de produção de pensamento é que na ação artística, as transformações de textura sensível encarnam-se, apresentando-se ao vivo. Daí o poder de contágio e de transformação de que é potencialmente portadora tal ação: é o mundo o que ela põe em obra, reconfigurando sua paisagem. Não há então porque estranhar que a arte se indague sobre o presente e participe das mudanças que se operam na atualidade. (Rolnik, 2015, p.1)

O problema, todavia, está nos agenciamentos que envolvem tudo isso. Segundo a autora, a cafetinagem pode ser observada por meio de tentáculos capitalistas que fazem com que muito do que está sendo produzido por grupos de “origem” contraculturais limitem tanto quanto as produções fomentadas pelos grupos hegemônicos. Rolnik ainda aponta que:

Ao oferecerem territórios já prontos para as subjetividades fragilizadas por desterritorialização, tais imagens tendem a sedar seu desassossego, contribuindo assim para a surdez de seu corpo vibrátil e, portanto, a uma invulnerabilidade aos afetos de seu tempo que aí se apresentam. Mas talvez não seja esse o aspecto mais nefasto desta política de subjetivação, e sim a mensagem de que tais imagens são invariavelmente portadoras, independentemente de seu estilo ou público-alvo. Trata-se da ideia de que existiriam paraísos, que agora eles estariam neste mundo e não num além dele e, acima de tudo, que alguns teriam o privilégio de habitá-los. Mais do que isso, tais imagens veiculam a ilusão de que podemos ser um destes VIPs, bastando para isso investirmos toda nossa energia vital – de desejo, de afeto, de conhecimento, de intelecto, de erotismo, de imaginação, de ação, etc. – para atualizar em nossas existências estes mundos virtuais de signos, através do consumo de objetos e serviços que os mesmos nos propõem. (Rolnik, 2015, p.4)

Os agenciamentos provocados por essa cafetinagem atingem alguns artistas ao glamourizar suas subjetivações, criando um lugar “confortável” não só para eles, como também para quem consome **sua** arte, limitando suas inquietações e, conseqüentemente, seu poder/fazer criativo. Ora, se a arte tem a capacidade de transgressão (de tempo, ideologias e espaço), quando se está nesse lugar “confortável” da glamourização perde-se a necessidade de transgredir. Conseqüência disso é a popularização de uma arte puramente comercial.

No entanto, esse “conforto” ao estar em um lugar glamourizado e, conseqüentemente, limitado no fazer criativo é muito mais complexo do que pode parecer. Observe:

Figura 31: Documentário Bixa Travesty em 2017 **Figura 32:** Capa da revista Glamour em 2022



Fonte: Divulgação

Ao comparar os dois recortes das capas é possível perceber uma transformação radical na imagem da multiartista Linn da Quebrada, desde o lançamento do seu documentário “Bixa travesty”, em 2017, até a capa da revista glamour em 2022. É importante ressaltar que o intuito aqui não é julgar a aparência da artista, mas sim traçar uma linha que dê conta de iniciar uma discussão sobre o impacto das pressões regulatórias **as** quais Suely Rolnik chama de geopolítica da cafetinagem.

Na imagem a esquerda é possível ver uma Linn da Quebrada que subverte determinados padrões estéticos e binários. Uma estética que pode ser definida enquanto travessia, pois não se limita ao ser mulher ou ser homem, ao masculino ou feminino. Olhos com cores sobre-humanos, unhas longas, traços marcantes e acessórios que não se definem quanto a binariedade de gênero. Já na imagem a direita observa-se uma Linn da Quebrada mais altiva, glamourizada, com vestimentas e acessórios que ostentam grifes de luxo e uma estética feminina.

Nesse interim é possível perceber uma maior popularização da arte produzida por Linn da Quebrada. A artista que, como já citado anteriormente, ganhou um bom público com seu álbum de estreia Pajubá, já lançou vários singles, parcerias musicais com outras artistas, álbuns de remix e o documentário “Bixa travesti” que ganhou o prêmio de Melhor documentário estrangeiro, em Berlim. Além disso, Linn da Quebrada já apresentou programas de TV como o “Transmissão”, no canal Brasil ao lado de Jup do Bairro e ganhou ainda mais projeção nacional ao atuar e participar de programas de TV como a série “Segunda chamada”, onde interpretava uma personagem travesti em uma escola de ensino noturno para jovens e adultos. No seu currículo ainda é possível citar os filmes como Corpo elétrico(2017), Sequestro

relâmpago(2018) e Vitória, lançado em 2024, onde a artista contracena com Fernanda Montenegro. Em janeiro de 2022, Linn da Quebrada rompe todas as bolhas e passa a ser reconhecida nacionalmente por um público ainda mais amplo ao participar do Big Brother Brasil, um dos programas de maior audiência na Tv Brasileira.

O BBB (como é chamado popularmente) tem uma repercussão gigantesca sendo assistido por milhões de pessoas de todas as camadas sociais. Efeito disso é o alcance que teve o *instagram* da artista durante a sua passagem: deu um salto de 325 mil seguidores para 2,1 milhões.

Logo, na estreia, Linn já causou burburinhos ao entrar na casa mais vigiada do Brasil por aparecer com uma camisa da Anastácia sorrindo. Anastácia é a imagem de uma mulher escravizada com mordaca, que foi pintada pelo francês Jacques Etienne Arago, em 1817. A mulher protagonista da obra se tornou símbolo de resistência entre os povos africanos. "Anastácia Livre" é obra do carioca Yhuri Cruz e ressignifica essa imagem de repressão, sugerindo liberdade e resistência. Durante sua passagem pelo programa, Linn protagonizou momentos importantes como por exemplo a discussão do pronome pelo qual ela se identifica e merece ser tratada. Para além disso, uma fala que ela sempre repetia simboliza muito quando contextualizada em um país extremamente transvestifóbico: "Eu quero que o Brasil torça para uma pessoa como eu".

O fato é que desde a sua passagem pelo programa, a artista passou por vários momentos conflitantes e chegou a revelar em entrevista ao site Terra⁶⁶ que "Quando eu saio da casa, em carne viva, eu sinto que, agora, essas pessoas têm tudo de mim, que a minha intimidade se tornou pública. Eu preciso reconstruir em mim o que é privado".

Sempre passando a impressão de ser uma artista muito consciente do seu lugar no mundo, Linn da Quebrada passa a ocupar espaços que até então não pareciam pertencer a corpos, identidades e performatividades transviadas. A glamourização pela qual a artista passa deixa marcas visíveis em seu comportamento e estética. Além disso, com toda essa exposição virou alvo ainda maior de ataques em ambientes virtuais.

Figura 33: Comentários de usuários 1, 2 e 3

Figura 34: Comentários de usuários 4 e 5

⁶⁶ Disponível em: <https://www.terra.com.br/nos/linn-da-quebrada-estampa-capa-da-glamour-e-reflete-pos-bbb,ba2f7cfa8bb3dc542d165442e29a836bvuu0wbvtg8.html> Último acesso em 04 de abril de 2025.



Fonte: Acervo do instagram

São nítidos os ataques em tom de deslegitimação que a artista sofre por causa do recebimento do prêmio Mulher do ano que ela recebe em 2022 pela revista Glamour. Ataques que miram, principalmente, a sua identidade de gênero. Não há questionamentos quanto ao seu talento, produção ou potência artística, mas sim ao seu lugar enquanto mulher. O glamour vem, nesse caso, acompanhado de questões extremamente complexas e criminosas.

Nos anos de 2024 e 2025, Linn da Quebrada passa por dois internamentos em casa de reabilitação para tratar da saúde mental e do abuso em entorpecentes. Não cabe aqui buscar um motivo ou uma solução, mas vale salientar que todos os processos (pelo qual passa/passou) podem contribuir para um esgotamento físico e mental de artistas bixas e transgêneras que lutam tanto para conseguir um lugar de reconhecimento, mas que quando o alcança estão sujeitos a ataques, regulações e deslegitimidade.

Os estudos de Leandro Colling sobre ativismo LGBTQIAP+ são fundamentais para compreender a MPBixa dentro de um contexto político e social mais amplo. Colling argumenta que a arte queer não apenas questiona normas e instituições, mas também cria espaços de pertencimento e resistência. No caso da MPBixa, a performance se torna uma ferramenta de luta, um meio de expressar subjetividades dissidentes e reivindicar espaços historicamente negados para artistas LGBTQIAP+. Essa perspectiva ativista é evidente no trabalho de artistas como Linn da Quebrada, que em suas performances une música, discurso político e teatralidade para desafiar estruturas de opressão.

Em diálogo com Suely Rolnik Colling aponta:

Para Rolnik, não estaríamos mais sob o regime identitário, mas naquilo que ela denomina de uma subjetividade flexível, que foi rapidamente apropriada pelo capitalismo cognitivo, “cujo objetivo é o de fazer desta potência o principal combustível de sua insaciável hipermáquina de produção e acumulação de capital” (Ibid., p. 18). A partir daí podemos fazer várias reflexões: vivenciamos um período de subjetividades flexíveis, perversamente apropriadas pelo capitalismo, ao mesmo tempo em que forças conservadoras se articulam e retomam discursos de regimes ditatoriais e, no meio desse turbilhão, determinadas pessoas reagem, tentam produzir outras mensagens que, ao mesmo tempo, também não estão necessariamente imunes à lógica do capital sobre as suas produções pretensamente desestabilizadoras e subversivas. (Colling, 2018, p.160)

O conceito de "cafetinagem", desenvolvido por Suely Rolnik(2015), permite uma análise crítica sobre os mecanismos sutis de controle subjetivo operados pelo capitalismo contemporâneo. Segundo a autora, esses mecanismos se manifestam como tentáculos que penetram inclusive nas produções culturais de origem contracultural, minando sua potência disruptiva. Em vez de funcionarem como forças de desestabilização das normativas sociais, tais produções passam a reproduzir, mesmo que de forma velada, os mesmos padrões e valores dos grupos hegemônicos. Esse processo de neutralização opera por meio de imagens e discursos que oferecem às subjetividades desterritorializadas um falso abrigo: um território já pronto, que apenas mascara o mal-estar existencial ao invés de potenciá-lo como motor criativo e político.

Rolnik destaca que essas imagens, ao sedarem o desassossego das subjetividades, as tornam surdas aos afetos de seu tempo, produzindo uma espécie de anestesia coletiva. A gravidade dessa política de subjetivação não se restringe à contenção da sensibilidade, mas se amplia na medida em que difunde a crença em "paraísos" acessíveis neste mundo, restritos a uma elite que teria o privilégio de habitá-los. Trata-se de uma lógica perversa que transforma a promessa de plenitude em produto de consumo, orientando as pessoas a investir toda sua energia vital em performances de pertencimento a esses mundos virtuais de sucesso e glamour.

Esse agenciamento compromete diretamente a produção artística contemporânea, sobretudo aquela que nasce de pulsões dissidentes ou marginais. A glamourização das subjetividades de certos artistas cria um ambiente de conforto, tanto para quem produz quanto para quem consome a arte, reduzindo a potência de questionamento e invenção que deveria caracterizar a criação artística. Quando a arte se acomoda nesse espaço "sedado", perde-se a

urgência de transgredir – seja em termos de tempo, ideologia ou espaço. O resultado disso é uma arte cada vez mais domesticada, que cede à lógica do mercado e se transforma em mercadoria de fácil assimilação, esvaziada de seu poder crítico e transformador.

A análise de Suely Rolnik sobre a cafetinagem capitalista encontra ressonância direta na trajetória artística de Linn da Quebrada, cuja obra transita entre o enfrentamento radical das normas e o risco constante da cooptação midiática e mercadológica. Linn emerge como uma figura dissidente, cuja arte performática, musical e corporal tensiona os limites do gênero, da sexualidade e da linguagem, propondo uma reinvenção contínua de si e do mundo. No entanto, sua crescente visibilidade no mainstream cultural (em programas de televisão, festivais e grandes plataformas de streaming) ilustra os dilemas apontados por Rolnik: até que ponto a inserção em espaços hegemônicos mantém ou dilui a potência subversiva da arte?

Ao performar sua identidade travesti, preta e periférica com coragem e radicalidade, Linn ativa o "corpo vibrátil" que Rolnik descreve: um corpo sensível aos afetos de seu tempo, desassossegado, em constante movimento. Sua obra, especialmente nos primeiros momentos da carreira, recusa o conforto e confronta o espectador com verdades incômodas sobre o gênero, o racismo, a normatividade e a violência estrutural. Contudo, à medida que sua figura é incorporada pelo circuito cultural mais amplo, a artista passa a habitar também os espaços de glamour e reconhecimento que, segundo Rolnik, oferecem paraísos prontos às subjetividades fragilizadas, sedando parte do ímpeto de transgressão.

Esse processo não significa uma perda total da potência criativa de Linn, mas evidencia as tensões constantes entre a arte como força de ruptura e a arte como produto de consumo. A sofisticação estética de seus últimos trabalhos, a presença em campanhas publicitárias ou reality shows, e a construção de uma imagem pública polida podem, por vezes, obscurecer a urgência política e a inquietação visceral que marcaram suas criações iniciais. Ainda assim, Linn parece consciente dessa ambiguidade e frequentemente a aborda em suas entrevistas e performances, tensionando as fronteiras entre a visibilidade conquistada e o risco da normatização.

Nesse sentido, a trajetória de Linn da Quebrada encarna, com lucidez e complexidade, o drama contemporâneo do artista que nasce do dissenso, mas que é constantemente seduzido pelo consenso mercadológico. Sua arte segue oscilando entre a denúncia da cafetinagem subjetiva e a necessidade de dialogar com um público ampliado, evidenciando que a verdadeira transgressão talvez resida justamente na recusa de se fixar, de se tornar confortável ou de ocupar sem conflito os "paraísos" prometidos pelo capital.

Se debruçar sobre tais produções artivistas dissidentes é perceber, paradoxalmente, um campo fértil e minado. São, portanto, corpos potentes e repletos de um saber genuíno que são acumulados a cada novo lugar criado pela arte que produzem e encenam. Sem a intenção de romantizar todas as exclusões inerentes as vivências desses corpos dissidentes(até mesmo porque não há e não se quer se tratar disso na pesquisa), é necessário considerar essas regulações sociais sobre a produção artivista que afetam não apenas o seu acesso e circulação, mas também influenciam a maneira como identidades de gênero e sexualidade são vividas e expressas dentro de um campo de diversidades identitárias e culturais universo cultural.

ÚLTIMO ACORDE EM TRANSIÇÃO

O MPBixa evidencia como a música pode ser um espaço de resistência, cujos corpos dissidentes ecoam suas vozes e buscam por visibilidade. O movimento reconfigura estéticas sonoras e estéticas desafiando narrativas normativas sobre identidades e afetividades. Assim, compreender as interseções entre performance musical e regulações sociais permite uma análise mais abrangente da música como prática social, revelando não apenas sua função artística, mas também seu papel como espaço de negociação e contestação dentro da sociedade. Entender essas interações permite uma análise mais abrangente da música como prática social.

Estudar as produções das artistas Alice Guél, Bixarte, Jup do Bairro, Linn da Quebrada e de tantas/os outras/os que emergem em plataformas digitais e midiáticas na contemporaneidade, foi uma maneira bem interessante de buscar compreender novas estéticas, existências e linguagens que transcendem o rigoroso e elitista sistema heteronormativo. Sendo assim, é sabido afirmar que as/os artistas do movimento MPBixa usam da musicalidade e do tom artístico dos seus trabalhos para desconstruir os padrões, os comportamentos e as regras de conduta que regem o que é ser heterossexual e homossexual, criando, assim, campos livres e plurais de expressões e (re)existências.

A partir do cenário musical que as artistas mostram, a construção de gênero flui, desfaz referenciais que não importam para o significado de corpos, de identidades e de expressar diferentes formas de existências. Alice Guél, Bixarte, Jup do Bairro e Linn da Quebrada oferecem maneiras de repensar sujeitos por meio das letras das canções e pelas performances de corpos e operam a descolonização de saberes quando o centro é perturbado pelas linguagens que constituem na formação artística.

O movimento MPBixa escancara, portanto, o poder da arte como ferramenta de transformação social ao tornar visível aquilo que historicamente foi marginalizado: os corpos e as subjetividades dissidentes. Nesse contexto, a música ultrapassa o campo da estética para se constituir como um espaço político, onde o gesto artístico se confunde com o gesto de resistência. As performances das artistas aqui apresentadas criam uma fissura na normatividade que sustenta os regimes de gênero e sexualidade. Através de seus enunciados sonoros e visuais, elas não apenas refletem sobre a exclusão, mas propõem uma reinvenção dos modos de existir no mundo. Nesse processo, as canções se tornam possibilidades de rever o outro — um convite à escuta ética das diferenças.

Quando as identidades dissidentes enfrentam ataques pelo tradicionalismo — seja no ambiente acadêmico, seja nos espaços sociais e institucionais —, a produção cultural dessas artistas revela-se como uma forma de insurgência poética. As performances são proposições políticas que questionam a hegemonia do corpo cis-heteronormativo e convocam novas formas de subjetivação. Elas operam como estratégias de deslocamento dos centros de poder discursivo, ao afirmarem que o corpo travesti, o corpo trans, o corpo bixa, também é produtor de saber, de arte, de pensamento. Como nos tempos dos Dzi Croquettes e das Divinas Divas, há uma continuidade histórica de corpos que desafiam o silêncio imposto à diferença, mas agora com novas ferramentas e linguagens, atravessadas pelas tecnologias digitais e pelo ativismo estético contemporâneo.

A musicalidade das bixas travestis não é apenas manifestação artística: ela é inscrição política, insurgência sensível e epistemologia encarnada. Cada beat, cada verso, cada movimento de palco se torna um gesto de afirmação radical da existência. Ao tensionarem os limites do que foi historicamente reconhecido como legítimo, essas artistas fazem da música um espaço de descolonização das identidades e de reconstrução de sentidos para o que significa viver com dignidade. Trata-se de um projeto de mundo em que o corpo (longe de ser um dado biológico) é campo de disputa, de invenção e de cuidado. O ativismo de MPBixa propõe, portanto, um horizonte no qual os corpos possam ser compreendidos não como desvios, mas como potências múltiplas de vida.

Portanto, quando artistas como Alice Guél, Bixarte, Jup do Bairro e Linn da Quebrada questionam e confrontam (através de suas músicas e performances) o sistema heteronormativo, elas desconstroem, justamente, essa naturalização das identidades e das sexualidades. Elas não só discursam saberes que permeiam os estudos Transviados, como também apresentam saberes corporificados. Podemos ver, ler, ouvir... São corpos livres e em constante transição. Inacabados! O ativismo estudado, aqui no texto da minha dissertação, pode tensionar os limites do considerado natural e abrir espaço para uma práxis epistemológica que pensa novas concepções de humanidade e novas posições e possibilidades de **utilização** do corpo. Corpo este que não se limita e que traz consigo muito mais interrogações do que pontos finais.

REFERÊNCIA

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGUILAR, Gonzalo/ CÁMARA, Mario (2017). *A máquina performática: a literatura no campo experimental*, tradução de Gênese Andrade, Rio de Janeiro, Rocco (Entrecríticas).

Alberto de Carvalho, C. ., & Rodrigues Higidio, A. (2022). *João Francisco dos Santos não é Madame Satã: Colonialidades, Racismo e a disputa de Imaginários acerca de Sujeitos Negros LGBTQIAP+* . *Mídia E Cotidiano*, 17(1), 75-97.

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. *Queer o que? Ativismo e estudos transviados*. In: *Revista Cult-Dossiê teoria Queer: o gênero sexual em discussão*. Ano 17, agosto de 2014.

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

_____. *O que é transexualidade*. São Paulo: UNESP, 2016.

BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

Boas, Franz, 1858-1942. *A mente do ser humano primitivo*. Tradução de José Carlos Pereira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

BOURCIER, Sam. *Queer zones(vol. 1)*. Traduzido por Henrique Provinzano Amaral, Thiago Matos; editado por Pedro Taam; ilustrado por Ruth Moura.-São Paulo: Crocodilo; São Paulo: N-1 edições, 2022.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

BUTLER, Judith. *Críticamente subversiva*. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria editorial, 2002, p. 55 a 81.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Corpos que importam*. Rio de Janeiro: N-1 edições, 2019.

CAVALARI, Maria Auxiliadora Monteiro. *Consciência corporal: uma abordagem didático-pedagógica da educação física*. Campinas: Autores Associados, 2005.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COLLING, Leandro. *A emergência e algumas características da cena artista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade*. In: *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero* / Leandro Colling, organizador. - Salvador: EDUFBA, 2019.

COLLINS, Felicity. *Artivismo: Estética e Política nas Artes Contemporâneas*. New Formations, 2015.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Introdução: Rizoma. In: Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 7-37.
- DENORA, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973
- DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- FAOUR, Rodrigo, 1972. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. – 3ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico /As heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 1ª edição, São Paulo: N-1 edições, 2013.
- _____. (2000). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- _____. (2000 a). *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (2000 b). *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamentos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- _____. *História da sexualidade 2; o uso dos prazeres*; tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; revisão técnica de José Augusto Guilhon Albuquerque, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- GARCIA, Paulo César. *Aceno para as relações (homo)afetivas na literatura*. In: Interfaces: cultura, contemporaneidade e subjetividades. Salvador: EDUNEB, 2009.
- GOMES DE JESUS, Jaqueline. *Transfeminismo: Teorias e práticas*. Brasília: Malê, 2012.
- GONZALEZ, Lélia e HASENBALG Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro. Editora Marco Zero. 1982.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo: Políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- _____. *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade*. WMF Martins Fontes, 1995.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LAGARTE, Marcela. *El feminicidio: aproximación a su tipificación*. In: CEPAL – Comisión Económica para América Latina y el Caribe, 2006.

LIMA, Carlos Henrique Lucas. *Linguagens pajubeyras: Re(ex)sistência cultural e subversão da heteronormatividade*. 1 ed./ Salvador, BA: Editora Devires, 2017.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

LUKÁCS, George. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2002.

MIGNOLO, Walter D. *A ideia de América Latina*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

MOURÃO, Rui. *Performances artistas: incorporação duma estética de dissensão ética de resistência*. Cadernos de Arte e Antropologia, Salvador, v. 4, n. 2, p. 53-69, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/938>. Acesso em: 05 mai. 2024.

Nascimento, Tatiana. *Sangria: prosa-poema para flertar com a liberdade*. Editora Padê, 2021.

NEGRI, Antonio. *O comum como modo de produção*. Tradução de Mario Marino. Santos: laboratoriodesensibilidades, 2016. Disponível: <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com>. Último acesso em 8 de setembro de 2024.

NOLETO, R. da S. *Eu sou uma fruta ‘gogóia’, eu sou uma moça’’: Gal Costa e o Tropicalismo no feminino*. Per Musi, Belo Horizonte, n.30, 2014, p.64-75

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <http://www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf> Último acesso em 11 de setembro de 2024.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2017.

_____. *Eu sou o monstro que vos fala: Relatório para uma academia de psicanalistas*. Tradução Carla Rodrigues. 1 ed./Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

_____. *Um apartamento em Urano*. São Paulo: n-1 edições, 2020.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Revista Internacional de Ciencias Sociales, v. 153, p. 93–107, 1992.

RICHARD, Nelly. *Saberes de mercado e crítica da cultura*. In: *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Tradução de Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, p. 188-206.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. Núcleo de estudos da subjetividade, PUC/SP, 2015. Disponível: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade> Último acesso em: 10 de setembro de 2024.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

RUSSELL, Diana E. H.; HARMES, Roberta A. (Orgs.). *Femicídio: uma perspectiva global*. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. – 2 ed. – Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

SEIDEL, Roberto Henrique. *Crítica cultural, crítica social e debate acadêmico-intelectual*. In: *Idem. Crítica cultural, crítica social e debate acadêmico-intelectual*. Salvador: EdUNEB, 2016, p. 15-46. Série Crítica cultural, v. 5. — Versão anterior disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2037>. Último acesso em: 10 de setembro de 2024.

SHUSTERMAN, Richard. *A arte viva: somaestética e filosofia da vida*. Tradução de Pablo Mariconda. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *A produção social da identidade e da diferença*. In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SMALL, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: Wesleyan University Press, 1998.

SOUZA, Solluá Borges Ramires de. *MPBixa e MPBTrans: o “corre” pela visibilidade de uma cena musical emergente em contexto digital*. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/15522/13003>. Último acesso em 5 maio de 2024.

VALENCIA, Sayak. *Capitalismo gore*. São Paulo: Hucitec, 2018.

WASSER, Nicolas. *O Movimento musical LGBT e seus contramovimentos*. *Revista Brasileira de Sociologia*, v.8, nº 20, set/dez., 2020, p. 50-77.

WISNIK, José Miguel Soares. *O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. Anos 70 : ainda sob a tempestade*. Tradução . Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. . . Acesso em: 08 fev. 2024

WITTIG, Monique. *O pensamento hétero*. Tradução de Regina Zanella. 2. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.