

tríade
comunicação, cultura e mídia

Dossiê

Diversidade cultural/
sexual e de gênero

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

**Renato Gonçalves Ferreira
Filho**

Escola de Comunicação e Artes [ECA-USP], São Paulo, SP,
Brasil. Contato com o autor: r.goncalves.f@gmail.com.

Clotilde Perez

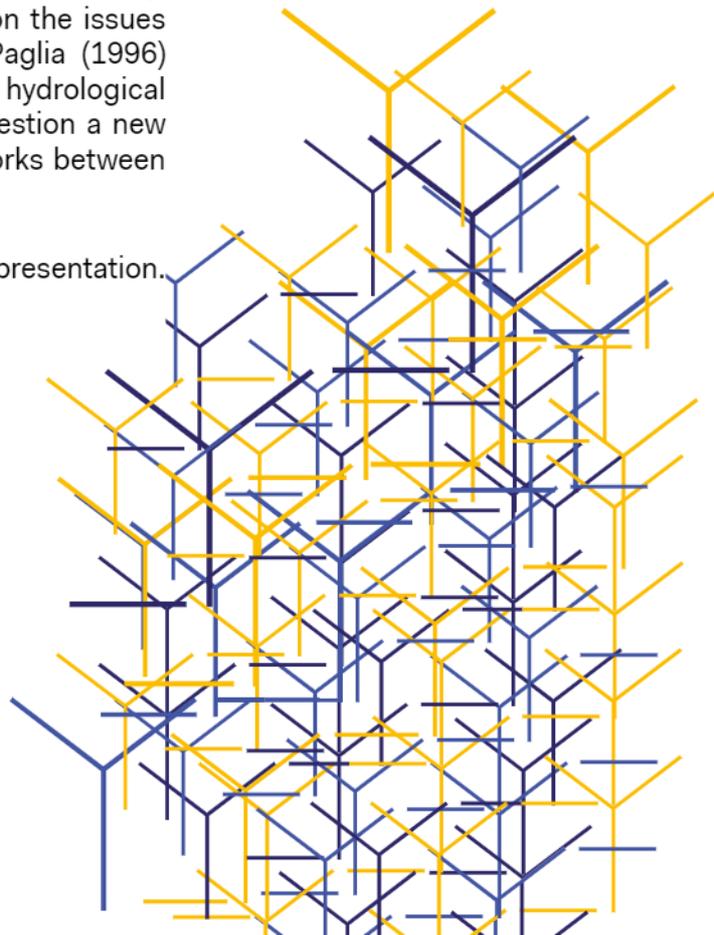
Escola de Comunicação e Artes [ECA-USP], São Paulo, SP,
Brasil. Contato com o autor: cloperez@terra.com.br.

Resumo: O registro audiovisual blasFêmea, de autoria de Linn da Quebrada, sintetiza um novo momento para a luta pela representação LGBT na sociedade. Trazendo o enunciado de uma travesti, o material reposiciona algumas das imagens correntes que dela se fazem na cultura brasileira e engendra novas estratégias políticas e comunicacionais que partem da imagem. A partir de uma análise multidisciplinar do objeto, matizaremos os sentidos que a visibilidade midiática e a afirmação política ganham na contemporaneidade. Engendramos as reflexões acerca de gênero e, em especial sobre as questões da mulher e do feminino, por meio de Butler (2016), Paglia (1996) e Foucault (2015), bem como as pesquisas sobre linguagens híbridas de Santaella (2001, 2003 e 2007), uma vez que também está em questão uma nova forma de expressão audiovisual midiaticizada em redes sociais entre o videoclipe, o filme e a publicidade.

Palavras-chave: BlasFêmea. Linn da Quebrada. Representação LGBT. Visibilidade midiática. Afirmação política.

Abstract: New perspectives of media visibility and political assertion of the transvestite population in contemporaneity: analysis of the audiovisual Record blasFêmea (2017), by Linn da Quebrada and its communicational implications. The audiovisual Record blasFêmea, authored by Linn da Quebrada, sums up a new moment to the struggle for LGBT representation in society. Bringing in a transvestite's enunciation, the material repositions some of the current images that are made of it in Brazilian culture and engenders new political and communicational strategies that proceed from image. From a multidisciplinary analysis of the object, we will qualify the meanings that media visibility and political affirmation gain in contemporaneity. We make the reflections about gender and especially on the issues of women and the feminine through Butler (2016), Paglia (1996) and Foucault (2015), as well as research on Santaella hydrological languages (2001, 2003 and 2007), once it is also in question a new form of audiovisual expression mediated in social networks between video clips, films and advertising.

Keywords: BlasFêmea. Linn da Quebrada. LGBT representation. Media visibility. Political assertion.



1. Introdução

Nos últimos anos, uma nova onda de artistas LGBT tem surgido na cena musical brasileira. A lista é vasta e conta com *drag queens* (como Pablllo Vittar, Glória Groove e Lia Clark), mulheres trans (Linn da Quebrada, Raquel Virgínia e Assucena Assucena – essas duas últimas da banda As Bahias e a Cozinha Mineira) e sujeitos que borram as fronteiras binárias de gênero (como Liniker, Lineker, Johnny Hooker e Jaloo). Dessa nova cena, Linn da Quebrada, mulher negra, trans e periférica, como ela mesma costuma se intitular em entrevistas, tem obtido certo destaque ao abordar, sob o seu ponto de vista, questões de gênero e sexualidade próprias às mulheres trans e às travestis, utilizando a música popular como forma de expressão, portanto, pelo caminho midiático e cultural.

Lançado em 2017, por Linn da Quebrada, na plataforma de *streaming* de vídeos YouTube, o registro audiovisual intitulado blasFêmea é roteirizado, dirigido e estrelado pela própria artista (LINN da QUEBRADA, 2017). Se tentarmos delimitá-lo em um gênero audiovisual, podemos dizer que o registro se encontraria entre um vídeo-clipe e um curta-metragem. Falamos vídeo-clipe pelo fato da narrativa audiovisual se basear na canção Mulher, de autoria de Linn, já cantada pela artista em shows desde 2016. Em grande parte dos minutos que compõem blasFêmea, a edição das cenas segue o ritmo do encadeamento musical do registro sonoro da canção e a artista chega até mesmo a dublar os seus versos. Por outro lado, parece ser um curta-metragem pelo fato de haver uma construção audiovisual que extrapola a minutagem da canção e que, sobretudo, tenta desenvolver um enredo mais ou menos linear.

Certamente, no que diz respeito às confluências entre os dois formatos audiovisuais, é notória a tendência atual de vídeo-clipes que tentam desenvolver narrativas audiovisuais que se aproximam aos curta-metragens. Nessa direção, são exemplares o vídeo-clipe *Telephone* (2009), de Lady Gaga, e o álbum visual *Lemonade* (2016), de Beyoncé, nos quais foram elaborados produtos audiovisuais que vão muito além do material musical, construindo e desenvolvendo tramas e personagens em cenas dirigidas com o mesmo rigor das mais importantes e comerciais produções de cinema. É também interessante apontarmos, mesmo que brevemente, que tais formatos surgem em um novo contexto midiático que pouco a pouco foi possibilitando novas formas de se fazer um produto audiovisual voltado à música popular-comercial. Antes, voltados e, de certa forma, restritos à televisão, sua minutagem estava condicionada e limitada pelas grades das programações televisivas. Uma vez que hoje os artistas e as gravadoras encontram nas plataformas de *streaming* de vídeo mais uma possibilidade de divulgação e circulação midiática, essa restrição técnica pode ser superada e, com isso, novas soluções criativas e comerciais têm sido, por eles, exploradas.

Contudo, blasFêmea se difere desses formatos. Primeiramente, por não carregar em seu título o nome da canção que lhe dá origem, Mulher. No título, a temática permanece: o feminino. Porém, são acrescidos novos sentidos à canção: a blasfêmia e a fêmea, o sagrado e a mulher, a perspectiva de culpa e castigo de uma moralidade religiosa e um gênero sexual. Além desse

aspecto, no meio entre os dois formatos, *BlasFêmea* surge como uma narrativa audiovisual que parece expressar uma espécie de manifesto assinado por Linn da Quebrada. Nele, a vivência e a visão de uma mulher trans na realidade brasileira esbarram nos limites entre política, arte, comunicação e consumo e apontam para uma das principais confluências da questão LGBT na contemporaneidade: a relação entre visibilidade midiática e afirmação política.

Tendo como ponto de vista as relações que podem ser construídas entre discurso musical, narrativa audiovisual e representação social das travestis e das mulheres trans dentro da cultura brasileira, no presente artigo, pretende-se realizar uma leitura comunicacional de *BlasFêmea*. Para dar conta da complexidade das múltiplas dimensões que a obra toma no contexto atual, promoveremos diálogos com as áreas da antropologia, da psicanálise, da música popular e dos estudos de gênero. Metodologicamente, optar-se-á por uma análise semiológica, isto é, adotaremos um modo de leitura que enxerga a obra enquanto um signo dotado de potencialidades de sentido para deslizarmos nosso olhar tanto dentro da obra quanto fora dela, buscando expressões culturais que lhe são externas mas que, ao mesmo tempo, possam a ela ser relacionadas nos processos de significação.

Para fins de análise, buscaremos, inicialmente, realizar a leitura da canção *Mulher*, por a considerarmos o cerne da narrativa audiovisual. Posteriormente, será feita a análise de *BlasFêmea* escolha, de certo modo, didática, uma vez que tenta escavar as camadas sógnicas que compõem um objeto que, em uma perspectiva da semiótica peirciana, melhor elucidada por Lucia Santaella (2001, 2003, 2007), se apresenta líquida e híbrida, portanto, muito mais complexa. De um lado, está a canção popular-comercial, nascida na confluência entre a matriz verbal e matriz sonora. Do outro, o registro audiovisual que além da hibridização das duas matrizes citadas a elas acresce-se uma terceira: a visual. Integração das matrizes como expressa por Santaella (2001) e detalhada em Santaella (2007, p. 24):

Como se verá linguagens antes consideradas do tempo – verbo, som, vídeo – espacializam-se nas cartografias líquidas e invisíveis do ciberespaço, assim como as linguagens tidas como espaciais – imagens, diagramas, fotos – fluidificam-se nas enxurradas e circunvoluções dos fluxos.

2. A canção *Mulher* no contexto sociocultural brasileiro da realidade travesti

Em uma perspectiva histórica, a canção popular-comercial, para adotarmos o termo cunhado por Walter Garcia (2013), tem um papel de destaque na cultura brasileira. Fruto de uma trama sociocultural complexa, na qual arte, comunicação e consumo se mesclam no bojo de uma indústria fonográfica cada vez mais esfacelada pelas novas possibilidades de produção independente, a música popular tem sido, nos últimos anos, um lugar importante no que diz respeito à representação e à visibilidade da população LGBT. Como aponta Renato Gonçalves (2016), de personagens homossexuais censuradas na obra de Chico Buarque na década de 1970 às performances e interpretações de artistas como Marina Lima e Cássia Eller, respectivamente, nas décadas de 1980 e 1990, gestos de resistência, ações afirmativas e lutas por protagonismo

têm sido alguns das principais aspectos da questão LGBT na música brasileira.

Na contemporaneidade, um novo fenômeno se enseja: os sujeitos LGBT agora não mais estão representados em letras ou imagens de artistas, mas também eles mesmos encontram na música uma forma de autorrepresentação, construção de sentidos e reivindicação política. É nesse contexto que surge *Mulher*, cantada primeiramente por Linn da Quebrada em diversos shows em 2016 e cuja gravação em estúdio somente foi lançada no ano de 2017 nas plataformas de *streaming* de música, como Deezer e Spotify, paralelamente ao produto audiovisual blasFêmea.

Em um olhar retrospectivo, a canção parece revirar o baú de canções consagradas do repertório nacional que outrora trouxeram em seu discurso questões da identidade de gênero e da sexualidade de travestis e mulheres, para reposicionar determinados pontos de vista, locais de fala e construções simbólicas. Ao analisarmos tal objeto, apoiando-nos em um olhar multidisciplinar, nosso objetivo será discutir algumas percepções atuais presentes nas discussões contemporâneas de gênero e sexualidade.

De noite pelas calçadas / Andando de esquina em esquina / Não é homem nem mulher / É uma trava feminina / Parou entre uns edifícios, mostrou todos os seus orifícios / Ela é diva da sarjeta, o seu corpo é uma ocupação / É favela, garagem, esgoto e pro seu desgosto / Está sempre em desconstrução / Nas ruas pelas surdinas é onde faz o seu salário / Aluga o corpo a pobre, rico, endividado, milionário / Não tem Deus / Nem pátria amada / Nem marido / Nem patrão / O medo aqui não faz parte do seu vil vocabulário / Ela é tão singular / Só se contenta com plurais / Ela não quer pau / Ela quer paz / Seu segredo ignorado por todos até pelo espelho (2x) / Mulher / Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher (4x) / Nem sempre há um homem para uma mulher, mas há 10 mulheres para cada homem / E uma mulher é sempre uma mulher / Nem sempre há um homem para uma mulher, mas há 10 mulheres para cada homem / E uma e mais uma e mais uma e mais uma e mais outra mulher / E outra mulher (4x) / É sempre uma mulher? (4x) / Ela tem cara de mulher / Ela tem corpo de mulher / Ela tem jeito / Tem bunda / Tem peito / E o pau de mulher! / Afinal / Ela é feita pra sangrar / Pra entrar é só cuspir / E se pagar ela dá para qualquer um / Mas só se pagar, hein! Que ela dá, viu, para qualquer um / Então eu, eu / Bato palmas para as travestis que lutam para existir / E a cada dia conquistar o seu direito de viver e brilhar / Bato palmas para as travestis que lutam para existir / E a cada dia batalhando conquistar o seu direito de / Viver brilhar e arrasar (8x) / Ela é amapô de carne osso silicone industrial / Navalha na boca / Calcinha de fio dental / Eu tô correndo de homem / Homem que consome, só come e some / Homem que consome, só come, fodeu e some (LINN da QUEBRADA. 2016).

Tomemos como ponto de partida a estrutura discursiva da canção. De início, é possível destacar que ela é construída a partir da intertextualidade direta com *Geni e o Zepelim*, de Chico Buarque, e *Da maior importância*, de Caetano Veloso. O campo semântico dessas canções lançadas na década de 1970 é, a todo momento, mobilizado para ser questionado, contraposto e ressignificado a partir do ponto de vista de uma pessoa que se afirma travesti. A partir da análise de sua letra, exploremos, a seguir, três principais ideias que se destacam em *Mulher*, a saber: a marginalidade da travesti na experiência brasileira; violência e prostituição; e o corpo, o gênero e a sexualidade em desconstrução.

O primeiro ponto de leitura, que diz respeito à marginalização das travestis na cultura

brasileira, parte do diálogo com Geni e o Zepelim. Consagrada no imaginário popular, Geni é uma travesti na peça *A ópera do malandro* (1978), de Chico Buarque. Na trama, a personagem é uma vendedora de perfumes que também opera como uma espécie de mensageira entre os dois principais núcleos da peça, o do senhor Duran e o de Max Overseas, que estão em conflito. Sua condição social é ambígua, pois ora é tratada pelas demais personagens por meio do uso de artigos femininos, ora é chamada, pejorativamente, pela alcunha de Genival, seu nome de registro - prática que até hoje é reproduzida por setores conservadores na política e na sociedade civil que não desejam respeitar o nome social de pessoas trans e travestis. Uma das principais personagens que violentam Geni é o inspetor Chaves que, ao longo da peça, a chama diversas vezes de bichona e de veado putó. A agressividade de uma figura militar, na narrativa ficcional, não será gratuita e tem um compromisso com a realidade, pois, como aponta Don Kulick (2008, p. 50), a população trans e travesti costuma ser uma das mais vulneráveis à brutalidade policial, exatamente por sua condição periférica dentro dos centros urbanos.

Em uma das cenas mais importantes da peça - pois nela inicia-se o desfecho da trama - e a despeito de todas as humilhações que o policial Chaves a submete diariamente - , Geni lhe revela informações sobre o paradeiro do então foragido Max. Ao final da revelação, que tem o seu preço, Geni diz que fará um pequeno show e convida os presentes a cantarem bem forte o refrão. E assim começa o longo monólogo Geni e o Zepelim: “De tudo que é nego torto / Do mangue, do cais porto / Ela já foi namorada / O seu corpo é dos errantes / Dos cegos, dos retirantes / É de quem não tem mais nada (...)” (BUARQUE, 1986).

Narrando uma história na qual é a personagem principal, Geni se descreve como alguém que se dá a todos. Devido a sua suposta bondade, serve desde “os moleques do internato” até “os velhinhos sem saúde”. A narração, em terceira pessoa do singular, parece tirar qualquer traço de personificação da própria Geni, como se a visão do narrador fosse tão distanciada quanto a posição da sociedade em relação às travestis. Sua dignidade e seu corpo, como mercadorias, parecem ser descartáveis, como fica evidente no mote da canção, cantado pelo coro: “joga pedra na Geni/ joga bosta na Geni/ ela é feita pra apanhá/ ela é boa de cuspir/ ela dá pra qualquer um/ maldita Geni” (BUARQUE, 1986).

Em determinado momento da história que se conta, um zepelim prateado surge na cidade pronto para destruir tudo o que visse pela frente. Mas seu comandante, descrito como um homem nobre e poderoso, pede, como única condição para a não destruição, que Geni, aquela formosa dama, o servisse. Ao ouvir tal heresia, a sociedade implora para que ela se deite com o inimigo, a fim de salvar a todos. A maldita Geni vira bendita Geni e, após muitos caprichos, ela acata os pedidos. Ao raiar o dia, tendo então saciado a vontade sexual do comandante do zepelim, nada muda: Geni continua sendo apedrejada, de forma ainda mais agressiva - momento no qual o coro, que encerra a canção, aumenta a intensidade do mote.

As referências a Geni e o Zepelim, em *Mulher*, são muito claras já nas duas primeiras estrofes. Versos como “de noite pelas calçadas”, que abre a canção, e “parou entre uns edifícios/ mostrou todos os seus orifícios” (LIN da QUEBRADA, 2016) fazem alusão aos versos de

Chico Buarque, respectivamente: “de tudo que é nego torto” - que igualmente inicia a narrativa; “pairou sobre os edifícios/ abriu dois mil orifícios”. Contudo, Linn da Quebrada, sendo a narradora da canção, vai alterando algumas posições a respeito dessa travesti que está sendo construída na narrativa.

O local dessa personagem travesti, que, em *Geni e o Zepelim*, era incerto, agora é claro: as calçadas, as esquinas, as ruas. Nos lugares públicos de qualquer grande cidade, a “trava feminina” anda “pelas surdinas” (LINN da QUEBRADA, 2016) como se fosse invisível para todos os demais habitantes e só fosse visível à noite. O cenário pintado por Linn da Quebrada é similar à descrição feita pelo antropólogo Don Kulick (2008, p. 24): “muitos brasileiros [as] veem de relance, à noite, em pé ao longo de avenidas e nas esquinas mal iluminadas”.

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” (LINN da QUEBRADA, 2016). Nesse ponto, é preciso evidenciar que a prostituição de mulheres trans e travestis possui, em suas trajetórias de vida, um significado diferente da usual prostituição feminina ou masculina.

Ao invés de considerar a prostituição como uma forma degradante de exploração sexual, as travestis a veem como um trabalho assim como qualquer outro (...) e que lhes garante acesso a muito mais dinheiro do que seriam capazes de ganhar em outros empregos assalariados. Além disso, a prostituição é a única esfera da sociedade brasileira onde travestis podem ser admiradas e reconhecidas (KULICK, 2008, p. 151).

Abandonadas pela família, sem deus, nem pátria amada, elas encontram na prostituição o único caminho viável para sobreviver. Porém, se em *Geni e o Zepelim* é reforçada a solidão da travesti, em *Mulher*, fica salientada o desejo de união de mulheres trans e travestis em um sentido coletivo. No único momento em que some a figura da narradora e surge a figura do eu lírico, o eu da canção bate “palmas pelas travestis que lutam para existir e a cada dia conquistar o seu direito de viver e brilhar e arrasar” (LINN da QUEBRADA, 2016), trazendo uma dimensão política para a população trans e travesti, que, como aponta Kulick (2008, p. 47), se vê diariamente obrigada “a reafirmar seu direito de ocupar o espaço público”, tendo em vista toda a violência sofrida, como veremos a seguir. Ainda vale lembrar que, como aponta Larissa Pelúcio (2009, p. 205-214), a sociabilidade entre travestis será de extrema importância para a construção da pessoa trans e travesti. Não possuindo bens materiais ou estruturas familiares adequadas, as travestis se unem em casas, espécies de pensões administradas por cafetinas, ondes são estabelecidas novas alianças afetivas entre as mães ou madrinhas e as suas filhas, jovens travestis em início de transição, instituindo-se novas relações hereditárias que trarão como herança o ensino de técnicas corporais e da potencialização de atributos físicos (PELÚCIO, 2009, p. 208).

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 às quais a população travesti e trans está sujeita. Como bem destacou Don Kulick (2008), as travestis em situação de prostituição estão expostas a todo tipo de violência urbana e, por isso, “têm a preocupação de manter uma gilete escondida em alguma parte do corpo, sempre” (p. 50), o que, de certo modo, reforça o estereótipo equivocado da periculosidade de travestis e mulheres trans. Estando em zonas centrais de prostituição, usualmente dominadas pelo tráfico de substâncias psicoativas e outros atos ilícitos, como a venda de produtos roubados, as travestis desenvolvem técnicas de autodefesa, como “abrir um corte na veia do antebraço e borrifar o próprio sangue” e guardar uma lâmina “entre o lábio superior e os dentes” ou na bochecha (KULICK, 2008, p. 50). Nessa direção, a canção *Benedita* (Celso Sim/Pepê Mata Machado/Joana Barossi/Fernanda Diamant), gravada por Elza Soares e Celso Sim, em *A mulher do fim do mundo* (2015), também aponta para as marcas deixadas por essa dinâmica de guerrilha: “[...] *Benedita é sua alcunha / E, da muda, não tem testemunha / Ela leva o cartucho na teta / Ela abre a navalha na boca / Ela tem uma dupla caceta / A traveca é tera chefona [...]*” (SIM et al., 2015).

Armada pela navalha e pela dupla caceta, instrumentos que, entre si, são contraditórios (um produziria dor e o outro, prazer) - construção semelhante à “navalha na boca, calcinha de fio dental” (QUEBRADA, 2016), de *Mulher - Benedita*, uma travesti que se prostitui, está pronta para o confronto com a polícia, que, “na surdina prepara um ataque”, na “zona do crack” (SIM et al., 2015), região central da cidade de São Paulo. Seu corpo, como abjeto (BUTLER, 2016), é marcado pela bala perdida e ao mesmo tempo traz consigo instrumentos próprios da guerrilha urbana. Assim como em *Mulher*, de Linn da Quebrada, *Benedita* está pronta para o revide.

Quando, em *Geni e o Zepelim*, a descrição do zepelim - “abriu dois mil orifícios, com dois mil canhões assim” (BUARQUE, 1986) - é desviada para a descrição da “trava feminina” de Linn - “parou entre uns edifícios/mostrou todos os seus orifícios”, formando a imagem de uma espécie de corpo bélico, fica aparente a necessidade do combate: “o medo aqui não faz parte do seu vil vocabulário” (LINN da QUEBRADA, 2016). Em certa leitura, pode-se falar de uma assimilação da violência da realidade periférica de mulheres trans e travestis na experiência brasileira. O que se reflete nos dados que revelam que, entre janeiro de 2008 e março de 2014, 604 transexuais e travestis foram assassinadas no país por transfobia, colocando o Brasil no topo do ranking de países que mais matam essa população¹.

A morte e o descarte andam lado a lado na vivência travesti. De um lado, a consequência da violência na ordem do real; do outro, a exclusão simbólica de um indivíduo própria à prostituição: “homem que consome, só come, fodeu e some” (LINN da QUEBRADA, 2016). A reivindicação do eu de *Mulher* se deve à complexa dicotomia entre ser desejada quando está posta como um objeto sexual na práxis da prostituição e ser ignorada enquanto um indivíduo passível de se tornar o objeto de desejo e afeto de outro alguém. Falemos complexa pois, por

1 Segundo dados da ONG Transgender Europe (CAZARÉ, 2015).

um lado, como aponta Néstor Perlongher (1987), pode haver a teatralização de posições sexuais concomitantemente ao processo de despersonalização em detrimento de uma fantasia erótica - alguns autores e algumas autoras, de linha freudiana, como Camille Paglia (1996), serão ainda mais radicais ao falar que não haveria lei na arena sexual, isto é, não haveria nada além de fantasia e irracionalidade nas interações sexuais; por outro, na busca por e/ou na melancolia de não achar um marido ou um bofe, extrapolando, assim, a relação cliente-profissional, pode haver o reforço de uma ordem compulsória heteronormativa entre sexo/gênero/desejo (BUTLER, 2016), em que a mulher deve se destinar ao homem, e até mesmo pode-se evidenciar a sexualidade enquanto um atravessamento de instâncias jurídicas necessárias para ser validada e passível de existência dentro da sociedade (FOUCAULT, 2015).

No cruzamento entre o desejo individual e as demandas externas, que dizem respeito a ser um objeto de desejo dos homens, os corpos de travestis são submetidos a transformações. Sem recursos suficientes, travestis e mulheres trans, muitas vezes, acabam modificando seus corpos de forma precária, sem acompanhamento médico adequado, fazendo uso de hormônios ou injetando silicone industrial em suas nádegas, coxas e seios, uma prática que pode causar danos irreversíveis aos músculos (KULICK, 2008). Mais recentemente, algumas terapias hormonais e até mesmo cirurgias de redesignação sexual começaram a ser oferecidas pelo sistema público de saúde; contudo, tais medidas ainda enfrentam muita resistência na sociedade e no sistema político, sendo constantemente questionadas, atacadas e ameaçadas.

Chegando ao terceiro e último ponto de nossa análise no que diz respeito à letra de *Mulher*, o questionamento do rótulo mulher, podemos enxergar a ênfase que se dá à tríade homem-mulher-travesti, ao longo da canção. Quando a canção de Linn da Quebrada descreve a sua personagem como não sendo nem homem, nem mulher, mas, sim, “uma trava feminina” (QUEBRADA, 2016), até podemos ser levados à percepção compartilhada por Larissa Pelúcio (2009, p. 93): “as travestis sabem que não são mulheres, nem desejam sê-la - são outra coisa”. O argumento desenvolvido pela pesquisadora até chegar a essa conclusão são as falas de determinadas travestis que se diferenciam das mulheres justamente pelo destino anatômico (possuir um pênis) ou pela falta do aparelho reprodutor feminino (a vagina e a possibilidade de ficar grávida). Porém, na perspectiva de Linn da Quebrada, em uma canção cujo título é *Mulher*, há outras possibilidades de ser uma mulher que não passam necessariamente pela genitália: “[...] ela tem cara de mulher / ela tem corpo de mulher / ela tem jeito, tem bunda, tem peito / e o pau de mulher [...]” (LINN da QUEBRADA, 2016).

Na esteira das discussões de Judith Butler (2016) acerca das possíveis desestabilizações da noção de mulher, Linn da Quebrada coloca um ponto de interrogação na frase de Caetano Veloso, presente em *Da Maior Importância*: “uma mulher é sempre uma mulher?” (VELOSO, 1975). Em movimento semelhante, o disco de estreia da banda *As Bahias e a Cozinha Mineira*, também intitulado *Mulher* (2015), comandada pelas mulheres trans Raquel Virgínia e Assucena Assucena, se volta às narrativas acerca do sistema gênero/sexo - “no baralho/ jogo os ais/ te embaralho/ sou dama de paus”, de *Uma canção pra você* (ASSUCENA, 2015) - para pôr

em xeque “a generalização do ‘corpo’ que preexiste à aquisição do seu significado sexuado” (BUTLER, 2016, p. 223). O que se reivindica, de certa forma, é a ideia de que o gênero não deve ser determinado pelo sexo biológico.

Contudo, a construção do que é ser mulher, em Linn, para além da genitália, nos remete também à dimensão do semblante, apontada por Jacques Lacan, pouco ou nada explorada por Judith Butler: “para o menino, na idade adulta, trata-se de parecer-homem. É isso que constitui a relação com a outra parte. (...) Desse parecer-homem, um dos correlatos essenciais é dar sinal ‘a menina de que se é’. Em síntese, vemo-nos imediatamente colocados na dimensão do semblante” (LACAN, 2009, p. 31). Ter cara de mulher, corpo de mulher, jeito, bunda e peito, a despeito de ter um pau, nessa direção, diria respeito a parecer uma mulher, ou seja, vestir as máscaras que identificam o sujeito como sendo uma mulher. O que, em termos psicanalíticos, diz respeito à imagem especular, isto é, à imagem invertida do eu construída a partir do olhar do Outro. Como Linn da Quebrada descreve, “seu segredo ignorado por todos e até pelo espelho” (QUEBRADA, 2016), essa imagem aliena o sujeito a uma suposta realidade por ter o estatuto de verdade e é sustentada discursivamente por uma performatividade de gênero.

As gravações da canção Homem, nas vozes de Caetano Veloso e Alice Caymmi, trazem, respectivamente, a estabilidade e instabilidade do gênero. Originalmente gravada no disco Cê (2006), por Caetano, o rock traz um eu lírico masculino que expressa o que inveja e o que não inveja na mulher: “(...) não tenho inveja da fidelidade / nem da intuição / não tenho inveja da sagacidade / nem da dissimulação / só tenho inveja da longevidade dos orgasmos múltiplos / e dos orgasmos múltiplos (...)” (VELOSO, 2006).

O que o eu lírico destaca são as características que socialmente e culturalmente são atribuídas às mulheres, como a fidelidade e a dissimulação, em contraposição às que seriam relacionadas ao homem: a infidelidade e a incapacidade de mentir. Rótulos dispostos em oposição entre dois polos: o homem e a mulher. Quando Alice Caymmi regrava a canção, no disco Rainha dos Raios (2014), a intérprete evidencia o jogo de cena estabelecido pela composição e, ao subverter o lugar de fala do eu lírico, encara essas características como papéis a serem interpretados, e não como verdades intrínsecas ao sujeito, transformando-as em pastiche. A ironia em Alice cantar versos como “eu sou homem/ pelo grosso no nariz” (VELOSO, 2006) é reforçada com a inserção, nos arranjos, de gemidos femininos retirados de filme pornô, dimensionando o gênero para a instância do fazer-parecer, próprio do conceito de semblante.

Contudo, apoiando-nos novamente em Butler (2016) e no conceito de heteronormatividade compulsória, podemos denunciar, na conceituação de semblante, o sistema gênero/sexo/desejo posto de forma normalizante, isto é, não abarcando possibilidades desviantes ao desejo heterossexual e às identidades que não são pressupostas pela destinação anatômica.

Além disso, podemos falar que o processo de transformação da mulher travesti, que modifica seus corpos a partir do semblante feminino, aponta para os limites das construções de gênero, como aponta Pelúcio (2009, p. 90):

O paradoxo dessa trajetória de materialização está no jogo entre a inteligibilidade obediente a um código normalizador versus o corpo que resulta dessa busca de coerência. Ao fim, essa incorporação desviante (PRECIADO, 2004), não as faria ‘inteligíveis’, ao contrário. Justamente porque elas se valem de maneira subversiva das tecnologias de gênero (DE LAURETIS, 1994) disponíveis, denunciam, ainda que de maneira não intencional, que essas tecnologias falham.

Nesse sentido, o corpo de Linn da Quebrada, em *Mulher*, é uma ocupação e está em desconstrução, pois as próprias formatações de gênero se mostram frágeis para as novas formas de expressão de gênero e sexualidade que querem se tornar visíveis na contemporaneidade e vão adentrando o campo cultural.

3. Uma leitura do registro audiovisual *blasFêmea*

Analisadas as principais linhas temáticas da canção *Mulher*, enxerguemos a narrativa audiovisual de *blasFêmea*, que pode ser dividida, para fins metodológicos, em três principais partes: (A) epílogo; (B) *Mulher*; e (C) prólogo. A partir da leitura dos elementos que compõem tal discurso, complexificaremos ainda mais a representação que Linn da Quebrada, protagonista da obra, constrói de sua própria condição enquanto travesti e/ou mulher trans em uma das possíveis realidades brasileiras.

O epílogo (A) se inicia com uma cena na qual Linn da Quebrada está ajoelhada em um genuflexório e, com as mãos em posição de prece, aparentemente reza. Ao fundo, podemos ouvir a execução de uma ária de Johann Sebastian Bach, *Erbarme dich*, presente no oratório *Paixão segundo São Mateus*, datada do século XVIII, na qual são narrados o sofrimento e a morte de Jesus Cristo. Embora a gravação utilizada no registro audiovisual traga as frases vocais, originalmente feitas por um cantor lírico, executadas por um violino, é possível trazer o sentido da frase alemã que dá nome à ária: tende misericórdia. O local é mal iluminado e impreciso (estaria ela em uma igreja?) e o único foco de iluminação evidencia a postura da artista que, demonstrando ter um olhar de complacência, mira alguém que estaria acima de si ou até mesmo o céu, morada de todas as santidades católicas.

Na próxima cena, surge Jup do Bairro, parceira artística de Linn da Quebrada, que, usando um ornamento ao redor de sua cabeça, remete às figuras sacras tão difundidas pelo catolicismo desde pelo menos os tempos góticos. Remontando ao famoso clipe de *Like a prayer* (1989), de Madonna, somos levados por um momento à clássica cena em que a artista ora por um Jesus negro e, posteriormente, beija-o – o que, à época, foi considerado, por setores conservadores e católicos norte-americanos, como uma blasfêmia à história e às representações do catolicismo, fazendo até mesmo com que a multinacional Pepsi rescindisse o contrato de patrocínio com Madonna, que, com tal canção, seria a garota propaganda de seus refrigerantes. Contrariando a distância entre o sagrado e o profano, a imagem intocável e o fiel pecador se fundem em um contexto onde até mesmo cruzeiros são queimados – a despeito da cruz ter se tornado um ícone de moda na década de 1980 devido à transformação do principal símbolo católico em um adereço

de moda feita por Madonna desde pelo menos a capa do LP *Like a Virgin* (1984). Contudo, em blasFêmea, Jup não toca diretamente aquela que por ela reza, mas, ao contrário, o toque se dá através de uma grande e grossa vela branca acoplada a uma cinta que usa na altura de seus órgãos genitais e o maçarico aceso e direcionado por Linn da Quebrada a ela. Estando a vela localizada no lugar do falo, as gotas de cera quente que posteriormente cairão sobre o rosto de Linn da Quebrada parecem metáforas para o sêmem usualmente ejaculado por homens no rosto de suas parceiras ou de seus parceiros sexuais. Porém, se há prazer no rosto da santa que possui o falo, há a exaustão estampada na postura de Linn da Quebrada que surge, na cena seguinte, deitada, no mesmo local mal iluminado, agora seminua, e, ao mesmo tempo, coberta dos pingos de cera/esperma. Como um corpo usado e, posteriormente, descartado, somos levados à situação usual de prostituição de travestis, na qual os homens, como na canção *Mulher*, consomem e somem e, socialmente, não assumem seu desejo por travestis.

Na continuação, ainda no prólogo, vemos Linn da Quebrada caminhar por uma rua aparentemente deserta. É noite e o que ouvimos, de início, em *off*, é a fala de uma mulher de certa idade que diz: “Eu acordei agora, dormi... agora tô vendo que é você mesmo... você é louca mesmo, né, Júnior? Mas, tudo bem, faz o que você gosta. Mas se cuida, tá? Tanto na alimentação como na sua saúde. Beijo, te amo. Do jeito que você é” (LINN da QUEBRADA, 2017). A mulher, na gravação, se preocupa com aquela a quem ela mesma se refere enquanto Júnior, nome masculino que contraria o adjetivo louca, aqui conjugado na declinação feminina. Somos levados a crer ser a mãe de Linn da Quebrada, pelo apelido empregado a partir do nome de registro da artista, Lino Pereira dos Santos Júnior. Há portanto dois caminhos possíveis de interpretação: o primeiro diria respeito à aceitação, por parte da mãe, do gênero feminino da filha, e ao mesmo tempo à resistência em respeitar sua condição desviante à norma, o que ficaria evidente tanto pelo uso da flexão feminina do adjetivo louca tanto pelo fato do apelido de registro ser mantido mas amar “do jeito que você é” (LINN da QUEBRADA, 2017); enquanto a segunda forma de leitura estaria ligada à subversão completa da binaridade dos gêneros (masculino/feminino) impregnada nas regras gramaticais e à despreocupação ao uso correto das normas da língua portuguesa, quebrando de vez qualquer barreira de gênero e apontando de uma vez por todas à fluidez dos gêneros sexuais. A inserção de uma fala que mais parece ter sido retirada de uma ligação telefônica ou, o que é mais provável, de um áudio mandado via WhatsApp, aponta para um caminho pouco evidenciado sobre a população trans e travesti no Brasil: a ausência da família de suas narrativas pessoais. Ausência que se dá tanto pela expulsão do seio familiar, quando essas pessoas se assumem trans ou travestis, quanto pela necessidade de ida a grandes centros urbanos para sobreviver. Inicia-se, então, a canção *Mulher* (B).

Se antes a prostituição surgia enquanto uma metáfora e remetia a um universo de imagens sacras onde o prazer e o horror se misturavam em deleites estéticos e jogos entre o claro e o escuro, agora ela surge sem mais rodeios na cena de consumo urbano. Na mesma rua deserta pela qual Linn da Quebrada caminha, um carro dela se aproxima. Pelo vidro aberto na parte do passageiro, a artista se inclina e coloca a sua cabeça para dentro do veículo para conversar com

o condutor ou a condutora, cuja identidade ainda não sabemos, reproduzindo uma cena comum na prostituição urbana: a negociação do programa ocorre já na abordagem na rua, quando o cliente se encontra no carro e a travesti, estrategicamente posicionada no seu ponto, ainda está na calçada. Nesse momento, é possível estabelecer uma leitura entre o gestual e as relações simbólicas implicadas na situação expostas. Aquele que detém o poder de negociação (isto é, o dinheiro) está em uma posição que permite tanto a chegada quanto a partida, podendo não deixar qualquer indício de passagem e parada, e aquele que tem o seu corpo negociado e passível de compra está aparentemente estático em uma vitrine exposta a qualquer tipo de clientela.

Após uma breve conversa, Linn abre a porta e adentra o carro. No interior do automóvel, a câmera está posicionada no banco de trás e conseguimos ver a artista conversando e dando as mãos, afetuosamente, ao condutor do veículo que agora sabemos ser um homem, mesmo que o capuz de seu casaco propositadamente dificulte a sua identificação - falemos em propositadamente, pois é sabido que muitos dos homens que procuram os corpos de travestis e mulheres trans muitas vezes não querem assumir suas identidades, seja por estar traindo seus cônjuges ou por medo do julgamento moral da sociedade.

Nos minutos que se seguem, as cenas de Linn no carro com o cliente são intercaladas com cenas na qual a artista encontra-se cantando enquanto caminha pelo asfalto da rua deserta. Diferentemente do quadro traçado por Don Kulick (2008), no qual as travestis são apenas vistas de relance nos cantos escuros da cidade, à guisa da prostituição, Linn está bem iluminada e olha e fala diretamente para a câmera. Em suas mãos, um celular. Através de sua boca, a narrativa de *Mulher que*, como vimos, apresenta o dia a dia de uma travesti marginalizada.

Começamos então a notar outras mulheres em situações urbanas na madrugada. Uma moça loira caminha por uma rua deserta e encontra, em uma esquina, outras colegas que também vestem tops e saias curtas. Outras mulheres estão em um karaokê e se divertem enquanto cantam, dançam, brindam e bebem cerveja. Duas moças se encontram em um ponto de ônibus e sinalizam que querem embarcar no veículo de transporte coletivo que surge no final da rua. Em outra cena, estamos dentro de uma sala mal iluminada e vemos, pela porta aberta, uma moça que usa um vestido curto de paetês calçando um sapato de salto alto e saindo.

Na sequência, vemos o rosto de Linn da Quebrada que agora demonstra que a personagem está desconfortável e alguns *takes* focalizam seu corpo, mostrando marcas e evidenciando seus braços, suas pernas e sua boca. Enquanto isso, todas as mulheres anteriormente vistas, que antes pareciam caminhar pelas ruas de forma distinta, agora formam uma grande caravana na mesma rua deserta de Linn. Mesmo sob chuva, elas caminham para a mesma direção unidas e seus semblantes são de seriedade.

Volta-se, então, à cena de Linn da Quebrada no carro com um cliente. A câmera foca em seu rosto que, assustado, prenuncia o que virá a seguir: três homens, cujas identidades não conseguimos bem estabelecer, abrem a porta do carro, seguram seu corpo e a tiram do veículo. Jogando-a em uma parede, molestam a travesti. Tapam sua boca, esfregam-se contra

ela, distribuem tapas e socos.

As caravanas de mulheres se unem no cruzamento de uma esquina. É possível ver a diversidade de mulheres: há mulheres cisgênero, mulheres trans e indivíduos que borram as fronteiras de identidade de gênero. As cenas de violência contra Linn se intensificam e agora conseguimos melhor enxergar os rostos de seus agressores que passam a ser cercados pelas mulheres que, com fúria, os atacam. Não vemos o que acontece posteriormente com os homens, pois agora são retomadas as cenas de Linn da Quebrada, andando solitária pelas ruas até o fim da canção, quando entra o logo blasFêmea (figura 1), feito a partir do símbolo que representa as pessoas trans.

Figura 1: logo do audiovisual BlasFêmea.



Fonte: Quebrada (2017)

No prólogo do registro audiovisual, as mais diversas mulheres que participaram das cenas ocorridas anteriormente agora estão em torno de uma bacia com água e algumas ervas. É dia e a câmera foca nas mãos que são molhadas. Como uma comunhão, elas se lavam e se banham. Tocam-se. A água, elemento que em diversas culturas, ganhará um contorno sacro de purificação, surge no rito coletivo que se forma pós-caos. Quebrando o silêncio que acompanha a movimentação dos corpos femininos em torno da água, entra um coro protagonizado pelas mulheres. Juntas, batem palma e entoam os versos: “homem que consome só come e some/ homem que consome, fodeu e some/ eu tô correndo de homem” (QUEBRADA, 2017). Há sorrisos e cumplicidade: a união parece ter prevalecido e fortalecido cada uma dessas mulheres.

4. Novas perspectivas de visibilidade midiática e afirmação política

Após analisarmos a obra a partir de uma perspectiva histórica, semiótica e também socio-cultural, podemos perceber que ela aponta para novos caminhos de representação e expressão da população travesti e trans no Brasil. De um lado, blasFêmea denuncia a sujeição dessa população às mais diversas formas da violência. De outro, desenvolve a ideia de que,

quando juntos e em circulação (portanto, pela via midiática), os indivíduos têm poder de se proteger e reivindicar mudanças.

O que está em jogo, ao que nos parece, é a questão da visibilidade midiática tanto das mazelas sofridas cotidianamente, quanto da força que se faz necessária para combatê-las. Em um olhar contemporâneo, podemos destacar que campanhas midiáticas de movimentos de minorias sociais têm buscado cada vez mais evidenciar os problemas para então enfrentá-los. Nessa direção, é exemplar a campanha argentina *Ni Una Menos*, considerada pelo próprio movimento como sendo um grito coletivo contra o machismo. Deflagrada após uma manifestação coletiva no ano de 2015 à ocasião das notícias de estupro e feminicídio na Argentina, a movimentação reúne artistas, ativistas e formadores de opinião para debater a condição da mulher no país, onde, segundo dados oficiais, a cada 30 horas uma mulher é morta por machismo e misoginia.

Em um contexto impregnado pela imagem, para tomarmos emprestada a visão de Régis Debray (1993, p. 354) que formula a equação “Visível = Real = Verdadeiro”, é necessário apontar que dar visibilidade a algo é dar a esse algo um estatuto de verdade. Se não aparece, é porque não existe. Se aparece, é porque é passível de existência. Nessa direção, apresentar tanto a violência sofrida por pessoas trans e pela população travesti quanto exibi-las como possibilidades de ser e estar no mundo torna-se um gesto político-comunicacional na medida em que se cava um espaço dentro das representações na cultura e na sociedade.

Longe de esgotarmos o assunto, é importante também apontarmos para outro aspecto que surgiu dentro e fora da obra: a coletividade. Se outrora a travesti estava sendo representada à margem da sociedade, sozinha e desamparada por qualquer instituição, na contemporaneidade, essa população se vê em novas configurações. Não mais é representada, agora representa-se e une-se. É identitária. No final das contas, amplia-se o conceito de mulher e enxerga-se a representação coletiva como uma forma de fortalecimento, comunicação e de resistência. Mexeu com uma, mexeu com todas, diz um dos slogans feministas mais difundidos nas redes sociais nos últimos tempos.

Referências

ASSUCENA, Assucena. **Uma canção pra você (Jaqueta amarela)**. São Paulo: Galeão, 2015.

BUARQUE, Chico. **Geni e o Zepelim**. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1986.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CAZARÉ, Marieta. **Com 600 mortes em seis anos, Brasil é o que mais mata travestis e transexuais**. Agência Brasil, 2015. Disponível em: <<http://agenciabrasil.etc.com.br/direitos-humanos/noticia/2015-11/com-600-mortes-em-seis-anos-brasil-e-o-que-mais-mata-travestis-e>>. Acesso em: 15 set. 2017.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis:

Vozes, 1993.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**. A vontade de saber. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

GARCIA, Walter. **Melancolias, mercadorias**: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2013.

GONÇALVES, Renato. **Nós duas**. As representações LGBT na canção brasileira. São Paulo: Lápis Roxo, 2016.

KULICK, Don. **Travesti**: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2008.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 18**. De um discurso que não fosse semblante. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LINN da QUEBRADA. Mulher. **Youtube**, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J2L6QUiGeGo>. Acesso em: 25 set. 2017.

LINN da QUEBRADA. BlasFêmea. **Youtube**, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-50hUUG1Ppo>. Acesso em: 25 set. 2017.

PAGLIA, Camille. **Vampes e vadias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.

PELÚCIO, Larissa. **Abjeção e desejo**. Uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

PERLONGHER, Nestor. **O negócio do michê**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**. Sonora Visual Verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SIM, Celso et al. **Benedita**. São Paulo: Circus/Natura Musical, 2015.

VELOSO, Caetano. **Da maior importância**. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1975.

VELOSO, Caetano. **Homem**. Nova York: Universal, 2006