

**“SE ME CALAM É PORQUE MINHA VOZ ASSUSTA”: POLÍTICA E  
PERFORMANCE MUSICAL A PARTIR DO CANCELAMENTO DE LINN DA  
QUEBRADA NA PARADA LGBTQ+ DE JOÃO PESSOA (PB)**

**Lívia Maria Pereira<sup>1</sup>**

**Morena Dias<sup>2</sup>**

**Mário Rolim<sup>3</sup>**

**RESUMO**

Neste trabalho tomamos o cancelamento do show de Linn da Quebrada na parada LGBTQ+ de João Pessoa de 2019 como ponto de partida para pensarmos as diversas formas de política protagonizadas por artistas LGBTQ+ que têm aparecido na cultura e especificamente na música brasileira nos últimos anos, e em particular as formas de resistência que emergem nas performances de Linn da Quebrada. A exclusão de Linn da programação de um evento que reúne corpos LGBTQ+ em espaços públicos para reivindicar igualdade de direitos perante a sociedade aponta para um policiamento realizado pela parada (ligado a um policiamento da comunidade LGBTQ+), entendendo “policiamento” na concepção de Rancière (2018), ou seja, como uma distribuição de forma supostamente igualitária que corpos podem ou não aparecer, falar ou ter sua palavra reconhecida como discurso em certo espaço e tempo. Em um primeiro momento, identificamos motivos que ajudam a entender os policiamentos e formas de precariedade (BUTLER, 2018) que atingem Linn, sejam eles restritos ao funk ou à comunidade LGBTQ+, ou envolvendo de maneira generalizada “a sociedade brasileira”, assim como a disrupção que ela promove nesses espaços. Depois disso, analisamos momentos específicos de performances de Linn para entender melhor o potencial político de sua estética, e sua corporeidade de “bixa travesty”. Por fim, analisamos esses momentos a partir de ideias de Rancière (2015) sobre a relação entre ética, estética e política, tensionando e apontando contradições tanto na teoria de Rancière quanto na própria estética de Linn.

**PALAVRAS-CHAVE:** política; estética; música pop; parada LGBTQ+; Linn da Quebrada.

---

<sup>1</sup> Lívia Maria Pereira é graduada em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE), onde faz parte do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (L.A.M.A) e do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (GruPop). E-mail: [liviamariadp@gmail.com](mailto:liviamariadp@gmail.com).

<sup>2</sup> Morena Dias é graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco (PPGCom/UFPE) e pesquisadora integrante do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (L.A.M.A.). E-mail: [morena.melo@gmail.com](mailto:morena.melo@gmail.com).

<sup>3</sup> Mário Rolim é doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde também concluiu o Mestrado em Comunicação. Atualmente integra o Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (L.A.M.A.). E-mail: [marioaugusto199301@gmail.com](mailto:marioaugusto199301@gmail.com).

**“IF THEY SHUT ME UP IS BECAUSE MY VOICE FRIGHTENS”: POLITICS AND MUSICAL PERFORMANCE ON LINN DA QUEBRADA’S CANCELLATION AT THE JOÃO PESSOA (PB) LGBTQ+ PARADE**

**ABSTRACT**

In this work we take the cancellation of Linn da Quebrada's show at João Pessoa's 2019 LGBTQ+ Parade as a starting point to think about the various forms of politics performed by LGBTQ+ artists that have appeared in Brazilian culture and music in the last years, and in particularly the forms of resistance that emerge in Linn da Quebrada's performances. Linn's exclusion from the schedule of an event that brings together LGBTQ + bodies in public spaces to claim equal rights before society points to a policing carried out by the parade (linked to the policing inside the LGBTQ+ community), understanding “police” in Rancière's conception (2018), that is, as a supposedly equal distribution of the bodies that can or cannot appear, speak or have their word recognized as a speech in a certain space and time. At first, we identified reasons that help to understand the policing and precariousness (BUTLER, 2018) that affect Linn, whether restricted to the funk or the LGBTQ+ community, or broadly involving Brazilian society as a whole, as well as the disruption she promotes in these spaces. Afterwards, we analyzed specific moments of Linn's performances to better understand the political potential of her aesthetics, and her corporeality as a “bixa travesty”. Finally, we analyze these moments based on Rancière's (2015) ideas about the relationship between ethics, aesthetics and politics, tensioning and pointing out contradictions both in Rancière's theory and Linn's own aesthetics.

**KEYWORDS:** Politics; aesthetics; pop music; LGBTQ+ parade; Linn da Quebrada.

**INTRODUÇÃO**

Em 2 de agosto de 2019, a cantora Linn da Quebrada usou de suas redes sociais para anunciar que não participaria mais da XVIII Parada do Orgulho LGBTQ+ na cidade de João Pessoa, capital da Paraíba. De acordo com o comunicado veiculado pela artista, a Fundação Cultural de João Pessoa (Funjope), órgão municipal responsável pela co-organização da parada, vetou o show por considerar o discurso da artista “pejorativo para o evento”, e “pelo posicionamento que Linn da Quebrada tem como artista [...] e o que a mesma representa como corpo político”. O texto publicado por Linn trata o encerramento das negociações entre artista e organização do evento como um ato de censura com cunho transfóbico. Ainda no comunicado, foi pontuado que uma das supostas co-organizadoras da Parada LGBTQ+ havia se afastado das funções após o ocorrido por discordar do posicionamento do órgão público.

Do outro lado, a organização da Parada emitiu uma nota em suas redes sociais negando ter havido qualquer ato de discriminação à artista. A nota afirma que a

organização do evento é composta por uma parceria entre diversas entidades colaboradoras, entre elas a Funjope, na função de contratação dos artistas para o evento. A organização ressaltou que ao serem comunicados do encerramento das negociações com a produção de Linn da Quebrada, em uma reunião com a Funjope, a artista não foi “categorizada como portadora de ‘discurso pejorativo’”, e que o contato com a produção estava sendo realizado por meio de uma “colaboradora do evento” (citada na nota de Linn como “co-organizadora”) que não seria “integrante de nenhuma das entidades responsáveis institucionais do evento”<sup>4</sup>.

Diante das contradições, Linn da Quebrada veio novamente a público no dia 9 de agosto, se utilizando de áudios de uma conversa entre dois membros da organização da Parada para confrontar a versão de que a “censura” teria partido apenas da Funjope. No material divulgado, a *drag queen* e DJ oficial da parada e integrante do Movimento Espírito Lilás (MEL), Mermaid, expõe sua opinião sobre a participação de Linn da Quebrada no evento. Nas palavras de Mermaid, a artista se utiliza de vocabulário e termos pesados, não havendo a necessidade de “descer o nível pras pessoas entenderem que a gente tá ali como resistência”. Um segundo co-organizador, identificado apenas como professor Gau e também integrante do MEL, concorda com o exposto por Mermaid, ressaltando recorrentes críticas feitas ao movimento LGBTQ+ de que seria um “movimento de baderna e baixaria” na tentativa de deslegitimar suas lutas. Gau ainda sinaliza a possibilidade da perda de patrocínio motivada pelo caráter do trabalho de Linn, cogitando haver uma conversa com a artista para saber se ela poderia “amenizar um pouco em determinadas falas”<sup>5</sup>.

Amiúde, a ativista transgênero Linn da Quebrada se apresenta como “artista multimídia, cantora e performer”<sup>6</sup>, e, de acordo com o release<sup>7</sup> publicado em seu site, Linn quer fazer dançar e pensar. A artista paulistana faz experimentações em seu corpo e se identifica ora como bixa preta travesty, ora como terrorista de gênero. O terrorismo mencionado se refere ao fato de que Linn da Quebrada se identifica como uma mulher

<sup>4</sup> Cantora trans se queixa de veto na Parada LGBT de João Pessoa; organização nega. **Parlamento PB**, 06. Ago. 2019. Disponível em: <<https://parlamentopb.com.br/cantora-trans-se-queixa-de-veto-na-parada-lgbt-de-joao-pessoa-organizacao-nega/>>. Acesso em 05 jun. 2020.

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B082RdTlsbm/>>. Acesso em: 19 jun. 2020.

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W17OoImPFV4&t=1s>>. Acesso em: 15 set. 2020.

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://www.linndaquebrada.com/>>. Acesso em: 15 set. 2020.

transgênero, mas transita por essa chave sem com isso lançar mão de ferramentas frequentemente utilizadas para composição de uma performatividade (BUTLER, 2018) de gênero feminina, como a transição hormonal, o implante de silicone e a cirurgia de redesignação sexual. Para Butler, a performatividade de gênero é uma forma pela qual o discurso operacionaliza o poder através da reiteração e da citacionalidade de elementos que se inscrevem em uma ideia de feminino e de masculino. Ou seja, em suas performances, roteiros, entrevistas, músicas e videoclipes, Linn da Quebrada disputa a identidade de gênero normativa/hegemônica ao fomentar a discussão sobre o caráter construído do gênero (BENTO, 2017). É desse contexto de disputa por novas possibilidades de existência que Linn da Quebrada aciona o caráter político da sua exclusão da Parada LGBTQI+ de João Pessoa. Em nota inicial, a artista deu a seguinte declaração:

Se me calam, é porque de alguma forma minha voz assusta. [...] Penso principalmente que quando me calam & nos censuram, é porque têm medo do que nossa voz pode causar. Que vidas nosso canto suscita, que movimentos dispara & que corpos liberta? [...] Agora mais do que nunca cada encontro nosso, cada agrupamento é muito importante & fundamental pelo que podemos levantar, transtornar & fortalecer. [...] É triste perceber que a censura parte até mesmo de dentro da nossa comunidade. [...] A censura não me abala mas me impulsiona a continuar fazendo com ainda mais coragem e integridade meu trabalho. Porque sinto que o que canto, além de fazer pensar & dançar, nos movimenta. E o movimento assusta, desestabiliza & nos provoca a agir<sup>8</sup>.

A desestabilização à qual a artista se refere ultrapassou as fronteiras do *YouTube*<sup>9</sup> e ocupou espaços do *mainstream*, como a série “Segunda Chamada” da TV Globo e o programa de entrevistas “TransMissão”, veiculado no Canal Brasil. Além da televisão, Linn também soma à carreira inserções no cinema e na publicidade, e mobiliza fricções em relação à heteronormatividade, trazendo visibilidade para a identidade travesti em seus videoclipes, shows e demais materialidades das quais se vale.

Como esse breve resumo de trajetória indica, Linn da Quebrada é uma artista singular, cujas performances (tanto dentro quanto fora do palco) podem catalisar uma

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://twitter.com/linndaquebrada/status/1157368562878750720>>. Acesso em: 18 set. 2020.

<sup>9</sup> A primeira música autoral de Linn da Quebrada, "Enviadescer", foi lançada em março de 2016 no *YouTube*.

série de discussões interessantes não só por sua potência, mas também por suas tensões e contradições, o que só aumenta as possibilidades de interpretação e de diálogo com teorias que dão conta das relações entre estética e política. Dito isso, tratamos aqui o cancelamento de sua participação na parada LGBTQ+ de João Pessoa de 2019 como um disparador de vários questionamentos sobre temas diversos, ou seja, não como um cancelamento pontual por motivos isolados que por acaso envolveu um evento público, mas uma disputa que se situa dentro da esfera pública e atravessa questões que a compõem, como negociações entre a comunidade LGBTQ+ e a normatividade cis-hetero; assimetrias e exclusões dentro da comunidade LGBTQ+ brasileira; regulações do consumo de música em espaços públicos; invisibilização de artistas trans na música pop; e normas em torno da produção de formas “apropriadas” de estética política na música.

Levando esses fatores em consideração, este trabalho tem como objetivos utilizar o ocorrido como fio condutor para refletir sobre as diversas formas de resistência (política) protagonizadas por artistas LGBTQ+ que têm aparecido na música brasileira nos últimos anos; abordar as contribuições e contradições internas das paradas LGBTQ+ em meio à luta da população LGBTQ+ por reconhecimento e igualdade no cenário político brasileiro; discutir as normas e formas de precariedade presentes tanto no movimento LGBTQ+ quanto no funk brasileiro que tensionam o aparecimento de Linn da Quebrada nesses dois âmbitos; e, a partir de aproximações entre cenas de performance de Linn e o *modus operandi* da arte política do que Rancière chama de regime ético de identificação das artes, analisar algumas das contradições e tensões na estética de Linn da Quebrada, evidenciando também lacunas presentes nas perspectivas teóricas de Rancière para abordar essas tensões.

Para tentar dar conta desses objetivos, começamos com uma discussão sobre o potencial político das paradas LGBTQ+ a partir de um diálogo com Butler (2018) e suas teorias sobre a reunião de corpos em assembleia nas ruas. De acordo com a filósofa, a precariedade enquanto uma “condição politicamente induzida de vulnerabilidade” e diferencialmente distribuída entre determinadas populações que sofrem com “as consequências da deterioração de redes de apoio sociais e econômicas” (ibid., p. 40) impele uma ação desses sujeitos invisibilizados, produzindo alianças que reivindicam

reconhecimento, igualdade e o direito de aparecer em público. Tomamos, portanto, as paradas LGBTQ+ como um exemplo de aliança onde a aparição de corpos precários em mobilizações de rua é essencial na sua luta por cidadania. Contudo, o exemplo de Linn demonstra que mesmo uma comunidade marginalizada de amplo histórico de resistência também pode apresentar formas de policiamento e exclusão.

Em um segundo momento, buscamos fazer um levantamento sobre a luta das pessoas transsexuais por sobrevivência, contra a consideração de sua existência como uma patologia e pelo reconhecimento de suas vozes dentro do feminismo. Esses dados nos ajudam a enquadrar historicamente o cancelamento do show de Linn na parada, assim como as exclusões contra as pessoas trans dentro do próprio movimento LGBTQ+.

Em seguida, analisamos as performances de Linn a partir da chave do gênero musical. Ao fazermos uma análise de sua aproximação com o funk, gênero musical associado a uma série de violências (de gênero, policial, do crime organizado, entre outras), buscamos apontar como Linn da Quebrada se utiliza de traços estéticos do funk em seu proveito enquanto desestabiliza as normas marcadamente machistas associadas ao funk (ainda que ele definitivamente não seja o único gênero musical assim). Neste sentido, pensamos ser potente pensar em Linn a partir das ideias de Butler (2016) sobre abjeção, considerando a abjeção como um processo discursivo que produz exclusão. Ao invés de “manter o nível” para ser entendida como fazendo “resistência” dentro de certos padrões estabelecidos, nos parece que a estética de Linn é marcada por vários enfrentamentos de precariedades distintas, tanto as que afetam corpos negros e periféricos quanto as que atingem corpos travestis, em uma performance que atua borrando fronteiras de gênero.

Por último, buscamos em cenas específicas de performances de Linn trazer à tona os conceitos de subjetivação política de Rancière e de coreografia de gênero de Foster, mostrando como é possível enxergar em diversas performances de Linn uma construção de uma teoria própria de corporeidade, uma corporeidade (de) “bixa travesty<sup>10</sup>” que

---

<sup>10</sup> Referência ao filme de 2018 de mesmo nome, dirigido por Claudia Priscila e Kiko Goifman, composto a partir de cenas gravadas com Linn da Quebrada tanto dentro quanto fora dos palcos, e de entrevistas com a artista e com pessoas próximas a ela. No filme, “bixa travesty” é um dos termos utilizados por Linn para definir sua identidade de gênero e sua sexualidade.

debocha de censuras, expõe desigualdades e busca novas funções do corpo, novas formas de coreografar a identidade de gênero, novas formas de habitar o mundo. Também empreendemos em uma discussão sobre a forma como Linn “manda um papo reto” (REZENDE; ROCHA, 2019, p. 28) que parece tentar cortar as linhas tortas e incertas que compõem a estética e suas potenciais ligações com a política.

Dessa forma, tentamos ao longo das páginas seguintes apresentar uma leitura dos potenciais políticos e contradições de algumas performances de Linn da Quebrada, considerando que a arte seria política quando pode oferecer novas e mais igualitárias funções aos corpos, configurações do que é perceptível, cenas de aparecimento dos sujeitos e formas de individualidade, como defende Rancière (2012). A exclusão de Linn da programação de um evento que reúne corpos LGBTQ+ em espaços públicos para celebrar suas (r)existências, reivindicar igualdade de direitos e respeito perante a sociedade parece apontar para um policiamento realizado pela parada e pelos órgãos públicos (ligado a um policiamento da comunidade LGBTQ+), entendendo “policiamento” na concepção de Rancière (2018), ou seja, como uma distribuição supostamente igualitária de quais corpos podem ou não aparecer, falar, ou ter sua palavra reconhecida como discurso em determinado espaço e tempo.

## **PARADAS LGBTQI+ NO BRASIL: ESPAÇOS DE CELEBRAÇÃO, POLÍTICA E RASURAS**

Segundo o jornalista, escritor e militante dos direitos LGBTQ+, João Silvério Trevisan (2018), a década de 1990 no Brasil foi marcada pela inserção de homossexuais no mercado, que pode ser materializada com o rastreamento de uma “efervescência mercadológica” que passou pelo surgimento de jornais e revistas para o público, como a revista G Magazine, até mesmo a criação de sessões especiais em livrarias com temática homossexual. Trevisan também identifica na introdução do “conceito GLS” no Brasil um dos pontos fundamentais para a “democratização do território guei, atravessando barreiras e projetando homossexuais para espaços mais amplos dentro da sociedade” (2018, p. 349).

Seguindo os rastros da história da luta por direitos LGBTQ+ no Brasil, especialmente a partir de 1990, é possível identificar o cruzamento entre ações de militância tradicional com atividades lúdicas e comerciais. Trevisan (2018, p. 351)

sinaliza a realização, em meados da década, do evento de moda alternativa direcionado ao público LGBTQ+, Mercado Mundo Mix, como um ponto de partida para o caráter festivo da militância no país, culminando com a realização da “Parada do Amor”, em 1997, em São Paulo.

Em junho de 1997, aproximadamente duas mil pessoas vestidas com as cores do arco-íris ocuparam a Avenida Paulista no que ficou marcado como a primeira edição da Parada LGBTQ+ na capital paulista. O evento tinha o objetivo de “reunir gays, lésbicas, bissexuais, transexuais, travestis e ativistas para celebrar o orgulho e protestar contra o preconceito”, e foi o primeiro abertamente com este caráter a ser realizado no Brasil, um país que até então estava “acostumado a ter seus/suas cidadãos/ãs homossexuais no anonimato” (2018, p. 352).

A observação de Trevisan sobre a visibilidade do grupo a partir do evento é corroborada quando analisamos o tema escolhido para a primeira edição (“Somos muitos, estamos em todos os lugares e em todas as profissões”) e o convite feito no flyer de divulgação, onde se lia: “Venha montada, desmontada, fantasiada, casada, solteira, de bota ou de tamanco. Afinal, quem vai notar você no meio da multidão?”. O sucesso da parada de São Paulo foi tamanho que, em 2006, o evento foi considerado pelo livro de recordes *Guinness Book* como a maior parada LGBTQ+ do mundo, com público de 2.500.000 pessoas. Tanto sucesso foi prontamente acompanhado por várias outras cidades do Brasil, que passaram a fazer paradas LGBTQ+ próprias (o número atual é de pelo menos 297, segundo mapeamento recente<sup>11</sup>). Na região Nordeste do país, todas as nove capitais realizam o evento, com a parada de 2019 de João Pessoa (que levou à polêmica que serviu como mote deste artigo) sendo sua 18ª edição.

Para uma análise do potencial político das paradas do orgulho LGBTQ+ nos valem do pensamento da filósofa Judith Butler em seu livro “Corpos em aliança e a política das ruas” (2018). Na obra, Butler defende que corpos reunidos em assembleia “falam”, fazem política e aparecem, especialmente aqueles ditos precários, encarando suas manifestações em assembleia como um “exercício - que se pode chamar

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://agenciaaids.com.br/noticia/levantamento-brasil-teve-ao-menos-297-paradas-lgbt-em-2019/>>. Acesso em: 14 set. 2020.



performativo - do direito de aparecer, uma demanda corporal por um conjunto de vidas mais vivíveis” (BUTLER, 2018, p. 31).

Quando corpos se unem como o fazem para expressar sua indignação e para representar sua existência no espaço público, eles também estão fazendo exigências mais abrangentes: estão reivindicando reconhecimento e valorização, estão exercitando o direito de aparecer, de exercer a liberdade, e estão reivindicando uma vida que possa ser vivida (2018, pp. 31-33).

A partir das teorias de J. L. Austin sobre o performativo e os atos da fala e das suas próprias contribuições para a teoria de performatividade de gênero, Butler argumenta que a condição da precariedade do sujeito está diretamente ligada às normas coercitivas de gênero e sexualidade, “uma vez que sabemos que aqueles que não vivem seu gênero de modos inteligíveis estão expostos a um risco mais elevado de assédio, patologização e violência” (2018, p. 41). Assim, é possível observar que, a partir do reconhecimento de normas sexuais e de gênero que versam sobre os sujeitos que podem ser reconhecidos e “legíveis”, podemos visualizar como os “Outros” (neste caso, sujeitos LGBTQ+) se unem para desenvolver maneiras de serem vistos, de forma que as lutas em comum se tornam “base para a resistência” (2018, p. 45).

Dessa forma, entendemos as Paradas do Orgulho LGBTQ+ como movimentos que surgem a partir da luta pela visibilidade de sujeitos historicamente invisibilizados pela ordem estabelecida pelo Estado. Apesar das recorrentes críticas ao caráter festivo e de entretenimento cada vez mais presente nas paradas, acreditamos que o potencial político da iniciativa está intrinsecamente ligado à capacidade de tais eventos de levar às ruas uma multidão de sujeitos invisibilizados que seguem exigindo um espaço de aparecimento para exercer sua cidadania e para “estabelecer nossas novas relações de igualdade” (2018, p. 99).

Entretanto, o caso de Linn da Quebrada na Parada LGBTQ+ de João Pessoa revela que mesmo dentro de um grupo já marginalizado há ainda espaço para segregação, rasuras e obediência a um tipo de norma para que o grupo seja “levado a sério” pela sociedade. Quando Butler afirma que a militância “precisa negociar quanta exposição, e de que modo, é necessária para alcançar seus objetivos políticos” (2018, p. 62), ela nos fornece ferramentas para compreender a suposta censura e as ressalvas por parte do movimento LGBTQ+ de João Pessoa na inclusão de uma artista como Linn no

evento. Se aparecer significa “ser registrado pelos sentidos” e ter os corpos “enxergados” (2018, p. 95), ao negar o corpo travesti e preto e periférico de Linn de participar de um espaço que em teoria também é seu, é também negar duplamente a existência do seu corpo e seu direito de aparecer. É a partir do policiamento da performance de gênero (e artística) de Linn que é exposta a dupla precariedade imposta aos corpos trans, rejeitados pela norma e pelo (que deveria ser) desviante.

O relato romantizado da terceira edição da Parada LGBTQ+ de São Paulo no ensaio “A Parada do nosso amor” de Trevisan (2018) pouco se assemelha ao relato exposto por Linn. Enquanto, Trevisan celebra o “arco-íris da diversidade” e a presença de diversas figuras trans como Roberta Close, o cancelamento da participação de Linn expõe as engrenagens por trás de uma militância que precisa constantemente negociar com o poder hegemônico e podar sua imagem para sobreviver, mostrando as dificuldades da luta em abarcar as heterogêneas necessidades de sujeitos distintos.

## **O APAGAMENTO DA TRANSEXUALIDADE NA HISTÓRIA**

A estabilidade das identidades, a totalização das formas de ser, a captura dos corpos e subjetividades são os processos que estabilizam o mundo. Entre todas essas categorias, o gênero é a principal. De saída sabemos: ou se é homem ou mulher, não há outra categoria, supõem alguns, de inteligibilidade para os corpos. O olhar do mundo, do outro e das instituições buscará em cada sujeito um signo que o revele homem ou mulher. Na ausência de signos evidentes, agem as instituições (Estado, Igreja, família, medicina, justiça) produzindo e revelando “signos ocultos” (VIEIRA, 2018, p. 129).

Em diálogo com Louro (2001; 2018) e Butler (2010), partimos da ideia de que a noção de gênero como um dado social e não biológico é fundamental para aprofundarmos a discussão sobre como os corpos transgêneros perturbam a estabilidade do sistema sexo-gênero. O caráter compulsório da associação entre genital-gênero pressupõe que há uma relação biológica entre a identidade de gênero e o sexo dentro de um enquadramento regulatório binário masculino/feminino. A esse caráter histórico da noção de “dois sexos” está relacionada a patologização da transexualidade, que em 1980 passou a ser classificada como um distúrbio pelo Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM), publicado pela Associação Psiquiátrica Norte-Americana. Apenas 39 anos depois da publicação do Manual, em 2019, a Organização Mundial da

Saúde (OMS) oficializou a retirada da transexualidade do enquadramento transtorno mental.

A patologização representou um atraso de décadas nas lutas das pessoas trans por direitos, deslegitimando a identidade de gênero e a torna uma doença, fazendo com que os direitos sociais sejam retirados e substituídos por cuidados médicos. Apesar do novo posicionamento da OMS, as décadas de patologização seguem repercutindo, como aponta Butler (2018, pp. 60-1) ao dizer que “na França, por exemplo, algumas feministas que se entendem como de esquerda, até mesmo como materialistas, têm convergido em torno da ideia de que a transexualidade é um tipo de patologia”. Algumas correntes do feminismo defendem que as pessoas trans deveriam se associar ao movimento LGBTQ+ e não ao feminismo. Já Helena Vieira, no livro “Explosão Feminista”, pontua que

É importante lembrar que as demandas gays e lésbicas são demandas de orientação sexual, que dizem respeito ao desejo compreendido como perverso, e não à identidade de gênero. Sofremos dos mesmos mecanismos machistas de objetificação sexual, e eu diria que a hipersexualização das mulheres trans e travestis é ainda maior. Como é possível negar a experiência, a vivência da identidade feminina que temos, simplesmente baseadas em conceitos essencialistas e biologizantes do que significaria “ser mulher”? (VIEIRA, 2018, p. 131).

A inadequação das identidades transgênero, sua estranheza aos movimentos ativistas, a categorização como doença e todo esse breve levantamento que fizemos nos apontam para o que Butler (2016) denomina como abjeção. Para a autora, assim como a performatividade, a abjeção é um processo discursivo, que atribui valores de inadequação aos corpos e, ao mesmo tempo, desvaloriza a própria vida desses sujeitos<sup>12</sup>.

É importante pontuar que enxergamos na abjeção uma chave analítica para observar a identidade transgênero, mas não pretendemos enquadrá-la de modo hermético a essa ideia. A potência das performances de Linn demonstra isso: enquanto a

<sup>12</sup> Como considera a produção de abjeção um processo vivo, inserido aos contextos sociais, Butler ressalta que esta não deve ser enquadrada, captada através de meros exemplos. Isso foi esclarecido em entrevista (PRINS; MEIJER, 2002) concedida pela autora após a publicação do livro “Problemas de Gênero”, de 1990, sob o argumento de que a exemplificação poderia contribuir para tornar normativo, ou seja, criar normatividades sobre a ideia de abjeção que se pretende aberta às disputas, enxergando potência política nos corpos e nos discursos que constituem os corpos.

abjeção pode ser localizada no caso do cancelamento do show na parada, ela parece sair de cena (ou pelo menos ser atenuada) em casos como o já mencionado programa “Transmissão”, do Canal Brasil.

Nos parece evidente o incômodo gerado por pessoas trans. Ao desviar da norma binária e disputar novas possibilidades de existência, a reivindicação transgênero é, antes de tudo, pelo direito de existir, ou, pensando com Butler (2018, p. 62), “uma reivindicação que está ligada ao direito de aparecer em público e que está implicitamente ligado a todas as outras lutas para aparecer nas ruas sem a ameaça da violência”.

Dados da Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil apontam que o país é o que mais mata pessoas trans no mundo. Somente em 2019, 124 foram mortos. Outro número que revela essa vulnerabilidade, levantado pela Rede Nacional de Pessoas Trans do Brasil (RedeTrans), é a baixa expectativa de vida das pessoas transexuais no país: cerca de 35 anos, enquanto a expectativa de vida da “população em geral” é de 76,3 anos<sup>13</sup>.

Com a repercussão do seu trabalho, a circulação internacional de um filme sobre sua história, a participação em uma série da TV Globo e a apresentação de um programa de TV no Canal Brasil, a existência midiaticizada de Linn da Quebrada provoca uma fratura da narrativa pautada pela invisibilidade imposta historicamente aos transexuais.

Um breve levantamento da produção acadêmica sobre o transfeminismo no Brasil endossa a ideia de que o tema é recente no país. O primeiro seminário realizado no país sobre a desconstrução de gênero (intitulado “Desfazendo Gênero”) aconteceu em 2013, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Em 2014, foi publicado o primeiro livro brasileiro sobre o assunto, “Transfeminismo: Teorias e Práticas”, editado por Jacqueline Gomes de Jesus.

Para o transfeminismo, considerar que as vidas de pessoas trans são dignas de serem vividas é um axioma. Enquanto o feminismo da Segunda Onda levantou questões sobre o caráter socialmente construído da categoria social mulher, disputando a ideia de uma essência feminina (uma produção biológica da condição de mulher), o

---

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://www.uol.com.br/vivabem/colunas/danta-senrra/2019/12/07/expectativa-de-vida-do-brasileiro-aumentou-o-que-isso-realmente-significa.htm>>. Acesso em: 19 jun. 2020.

transfeminismo propõe ampliar o feminismo com um trabalho de coalizão com todas as pessoas. Nesse sentido, não é apenas a “artista multimídia, *performer*, cantora e terrorista de gênero”, como se autodeclara, que foi expulsa da parada LGBTQ+ de João Pessoa, e sim a categoria social dentro da qual Linn da Quebrada se reconhece.

### **TERRORISTA DE GÊNERO: OS ACIONAMENTOS DO FUNK EM LINN DA QUEBRADA**

A partir de aproximações teóricas entre a música, os estudos de gênero e a comunicação, nos interessa refletir sobre como as relações estabelecidas com a música agenciam e disputam identidades socialmente construídas. Nesse processo, o gênero musical é compreendido como importante vetor para a construção da performance de Linn da Quebrada. Quando Mermaid diz que “não é esse tipo de argumento que a gente quer botar na parada”, e que “a gente não precisa [...] descer o nível pras pessoas entenderem que a gente tá ali como resistência”, as palavras se direcionam, como falamos, à categoria social a qual Linn se reconhece, a relação da artista com a identidade de gênero, e também ao gênero musical ao qual ela está associada.

Propomos nessa discussão, como gesto epistemológico, compreender o “terrorismo de gênero” declarado por Linn da Quebrada como uma ação política de desestabilização associada não somente à identidade de gênero, mas também ao gênero musical funk, frequentemente marcado por comportamentos ou canções que reproduzem violências diversas, inclusive de gênero.

A violência no funk é acionada em diversas frentes e já foi até motivo de prisão de MCs no Rio de Janeiro<sup>14</sup>; ela também aparece em nomes de MCs, como MC Bin Laden, e em letras diversas. Por ser um corpo desviante nesse espaço, podemos dizer que Linn da Quebrada tensiona o funk, ao mesmo tempo em que se utiliza de elementos próprios do gênero musical para se colocar. Quando se declara “terrorista de gênero”, Linn

---

<sup>14</sup> Quatro cantores acusados de fazer apologia ao tráfico de drogas e de ter envolvimento com a facção criminosa Comando Vermelho foram presos porque, segundo a polícia, usavam o funk para incitar a violência e fazer o “marketing” do tráfico. Informação disponível em: <<http://g1.globo.com/brasil/noticia/2010/12/funkeiros-sao-presos-no-rio-por-apologia-ao-trafico.html>>. Acesso em: 19 jun. 2020.

aciona o imaginário da violência ligado ao funk ao mesmo tempo em que o desestabiliza, e junto com ele a música brasileira, como reforçou a artista em entrevista concedida ao Nexo Jornal.

Eu sempre enxerguei o funk como a poesia da quebrada. Eu acho que não é privilégio do funk ser um espaço machista, um espaço de exclusão. Há muitas outras vertentes musicais com um machismo dissimulado e onde a gente às vezes não consegue enxergar sua violência, uma violência sutil. A arte como um todo nunca foi um espaço receptivo a mim, como nenhum outro espaço é receptivo a corpos estranhos e corpos estranhos como o meu (CAPELHUCHNIK, 2018).

Nesse sentido, é importante pontuar que a política que integra as práticas musicais, seja nas disputas de trajetória, nas performances musicais, publicações de sites de redes sociais ou mesmo entrevistas, é vista aqui como um processo de construção/agenciamento de identidades compreendidas a partir das suas dimensões de poder, constantemente disputadas no tecido social.

Por estar situada em um sistema de hierarquia cultural, a música não só diz muito sobre o contexto em que está inserida, como também opera na sua construção. Os discursos, objetos, textos diversos (músicas, letras, imagens, videoclipes) podem ser examinados, portanto, como maneiras de se adentrar nos contextos (GROSSBERG, 2010) das relações com as identidades de gênero, ao passo que participam ativamente de sua produção como práticas culturais (DIAS; FARIAS, 2020, p. 5).

Enquanto elemento que agencia e é engendrado em contextos, interessa-nos também pensar a potência política da música como instrumento de aparecimento dos corpos, compreendendo a identidade de gênero como uma dimensão de poder. O cancelamento de Linn da Quebrada da Parada LGBTQ+ de João Pessoa nos traz pistas para pensar essas questões, que serão tratadas em mais detalhes a seguir.

## **FORMAS DE SUBJETIVAÇÃO POLÍTICA EM PERFORMANCES DE LINN DA QUEBRADA**

Um momento que pode servir como porta de entrada interessante para se debater o caráter dissensual das performances de Linn da Quebrada é a própria “cena seguinte” à polêmica envolvendo o cancelamento de sua participação na parada LGBTQ+ de João Pessoa: a Parada Preta. O evento foi criado em resposta ao cancelamento da

participação de Linn na parada “oficial”, e buscou dar voz e espaço principalmente (mas não só) às pessoas negras e trans da capital paraibana que se viram invisibilizadas na parada “oficial”, ou no movimento LGBTQ+ em geral. Com apoio financeiro e institucional significativamente maior tanto do poder público quanto de uma série de marcas, a parada “oficial” transcorreu na Avenida Cabo Branco, localizada na beira da requisitada praia de Cabo Branco, enquanto a Parada Preta ocorreu simultaneamente a cerca de dois quilômetros e meio dali, no estacionamento do Espaço Cultural José Lins do Rêgo, no bairro do Tambauzinho.

Em um vídeo (de qualidade precária) postado no Twitter<sup>15</sup> por uma das pessoas que integrava a plateia da Parada Preta, Linn ainda não subiu no palco. O que podemos ver e ouvir nele são pessoas transitando pelo palco tirando fotos, e ajustando equipamentos como gelo seco, luz, som e microfone. Ao centro da imagem, o DJ que acompanhou Linn na apresentação permanece em pé, quase imóvel, e começa a tocar um *remix* dos áudios trocados na conversa que culminou no cancelamento do show de Linn na parada “oficial”. A plateia se agita, aplaude, grita. O *remix*, que precede os acordes de sintetizador que ambientam a subida de Linn ao palco, recorta e cola as falas, repetindo “você chupa cu, chupa boceta, chupa cu, chupa boceta, e vai morrer na punheta<sup>16</sup>”; transformando “onde diz que travesti não tem Deus” em um refrão de “não (en)ten-deu”; e criando um *looping* de “também não sou conservador, acho que a arte tem que ser arte”. Desse modo, a censura materializada pelo som é canalizada para se tornar música, expressão de um dissenso, em uma cena que pode ser vista como uma materialização debochada da concepção de subjetivação política de Rancière.

Entendemos aqui a subjetivação política como um processo onde se nomeia “constrangimentos de poder e injustiças”, tornando “visível o hiato entre a identidade de alguém dentro de [certa] ordem consensual dada (na distribuição de papéis, lugares e status)” (BIONDI; MARQUES, 2016, p. 168) e uma forma de subjetividade mais igualitária, possibilitada pela produção de uma “instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis” (RANCIÈRE, 2018, p. 49) em determinada partilha do sensível. Já a partilha do sensível seria um sistema de evidências sensíveis

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://twitter.com/guztavoliveira/status/1196519099393880066>>. Acesso em: 17 jun. 2020.

<sup>16</sup> Trecho da letra da canção “Coytada”. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/mc-linn-da-quebrada/coytada/>>. Acesso em: 17 jun. 2020.

identificáveis em certo recorte do social que “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela ‘ocupação’ define competências ou incompetências para o comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 16), quem ou o que é audível, falável, visível e pensável em um espaço e tempo comuns, e quem ou o que é silenciado, invisibilizado, e colocado como incapaz de ter uma inteligência legítima. Para Rancière (2012, p. 43), as partilhas policiais do sensível (também chamadas de policiamentos ou ordens policiais) seriam as partilhas *supostamente* universais, auto-evidentes e igualitárias (mas que se colocam dessa forma), onde se percebe “a existência de uma relação ‘harmoniosa’ entre uma ocupação e um equipamento, entre o fato de estar num tempo e num espaço específicos, de nele exercer ocupações definidas e de ser dotado das capacidades de sentir, dizer e fazer que convêm a essas atividades”. Já a política (ocorrendo através da subjetivação política ou através da experiência estética) seria uma reconfiguração mais igualitária de certa partilha do sensível que “define o comum de uma comunidade”, “introduzindo nela novos sujeitos e objetos, tornando visível o que não vinha sendo, e fazendo com que sejam ouvidos como falantes aqueles que tinham sido percebidos como meros animais barulhentos” (RANCIÈRE, 2009a, p. 25, tradução nossa<sup>17</sup>).

Outros momentos que podem ilustrar a ideia de subjetivação política são as várias formas de denominação que Linn da Quebrada cria para si no documentário “Bixa Travesty” (2018), entre mulher trans, mulher trans que questiona sua (ou a) “mulheridade” e, finalmente, “bixa travesty”. Essas denominações são expostas em uma série de conversas ao longo do filme, no que parece ser um exercício de narrativização de si e de autodescoberta constante, chegando a deixar a mãe de Linn aparentemente confusa.

Colocados em uma moldura performática em conjunto com a abertura do show na Parada Preta, esses momentos podem ser percebidos como instâncias de enunciação onde entram em cena novas subjetividades políticas, novas formas de narrativização de si nas quais Linn pôde assumir uma existência mais digna e dotada de voz, se desidentificando de partilhas policiais do sensível onde ela é constantemente designada

<sup>17</sup> Do original: “Politics consists in reconfiguring the distribution of the sensible which defines the common of a community, to introduce into it new subjects and objects, to render visible what had not been, and to make heard as speakers those who had been perceived as mere noisy animals”.



(por ser uma mulher trans preta e periférica) como invisível, desprovida de voz, indigna de luto, e indesejável (inclusive para formas saudáveis de relacionamento amoroso e sexual), sejam essas partilhas do sensível ligadas à “sociedade como um todo” ou especificamente à comunidade LGBTQ+.

Esse enfrentamento da designação da corporeidade de Linn como indesejável é crucial, já que a identificação desses momentos de subjetivação política se baseia não só em falas e enunciações, como foi dito, mas também em atos ligados à corporeidade e à coreografia. Esta ideia parte de uma aproximação com Susan Leigh Foster (1998), que defende que a identidade de gênero seja entendida não só a partir de atos discursivos, mas também coreográficos<sup>18</sup>. Para Foster (1998, p. 7, tradução nossa<sup>19</sup>), “as escolhas” de uma pessoa a executar uma coreografia “tornam manifesta sua teorização da corporeidade” a partir de “movimentos que serão vistos como generificados, [...] colocando em jogo vários códigos de comportamento generificado”. No caso de Linn, é possível perceber a manifestação de sua corporeidade de “bixa travesty” que se reivindica como sujeito desejante, e não objeto passivo de um desejo falocêntrico, colonial, opressor. Em suas performances, Linn é múltipla: rebola, mantém uma postura ereta e grita palavras de ordem com sua voz áspera e grave, se esfrega no chão, corta brinquedos sexuais fálicos, seduz e repele, materializando coreograficamente as “múltiplas possibilidades de conceber” sua corporeidade, “que se potencializa a partir de sua movimentação intersticial entre os gêneros, as sexualidades, os afetos” (REZENDE; ROCHA, 2019, p. 32). Uma movimentação que tem o potencial de bagunçar coreografias de gênero (ligadas a coreografias de raça, classe e sexualidade) “apropriadas”, assim como as partilhas que distribuem desigualmente possibilidades de falar e aparecer e ser ouvida de acordo com essas coreografias.

<sup>18</sup> Foster entende coreografia tanto quanto como uma série de normas e convenções associadas a determinadas conjunturas culturais e históricas que envolvem gestos, movimentos e posturas e constroem seus significados; quanto como um conjunto de gestos e movimentos criados para ou executados em determinada ocasião.

<sup>19</sup> Do original: “Her choices make manifest her theorizing of corporeality. [...] Its movement will be seen as gendered, as putting into play various codes of gendered behavior.”

## LIDANDO COM A INDETERMINAÇÃO DA ESTÉTICA

Entretanto, é preciso ressaltar que apontar momentos de subjetivação política nas performances de Linn não significa que elas necessariamente tenham um caráter político ou gerem experiências estéticas políticas nas pessoas. A primeira razão para isso é que as partilhas do sensível em jogo são diferentes. As partilhas policiais nas quais Linn da Quebrada é enquadrada não são baseadas “somente” em marcadores identitários e nas formas como eles se materializam no social, mas também em questões particulares da estética e do sensível, com partilhas específicas atreladas a diferentes recortes estéticos, principalmente os relacionados a categorizações musicais, no caso. Esses tipos diferentes de partilhas transcorrem de modo conectado e podem até funcionar em conformidade, mas sua relação não é homóloga, sendo muitas vezes permeada por tensões e contradições.

Por isso, o cancelamento do show de Linn na parada LGBTQ+ de João Pessoa não é somente um cancelamento dela como mulher trans-preta-periférica, mas também como artista de uma estética particular, ou melhor, uma “estética da baixaria” (GONZALES; NEVES; POSTINGUEL, 2019, p. 4) que ameaça “baixar o nível” de uma parada LGBTQ+ e assim provocar cenas de dissenso, ou seja, situações em que ocorre um “choque de dois regimes de sensorialidade” e que “permitem a redistribuição e invenção de objetos e de imagens que formam o mundo comum já dado” (MARQUES; PRADO, 2018, p. 138-139).

A segunda razão é que a subjetivação política e a política que se dá na estética funcionam de formas diferentes, segundo a perspectiva de Rancière adotada aqui.

As formas da experiência estética [...] criam [...] uma paisagem inédita do visível, formas novas de individualidades e conexões, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas. Não o fazem da maneira específica da atividade política, que cria formas de enunciação coletiva (*nós*). Mas formam o tecido consensual no qual se recortam as formas de construção de objetos e as possibilidades de enunciação subjetiva próprias à ação dos coletivos políticos. Enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político (RANCIÈRE, 2012, p. 65).

Para Rancière, “se a estética de fato é capaz de produzir um tecido dissensual que pode então ser usado por sujeitos políticos, esse uso permanece indeterminado pela

estética”, de modo que “cabe aos atores políticos capitalizar (ou não) as possibilidades estéticas” (ROCKHILL, 2014, p. 170, tradução nossa<sup>20</sup>). Assim, a arte seria política quando “pode contribuir para transformar o mapa do perceptível e do pensável, [...] criar novas formas de experiência do sensível, novas distâncias em relação às configurações existentes do que é dado” (RANCIÈRE, 2014, p. 66), ou quando ocorrem experiências estéticas políticas, ou seja, “micro-experiências de re-partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009b, p. 277, tradução nossa<sup>21</sup>) ou micro-dissensos que oferecem aos sujeitos formas mais igualitárias de se colocar no mundo e ferramentas para que eles reenquadrem o senso comum. Contudo, essas experiências estéticas políticas não estão restritas a contatos com formas de arte tidas consensualmente como políticas.

O motivo para essa indeterminação, e a terceira razão para que a subjetivação política e a política da estética sejam diferentes, é a consolidação do que Rancière chama de regime estético de identificação das artes a partir da modernidade europeia do século XVIII<sup>22</sup>. Uma das principais ideias que diferencia esse regime dos outros dois regimes da tradição ocidental, o ético e o mimético, é justamente “a suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar da arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 57). Isto obviamente cria um impasse para artistas que têm a intenção de usar sua arte para provocar intervenções políticas, o que acaba gerando práticas distintas, com cada um dos três regimes tendo pelo menos uma estratégia identificada por

<sup>20</sup> Do original: “Moreover, if aesthetics is in fact able to produce a dissensual fabric that can then be used by political subjects, the latter remain undetermined by aesthetic itself, and Rancière suggests on numerous occasions that it is up to political actors to capitalize (or not) on aesthetic possibilities”.

<sup>21</sup> Do original: “The political ‘workers’ voice’ implemented by this newspaper of 1848 stems from a multiplicity of micro-experiences of repartitioning the sensible [...]”.

<sup>22</sup> Para Rancière (2009a), regimes de identificação das artes são sistemas historicamente constituídos que promovem relações entre práticas estéticas, modos de inteligibilidade e modos de recepção delas. Cada regime é composto por características mais ou menos autônomas que podem se contradizer e se manifestar de formas particulares a depender do contexto histórico. O regime ético, associado a Platão, estaria baseado na manutenção do ethos de certa comunidade e na determinação de quais formas artísticas se destinam a educar o público e nutrir esse ethos. No regime mimético, associado a Aristóteles, as obras passam a ser baseadas em sua poética, com uma circulação de normas determinando o que é uma boa obra de arte ou não, como se deve apreciar uma boa obra ou não, e hierarquias que vinculam diretamente certas artes a certos públicos de modo análogo às hierarquias sociais. No regime estético, as fronteiras arte e vida se dissolvem, assim como as hierarquias que determinam o que pode ou não ser representado. Deste modo, a arte é definida através de sua ligação com um modo particular de experiência sensível, a experiência estética. Apesar do regime estético ser considerado o “hegemônico” na contemporaneidade, os regimes ético e mimético ainda são influentes, e um mesmo objeto estético pode trazer traços de diferentes regimes.

Rancière (o regime estético tem duas). Com exceção de uma das estratégias associadas ao regime estético que assume a indeterminação e trabalha a partir dela, todas as outras são marcadas por tentativas de ignorar ou passar por cima dessa indeterminação. Focaremos aqui nas estratégias do regime ético, que podem ser identificadas nas performances de Linn e especificamente em um momento frequente de seus shows.

Antes disso, ressaltamos que o problema nesta construção é que, ao explorar as contradições dessas estratégias, Rancière não só propõe uma mudança no foco usado para avaliar a política da estética, o que é bem-vindo, mas também parece ver bem mais possibilidade política nas práticas vinculadas ao regime estético que assumem a indeterminação da experiência estética do que nas outras. Isto é um problema porque, por mais que as outras estratégias tenham suas limitações, não acreditamos que elas anulam a possibilidade de aparição de experiências estéticas políticas. Por isso, traremos Linn da Quebrada de volta à cena para tensionar as teorias de Rancière e as performances da artista.

### LINN DA QUEBRADA E A “VIRADA ÉTICA”

Em um dos momentos mais fortes de seus shows, Linn da Quebrada assume uma postura ereta, estende um braço para frente em movimentos firmes, aponta os dedos para a própria cabeça para simular uma pistola, curva a parte superior do tronco para a frente, e grita com uma voz de eco reforçado por pedais de efeitos e às vezes até por megafone: “mate/morra<sup>23</sup>/mate em você/o macho branco senhor de engenho/capataz<sup>24</sup>”. Esse momento do show é geralmente acompanhado por batidas que soam como vindas de uma variedade experimental, hipnótica e sombria de música eletrônica, por vezes se estruturando de forma convencional com versos e refrões, e em outras se repetindo em uma espécie de transe lento. O momento é catártico, e costuma gerar reações diversas no público, que se alterna entre dançar, gritar junto, e ficar atônito em um estado que mistura a dor de lembrar a influência de sistemas de opressão como patriarcado, supremacia branca e colonialidade em nossas formas de subjetivação como sociedade

<sup>23</sup> A própria Linn da Quebrada postou a letra inteira em sua conta do Instagram. Contudo, nem sempre a letra é seguida a risco, com diferentes variações aparecendo em shows distintos. Disponível em: <<https://twitter.com/linndaquebrada/status/1132759536425721856>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

<sup>24</sup> Disponível em: <<https://twitter.com/linndaquebrada/status/1184256160226000896>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

(algo que a própria Linn admitiu em entrevista<sup>25</sup>) e o prazer de exorcizar essas formas para poder buscar novas subjetividades, novas formas de habitar o mundo. Por mais que possa ser leviano generalizar as experiências dos públicos de shows de música, nos parece possível apontar nesses momentos dos shows de Linn um potencial para a emergência de micro-dissensos e experiências estéticas políticas.

Esses momentos trazem algumas características associadas ao regime ético e a seu modo “imediato” de arte política, marcado por uma “arte que não separa a cena da performance artística e a da vida coletiva”, onde “os pensamentos” não estão representados por corpos ou imagens, e sim “diretamente encarnados em costumes, em modos de ser da comunidade” (RANCIÈRE, 2012, pp. 55-56). Uma das formas como esse regime se manifesta é através da criação e manutenção de um *ethos* de certa comunidade ou recorte do social, dissolvendo tanto as fronteiras entre palco e público quanto as fronteiras entre arte e política ao propor uma coreografia “do povo em ato”, “movido por seu princípio espiritual interno, cantando e dançando sua própria unidade” (ibid., p. 56), em uma arte que tenta criar o tecido sensível de uma experiência comum de uma nova vida e, portanto, um novo *ethos*.

Também é possível traçar paralelos entre esse momento dos shows de Linn e a “virada ética” identificada por Rancière (2015) na década de 2000 em certos países (principalmente os EUA) que, em sua “guerra ao terror”, implementaram uma luta infinita contra um inimigo que precisava ser exterminado a todo custo. Irônico, considerando que Linn se autointitula uma “terrorista de gênero”. No caso, o inimigo a ser exterminado seria justamente o “macho branco senhor de engenho” - mais um ponto de discordância com a organização da Parada LGBTQ+ de João Pessoa, que usou a preocupação em torno da “questão de fazer os héteros se sentir confortáveis<sup>26</sup>” no evento como um dos motivos para o cancelamento do show de Linn.

O problema da adoção dessas estratégias pela arte é que a criação de uma comunidade ética é também a criação de um consenso, ou seja, um tipo de partilha (policial) do sensível onde “se supõe que todos são contados”, de modo que se “evacua o núcleo político [da comunidade], o dissenso” (RANCIÈRE, 2015, pp. 196-7, tradução

<sup>25</sup> Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/02/18/em-1-viagem-internacional-linn-da-quebrada-leva-sua-causa-trans-a-berlim.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

<sup>26</sup> Disponível em: <<https://twitter.com/linndaquebrada/status/1159869131509968896>>. Acesso em: 14 set. 2020.

nossa<sup>27</sup>), e assim se sufoca o aparecimento dos constrangimentos de poder necessários para a subjetivação política, em uma comunidade onde “todos têm lugar e função designados” (ROCKHILL, 2014, p. 142, tradução nossa<sup>28</sup>) e associados a determinadas maneiras de sentir e pensar. Nesse sentido, Rancière se aproxima da discussão de Butler (2017) sobre as violências em potencial da universalidade e da ética, principalmente quando um *ethos* coletivo se torna anacrônico.

Contudo, associar esses problemas a Linn da Quebrada reforça a necessidade de se pensar as partilhas do sensível de determinado contexto de maneira interseccional, como defende Tina Chanter (2018), em uma aproximação interessante das teorias de Rancière com a metodologia interseccional postulada por Kimberlé Crenshaw (1989), que defende que os efeitos de sistemas de opressão (produtores de identidade) como racismo, patriarcado e discriminação de classe são experienciados de maneira interativa e conjunta e devem ser assim analisados, e não de maneira isolada ou que privilegie determinado marcador identitário em detrimento de outros. Apesar de Rancière incluir “exemplos de luta feminista e antirracistas em sua explicação do dissenso político”, “ao contrário da maioria dos seus contemporâneos” (CHANTER, 2018, p. 21, tradução nossa<sup>29</sup>), suas teorias ainda privilegiam questões de classe, ou são construídas com base nelas. Como resposta, pensando “com e contra Rancière” (ibid., p. 20, tradução nossa<sup>30</sup>), a autora propõe uma leitura interseccional das teorias de Rancière ao enfatizar que em qualquer contexto “não existe só uma ordem policial; existem várias” (ibid., p. 161, tradução nossa<sup>31</sup>), e que para perceber melhor os dissensos e policiamentos em certa conjuntura é preciso atentar para diversas ordens policiais (associadas a marcadores identitários mas não “só” a eles) e as relações entre elas de forma simultânea e múltipla, ou seja, interseccional.

<sup>27</sup> Do original: “consensus [...] defines a mode of symbolic structuration of the community that evacuates the political core constituting it, namely dissensus”.

<sup>28</sup> Do original: “Everyone has a designated place and an assigned role”.

<sup>29</sup> Do original: “On the contrary, unlike most of his contemporaries he includes examples of feminist and race struggles in his explication of political dissensus.”

<sup>30</sup> Do original: “To adapt what Rancière has said in a different context, what might it mean to think with and against Rancière [...]”.

<sup>31</sup> Do original: “There is not one police order; there are many”.

Afinal de contas, o *ethos* coletivo construído em performances de Linn da Quebrada em torno de uma comunidade de bixas travestys, boiolinns<sup>32</sup>, travas, pessoas *queer* pretas e assim por diante não parece ser necessariamente o mesmo *ethos* comunitário da comunidade LGBTQ+ como um todo (principalmente o de suas partes que buscam um consenso com possíveis “simpatizantes” de fora da comunidade), e muito menos o da sociedade brasileira como um todo. Por isso, esses momentos não deixam de ter um potencial de dissenso dentro das partilhas do funk, da comunidade LGBTQ+, da “sociedade em geral”, entre outras organizações comunitárias. Isso não significa que a organização desse *ethos* comunitário esteja livre de contradições internas, evidentemente, mas elas não anulam a possibilidade dessas performances informarem experiências estéticas políticas.

Olhando por outro ângulo, a discussão de Rancière sobre a “virada ética” na estética e na política lembra a ideia de Chantal Mouffe de que a política institucional tem acontecido na esfera moral nos últimos anos, o que é problemático, já que “quando os oponentes não são definidos em termos políticos, mas em termos morais, eles não podem ser encarados como ‘adversários’, mas unicamente ‘inimigos’. Com o ‘eles do mal’ nenhum debate [...] é possível: é preciso exterminá-los” (2015, p. 74). Por mais que o argumento de Mouffe seja compreensível, voltamos à questão da necessidade de olhar as partilhas e contextos por um viés interseccional. No país que mais mata pessoas trans no mundo, quem tem direito a até mesmo pensar em exterminar seus inimigos? Quem efetivamente pode fazê-lo? Quais são as vidas passíveis de serem exterminadas, e quais são designadas como dignas de luto quando são exterminadas? E por fim, que comunidades podem efetivamente construir um *ethos*?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha de Linn como foco deste artigo se deu pelo fato de considerarmos ela uma artista vibrante que aciona uma série de discussões importantes sobre política, estética, identidade de gênero, gêneros musicais, censura e dissenso – principalmente no contexto do cancelamento de seu show pela parada LGBTQ+ de João Pessoa. Adentrando algumas dessas discussões, foi possível perceber como seu cancelamento

---

<sup>32</sup> Apelido frequentemente usado por Linn para designar seu *fandom*.

está ligado a relações e tensões entre normas estéticas (associadas principalmente a gêneros musicais) e normas que dizem respeito a fatores sociais e identitários como gênero, raça e classe, de modo que analisar Linn ou esse caso através de só um desses tipos de normas seria insuficiente. Assim, a análise demonstra como as formas de policiamento e de dissenso (e política) podem ser vistas como habitando o sensível, determinando não só que corpos podem ser vistos e ouvidos em determinado contexto, mas também *como* esses corpos podem aparecer, falar, se expressar, se mover e produzir arte, o que indica também a importância de redistribuições mais igualitárias do sensível.

Apesar disso, não pretendemos colocar Linn como uma artista dotada de um “modelo a ser seguido” de estética política. Não consideramos sua estética uma espécie de “talismã mágico” dotado de uma “força política inerente [...] que supostamente é capaz de produzir consequências políticas através de uma alquimia nebulosa e paranormal” (ROCKHILL, 2014, p. 219, tradução nossa<sup>33</sup>) que supera especificidades de contexto, modos de distribuição dos objetos estéticos e as multiplicidades de recepção pelos públicos. A estética de Linn nos joga diante de impasses complexos e em relação aos quais não podemos (e nem queremos) chegar em uma resolução. A ideia aqui não foi esgotar as interpretações do potencial político das performances de Linn da Quebrada (ou mesmo atrelar toda a estética dela às características do regime ético de Rancière), e sim partir de cenas específicas de dissenso para, a partir delas, sugerir formas de interpretação, tensionar lentes interpretativas, propor caminhos possíveis de análise e fazer novas perguntas. Como afirma Rockhill (2014, p. 49, tradução nossa<sup>34</sup>), “se admitimos que a arte é uma prática social, é necessário reconhecer que obras não têm significados únicos ou encenam papéis sociais onipresentes”, sendo “produto de múltiplas formas de agência e terrenos de diversas [...] negociações que as tornam polivalentes”.

<sup>33</sup> Do original: “Such a relationship makes sense within the framework of the talisman complex, according to which the politics of art amounts to a political force inherent in works of art that is supposedly capable of producing political consequences through a nebulous, paranormal alchemy”.

<sup>34</sup> Do original: “If we admit that art is a social practice, it is necessary to recognize that works do not univocal meanings or play ubiquitous social roles. Instead, they are the products of multiple forms of agency and the sites of diverse and ongoing negotiations that make them constitutively polyvalent”.



Dito isso, um caminho que merece ser investido em análises posteriores de Linn da Quebrada é uma discussão mais demorada sobre o papel da violência na política da estética, e mais especificamente a violência que se dá a nível do sensível pelo dissenso, pelo choque, e carregada de raiva. Como apontam Gonzales, Neves e Postinguel (2019, p. 10), “a força” da “potência musical [de Linn] está no erro, no desvio, na violência, no grito, na aberrância”. Através dessa raiva, Linn usa táticas associadas a governos liderados por “machos brancos senhor de engenho” e suas ideias racistas, machistas, elitistas e excludentes contra esse próprio sistema de ideias. Entretanto, a forma de enquadrar essa raiva é importante. Não se pode igualar a raiva do oprimido à raiva do opressor. Além disso, como aponta bell hooks,

É útil para o patriarcado capitalista supremacista branco fazer toda a raiva negra parecer patológica ao invés de identificar a estrutura de onde essa raiva emerge. Às vezes a raiva negra pode se expressar patologicamente. Entretanto, ela também pode expressar em modos que levam ao empoderamento construtivo [...]. A raiva dos oprimidos [...] pode ser mobilizada para montar uma resistência militante à supremacia branca (HOOKS, 1995, p. 29, tradução nossa<sup>35</sup>).

Apesar de hooks se referir especificamente aos negros, acreditamos que esse potencial político da raiva pode ser útil para pensar a raiva que emerge na estética de Linn, a raiva de pessoas e artistas trans, e uma série de outras formas de raiva associadas a grupos sociais oprimidos. Contudo, enxergar potencial político nas performances que bebem na fonte raiva não as isenta de outras contradições e de tensões. A fricção continua.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIONDI, Angie; MARQUES, Ângela. “A Vítima Enunciada Em Redes: o dissenso como experiência estética”. In: Cardoso Filho, Jorge; Duarte, Eduardo; Mendonça, Carlos Magno Camargos (Org.). **Comunicação E Sensibilidade: pistas metodológicas**. 1. ed. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016. Cap. 8, pp. 165-188.

---

<sup>35</sup> Do original: “The black rage that white power wants to suppress is not the narcissistic whine of the black privileged classes, it is the rage of the downtrodden and oppressed that could be mobilized to mount militant resistance to white supremacy. It is useful for white supremacist capitalist patriarchy to make all black rage appear pathological rather than identify the structure wherein that rage surfaces. At times black rage may express itself pathologically. However, it also can express itself in ways that lead to constructive empowerment”.

BUTLER, Judith. “Corpos Que Pesam: sobre os limites discursivos do sexo”. In: Louro, Guacira Lopes. **O corpo educado**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

\_\_\_\_\_. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

\_\_\_\_\_. **Relatar A Si Mesmo: crítica da violência ética**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

\_\_\_\_\_. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CAPELHUCHNIK, Laura. **A música e os corpos políticos**. São Paulo: Nexo Jornal, 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=W17OoImPFV4>>. Acesso em: 18 de jun. de 2020.

CHANTER, Tina. **Art, Politics And Rancière: broken perceptions**. 1st ed. New York: Bloomsbury Academic, 2018.

CRENSHAW, Kimberle. “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”. In: **University of Chicago Legal Forum**, n. 1, p. 139-167, 1989. Disponível em: <<https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=ucf>>. Acesso em: 14 set. 2020.

DE HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. 1. ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2018.

DIAS, Morena; FARIAS, Daniel. **Música constrói gênero?: uma abordagem discursiva e cultural sobre gênero musical e identidade de gênero**. ANAIS do XXIX Encontro Anual da Compós, UFMS, Campo Grande, 2020.

FOSTER, Susan Leigh. “Choreographies Of Gender”. In: **Signs**, v. 24, n. 11, pp. 11-13. Chicago, Outono 1998.

GONZALES, Fernando; NEVES, Thiago Tavares das; POSTINGUEL, Danilo. “O Canto Da Quebrada: aberrâncias audiovisuais, friccionalidades e transgressão do sistema”. In: **Encontro Anual da Compós**, 28, 2019, Porto Alegre. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos\\_arquivo\\_5BWNVKW0CRR8OYK7E\\_HJF\\_28\\_7349\\_16\\_02\\_2019\\_05\\_52\\_59.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_5BWNVKW0CRR8OYK7E_HJF_28_7349_16_02_2019_05_52_59.pdf)>. Acesso em: 18 jun. 2020.

HOOKS, bell. **Killing Rage: ending racism**. 1st ed. New York: Henry Holt And Company, 1995.

LOURO, Guacira Lopes. “Teoria queer – uma política pós-identitária para a educação”. In: **Revista Estudos Feministas**, vol. 9, n. 2, pp. 541-553. Florianópolis, 2001.

\_\_\_\_\_. **Um corpo estranho**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; PRADO, Marco Aurélio Máximo. **Diálogos E Dissidências**: Michel Foucault e Jacques Rancière. 1. ed. Curitiba: Appris, 2018.

MOUFFE, Chantal. **Sobre o Político**. 1. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**: estética e política. 2. ed. São Paulo, Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **Aesthetics And Its Discontents**. 1st ed. Malden: Polity, 2009a.

\_\_\_\_\_. “Afterword / The Method Of Equality: an answer to some questions”. 2009b. In: Rockhill, Gabriel; Watts, Philip (Org.). **Jacques Rancière**: history, politics, aesthetics. 1st ed. Durham: Duke University Press, 2009. Cap. 12, p. 273-288.

\_\_\_\_\_. **O Espectador Emancipado**. 1. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **Dissensus**: on politics and aesthetics. 1st ed. New York: Bloomsbury Academic, 2015.

\_\_\_\_\_. **O Desentendimento**: política e filosofia. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costeira. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 155-167, jan. 2002. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2002000100009](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100009). Acesso em: 17 set. 2020.

REZENDE, Aline; ROCHA, Rose de Melo. “Diva Da Sarjeta: ideologia envidescida e blasfênea pop-profana nas políticas de audiovisualidade da travesti paulistana linn da quebrada”. In: **Revista Contracampo**, Niterói, v. 38, n. 1, p. 22-34, abr-jun 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/28079>. Acesso em: 18 jun. 2020.

ROCKHILL, Gabriel. **Radical History & The Politics of Art**. 1st ed. New York: Columbia University Press, 2014.

TREVISAN, João. Silvério. **Devassos no paraíso**: A Homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.



# TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

ISSN 2358-212X

VIEIRA, Helena. “Transfeminismo”. In: DE HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. 1. ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2018.

**Recebido em 21 de junho de 2020**

**Aprovado em 20 de setembro de 2020**