

**DEVIR-TRANS: ATRAVESSAMENTOS CORPORAIS, POLÍTICOS E
ARTÍSTICOS NA CULTURA POP¹**

Thiago Tavares Neves²

Vyullheney Fernandes de Araújo Lacava³

RESUMO

O objetivo deste artigo é contribuir para a construção da noção de *devir-trans* como uma categoria teórica relevante para a compreensão da condição do corpo como interface mutável, transitória, permeável. Acreditamos na hipótese da emergência de um *devir-trans* nos entrelaçamentos entre arte, política e gênero e na cultura pop. Falamos de um *trans-artivismo* (artistas *trans* que utilizam o corpo como plataforma artística, política) sem esquecer que este corpo *trans* é também comunicativo e pop. Pensamos que é através do corpo que a partícula *trans* emana como algo que atravessa, que está em movimento, em ação, permitindo e promovendo a comunicação. Como exemplificação empírica escolhemos os videoclipes Diaba, de Urias; Coytada, de Linn da Quebrada, assumindo-os como materialidade comunicacional do *devir-trans*.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; *Devir-trans*; Cultura pop; Arte; Política.

**DEVIR-TRANS: CORPORATE, POLITICAL AND ARTISTIC CROSSINGS IN
POP CULTURE**

ABSTRACT

The objective of this article is to contribute to the construction of the notion of *devir-trans* as a relevant theoretical category for the understanding of the condition of the body as a mutable, transient, permeable interface. We believe in the hypothesis of the emergence of a *devir-trans* in the intertwining between art, politics and gender and in pop culture. We speak of a *trans-artivism* (*trans* artists who use the body as an artistic, political platform) without forgetting that this *trans* body is also communicative and pop. We think that it is through the body that the *trans* particle emanates as something that passes through, that is in motion, in action, allowing and promoting

¹ Versão revisada e ampliada de artigo apresentado no COMUNICON 2018 no GT Comunicação, Consumo e Novos Fluxos Políticos: ativismos, cosmopolitismos, práticas contra-hegemônicas, do 7º Encontro de GTs de Pós-Graduação, realizado nos dias 10 e 11 de outubro de 2018 na ESPM – SP.

² Pós-doutor em Comunicação pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM/SP. Doutor e Mestre em Ciências Sociais pelo Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da UFRN. Possui graduação em Rádio e TV e em Jornalismo (2011) também pela UFRN. Vice-coordenador do Grupo de Pesquisa "Comunicação e Culturas Urbanas" da INTERCOM (2019-2020). Participante do grupo de Estudos Transdisciplinares em Comunicação e Cultura - Marginália. Pesquisador do grupo JUVENÁLIA - Culturas juvenis: comunicação, imagem, política e consumo da ESPM - Escola Superior de Propaganda e Marketing. Atualmente cursando Licenciatura em Letras - Inglês pela Estácio/RN.

³ Doutorando em Ciências Sociais no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio grande do Norte. Graduando em Filosofia (bacharelado) na Universidade Federal do Rio grande do Norte. Mestre em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio grande do Norte. Graduado em Ciências Sociais (Bacharelado e Licenciatura).

communication. As an empirical excerpt we chose the clips Diaba, de Urias; Coytada, by Linn da Quebrada, assuming them as communicational materiality of the *devir-trans*.

KEYWORDS: Body; *Devir-trans*; Pop Culture; Art; Politics.

O CORPO E O *DEVIR-TRANS* EM PROTAGONISMO

O corpo humano é instrumento de vinculação, de sentidos, é mídia primária (BETH; PROSS, 1990), é máquina afetual, política, artística, estética e semiótica. Falar sobre o corpo é ir além de suas propriedades físicas, químicas e biológicas, é penetrar em campos sociais, filosóficos, comunicacionais, antropológicos e tecnológicos.

O objetivo deste texto é colocar o corpo como plataforma, mostrar como ele agencia movimentações em contextos relacionadas à arte, à política, ao gênero (especificamente transexuais, transgêneros e travestis) e aos cruzamentos das três esferas na cultura pop⁴. Falamos aqui de um transartivismo (artistas transexuais, transgêneros, travestis que utilizam o corpo como plataforma artística, política, revolucionária, potente) sem esquecer que este corpo *trans* é também comunicativo e pode ser pop (na lógica do entretenimento midiático), sendo o *devir-trans* a sua mola propulsora.

Nesse contexto do transartivismo não podemos esquecer questões relacionadas também à dramaturgia do corpo. As apresentações de *trans* e *drag*-artistas (ROCHA; SANTOS, 2018) como Linn da Quebrada⁵, por exemplo, geralmente são acompanhadas de forte carga performativa e teatral. Em show realizado em Madrid em março de 2018⁶ na sua turnê pela Europa, Linn desce do palco e realiza sua performance em conjunto com a plateia. Seu corpo, naquele momento, se mistura com os demais, trata-se de um

⁴ Atribui-se cultura pop ao conjunto de práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática, que tem como gênese o entretenimento; se ancora, em grande parte, a partir de modos de produção ligados às indústrias da cultura (música, cinema, televisão, editorial, entre outras) e estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante (SOARES, 2014, p.2).

⁵ Natural de São Paulo capital, mas criada no interior nas cidades de Votuporanga (SP) e São José do Rio Preto (SP), Linn se declara uma bixa preta, travesti, periférica, da quebrada, filha de empregada doméstica. Linn é uma *artista* proveniente da periferia que utiliza a música e o corpo como armas de desconstrução e construção. Desconstrução de gênero, do machismo, do falocentrismo, do preconceito; e construção de um novo feminino, de outras subjetividades, de um corpo que experimenta e ao experimentar se reinventa.

⁶ Apresentação de Linn da Quebrada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fC2ZifTt5mA>. Acesso em 02 de abr. 2020.

corpo expandido, dilatado, que experimenta, dramatiza e se transforma. Há criação na metamorfose, na dramaturgia corporal.

Para pensar na dramaturgia de um corpo, há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e mundo), o real e o imaginado, o que se dá naquele momento em estados anteriores (sempre imediatamente transformados), assim como durante as predições, o fluxo inestimável de imagens, oscilações e recategorizações. (...). A dramaturgia do corpo emerge da ação (GREINER, 2005, p.81).

Essa dramaturgia vai tecendo uma rede de sentidos, uma cadeia semiótica que vai se construindo como uma teia rizomática. O corpo vai assumindo outras configurações durante a dramaturgia, novas formas de se relacionar e comunicar emergem, a partir da ação, do movimento, da interação entre corpo e mundo. Um mapa de afetações vai sendo traçado nesse corpo artista, nesse corpo sem órgãos⁷, palco de experimentações e de sensações.

O corpo vivo se constrói como uma espécie de modelo semântico e este modelo emerge sempre da ação. Ele não a precede. Os conceitos são gerados ou tornados conscientes pelo corpo vivo, no fluxo da vida cotidiana, através de ações como mascar, urinar e respirar, entre outras (GREINER, 2005, p.66).

É nessa teia de sensações e sentidos que vai se construindo a ação artística, (ao se desvelar, por exemplo, nas experimentações artísticas de audiovisualidades⁸ e audiovisibilidades⁹, forma-se a teia que constitui a percepção do corpo artista) entrelaçando este devir arte, este *devir-trans* que se insurge, como aposta política e artística. Antes de pensarmos o que seria esse *devir-trans* e quais suas implicações, precisamos refletir sobre o que compreendemos por devir. Pensar o devir é refletir

⁷ O Corpo-sem-Órgãos é o corpo da experimentação, do desejo, da alegria, do êxtase, da dança, é povoado de intensidades e só elas podem ocupá-lo, não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Ele luta contra o organismo, faz passar intensidades, as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. É uma conexão de desejos, conjunção de fluxos, *continuum* de intensidades (DELEUZE e GUATTARI, 2012a).

⁸ Audiovisualidade corresponde às dimensões sonoras e visuais das imagens em circulação no contexto comunicacional pós-massivo atual, além de demarcar uma distinção entre elas e as audiovisibilidades (ROCHA, 2009).

⁹ Audiovisibilidades são audiovisualidades (dimensões sonoras e visuais das imagens em circulação no contexto comunicacional pós-massivo atual) carregadas de legitimidade e legibilidade, autorizadas a transitarem livremente, reconhecidas como legítimas e passíveis de leitura (ROCHA, 2009). Toda audiovisibilidade é uma audiovisualidade, porém o contrário não se aplica.

também sobre o corpo. O devir é da ordem do desejo, da criação, dos fluxos, da aliança, da cinética dos corpos.

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo (DELEUZE & GUATTARI, 2012b, p.67).

O devir não tem relação com “tornar-se” ou “transformar-se” em algo ou alguma coisa; se define em um campo de multiplicidade de partículas que entram em zona de vizinhança umas com as outras, de co-presença, de coexistência, de fronteiras; há contágio, povoamento, ocupação, nada de imitação ou semelhança. O contágio aqui deve ser compreendido como processo e não como meta. O devir é mais condição/zona de fronteira ou afronteiramento, como algo que vem borrar as certezas com a arte e construir a possibilidade de trans*formar-se. Deleuze e Guattari (2012b) citam o exemplo da vespa e da orquídea¹⁰ como processo de devir.

E nesse processo de aliança, de comunicação entre partículas que coexistem quando devém, há produção/criação de outros territórios e de subjetividades plurais que vão além do humano. O devir é o ponto de partida para a criação, nesse sentido, ele instaura a diferença. Ao instaurar a diferença, o devir foge das representações, da maioria (da dominação), é essencialmente minoritário, revolucionário, molecular¹¹. Há vários devires: devir-criança, o devir animal, o devir-negro, devir-mulher, etc. Ivana Bentes (2017) ao se debruçar sobre o pensamento de Deleuze e Guattari, fala sobre o devir-mulher:

Os pensadores do devir entendem que a mulher é certamente um desses pontos de partida. Ainda mais que as mulheres são “minorias” que estão em maior número. “Todos os devires começam e passam pelo devir-mulher. É a chave dos outros devires”, escrevem em Mil Platôs. Deleuze e Guattari afirmam que não se entra em devir sem passar pelo devir-mulher (BENTES, 2017).

¹⁰ As flores da orquídea são polinizadas em grande parte pelas vespas e muitas de suas flores são adaptadas para a polinização por uma única espécie desses insetos. Deleuze e Guattari falam de uma aliança na associação simbiótica da planta com o animal, na qual cria-se o vínculo entre ambos, sem que nasça daí nenhuma vespa-orquídea. Uma não se metamorfoseia na outra, há criação de um campo comum de forças, há aliança, comunicação.

¹¹ Molecular não deve ser confundido com menor, é uma segmentaridade flexível. É da ordem dos fluxos, dos devires, das transições de fases, de intensidades.

O homem branco, heterossexual, adulto, cisgênero, macho pode devir, mesmo sendo representado pela molaridade¹², pela maioria. É partindo do devir-mulher que pensamos o *devir-trans*. Acreditamos que o devir-mulher é de fato a mola propulsora para o *devir-trans*, pela sua molecularidade, minoritariedade e por causa da sua potência revolucionária. Este devir-mulher está associado a práticas revolucionárias, quando desregrada das repressões do corpo social acerca dos papéis fixados de gênero, Guattari (1985, p. 35) disserta ainda que este devir-mulher “pode desempenhar este papel intermediário frente aos outros devires sexuados”. Tratando o devir-mulher como essa potência que desvela as forças revolucionárias, quando se alcança o deslocamento das forças repressivas do corpo social acerca dos papéis fixados de gênero. Estes devires sexuados estão atrelados às questões das passagens: “tudo o que quebra as normas, tudo o que rompe com a ordem estabelecida, tem algo a ver com o homossexualismo ou com um devir animal, um devir mulher” (GUATTARI, 1985, p. 36)

O *trans* funciona aqui como um/a operador/partícula que está em trânsito, atravessa campos de forças¹³, gêneros e desenvolve relações *transversais*. O *devir-trans* emerge nas relações que se realizam pela extração de partículas em movimento/repouso, velocidade/lentidão, transpassando outros devires, como o devir-mulher, o devir-animal de forma que possibilite a coexistência de outridades, de outras formas, de novas possibilidades, de diferentes comunicações e distintas alianças.

Utilizamos como método o princípio da cartografia, presentes no lastro da filosofia da diferença de Deleuze e Guattari, assim como as continuidades propostas por Rolnik (2011). Por estarmos implicados numa análise que abarca a condição de movências que atravessam os corpos, aqui sendo focado nas produções artísticas e performances, abraçamos esta aposta teórica, bem como metodológica, que se perfaz como um método de análise para as insurgências. A cartografia é tratada por Rolnik (2011, p. 21) como sendo da ordem de uma “imersão na memória de sensações vividas naquele período”, e, a cada imersão trazemos componentes que botam corpo ao e que assim podemos nos comprometer com a escrita. Elencamos dois videoclipes,

¹² A molaridade é da ordem da segmentaridade dura, das representações estáticas, estratificações que delimitam sujeito, objeto.

¹³ A questão dessas forças são traçadas no plano daquilo que Foucault desenvolveu enquanto poder e Deleuze (1992, p. 116) nos diz que “era a relação das forças com outras forças”, mas sobretudo adquirindo um sentido de “dobrar a linha de força, trata-se da constituição de modos de existência”.

anteriormente citados, pelo fato de tornar possível a compreensão de como tecemos uma geografia dos afetos que podem acontecer à luz de determinadas produções artísticas, exemplificando a construção teórica do texto. Tomamos Linn da Quebrada e Urias como ponto de partida e ancoragem para a reflexão, haja vista as contribuições que ambas tem legado para o universo da cultura pop, sem esquecer que outros videoclipes de artistas trans podem também servir de exemplos, porém achamos que os dois são mais representativos do ponto de vista da visibilidade midiática, um deles, (Diaba)¹⁴, inclusive vencedor de prêmio internacional

O objetivo basilar do artigo não é fazer uma análise dos dois videoclipes¹⁵, não é o foco do artigo. Queremos dar protagonismo a uma reflexão mais teórica e epistemológica da noção do *devir-trans*, que é expandida, apenas posicionando os videoclipes como exemplos de como esse *devir-trans* pode se expressar no campo do audiovisual, sem esquecer que esse mesmo devir pode contaminar várias searas artísticas e não-artísticas seja inserido ou não na cultura pop.

Nesse sentido, caminhando na mesma direção do *devir-trans*, não podemos esquecer o papel que as relações *transversais* ou o conceito de *transversalidade* ocupam na reflexão de Deleuze¹⁶. No seu livro *Proust e os Signos*, ao se debruçar sobre a obra *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust, Deleuze nos brinda com o conceito de transversalidade. É a transversalidade que possibilita, num trem, não unificar os pontos de vista de uma paisagem, mas fazê-los comunicar segundo sua dimensão própria, em sua dimensão própria. É na dimensão de transversalidade, que a unidade e a totalidade se organizam por si mesmas sem unificar nem totalizar objetos ou sujeitos (DELEUZE, 2003). É a partir daí que surge o conceito de comunicação aberrante proposto por Deleuze, uma comunicação entre polos não comunicantes, heterogêneos, entre caixas fechadas, como no caso da orquídea e da vespa, de transexuais, em que os sexos compartimentados, encaixados, se reagrupam em cada um para comunicar com os de

¹⁴ Videoclipe vencedor da categoria “Melhor Direção de Arte” no Berlin Music Video Awards (BMVA) do ano de 2020. Derrotou grandes produções de Dua Lipa e The Chemical Brothers. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=r83_uatpM. Acesso em: 15 de jun. 2020.

¹⁵ Para maiores detalhes sobre a análise audiovisual como foco em Linn da Quebrada, ver artigo: ROCHA, Rose; REZENDE, Aline. DIVA DA SARJETA: ideologia envidescida e blasfênea pop-profana nas políticas de audiovisibilidade da travesti paulistana Linn da Quebrada. *Contracampo*, Niterói, v. 38, n.1, p. 22-34, abr-jun 2019.

¹⁶A noção de transversalidade também é discutida por Félix Guattari (2004) no livro *Psicanálise e transversalidade: ensaios de análise institucional*.

outro segundo vias transversais aberrantes. Há coexistência, abertura, criação. Nessa comunicação, há a coexistência da diferença, aliança de heterogeneidades, e o surgimento de um plano comum. É a própria noção de devir... Paul Preciado, antes Beatriz Preciado, afirma: “Em Deleuze, a transversalidade adquire nova força convertendo-se em condição de possibilidade de certas experiências de ‘devir’.” (PRECIADO, 2014, p.177).

As reflexões postas por Deleuze nos ajudam a refletir sobre esse *devir-trans*, espelho de uma comunicação aberrante, que pode ser dada entre gêneros distintos, elementos artísticos diferenciados, borrando as fronteiras entre corpo, arte e política ao formar outras alianças, a partir do *devir-trans*, entre o corpo-arte, corpo-política, corpo-*trans*-artista-político-pop.

CORPO-ARTE

Os ambientes pelos quais a arte circula estão muitas vezes dedicados ao contato, direto ou indireto, com outros corpos. Neste texto, nos deteremos aos videoclipes Coytada,¹⁷ de Linn da Quebrada e Diaba, de Urias; como exemplos, assumindo-os como materialidade comunicacional dotados de legitimidade e politicidade (FREIRE, 2001), ou seja, de caráter de audiovisibilidade. Entendemos esses videoclipes como ambiências audiovisuais e expressões artísticas, políticas do *devir-trans* no campo da cultura pop.

No videoclipe de Coytada, Linn da Quebrada, Jup do Bairro e Slim Soledad, amassam e cortam dildos, bananas, objetos fálicos, manuseando indistintamente o “falo” em posição de escanteio. Tudo isso dentro de uma cozinha, como se as três estivessem preparando uma receita, onde há uma mistura de ovos, bananas, vibradores, farinha, leite (alusão ao sêmen) numa estética da baixaria de maneira intencional. Há no videoclipe uma audiovisibilidade (ROCHA, 2009) pornográfica em que as três artistas transexuais declaram guerra ao falocentrismo e a ditadura do “macho alfa”. O *devir-trans* se expressa no videoclipe por meio de sua estética artística de forte cunho político contra o machismo, o heterocentrismo e a cisgeneridade.

O investimento artístico de quem se dedicou à elaboração da obra de arte, nesse caso específico os videoclipes, está perpassado pela dinâmica do que almeja, de alguma

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IUq4WWJRngE>. Acesso em: 15 de jun. 2020

maneira, fazer-se exposto. O corpo em espaços dedicados às artes poderia ser então compreendido como uma grande disposição de entradas e saídas, uma espécie de aglomerado de conectores que vão se acoplando para que passe a existir o espaço de passagem e circulação das artes. São por essas entradas e saídas o local por onde circulam os fluxos artísticos, na lógica da servidão maquínica que Lazzarato (2014) delineou, onde as nossas vidas estão perpassadas pelas passagens de algo que está além da linguagem, somos atravessados por semióticas a-significantes¹⁸. Adentrando na perspectiva da servidão maquínica, não há um sujeito relacionando-se com as exterioridades, nem relações de separação, operação e uso, como no caso das máquinas industriais onde um sujeito humano age e manipula-as. Na servidão maquínica, deparamo-nos com um grande e complexo panorama onde essa maquinação “não se constrange com os dualismos sujeito/objeto, palavras/coisas ou natureza/cultura” (LAZZARATO, 2014, p. 29). Abandonando uma perspectiva antropomórfica, a servidão conjuga essas relações humano-máquina num grande agenciamento do *socius*¹⁹.

O entrelaçamento entre o corpo e a arte, aqui presente enquanto algo da ordem da imprecisão e da necessidade de associações imprevisíveis, aventura-se por entre caminhos inesperados. Pensamos neste corpo que se faz sedutor aos olhos entreabertos nas passagens. As passagens, nesta lógica de circulação, apresenta-se enquanto a força e potência que as artes carregam de apresentar o devir como possibilidade transversal. A importância das passagens é que as artes e suas semióticas a-significantes estão sempre em distribuição entre pontos, entre focos. Segundo Lazzarato (2014, p. 72) “elas deslizam em vez de produzir significações ou representações”. Há o envolvimento de modos de semiotização mais abstratos do que a linguagem, operando neste registro de semiotização o que interessa é quando podemos perceber as forças que carregam de um ponto a outro uma partícula compartilhada e que se avizinham. Trabalhando com dois videoclipes, apresentamos este compartilhamento da potência criativa da produção

¹⁸ Referimo-nos aqui às semióticas a-significantes de Guattari que operam com o mundo pré-verbal, da subjetividade humana, povoado por semióticas não-verbais, afetos, temporalidades, intensidades, movimentos, velocidades, relações impessoais e não atribuíveis a um eu ou a um sujeito individuado, e raramente apreensíveis pela linguagem (LAZZARATO, 2014).

¹⁹ “A máquina social ou *socius* pode ser o corpo da Terra, o corpo do Déspota, o corpo do Dinheiro. Ela nunca é uma projeção do corpo sem órgãos. Sobretudo o corpo sem órgãos é que é o último resíduo de um *socius* desterritorializado. O problema do *socius* tem sido sempre este: codificar os fluxos do desejo, inscrevê-los, registrá-los, fazer com que nenhum fluxo corra sem ser tamponado, canalizado, regulado” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.51).

artística como zonas de continuidade entre ambas elaborações. Esta distribuição de forças faz-se enquanto processos de subjetivação política. Cada um dos pontos dispostos nestas relações estão em constante processo de modificação, alteração, redistribuição, devires. Falamos aqui de um novo paradigma estético e político.

Um corpo artista, que aqui é dimensionado a partir de experimentações *trans* em contexto de produções artístico-musicais, faz-se pela capacidade de dispersão e articulação com um mundo que não estava formado ainda. Diversos elementos são acionados para a construção de um agenciamento musical, a criação de máquinas de guerra para a liberação da passagem da vida. Todo agenciamento envolve sempre diversos conteúdos e o que está em questão não é a estabilização de cada uma das partes, mas sim a capacidade de cada um destes conteúdos estar compondo para que algo seja orquestrado, para que algo aconteça. Nos escritos de Deleuze e Guattari (2012b), acerca dos aparelhos de captura e das máquinas de guerra, fica expresso como são formadas as máquinas de guerra. A máquina de guerra, em Deleuze e Guattari (2012c), opera enquanto uma máquina que não divide segmentos, ela opera dentro deles. Mostrando o exemplo do jogo Go, onde as peças podem assumir qualquer direção, os autores apresentam que nesse sentido uma máquina de guerra é sempre uma estratégia. Ainda sobre a noção de máquina de guerra, Deleuze (1992, p. 47) apresentou que ela atua “como um agenciamento linear que se constrói sobre as linhas de fuga”. Continuando, o autor frisou que ela não tem por objeto a guerra, mas sim “um espaço muito especial, o espaço liso, que ela compõe, ocupa e propaga” (ibid.). Se tomarmos a proposição dos autores de que a “a máquina de guerra não tem por si mesmo a guerra por objeto” (ibid.) e nos empenharmos na ideia de que um agenciamento musical sempre está indo em direção a um território, este território torna-se, então, um lugar onde um Povo se constitui enquanto ocupante de um espaço, neste caso liso, onde podemos então perceber que uma máquina de guerra musical se faz enquanto a construção de uma composição de vida atravessada pelo entrelaçamento entre vida e arte.

Ao falarmos deste tipo de vida que se faz entre associações estamos perseguindo algo que ultrapassa a dimensão antropocêntrica da vida. Os maquinismos musicais, estéticos, artísticos, estão sempre compostos de várias pequenas máquinas, onde uma

delas é o humano em suas tentativas de extrapolar e expor sua vida – a partir do contexto artístico-musical.

O que interessa aqui é a capacidade de intensificação artística para que algo de inesperado se insurja, novos modos de vida, criação de novas formas de habitar o mundo e com isso novas formas de produzir. Félix-Silva (2015, p. 185) frisa: “no que se refere ao nosso modo de viver e amar, esses processos de subjetivação podem expressar a reprodução de gêneros inteligíveis à produção de processos singulares”. Seguindo nesta linha de percepção de experimentações *trans* no mundo, o que se retém é a capacidade de *intentar* no mundo o atravessamento subjetivo neste tecido urbano e sensível.

Pensar acerca deste corpo que é atravessado por forças artísticas é pensar em processos de subjetivação e como este atravessamento vem a se constituir nos campos de forças que implicam em um mundo e seus deslocamentos, suas tensões, suas constituições de novidades que emergem das urgências das vidas. Ainda com Félix-Silva (2015, p. 185), as experimentações *trans* implicam que “Tais processos de subjetivação constituem a maneira que cada um de nós tem de estar no mundo, de perceber o mundo e de devir”.

São os corpos que estão sempre em foco quando relatamos que os processos de criações artísticas buscam uma zona de composição entre mundos. O que interessa, nesse sentido, para além das sensações de um corpo *trans* é o entrelaçamento deste com um corpo artista que se prolonga em suas composições e performances nos palcos da vida. O corpo *trans*, devém *trans* e faz emergir o corpo artista, às vezes, o movimento também pode ser inverso.

A arte passa a ser uma expressão desse gênero em trânsito, que não se encaixa nas heteronormatividades. Em Diaba de Urias, por exemplo, vemos a artista caminhar/desfilar por uma rua escura com um cachorro, vestindo trajes dourados, deixando evidente seu poder e perigo, como se estivesse pronta para atacar qualquer interpelação transfóbica que cruzasse seu caminho. Há uma ética/estética do enfrentamento em que o cenário urbano periférico é o *locus* atuante desse corpo *trans* que devém *trans* e possibilita a criação artística. No videoclipe, Urias tem superpoderes e os usa contra todos os homens que encontra na rua e no bar.

Tentamos avançar na dinâmica dos atravessamentos de uma cartografia *trans* como método de reflexão para pensar inclusive os videoclipes, sua estética e performances das artistas centrada nas aventuras e experimentações artísticas *trans*, indo cada vez mais em direção às suas composições artísticas. Tomamos uma das proposições do conceito de cartografia a partir de Rolnik (2011), onde a autora mostrou que na cartografia busca-se como uma existência produz efeitos nas outras existências, efeitos de captura capitalística ou efeitos de alargamento da realidade. Nesse sentido, a partir da ideia da composição de corpos-artes que se expressam em territórios musicais, buscamos trazer à tona essa dinâmica de afetação a partir da circulação de musicalidades. Ainda assim nos é fundamental que tenhamos em mente todos os processos violentos aos quais pessoas *trans* são submetidas cotidianamente, como podemos acompanhar em estudos como os de Félix-Silva (2015) e suas cartografias das violências nos processos de subjetivação *trans*. Mas, estas, para além dos estigmas e violências, não cessam de criar mundos, em destituir os poderes das violências como condição de vida e se direcionam a produções e criações artísticas que são realizadas a partir das modulações em seus corpos e que transpassam também suas composições artístico-musicais.

Aqui atravessamos pontos distintos em face do corpo que devém arte e simultaneamente devém artista. Grande parte do exercício de percepção e recepção da figuração deste outro no mundo não é realizado, ou como Félix-Silva (p.190, 2015) esclarece: “trata-se, por ignorância ou superstição... de não querer fazer a tradução da diferença que cada travesti e transexual encara no corpo que se esculpe diante de cada um de nós”. Esta incapacidade de tradução da diferença em mundos possíveis, ou o fechar-se sobre si mesmo e negar o outro, bem como a tentativa de apagá-lo do campo de percepção é em si um investimento na neutralização das forças que atravessam os corpos e processos de subjetivação *trans*-artistas. Desde a modulação dos processos que esculpem os corpos aos processos de composições musicais – ao quais se direcionam os nossos investimentos –, a vida realiza-se como uma composição que se expressa no meio das associações imprecisas e imprevisíveis. Pensamos ainda nas questões que envolvem estes corpos-artes ao lançarem-se ao mundo, como as forças destes processos inventivos se colocam no mundo enquanto um investimento que entrelaça políticas, e

que não se dá aos olhos nus, mas que perpassa e é direcionada muito mais pela forma como os corpos reagem diante de algo imprevisível. Guattari (2016) deu o testemunho de que uma revolução molecular não seria algo que poderia ser apontado, mas sim sentido na pele. Esta política transpassa as peles, os poros e se faz sentir na vida a partir destes espaços por onde as artes se enveredam e penetram as brechas do espaço-tempo.

CORPO/POLÍTICA

É importante, nesta perspectiva de subjetivação política em processos inventivos *trans*, a percepção sobre uma (micro)política atuando no universo da cultura pop, onde estão sendo configurados modos de se estar no mundo, e, mais que isso, as implicações que as produções artísticas desenvolvem. O videoclipe Diaba é um exemplo em que esse *devir-trans* emerge como engrenagem criadora e potência política no cenário da cultura pop mostrando outros modos de existência. No caso de Diaba, por exemplo, a artista ao caminhar na rua pela noite e entrar em um bar periférico enfrenta os homens do bar com superpoderes, como já dito anteriormente. O *devir-trans* no videoclipe opera como força motora para destruição também de masculinidades opressoras e qualquer tipo de transfobia. A raiva e a violência são respostas do *devir-trans* para qualquer tipo preconceito, em trechos da letra Urias deixa claro: “Navalha debaixo da língua /Tô pronta pra briga”.

Algumas das questões acerca da possibilidade de subversão das geografias corporais em face de binarismos de gênero, e ou deslizes, perpassam ainda um tipo de leitura que se faz segmentar sobre as insurgências *trans*. De todo modo, algumas pistas vão sendo deixadas por Guattari (1985), quando questionou se de fato estariam importando os deslizes e transmutações dos binarismos, ou, como para o autor, o que assumiria centralidade seria de fato certas assunções de corpos em *streak tease* (e musicalizados!), e nessa perspectiva do desnudar-se dos corpos já não há mais a preocupação se ali o que estaria circulando seria uma identificação com *a mulher*.

Trata-se muito mais de um devir *outro*, trata-se de uma etapa de tornar-se diferente daquilo que o corpo social repressivo nos destinou. (...) Elas não querem ser levadas a sério, elas lutam por algo mais importante que a seriedade (GUATTARI, 1985, p. 43-44).

Lidando com o corpo como uma superfície de criação para o preenchimento, acoplamento e saídas, maquiagens e indumentárias são acionadas para criar uma segunda face para o corpo-organismo, face essa onde investimentos são organizados. Este corpo não cessa de dizer: estou aqui e não sou isso; mas, ao mesmo tempo, não cessa de retrair por sobre si o rasgo intuitivo: eu sou mais que isso. Este corpo como superfície de criação estética é muito bem demonstrado no videoclipe Coytada com as três artistas transexuais brincando com seus objetos fálicos, maquiagens e indumentárias dotadas de potência artística e força política. A força jamais deixou de estar aqui e em todos os lados, está presente justamente porque nada cobra, não se responsabiliza e tampouco representa. Ela está sendo, agindo. Presente no eterno devir da monstruosidade que não cessa de ser renovado na capacidade de não “ser isso”. Adensada na possibilidade de não ser o mesmo, tampouco ser um outro, acabado e envolvido.

Mais que organismo e menos que extraterrestre, para além de humano ou superfície de suplementação de próteses, estão sendo criados territórios que não existem sem estes corpos inventados e musicalizados, com contraespacialidades²⁰, que se estendem para além dos ambientes geográficos e resvalam exatamente por todas as extensões corpóreas, e por fim em uma grande aposta para a percepção de micropolíticas agindo em vidas.

As micropolíticas aqui assumem papel central para que pensemos sobre as possibilidades de construções coletivas para fazer circular um modo de vida – que anseia sempre estar em deslocamentos – a partir de insurgências artísticas. Cada vez que um corpo-artista-*trans* figura em cenários midiáticos as reações são as mais distintas. Acusa-se de prontidão a monstruosidade do artista.

Mais que a figuração do ‘ser artista’ e ‘estar na mídia’, o que interessa nessa incursão é que não é questionado somente o artista e sua obra, tampouco interessa o autor por trás da obra como dimensionou Foucault (2009), nem se de fato existiria uma função para este artista-autor. Interessa aqui o que se faz circular – mais que a valoração

²⁰ Conceito que é proveniente de Foucault (2013), na temática das heterotopias onde o autor desenvolveu que estas são de dois tipos: as heterotopias de crise e as de desvio. As heterotopias são espacialidades onde seriam permitidos que os desviantes da normalidade social pudessem circular. Aqui a contraespacialidades – que colocam em cheque os espaços normalizados – assumem papel central por onde a cultura pop vai se infiltrar e poder circular.

da obra (seu conteúdo estético ou moral) – que está sempre atrelado a um modo de afirmação da vida, que não é somente vida do autor ou da sua obra.

O *devoir-trans*-artista que aqui atravessa as produções musicais, se infiltra em espacialidades, constitui suas implicações políticas, cava uma gramática na sua linguagem debochada e escrachada. Põe-se este corpo nas musicalidades, e musicalidades nestes corpos. O *devoir-trans* atravessa os corpos de Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Slim Soledad e Urias nos dois videocliques, é usina produtora de afetos e expressividades que põe em jogo normatividades socialmente e culturalmente construídas. Esse devir se mostra pelas musicalidades, pelas letras, pelas performances das artistas. Uma musicalidade menor²¹ acionando as agitações para a vida e expressividades artísticas. A arte expressa. Expressa os sentidos e ideias de quem a cria. Expressa os processos criativos de quem a elabora em uma relação com o outro. A arte comunica, e quem a produz está se comunicando com o outro que a recebe.

Há todo um princípio de encontros, os atores estão interagindo entre si, e, a partir dessa interação, estão se transformando a cada momento, assim como Latour (2012) nos mostrou com o princípio dos encontros, onde são feitas associações. Quando trazemos a questão da micropolítica por trás de determinadas produções sonoras é de nosso interesse apresentar a luta pela expansão da vida dos ‘atores’ envolvidos nesse processo. Afirmar a vida a partir de um momento de contato com outros ‘atores’, são essas possibilidades que se constroem nos contatos com outros modos de se experimentar a vida. Visualizar esses campos de forças onde as linhas da vida estão sendo traçadas e sacudidas, nesse momento em que os atores estão se contagiando, adentrar no campo das intensidades nas quais os corpos estão conseguindo se expandir enquanto vibráteis. O princípio desses encontros faz-se pela capacidade das afecções e das possibilidades de vida que a partir de um determinado momento se iniciou.

²¹ Deleuze e Guattari (2015) investiram nas obras e vida de Kafka para dimensionar a capacidade da desterritorialização em uma língua, atravessá-la com outros conteúdos, enunciações outras. Se Kafka metamorfoseia o humano em um devir-animal, há artistas que devoram um mundo em sua capacidade finita ilimitada para composição de suas músicas, performances, atuações. O que fica de mais marcante na ideia de menor dos autores é compreensão que ‘menor’ torna-se uma característica que certas produções carregam, enquanto uma língua que uma minoria cria em uma língua maior. A minoria sendo definida não pelo menor número, mas sim pelo afastamento desta minoria aos centros dominantes e aos estratos de poder.

As produções artísticas se apresentam, por vezes, como uma das possibilidades de se usar o próprio corpo como expressão, atrever-se em outras empreitadas que não as formas *prêt-à-porter*. As letras tornam-se uma das máquinas de guerra nessa batalha pela vida, bem como a composição de territórios para a existência dos agrupados. Nos palcos, performam-se seus desejos, montam-se e se desmontam suas máscaras, potencializam-se e se acionam devires – quaisquer que sejam estes. Falar, cantar, entoar um som a partir de uma forma-outra, de modo a se conseguir numa forma inventiva, uma suavidade – a partir de um devir-língua – algo de forma singular, podendo potencializar as subjetividades.

Um dos desafios de devir-língua pode ser o de atravessar as formas de linguagem sensata²² e entrar no âmbito das intensidades através de um viés de linha de fuga. A palavra entoada fazendo com que o som da sua anunciação provoque uma vibração na subjetividade flexível. Um som anunciado sem medo e repetido sem culpa destitui a palavra e o estigma, pondo em face um novo uso, constituindo outro mundo, outra língua. É esse devir-língua e outros devires que compõem esses corpos *trans*, potencializam a arte, formando o que entendemos por *trans-artivismo*.

TRANS-ARTIVISMO NA CULTURA POP

Atualmente tem ocorrido uma notável expansão no consumo de audiovisualidades midiáticas de “artistas musicais de gênero” (ROCHA, 2018): *drag queens*, travestis, transexuais, gays, lésbicas estão começando a ganhar visibilidade na pauta midiática. Fala-se aqui de uma nova linguagem musical, comportamental e estética. (MOREIRA, 2018). Ultimamente várias artistas *trans*, travestis e também *drag queens* vêm ocupando esse lugar na sociedade por meio do pop, do rap, do funk. No Brasil, podemos falar da *drag* Pablo Vittar, que alcançou grande visibilidade no cenário midiático, de Lia Clark, MC Trans, Aretuza Lovi, Kaya Conky, Mulher Pepita, e Mc Linn da Quebrada, a maioria iniciando sua atuação no estado de São Paulo.

É inegável a representatividade e a visibilidade que alguns “artistas musicais de gênero” (ROCHA, 2018) vem alcançando; vozes subalternizadas começam a gritar,

²² Cf. Deleuze e Guattari, *Kafka para uma literatura menor*, 2015, p. 42-43.

tendo, o palco do entretenimento midiático e da comunicação pós-massiva como lócus de atuação. Preciado (2009), ao se referir ao filósofo ativista gay Guy Hocquenghem, menciona explicitamente o potencial que ele reconheceu nos meios de comunicação para as minorias:

Guy de Hocquenghem será um dos primeiros ativistas sexuais que entende os meios de comunicação como espaços possíveis de <okupação cultural>, produção de visibilidade e transformação social. A luta começa por um uso subversivo dos meios de comunicação entendidos como fluxos polêmicos (não informativos) e como vetores de produção do espaço público. (HOCQUENGHEM e PRECIADO, 2009, p.156; tradução nossa).

Outros corpos passam a ocupar o espaço midiático. A cultura pop de hoje é atravessada por questões de gênero, da política, do corpo e do consumo. Linn da Quebrada, por exemplo, iniciou sua carreira ocupando um espaço em que tinha pouca visibilidade, agora já começa a ganhar notoriedade no *mainstream*. Além dos filmes²³ de que participou, também fez uma aparição no programa *Amor & Sexo* da rede Globo de Televisão, e participou de um episódio da série *Liberdade de Gênero*, do canal GNT, vinculado também ao grupo Globo, dedicado somente a ela. E do que nos falamos estes entrelaçamentos entre os estudos de gênero, a comunicação e a cultura pop do entretenimento?

Cabe pensarmos como os “problemas de gênero” adentram à esfera da cultura musical, em que artistas e personagens estão em constante negociação, aparição e desaparecimento. Neste sentido, cabe questionarmos: masculinidades e feminilidades em corpos de artistas musicais são efemeridades que se materializam em apresentações ao vivo, videoclipes, shows, redes sociais, sempre mediadas, seja por dispositivos tecnológicos ou por agenciamentos/gerenciamento de carreiras, funcionando também como estratégias de marketing que visam posicionar artistas no mercado e diante de (novas) audiências. (AMARAL; MONTEIRO; SOARES, 2017, p.13).

É importante destacar que grande parte ou a quase totalidade desses “ativistas musicais de gênero” (ROCHA, 2018) entra na cena musical independente com a ajuda das redes sociais. As fronteiras entre o independente e o *mainstream* musical estão borradas – apresentam-se cada vez mais frágeis ou “porosas” (HERSCHMANN, 2011).

²³ Dois dos filmes a que nos referimos são o documentário *Bixa Travesty* (dirigido por Kiko Goifman e Cláudia Priscilla) e *Meu Corpo é Político* (de Alice Riff) que conta a história de quatro transgêneros na periferia de São Paulo. Há também a participação de Linn no filme *Corpo Elétrico* (de Marcelo Caetano), que trata de uma gama de descobertas na vida de um homem que trabalha numa fábrica de confecção de roupas no centro de São Paulo.

Trata-se de negociações que vão sendo feitas entre um e outro. É nesse espaço de negociações que esses artistas atuam, inclusive Linn da Quebrada, atravessando o independente e a cultura pop, transitando “entre” os dois.

O ativismo – uma expressão que tem uma tradição aqui no Brasil e ficou um tempo esquecida; nos anos 1970, ela foi bastante utilizada, e ela volta agora, para a gente pensar esses ativismos musicais de gênero, que é o que eu estudo – o que fica muito claro na interação dos leitores com essas e esses cantores, esses artistas de gênero, é que se trata de uma audiência extremamente crítica e engajada. (...). [Estes artistas] são sujeitos periféricos. Não são jovens de classe média. E isso é percebido pelas audiências. Porque ao consumir, mas não só consumir, ao interagir com essas artistas, eu também estou reconhecendo a possibilidade de uma existência periférica. Então existe uma possibilidade de negociar estas outras formas de existência (ROCHA, 2018).

Pode-se pensar atualmente numa política que é atravessada pela estética, pelos afetos, pela sensibilidade. Política exercida pelo corpo, pelos sentidos, pela existência no mundo. Um mundo transpassado por tecnologias móveis e digitais que funcionam como armas de enunciação, de comunicação e de consumo por vários artistas musicais do cenário *mainstream* e independente. Nesse cenário contemporâneo, vivemos uma ciber-cultura-*remix*, como já dizia Lemos (2005), em que as tecnologias de informação e comunicação alteram os processos de comunicação, de produção, de criação e de circulação de bens e serviços. Os produtos passam por processos de hibridização, bricolagens, recombina-se, atravessam uns aos outros.

As mídias operam como construtoras desse corpo *trans* contaminado por elementos do masculino e do feminino, atuando na circulação das audiovisualidades desse corpo em forma de produto. Trata-se de uma estética visual, sonora e midiática com forte apelo político e artístico.

Pensamos, pois, na relação entre entretenimento e possibilidades de resistência, ou possibilidades de ação política, de consenso social, de mobilização social, de transformação social que emergem de e edificam campos audiovisíveis que, a princípio, podem ser dissensuais. Por muitos anos, no campo da comunicação, mas também em alguns campos das ciências sociais, associar entretenimento à promoção de transformação social soava não só inadequado, mas inapropriado: entretenimento anestesia, e ponto final. (ROCHA, 2019, p. 11).

Nesse contexto é importante ressaltar sobre a possibilidade de um *trans*-ativismo, um tipo de ativismo de gênero articulado por artistas transexuais, transgêneros e travestis. Artistas *trans* que utilizam o seu corpo como arma semiótica e

política, máquina de enunciação. O corpo *trans* é instrumento de poder, revolucionário, comunicativo. É resistência. As travestis, os e as transexuais, os e as transgêneros e transvestigeneres (indivíduos que são transexuais e travestis) são pessoas que tem suas existências e vozes silenciadas na sociedade contemporânea, principalmente as travestis que são vítimas do imaginário da prostituição como única forma de vida e de trabalho. São subjetividades emudecidas, excluídas, menores, mínimas, mas que tem sua potência, sua força afetiva e é por meio dessa potência que se pode ocupar outros espaços na sociedade: na universidade, na polícia, nos bancos, em cargos administrativos, na docência, nos tribunais, na política, nos hospitais, nos shoppings, na arte, na música (ROCHA; NEVES, 2018).

O corpo é elemento dessa guerra e a sexualidade não foge desse panorama. Somos fruto de uma sociedade disciplinar transformada na atualidade numa sociedade de controle, ou, para melhor definir, uma sociedade farmacopornográfica. Há um controle farmacopornográfico da subjetividade, máquina motora do capitalismo atual, cujos produtos são a serotonina, a testosterona, os antiácidos, o cortisol, os antibióticos, o estradiol, o álcool, o tabaco, a morfina, a insulina, a codeína, o Viagra e todo aquele complexo material-virtual que pode auxiliar na produção de estados mentais e psicossomáticos de excitação todo regido por uma economia política dos afetos e do desejo. O corpo viciado e sexual, o sexo e todos os seus derivados semiótico-técnicos são hoje o principal recurso do capitalismo pós-fordista (PRECIADO, 2017).

O corpo *trans* é um contra-laboratório (PRECIADO, 2014) vivo de produção de subjetividades diversas, um corpo aberto aos afetos, devires, um *devir-trans* talvez; um corpo em mutação, artístico, político e potente. Um corpo King Kong²⁴. Linn da Quebrada vivencia isso, atrelando seus afetos a seu corpo:

Ser trans para mim não é necessariamente ter um ponto de chegada. Eu vivo um processo, meu corpo enquanto um processo. Não sei exatamente aonde quero ir, onde vou chegar com este corpo. Não sei como estarão meus afetos amanhã, não sei como vou me comportar esteticamente amanhã e depois, nem daqui a 10 anos. (MOREIRA, 2018, p.78).

²⁴ King Kong funciona aqui como uma metáfora de uma sexualidade que precede a distinção de gêneros tal como politicamente imposta no final do século XIX. King Kong encontra-se além da fêmea e além do macho. Esse ser está na encruzilhada entre o homem e o animal, o adulto e a criança, o bom e o mau, o primitivo e o civilizado, o branco e o preto. Híbrido, diante da obrigatoriedade do binário. A ilha do filme é a possibilidade de uma forma de sexualidade polimorfa e superpoderosa. (DESPENTES, 2016, p.94).

POR UM *DEVIR-TRANS* NO AUDIOVISÍVEL

Falamos aqui também de uma potência *trans*, acreditamos que nela reside a força do *trans*-ativismo. É importante aqui destacar o papel da potência *trans*. A potência entendida aqui sob a ótica de Spinoza está relacionada com a força de um afeto. A potência não é o que o indivíduo quer, por definição é aquilo que ele tem. Como já dito anteriormente, pessoas possuem potências diferentes. Poder existir é potência, viver é ter potência, morrer é perda de potência. A potência é sempre ato, ou está em ato²⁵. O humano pode ser compreendido como potência, pois ele tem o poder de criar, produzir e agir. Potência é positividade, afirmação, poder de existir. Spinoza (2010) fala de uma aptidão do corpo que corresponde a sua potência, o corpo está apto a agir (afetar) e a sofrer (ser afetado). É aí que reside a probabilidade de um novo tipo de relação, de uma outra comunicação.

Acreditamos na possibilidade da existência de uma potência *trans* ou uma transpotência. Seria essa força de existir que esses indivíduos encontraram para se reinventar e construir outros ‘eus’, novas ‘subjetividades’ e existências plurais, diferentemente do que espera a sociedade “heterocisnormativa”. A transpotência emerge do escuro, dos momentos de conflito, das crises, dos preconceitos, dos xingamentos, da violência verbal, física e simbólica a que essas pessoas estão submetidas no cotidiano. Encontramos no videoclipe Diaba, de Urias, o exemplo claro dos atravessamentos das violências que transpassam as vidas trans, sendo nele narrado através de um revide a este tipo de investimento. Essa força de existir (potência *trans*) pode ressoar também na música, no teatro, no cinema. A potência *trans* é a mola propulsora do *trans*-ativismo e do *devir-trans*.

É por meio da música que essas pessoas aumentam sua possibilidade comunicativa e delimitam seu fazer artístico. É através do corpo que a partícula *trans* emana como aquilo que atravessa, que está em movimento, em ação, mutação, agenciamento, fluxo, flutuação, produção; o *trans* pode ser encarado como máquina de afetos, de reverberação de alteridades, de produção de relações comunicativas em que o trajeto falar/escutar poliniza os ambientes massivo-midiáticos conferindo rostidade e voz àqueles que

²⁵ A identidade de uma potência traz um poder de ser afetado que lhe corresponde e lhe é inseparável. Ora, esse poder de ser afetado é sempre necessariamente exercido. À potencia corresponde uma aptidão ou potestas; não existem, no entanto, aptidão ou poder que não sejam efetuados. (DELEUZE, 1968).

cotidianamente são condenados à indiferença, à vulnerabilidade ou à dizimação (ROCHA; NEVES; 2018, p.8).

Como foi demonstrado ao longo do texto escolhemos os clipes Diaba e Coytada para exemplificar esse *devir-trans* no audiovisual em que duas artistas *trans* ocupam esse ambiente massivo-midiático. Ambos os videoclipes com bastante visualizações no YouTube, expressando esse *devir-trans* que contamina a cultura pop através das audiovisualidades e audiovisibilidades (ROCHA, 2009).

Atravessamos o campo de uma comunicação aberrante com estes dois videoclipes, com eles trazemos os investimentos contemporâneos de uma política da diferença, da movência e daquilo que se insurge neste ambiente massivo-midiático. Nos ancoramos na cartografia para dar conta de uma geografia de afetos, um campo de composições artísticas que extrapola nossos ambientes físicos e localizados, passando então a apresentar as mudanças que ocorrem no campo das subjetividades e se espraiam para além de quem buscou as artes como ambiente de enfrentamento da cotidianidade.

Trabalhamos com algumas categorias conceituais de Deleuze e Guattari, buscando na filosofia da diferença os aportes necessários para retratar as dinâmicas que perpassam a produção, consumo e implicações desta arte menor carregada de micropolíticas audiovisuais através deste ambiente massivo-midiático. Buscamos então, trazer a partir destes dois videoclipes, outras formas de estar no mundo, a composição de linhas de fuga que se apresentam a partir destes ambientes artísticos e com potencial de se apresentar a partir das suas diferenças, quer seja em corpos, indumentárias, mecanismos de produção artística e existencial. O corpo como esta plataforma que através dele podem-se lançar ao mundo novos gestos de desbravamento, novas formas de se descobrir diante da vida. São estes corpos que se aventuram em aventuras artísticas, perfurando o campo da cultura pop como meio de se alastrar para além de seu território originário.

Como diria Urias na letra de Diaba ao expressar toda a visibilidade midiática que seu corpo alcançou: “Sua lei me tornou ilegal / Me chamaram de suja, louca e sem moral / Vão ter que me engolir por bem ou por mal / Agora que eu atingi escala mundial” (URIAS, 2019).

REFERÊNCIAS

AMARAL, Adriana; MONTEIRO, Camila; SOARES, Thiago. O queen, a queen: controvérsias sobre gêneros e performances. **Famecos**, Porto Alegre, v. 24, n. 1, jan.-abr. 2017. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/23912/15013>. Acesso em: 09 fev. 2018.

BENTES, Ivana. Feminismo global. [24 de janeiro, 2017]. **Cult**. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/feminismo-global/> Acesso em: 10 jul. 2018.

BETH, Hanno; PROSS, Harry. **Introducción a la ciencia de la comunicación**. Barcelona: Anthropos, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **Espinosa e o problema da expressão**. Tradução de Spinoza et le problème de l'expression. Paris: Les éditions de minuit, 1968.

_____. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. (2ª Edição).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012a (2ª Edição).

_____. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012b (2ª Edição).

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012c. (2ª Edição).

_____. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1edições, 2016.

FELIX-SILVA, Antonio Vladimir. Comigo ninguém pode: subjetividades trans e a politização do corpo no limiar da contemporaneidade. In: **Desfazendo Gênero: subjetividade, cidadania e transfeminismo**. Berenice Bento, Antônio Vladimir Felix-Silva, Natal-RN: EDUFRN, 2015, ps. 181-200.

FOUCAULT, Michel. **O Que é um Autor?** In: Ditos e escritos – Estética: Literatura e pintura, música e cinema, Vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **O corpo utópico, As heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FREIRE, Paulo. **Política e educação**. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2001.

GUATTARI, Félix. A transversalidade (1964). In: **Psicanálise e transversalidade: ensaios de análise institucional**. Aparecida /S.P: Idéias & Letras, 2004.

GUATTARI, Félix. **Confrontações**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

_____. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

GREINER, Christine. **O corpo – pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

HERSCHMANN, Micael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical – novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

HOCQUENGHEM, Guy; PRECIADO, Beatriz. **El deseo homossexual con Terror anal**. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2009.

LATOURE, Bruno. **Reagregando o social**. Salvador: Edufba; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

LEMO, André. **Ciber-cultura-remix**. São Paulo, Itaú Cultural, agosto de 2005. Disponível em: http://sciarts.org.br/curso/textos/andrelemos_remix.pdf . Acesso em 17 dez. 2017.

MOREIRA, Larissa Ibúmi. **Vozes transcendentais – os novos gêneros na música brasileira**. São Paulo: Hoo Editora, 2018.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual – práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

_____. **Testo yonqui**. Buenos Aires: Paidós, 2017.

ROCHA, Rose de Melo; NEVES, Thiago Tavares das. “Deixa Eu Bagunçar Você”: Liniker e atravessamentos do trans. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41, 2018. **Anais eletrônicos**. Joinville, 2018. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1648-1.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2020.

ROCHA, Rose de Melo. É a partir das imagens que falamos de consumo: reflexões sobre fluxos visuais e comunicação midiática. In: CASTRO, Gisela Granjeiro da Silva;

BACCEGA, Maria Aparecida (orgs.). **Comunicação e consumo nas culturas locais e global**. São Paulo: ESPM, 2009. p. 268-293.

ROCHA, Rose; REZENDE, Aline. DIVA DA SARJETA: ideologia envidescida e blasfênea pop-profana nas políticas de audiovisibilidade da travesti paulistana Linn da Quebrada. **Contracampo**, Niterói, v. 38, n.1, p. 22-34, abr-jun 2019.

ROCHA, Rose de Melo. ‘Artistas de gênero’ e a transformação pela música. [7 de fevereiro, 2018]. **Gênero e Número**. Entrevista concedida a Carolina de Assis. Disponível em: <http://www.generonumero.media/entrevista-artistas-de-genero-e-transformacao-pela-musica>. Acesso em: 22 fev. 2018.

_____; SANTOS, Thiago Henrique Ribeiro dos. “Remediação com purpurina: bricolagens tecnoestéticas no drag-artivismo de Gloria Groove”. **Ínterin**, v.23, n.1. jan. 2018. p.205-220. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/613-1442-1-PB.pdf>. Acesso em 16 de jul. de 2018.

ROCHA, Rose de Melo. Críticas do audiovisual - incerteza e indeterminação como perspectivas de análise de produtos audiovisuais da cultura pop. **RuMoRes**, v. 13, n. 25, p. 50-65, 13 jun. 2019.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: Transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulinas, 2011.

SOARES, Thiago. “Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop”. **LOGOS 41 - Cidades, Culturas e Tecnologias Digitais**, v. 2, n. 24, p.1-14, 2014. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14155/10727>. Acesso em: 10 fev. 2018.

SPINOZA. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

Recebido em 21 de junho de 2020

Aprovado em 21 de setembro de 2020