

IMAGENS DISSIDENTES EM LINN DA QUEBRADA: IDENTIDADE, TORÇÃO E TECNOLOGIA

DISSIDENT IMAGES IN LINN DA QUEBRADA:
IDENTITY, TWIST AND TECHNOLOGY

Maíra Freitas / Unicamp

RESUMO

Este artigo centra-se em analisar a videoperformance *blasFêmea* (2017) da artista multimídia Linn da Quebrada, destacando o protagonismo de corpos dissidentes de gênero, em três chaves analíticas: enquanto obra que torce a visualidade heterocisnormativa da produção de videoperformances; compõe uma estratégia de representatividade identitária; e é uma tecnologia de construção de gênero.

PALAVRAS-CHAVE

Videoperformance; Dissidência de gênero; Identidade; Torção; Tecnologia.

ABSTRACT

This article focuses on analyzing the video performance *blasFêmea* (2017) by multimedia artist Linn da Quebrada, emphasizing the protagonism of gender dissident bodies, in three analytical keys: as a work that twists the heterocisnormative visuality of video performance production; produces a strategy of identity representativeness; and it is a gender-building technology.

KEYWORDS

Video performance; Gender dissent; Identity; Twist; Technology.

A partir da videoperformance *blasFêmea* (2017) da artista multimídia Linn da Quebrada, que intersecciona o campo das artes visuais com a indústria musical, procuraremos refletir sobre a presença de corpos transexuais na arte contemporânea

brasileira. Interessa-nos pensar essa obra, que se constrói com a materialidade de corpos dissidentes de gênero, a partir de uma tripla chave de análise: enquanto construção que torce a visualidade heterocisnormativa da produção de videoperformances (BESSA, 2017); compõe uma estratégia de representatividade identitária (FIGUEIREDO, 2020); e é uma tecnologia de construção de gênero (LAURETIS, 1994).

Linn da Quebrada constrói sua trajetória a partir da música, compondo e cantando *funks* atravessados pelas temáticas sexuais e de gênero. Atua também como *performer*, apresentadora de televisão, diretora de audiovisual, diretora de teatro e roteirista cinematográfica.

A obra *blasFêmea* (2017), produzida para a faixa “Mulher” do álbum *Pajubá*, dirigida e roteirizada por Linn da Quebrada com codireção de Marcelo Caetano, foi exposta na SP Arte 2017 e apresenta-se como híbrido de videoclipe – com parte de sua visualidade coincidindo com a construção sonora da faixa musical – e videoperformance. Apresenta uma estrutura de três atos, em que as sequências introdutória e final não são acompanhadas pela faixa musical, somando significação estética, narrativa e política ao que poderia ser um videoclipe comercial, na concepção estrita do termo.

A letra da música “Mulher” se constrói em intertextualidade com a de “Geni e o Zepelim” (1978), de Chico Buarque de Holanda, com uma transformação importante dada pelo posicionamento discursivo ou, ainda, lugar de fala (RIBEIRO, 2017): agora a música é construída por, e não mais a respeito de, uma travesti. Os deslocamentos serão vários, e permeados por um processo de empoderamento (SARDENBERG, 2009) claro da travesti que compreende seu corpo como uma ocupação, uma delimitação de território identitário.

Outro reposicionamento: em *Mulher*, seu corpo não é mais dado a qualquer um e, sim, alugado a qualquer homem que esteja disposto a negociar: “ela dá pra qualquer um, mas só se pagar, hein?”. Não há mais bondade. Há trabalho, pois é na rua onde “faz o seu salário” (...) O segundo ponto de análise diz respeito à violência denunciada em *Mulher*. Nela, a travesti não é somente boa pra apanhar ou cuspir, como Geni: ela é feita pra sangrar. Isso aponta diretamente para a violência real e iminente a qual a população travesti e trans está sujeita. (FILHO; PEREZ, 2017, p. 56)

O vídeo pode ser dividido em três partes: o ritual falocêntrico; a violência do falocentrismo; e a insurreição feminina. A obra se inicia com Linn aproximando-se de uma cadeira onde repousa as mãos em prece e abaixa a cabeça e, então, ouvimos dobres de sino que localizam a cena no interior de uma igreja. Uma ária de Bach

começa a tocar, acompanhando cenas de cariz sadomasoquista que trazem Jup do Bairro (musicista e *performer* que acompanha a produção musical de Linn da Quebrada, com recente carreira solo) interpretando a cultura falocêntrica com uma cinta sexual que, em vez de um dildo, porta uma vela que será acesa com maçarico de cozinha por Linn, em uma simulação de sexo oral; ao final deste primeiro ato, a personagem submissa e feminina encontra-se caída ao chão e coberta por respingos de cera da vela.

Na transição para a próxima sequência, da travesti trabalhando como prostituta na rua, ouvimos uma mensagem da mãe da artista, que diz “você é louca mesmo, né, Junior”, referindo-se a seu nome de batismo. Esta sequência é acompanhada pela faixa “Mulher” e apresenta a personagem performada por Linn sendo agredida e abusada sexualmente por um grupo de homens brancos, signo máximo da violência patriarcal, como aponta Virginie Despentes ao afirmar que “a violação é um programa político preciso: esqueleto do capitalismo, é a representação crua e direta do exercício do poder” (DESPENTES, 2016, p. 43).

A letra da música apresenta as bases do transfeminismo ao entoar que “uma mulher é sempre uma mulher/ é sempre uma mulher?/ ela tem cara de mulher/ ela tem corpo de mulher/ ela tem jeito, tem bunda, tem peito/ e o pau de mulher”, questionando a visão biologizante e essencialista da categoria mulher (PISCITELLI, 2002).

Ao final da cena de rua, quando Linn é resgatada por um grupo de mulheres, surge o símbolo do transfeminismo com a palavra “blasFêmea” abaixo; e inicia-se o terceiro ato com uma sequência gravada na vivência para mulheres que aconteceu durante a produção do experimento visual, única parcela da obra com som direto.

blasFêmea inicia-se com imagens ritualísticas que emulam o poder falocêntrico de dominação para alcançar cenas de um processo de cura e empoderamento entre mulheres cisgêneras e transgêneras, em consonância com o relato da artista sobre seu processo de trabalho e de vida:

Agora estou neste lugar de entender (...) como destruímos o espaço sagrado do falo, do culto ao macho. Como teremos a coragem profana de produzir essa blasfêmia. BlasFêmea! Mais uma vez a brincadeira com a linguagem, da fêmea no lugar do profano. A grande blasfêmia é não precisarmos do macho. O macho ao qual me refiro não é o homem, mas é a posição política, social e comportamental de um determinado homem, esse macho. (MOREIRA, 2018, p. 87)

A cultura do “macho” é interpelada pela presença dos corpos femininos, cisgêneros e transgêneros, em cenas de submissão e insurreição. A parca presença de corpos dissidentes de gênero em obras de arte é fruto de uma intensa norma de regulação biopolítica (FOUCAULT, 1988) e necropolítica (MBEMBE, 2018) de uma estrutura sociopolítica forjada na ideologia de gênero, sempre polarizada e que demanda uma determinada performatividade de gênero (BUTLER, 2003) para a aceitação dos sujeitos pelo tecido social normativo.

A constituição dos sujeitos passa por um processo de generificação, e todos os corpos, sejam eles travestis, cisgêneros ou transexuais, são capturados pela normatização da performatividade de gênero; *en-gendrados*, utilizando a terminologia de Teresa de Lauretis (LAURETIS, 1994) sobre ser colocado dentro do regime ideológico de gênero; ou, ainda, assujeitados pelos estereótipos da performatividade de gênero. Mas, traçando linhas de fuga dentro desse processo de planificação dos sujeitos femininos, estão corpos como o de Linn da Quebrada, que, com o suporte da arte contemporânea, cria territórios para que corpos transexuais e travestis procedam à construção de gênero de forma tangencial aos limites estreitos da dicotomia feminino-masculino instaurada na ideologia de gênero.

Refletir sobre as renegociações estratégicas de identidade que se cruzam nessa obra, onde o corpo protagonista é o de uma travesti sul-americana negra, é, necessariamente, pensar a questão da representatividade de um corpo *queer*. Se a teoria *queer* se apresenta como pós-identitária, construindo uma crítica à noção de identidade enquanto estrutura engessada e essencializada sobre a qual o poder age, o feminismo decolonial resgata e problematiza a identidade enquanto elemento fundamental para a construção política de sujeitos que são marginalizados e desumanizados.

Ao discutir as diferenças entre as realidades do norte e do sul globais, Angela Figueiredo critica o pós-identitarismo a partir da questão racial, ao dizer que

No caso brasileiro, foi somente por meio do sentido identitário e político atribuído à categoria negro, em contraposição às misturas e fluidez das inúmeras categorias raciais que estruturam o racismo à brasileira, que as conquistas foram galgadas. Do ponto de vista mais subjetivo, enquanto eu me definia como mestiça ou mulata ficava sempre à mercê da concordância ou discordância daqueles a quem eu me dirigia, quer dizer, era uma categoria que precisava sempre ser negociada. Contudo, foi somente a partir do processo de tornar-me negra que rompi com um ciclo em que minha identificação passava pela aprovação do outro. Quanto à perda da singularidade que caracteriza os sujeitos nos processos de afirmação de identidade, quero lembrar que os discursos racistas e sexistas

são pioneiros em nos considerar de maneira homogênea e estereotipada. (FIGUEIREDO, 2020, p. 256)

A representatividade travesti e transexual¹ que *blasFêmea* constrói reforça a importância da identificação enquanto ferramenta de resistência individual e de criação de coletividades, colocando em crise a perspectiva pós-identitária da teoria *queer*. Pedro Paulo Pereira, ao se questionar se a perspectiva decolonial dialogaria com a teoria *queer*, teoria subversiva mas ainda produzida no norte global e, portanto, engendrada pela colonialidade do saber, afirma que

O *queer* decolonial é uma possibilidade teórica que passa pelo corpo e por uma política de localização. Pensar como sudaca, como bicha, pensar com uma “teoria cu” e no “cu do mundo”, para usar aqui as provocações de Larissa Pelúcio, muda a textura do pensamento e a forma de pensar, altera as perguntas, as indagações e os problemas. De forma que um *queer* decolonial pode produzir algo novo ao deslocar as teorias, delineando e fazendo surgir outras lógicas, epistemologias e ontologias. (PEREIRA, 2015, p. 427)

Nesta perspectiva, uma obra de arte *queer* produzida em um contexto altamente transfóbico como o brasileiro vem carregada de atos políticos. A violência à qual esses atos identitários e políticos se opõem está explícita na obra, dado que a construção das personagens que Linn interpreta no primeiro e segundo atos é trespassada pela violência masculina e pela hipersexualização, em clara conexão com a realidade estatística de que o Brasil é o país que mais contabiliza assassinatos motivados por transfobia² no mundo. O fato de a personagem do segundo ato ser uma prostituta alinha-se às estimativas feitas pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra) de que 90% da população travesti brasileira trabalha com a prostituição.

O corpo de Linn da Quebrada performa esse corpo hipersexualizado e racializado das travestis negras brasileiras que, ao mesmo passo que são corpos desejados, são tornados abjetos, já que

Os corpos *queer* são constituídos na diferença colonial. Não há como separar corpos abjetos, sexualidades dissidentes de localização geográfica, língua, história e cultura. A teoria *queer* é também uma política de localização – *queer* e pensamento decolonial são teorias corporificadas. (PEREIRA, 2015, p. 418)

Pensar o corpo da *performer* Linn da Quebrada é pensar como a diferença colonial gera marcadores ao feminino, com a constituição hipersexualizada de corpos racializados, como na constituição do imaginário sobre a “mulata” (FIGUEIREDO, 2020, p. 164). A hipersexualização do corpo da travesti, enquanto violência simbólica

(BOURDIEU, 2012, p. 144), se atrela à transfobia, enquanto violência material e também simbólica.

A presença e protagonismo do corpo travesti em *blasFêmea* gera uma torção visual dentro do cânone das imagens construídas pelo campo das artes. Essa torção se constrói na própria materialidade dos corpos representados, que criam linhas de fuga dos estereótipos de performatividade de gênero, torcendo o padrão cisnormativo da representação imagética da mulher, particularizando e expandindo as possibilidades do feminino e se afastando de uma ideia de Mulher essencializada e apartada da realidade.

A noção de torção da imagem cria um espaço de disputa entre a imagem solidificada no campo do simbólico – heterocisnormativa – e aquela que se encontra em processo de invenção e implica “uma virada em torno de si mesmo, de uma coisa, objeto ou, no caso, todo um imaginário” (BESSA, 2017, p. 295). A própria origem do termo *queer*, campo de estudo que se dedica a investigar a construção cultural, social e artística de corpos dissidentes do sistema sexo-gênero, carrega consigo a raiz *t(w)erk, torcere*, em latim (LAURETIS, 2019), sugerindo um abalo que reconfigura as estruturas sem demoli-las.

Assim como a torção, a noção de tecnologia de gênero se filia à estética da invenção. Teresa de Lauretis concebe as tecnologias sociais, como o cinema, como ferramentas para a construção de gênero – tornando-se tecnologias de gênero – que podem ser libertas dos contornos normativos e, assim, configurar-se em estratégias potentes de construção de representações que considerem a materialidade dos corpos, das subjetividades e do tecido social.

A videoperformance *blasFêmea*, além de permitir identificação e torcer a produção audiovisual hegemônica, revela-se como uma potente ferramenta do ativismo transfeminista por permitir representar e criar gênero para além dos limites normatizados pela cultura visual, e também por ser facilmente difundida pela cultura audiovisual em rede e plataformas gratuitas de armazenamento e visualização. É a partir de uma obra que se baseia no corpo que o gênero enquanto corpo biológico é superado, já que

O transfeminismo se filia às análises feministas sobre as relações de sexo e gênero com o intuito de desnaturalizá-las e apontar seus determinantes sociais e históricos. Uma das maiores contribuições teóricas do transfeminismo para pensar as relações de gênero diz respeito à crítica ao cissexismo. Se a produção dos discursos cissexistas é social e histórica, ela é possível de entrar em contradição e transformação, já que não são dados

previamente imutáveis e tampouco resultados de uma pretensa verdade inscrita em alguma ordem biológica. (VIEIRA; BAGAGLI, 2018, p. 354).

Na videoperformance de Linn da Quebrada, seu corpo travesti se constitui como potência para abrir fissuras nas construções imagéticas hegemônicas do feminino, delineando identidade através da visualidade do aparato vídeo, que funciona como gerador de gênero, ao mesmo passo que o representa.

Notas

¹ Para a discussão sobre representatividade transexual e travesti nas artes, sugiro a leitura do importante *Manifesto Representatividade Trans Já*, lançado em 2017 pelo Movimento Nacional de Artistas Trans (MONART), fundado pela atriz e diretora teatral Renata Carvalho.

² Para mais informações, acessar: <https://extra.globo.com/noticias/brasil/brasil-segue-no-primeiro-lugar-em-ranking-de-assassinatos-de-transexuais-23235062.html>.

Referências

BESSA, K. Como cheguei a ser o que sou? Uma estética da torção em filmes da década de 60 e 70. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 291-315, abr. 2017. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2017000100291&script=sci_arttext&tIng=pt. Acesso em: 20 out. 2019.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

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

FIGUEIREDO, Angela. Carta de uma ex-mulata para Judith Butler. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

FILHO, Renato; PEREZ, Clotilde. Novas perspectivas de visibilidade midiática e afirmação política da população travesti na contemporaneidade: análise do registro audiovisual *blasFêmea* (2017), de Linn da Quebrada e suas implicações comunicacionais. **Tríade**, Sorocaba, SP, v. 5, n. 10, p. 50-65, dez, 2017. Disponível em: [https://repositorio.usp.br/result.php?filter\[\]=about:%22VIDEOCLIQUE%22&filter\[\]=USP.about_BDTD:%22Representação%20LGBT%22](https://repositorio.usp.br/result.php?filter[]=about:%22VIDEOCLIQUE%22&filter[]=USP.about_BDTD:%22Representação%20LGBT%22). Acesso em: 20 mai. 2019.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

LAURETIS, Teresa de. Tecnologia de gênero. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. "Teoria queer, 20 anos depois: identidade, sexualidade e política". *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de [Org.], **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

MOREIRA, Larissa Ibúmi. **Vozes transcendent**es: os novos gêneros na música popular brasileira. São Paulo: Hoo Editora, 2018.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *Queer* decolonial: quando as teorias viajam. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da Ufscar. São Carlos, v. 5, n. 2, p. 411-437, jul./dez. 2015.

PISCITELLI, Adriana. "Recriando a (categoria) mulher?". *In*: ALGRANTI, L. (Org.). A prática feminista e o conceito de gênero. **Textos Didáticos**. Campinas, v. 1, n. 48, p. 7-42, 2002.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SARDENBERG, Cecília. **Conceituando "empoderamento" na perspectiva feminista**, 2009.

Disponível em: <

<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6848/1/Conceituando%20Empoderamento%20na%20Perspectiva%20Feminista.pdf>>. Acesso em 10 de maio de 2020.

VIEIRA, Helena; BAGAGLI, Bia Pagliarini. Transfeminismo. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Explosão Feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Maíra Freitas

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), na linha de pesquisa História, Teoria e Crítica; mestra em Multimeios pela Unicamp; e graduada em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra. Pesquisa arte contemporânea e gênero, atua como arte-educadora e curadora independente. Bolsista CAPES. Contato: maira1985@gmail.com.