
A Oração de Linn da Quebrada: uma cartografia da estupefação¹

Pedro de Assis Pereira SCUDELLER²
Débora Regina BACEGA³
Filipe de Oliveira COSTA⁴
Lilia Calgagno HORTA⁵
Carina Borges RUFINO⁶
Heidy VARGAS⁷

Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), São Paulo, SP

RESUMO

O presente artigo propõe uma análise do videoclipe *Oração*, de Linn da Quebrada, realizada do ponto de vista dos estudos da estética, aqui compreendida não como experiência abstrata, mas encarnada e historicamente constituída e localizada. Propomos, metodologicamente, um exercício que chamamos cartografia da estupefação, com base em Rolnik e Canevacci, de forma a identificar, a partir dos afetos, atratores estranhos que nos mobilizam e atravessam. A partir deles, identificamos a forte politicidade desta audiovisualidade em três âmbitos: (1) aquele da letra; (2) aquele das imagens e sons; e (3) aquele do figurino, evidenciando em cada um deles alguns elementos expressivos de forte cunho estético-político e emancipatório.

PALAVRAS-CHAVE: cartografia; estupefação; estética e política; Linn da Quebrada

1. Não queimem as bruxas: considerações epistêmicas e metodológicas

Se a filosofia de Edgar Morin (1973) propõe que a experiência estética é constitutiva dos seres humanos, pensamos a estética, aqui, como experiência sensório-cognitiva, estando ambas estas dimensões definitivamente imbricadas e implicadas. Assim como o *homo sapiens* de Morin não se pode divorciar do *homo demens*, e como a racionalidade prosaica não se separa da sensibilidade poética, argumentamos que a experiência estética constitui este mesmo amálgama, sendo o meio pelo qual as complexidades do humano se consolidam e se

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando e mestre em Comunicação e Práticas do Consumo pela ESPM/SP, bolsista Prosup/Capes. Pesquisador do GP CNPq Juvenália, do GT *Infancias y Juventudes* da CLACSO. E-mail: pedroscudeller@gmail.com;

³ Doutoranda e mestre em Comunicação e Práticas de Consumo pelo PPGCOM ESPM/SP. Bolsista CAPES-PROSUP. Integrante do GP ESPM/CNPq Mnemon. E-mail: deborabacega@gmail.com.

⁴ Doutorando no PPGCOM/ESPM com bolsa CAPES/PROSUP, e mestre pelo mesmo programa. Integrante pesquisador do grupo GP CNPq Mnemon. E-mail: ofilipecosta@yahoo.com.

⁵ Doutoranda em Comunicação e Práticas do Consumo pela ESPM com bolsa CAPES/PROSUP TAXA. Mestre pelo mesmo programa. Membro do Grupo de Pesquisa ESPM/CNPq Mnemon. E-mail: lilia@liliahorta.com.br.

⁶ Doutoranda em Comunicação e Práticas de Consumo pela ESPM-SP, com bolsa CAPES/PROSUP TAXA. Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio. E-mail: carinajornalismo@gmail.com.

⁷ Doutoranda em Comunicação e Práticas do Consumo pela ESPM-SP. Mestre em cinema documentário pela Unicamp, jornalista e professora de Telejornalismo e Documentário ESPM-SP. email: heidyvargas414@gmail.com.

sublimam. A experiência estética é própria do corpo que sente, que produz, que consome e que se deixa afetar.

Complementarmente a este raciocínio, vemos em Omar Rincón (2006) uma visão da estética que não responde mais a um certo regime de pureza, a uma partilha taxonômica e hierarquizada. Trata-se do regime da bastardia, que vai ao encontro da complexidade moriniana, e que opera por paradoxos. É nestas negociações paradoxais que encontramos sempre linhas de fuga, coisas que escapam, questionam e quebram a engrenagem dominante. Este é o caso, argumentamos, de Linn da Quebrada.

Ao pensarmos o fenômeno estético que ora analisamos, a audiovisualidade e a audiovisibilidade (ROCHA, 2010; 2018) de Linn, o fazemos tendo por fundamento o que Walter Benjamin (1994) nomeou de construção de novos sentidos, novas formas de apreender o mundo que se nos apresenta, a partir das máquinas modernas produtoras de representações. Estas, na pós-modernidade, serão pensadas em outras instâncias, como a da "profunda mudança na estrutura do sentimento" (HARVEY, 1991), ou ainda pelas relações corpo-política, como propõe Paul Preciado (2018). Na sociedade farmacopornográfica, a ingestão de altas doses de hormônios e imagens nos leva a um regime de intoxicação voluntária, no âmbito de um capitalismo pós-moderno em que conceitos se tornam realidades tangíveis, comercializando-se a excitação. Observa-se a centralidade da relação do corpo com as representações e imagens, que o interpelam incessantemente. Assim, vemos na experiência estética um elemento de inteligibilidade das relações sociais e comunicacionais que nos atravessam. A estética pode ser pensada, portanto, como um fenômeno concomitantemente antropológico, ontológico, filosófico, social e político.

Sobre esta última dimensão, nos valem das ideias de Jacques Rancière, cujo conceito mesmo de estética está intimamente imbricado àquele de política. O autor define a estética como "uma matriz de percepções e discursos que envolve um regime de pensamento, bem como uma visão da sociedade e da história" (RANCIÈRE, 2011, p. 2-3). Este "sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir" (RANCIÈRE, 2005, p. 16) se refere a um regime interpretativo do pensamento, associando-o a formas específicas da experiência sensível. Assim, não há como dissociar a estética da política, que se ocupa das distribuições de competências, de processos de legitimação e visibilização do que pode ou não ser visto. A estética é, portanto, experiência política e historicamente demarcada, que permite apreender determinada partilha do sensível.

A partir desses apontamentos, definimos as premissas metodológicas para esta análise. Para tanto, adotamos a perspectiva metodológica inspirada em Massimo Canevacci, que, por

sua vez, se relaciona com o pensamento benjaminiano, construindo uma metodologia de apreensão do real que olha para os fenômenos de maneira polifônica (CANEVACCI, 2008). O autor se pergunta de que formas as ordens do desejo atravessam tais fenômenos. Ressalta-se seu conceito de "fetichismos visuais", como algo que transborda: "eles se encarnam em atratores pela potência sexuada que imobiliza momentaneamente o olhar: fixa-o" (CANEVACCI, 2008, p.236). Por meio de um exercício de estranhamento do narrador pós-moderno aos fenômenos, propõe uma abordagem híbrida ótica-erótica (eróptica) como perspectiva de apreensão e construção do saber, a partir do corpo e que se dá por via da afetação. Trata-se da "metodologia de estupefação", em que é possível apreender um "fetichismo expandido, determinado em grande parte pelos fluxos da metrópole, entrelaçados e hibridizados pelos suores dos corpos, pelos líquidos corporais" (CANEVACCI, 2008, p. 17). Esses atratores estranhos falam desta percepção a contrapelo, um exercício de estupefação polifônica, não pelo que está ordenado, mas pela desordem, da fluidez e dos atravessamentos.

Neste sentido, propomos um exercício que chamaremos de cartografia da estupefação, a partir da definição de cartografia de Suely Rolnik, como "desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem" (ROLNIK, 1989, p.15), e que, "diferente do mapa, é a inteligibilidade da paisagem em seus acidentes, suas mutações" (ROLNIK, 1989, p.62). Identificam-se na audiovisualidade sob análise os atratores estranhos que nos provocam, os *points de capiton* de estupefação que nos atravessam, possibilitando uma leitura a contrapelo, pelo corpo e de maneira eróptica, a partir dos afetos, em uma ordem concomitantemente sensível e cognitiva, buscando captar os processos e os devires.

Figura 1: Mapa mental: *Oração*, Linn da Quebrada



Os atratores identificados neste exercício de estupefação foram reunidos em um mapa mental⁸, instrumento metodológico que não se confunde com a análise cartográfica, mas nos permite acompanhar os movimentos cartográficos de modo visual e livre. A partir da tessitura coletiva, o mapa mental nasce da observação individual de cada pesquisador sobre o videoclipe. À conjunção desses olhares, resultado de debate e do dialogismo entre os pesquisadores, sucedeu a alocação dos temas, textos e figuras pela tela em branco, tendo a cena final destaque por sua potência. Dentre as ramificações, no mapa, identifica-se a "causa preta", "causa trans", "sagrado e profano", e elementos variados, como trechos da letra, stills, paletas de cores, etc. Estes constituem o mapa de maneira fluida, em intersecções e sobreposições, opondo-se a uma estrutura fixa ou hierárquica. As memórias e os afetos mobilizados pelo grupo produziram os agrupamentos e conexões rizomáticas, que, a seguir, apresentamos

2. Entre a oração e a ereção: uma cartografia de *Oração*

A partir do mapa mental, identificamos algumas categorias que orientam a construção de nossa análise, tendo-se repetido nas observações individuais e ganhado destaque na composição daquela visualidade metodológica. Estas categorias de análise são: (1) a letra; (2) as imagens e sons; e (3) o figurino.

2.1. Ora são, ora não são: a letra

No início de *Oração*, Linn da Quebrada diz: “eu determino que termine aqui e agora / eu determino que termine em mim / mas não acabe comigo / eu determino que termine em nós e desate”⁹. Esta evocação construída em primeira pessoa e no presente, demanda um fim ao sofrimento dos oprimidos, articulando no fazer artístico um fazer político ao usar o verbo “determino”, colocando um ponto final na dor. Metáfora que está presente também no som do facão, que a cada estrofe corta e abre o mato, os obstáculos materiais e simbólicos.

Na construção da letra, a autora utiliza a paronomásia, com a repetição das sonoridades semelhantes. A letra ritmada, compassada, repetindo palavras, coloca o espectador num transe sonoro, uma catarse característica da oração. Esta, uma das mais antigas formas de transmissão de conhecimento, assume a forma de produção metalinguística próxima de um apelo ritualístico, um testemunho da luta por sobrevivência, que existe, resiste e insiste. Percebida como ato político, a letra traz imagens opostas e complementares, na estratégia

⁸ O mapa mental como ferramenta metodológica tem sua origem atrelada ao pesquisador britânico Tony Buzan (2011), que trata sobre a maneira como fazemos anotações. Mapas mentais são representações gráficas de informações e permitem capturar pensamentos, ideias e palavras-chave em uma tela em branco. Neles, o título ou ideia principal geralmente se localiza no centro do mapa, com as demais ideias relacionadas ramificando-se em outras direções.

⁹ <https://youtu.be/y5rY2N1XuLI>

estilística de provocar uma fricção entre os significados binários, presentes no embate da aceitação da identidade trans, do preconceito e do amor como a única comunhão possível.

Linn não está sozinha: são múltiplas as vozes quando pensamos nas narrativas corporificadas de quem vive e testemunha a segregação, a ruptura, o sofrimento e, muitas vezes, a morte. Quando lança poeticamente suas palavras, podemos perceber uma ruptura com a “máscara de silenciamento” a que se refere Grada Kilomba (2019, p. 33), “composta por uma peça de metal colocada no interior da boca do *sujeito negro*” de modo a impedir que os escravizados se alimentassem enquanto trabalhavam nas plantações, mas cuja principal função era provocar o silenciamento e a tortura, sendo a boca o órgão que permite a fala e a enunciação (KILOMBA, 2019, p. 33). A máscara reforça o racismo do projeto colonial de dominação da/o outra/o. “Quem pode falar? o que acontece quando falamos? e sobre o que podemos falar?”.

É proveitoso, aqui, refletir sobre o dissenso (1996) e a partilha do sensível (2005), fundamentais ao pensamento de Jacques Rancière. A distribuição de competências para quem e sobre o que se pode falar nos leva a questionar esse comum que tal partilha constrói, ou que é construído pelos meios de comunicação. Nos valemos do conceito de audiovisibilidade de Rocha (2010; 2018), para argumentar por uma forte politicidade que emana das expressões artistas de Linn da Quebrada, no sentido de provocar fissuras no comum pelo enfrentamento da constante invisibilização das vozes dissidentes, pretas, travestis, periféricas, pensando a diferença como elemento em torno do qual se constrói o comum, um comum outro.

Em diálogo com bell hooks, Kilomba (2019) afirma que o ato de escrever emerge de um ato político no qual a narradora emancipa-se para condição de sujeito, e não mais de objeto, em oposição à colonialidade que desqualifica e invalida essas vozes persistentemente. Já o ato de narrar torna-se uma necessidade, que se expressa por meio de uma escolha discursiva, pautada no uso da linguagem (Kilomba, 2019). Neste caso, podemos perceber que Linn provoca tal emancipação narrativa quando versa: “entre a oração e a ereção /ora são, ora não são/ unção / benção / sem nação / mesmo que não nasçam / mas vivem e vivem / e vem”¹⁰ ou em “se homens se amam, ciúmes [...] A quem costumeiramente ama / A mente ama também”¹¹.

Neste sentido, também podemos pensar com Andreas Huyssen (1986) uma complexificação da interface comunicação e debate identitário, partindo da argumentação do autor acerca das possibilidades de acesso e de visibilização das dissidências e das identidades

¹⁰ <https://youtu.be/y5rY2N1XuLI>

¹¹ <https://youtu.be/y5rY2N1XuLI>

minoritárias por via da cultura pop. Falamos do universo do entretenimento como um ator político e como locus de disputa, recuperando-se, assim, a potência da entrada destas populações vulnerabilizadas na agenda do entretenimento.

Na sequência do vídeo, dá-se um grito que, em sua dimensão poética, transborda nas lágrimas de todes, que se abraçam. Aqui vemos corpos que ainda estão vivos e se curam, num exercício de *autopoiesis*. Esse ato emerge de um ato político no qual a autora se torna narradora na condição de sujeito, e não de objeto (Kilomba, 2019). A ideia de cura, aqui, é central, e relaciona-se ao acolhimento, ao choro, ao afeto. A cura como liberdade, a partir dos afetos e do "fazer sentir", e não do "fazer sentido" (ROCHA, 2010).

2.2. Unção, benção, sem nação: as imagens e os sons

Um primeiro elemento que nos interpela é o símbolo escolhido por Linn como representação de si. Sobre este símbolo, Linn afirmou ser "um símbolo pagão onde afirmo o pacto de não ter nenhum compromisso de fidelidade com a realidade & o sucesso", o "símbolo de pajubá, [s]eu primeiro disco", tendo-o assumido "como parte da [sua] assinatura como Linn da Quebrada" (QUEBRADA, 2020). Um símbolo bastardo, que evoca tanto as letras de seu nome como algumas características do espelho de Vênus e do escudo de Marte, utilizados para representar o masculino e o feminino, mas não corresponde exatamente a nenhum deles.

Partimos, então, de uma abertura impactante e simbólica, com a imagem de Linn utilizando um facão, abrindo caminhos e limpando o terreno, uma segurança de si, para si e para os seus. O *cutaway* nos leva para outro lugar, para uma Linn crucificada, para outros sujeitos, e retorna. O cenário mostra um terreno baldio na periferia, terreno abandonado que remete não só ao lugar que muitos vivem e viveram, mas à metrópole que abandona pessoas e corpos. Sua dança contrasta com o abandono, enfrenta-o, questiona aqueles que o causam e demonstram que sua existência resiste. Linn encarna o papel de mestra de cerimônias, ou de uma figura religiosa que comanda um ritual sagrado, uma das múltiplas facetas que terá no videoclipe. Aqui, podemos pensar, com Kellner (2001, p. 312), a identidade pós-moderna, que se desdobra em níveis de reflexividade, e que pode ser construída e transformada por signos de maneira fluida.

Outros corpos vão surgindo em planos progressivos (detalhe, médio e plano geral), como partes de um todo que só fica claro ao subirem as escadas, indo ao encontro de Linn, bruxas pagãs em ascensão celebrando a própria fé. Este encontro denota acolhimento, união e força, uma celebração da vida. Suas poses e gestos dialogam com uma crítica em relação às formas

de existir, por via das imagens de afeto de corpos dissidentes que se abraçam, dão-se as mãos, riem, choram e tocam-se, em sua catarse do existir. Sofrem, mas se apoiam e resistem.

Para Omar Rincón (2006), o popular deve ser entendido politicamente a partir da experiência do corpo, sempre presentes nos espaços da religião, da festa ou da política. Para o autor, o popular é uma experiência bastarda, degenerada, capaz de misturar heranças do iluminismo, as tradições densas (âmbito das identidades), folclores (territórios e pessoas), a mídia (lôcus do entretenimento e espetáculo), o conectivo (internet, celular), mesclando o impuro, o incestuoso, o pecado, à indústria cultural, o multiculturalismo, o mainstream, as celebridades, e hibridizando diversos elementos. Para Stuart Hall (2003), esses hibridismos constroem novas identidades. Se, de um lado, há forças homogeneizantes da indústria cultural, por outro, tem-se outras que descentralizam a cultura, lugar onde se encontram brechas, possibilidades de luta. Essas instâncias, argumenta, não têm o poder de repelir totalmente as anteriores (poderes de dominação e violência), mas podem subverter, traduzir e negociar este "assalto cultural global sobre as culturas mais fracas" (HALL, 2003, p. 45). Vemos a politicidade dos hibridismos trazidos por Linn para seu popular bastardo, seu entretenimento envidescido. Aqui, o conceito-chave de atrator estranho pode ser atravessado pela bastardia de Rincón para provocar um desdobramento outro, verificado pela capacidade de excitar, pelo fetichismo visual pulsante desta audiovisualidade. É uma construção discursiva e visual que nos convida a desvendar um enigma. Um atrator que fixa a imagem pela sua própria potência, utilizando-se de códigos visuais bastardos, promíscuos, eróticos, que nos interpelam.

Adentrando a construção, vemos uma imagem que se repete: Linn de braços abertos, crucificada, cena de dramaticidade engrandecida pela contraluz da janela e o contra *plongée*. Linn passeia por entre a estrutura, um elemento fluido, mutável, orgânico, por entre as duras linhas retas e imóveis, nos entremeios de uma rigidez material e simbólica que parece desafiar. A imagem da igreja ou templo abandonado nos remete ao esquecimento, à degradação, à *terra nullius*. Entretanto, com a presença dos sujeitos ocupando o território esquecido, passa a ser palco de renascimento na e pela resistência, ganhando força com os afetos dos corpos. Uma metáfora da humanidade, a imperfeição que movimenta, ensina, conduz à luz. A esta casa abandonada, tornada sagrada pelos corpos e pela natureza que a circundam, invadem e habitam, também é dado certo ar etéreo pelos efeitos de câmera e de luz, que borram as fronteiras entre os elementos da cena. O grafite, presente tanto fora como dentro da casa, também faz pensar na indefinição das fronteiras e entornos, trazendo o que está fora para dentro e vice-versa.

Aqui, pensamos com Huyssen (2014) nestas ruínas como memória, ou do que foi feito das memórias e como lidamos com o passado e com o presente. O autor retoma a ideia benjaminiana de ruína como horizonte para pensar o futuro, e questiona a possibilidade de se pensar um futuro em um horizonte de ruína, de estetização irreversível do cotidiano. Ao mesmo tempo, observa condições de emergência de grandes potencialidades criativas a partir de sua hipótese da grande divisão, enxergando possibilidades interessantes de produzir e consumir cultura. Vê perspectivas, linhas de fuga, sobretudo em relação aos horizontes da memória "para onde se olha", que também constroem realidade, propondo o conceito de imaginação temporal como lugares possíveis de construção de mundo. *Oração* nos permite pensar a possibilidade desta imaginação temporal, olhar o futuro de uma maneira diversa, construída a partir do renascimento das ruínas e palimpsestos da memória. Essa audiovisualidade nos leva a um mundo em que a relação do binômio masculino/feminino não é apenas borrada ou confundida, mas desmontada. Há uma mistura de elementos nas roupas, nos corpos, nas danças, gestos e vozes nas quais performatividades de gênero são bagunçadas, criando fissuras das quais emergem expressões sexo-genéricas outras, da ordem do entre, que hibridiza "os homens, as bixas, as bruxas e as travas".

Linn nos leva a pensar na análise sexopolítica proposta por Preciado (2018), que questiona os imperativos do gozo, os modos corretos de gozar, de ser, de interagir, etc, e propõe ir além, seguindo uma perspectiva pós-identitária, por meio de formas de subjetivação que escapam às hierarquias e binarismos, desmontando-os. Trata-se, como propõe Monique Wittig (1992), de lugares de observação das "brincadeiras ontológicas". Vemos em Linn um contra-laboratório (PRECIADO, 2018), que permite a ruptura clara com a cultura hegemônica a partir de uma contaminação voluntária (no vestuário, nos elementos religiosos, no tom pastoral, etc) em relação não àquelas ações que nos são impostas, mas aquelas que escolhemos escolher.

O olhar se fixa em um corpo não-normativo, que embaralha o binarismo sexo-genérico, um corpo outro, o corpo despadronizado, o corpo tabu. Esse fetichismo, que faz alusão à obscuridade, magia e sexualidade, se dá pelo olhar (CANEVACCI, 2008). Corpo imagem, imagem impura. Para Kilomba (2019), este maniqueísmo "eu" versus "o outro" se declina também no "bom/ruim", o primeiro representando o que sou/tenho, e o que é próprio do outro já se faz ruim/sujo/degradado. Este corpo transviado, dissidente, é, portanto, associado pela cisheteronormatividade à impureza e à hipersexualidade, o que se reflete incessantemente nos

dados da violência¹² contra estas populações. *Oração* ressalta, portanto, nos elementos visuais de contraste, as incongruências no olhar que seleciona e classifica o que é tabu/errado/outro.

A imagem de Linn derramando sal, dentre muitas outras, conversa com os rituais, com o misticismo, as oferendas, as religiões de matriz africana, uma espiritualidade outra que é própria daqueles corpos, feitas por e para elxs, de forma que possam buscar e alcançar a cura por si mesmos, por suas tradições e crenças, e não pelo que lhes é imposto. Aqui, podemos pensar na diáspora de Stuart Hall (2003) para compreendermos a estética como lugar de disputa de poder. Hall nos mostra que, as várias outridades e fluxos diaspóricos emergem como atores na disputa, alterando e confrontando a cena hegemônica.

Na cena final, que tem a duração de mais de um minuto em silêncio, observamos a troca de posições destes sujeitos, na composição de um retrato de família, ou um quadro de tema religioso retratando divindades. Estas trocas de posições evocam cenas de reconfiguração familiar, de uma nova partilha do sensível, pautada por outros referenciais de beleza, de gozo e de afetos mobilizados em fluxo e de maneira não-hierárquica, de posições intercambiáveis. Vemos, aqui, figuras como Liniker, Urias, Ventura Profana formando um novo panteão, um novo olimpo, uma nova teogonia, o que também identificamos nas cenas em que aparecem posicionadas em nichos, como em um altar ou igreja. Trata-se de um panteão queer.

Pensamos, aqui, no queer de Esteban Muñoz (1998) como paradigma estético e político que não se prende aos binarismos, que não se liga à heteronormatividade, e que fuja da ideologia dominante. Muñoz fala da ideia de "queerness" como senso de autoconhecimento, das performances queer como modos de criação de mundo, e de uma realidade queer, clara na audiovisibilidade de Linn. Acionamos o conceito de desidentificação, que opera *com e contra* uma ideologia dominante por meio da refação de códigos culturais do mainstream, de forma que o sujeito possa ler-se neste mesmo mainstream. Reforma, portanto, um objeto já investido de significado, a partir de uma reestruturação transformadora. A desidentificação possibilita, assim, negociar as identidades e gerenciar subjetivamente traumas históricos.

Uma outra instância relevante para a análise de *Oração* é a das territorialidades, que extrapola a representação audiovisual, e se percebe na escuta das narrativas que o compõem. Às vésperas do lançamento de *Oração* nas redes sociais, Linn da Quebrada divulga em sua página no Instagram um vídeo no qual revela “a disputa territorial, a disputa para poder utilizar aquele espaço para gravar o nosso clipe, mas nós estávamos juntas e juntas nós estávamos mais fortes” (QUEBRADA, 2019). O grupo de multiartistas fora impedido de

¹² Segundo a ANTRA, 90% das população transexual e travesti considera a prostituição uma forma de sobrevivência e renda, sendo o emprego formal uma rara exceção. Cf. Relatório ANTRA 2019: <https://antrabrasil.org/2019/11/13/2019-brasil-segue-na-lideranca-dos-assassinatos-contra-pessoas-trans-no-mundo/>

gravar o videoclipe por um vizinho que chamou a polícia ao deparar-se com os corpos dissidentes. Trava-se, então, mais uma luta estético-política nesta disputa territorial, que leva Linn da Quebrada a afirmar que a gravação de *Oração* é “sobre o que nós possibilitamos, sobre o que podem os nossos corpos.” (QUEBRADA, 2019). Essa luta refere-se a existir e resistir em espaços da cidade.

Observamos os rastros da disputa territorial nas duas cenas da viatura de polícia no videoclipe. No primeiro registro¹³, essa viatura tem sua porta aberta na rua, e veem-se três homens em pé na calçada, dois deles policiais. Linn e as participantes de *Oração* ocupam a rua e passam de mãos dadas pela lateral do carro, unidas, como em procissão ou passeata, olhando em direção à câmera (figura 2). Ouvimos as estrofes “não queimem / não queimem / [...] clamem, que amem, que amem”. Já no segundo registro¹⁴, nota-se que as artistas ocupam o local onde antes estavam os policiais. Em pé ou sentadas, todas assistem à partida do carro de polícia que sai de cena.

Figura 2 – Telas capturadas de *Oração*, da esquerda para direita: o carro de polícia em duas cenas



Fonte - <https://youtu.be/y5rY2N1XuLI>

Assim, o videoclipe *Oração*, enquanto o ato de criação de uma expressão artística, pensando com Deleuze, também performa resistência (DUARTE, 2015). Ao incorporar essas duas cenas ao videoclipe, podemos inferir que Linn também faz os movimentos de desterritorialização e reterritorialização, a exemplo do que propõe Deleuze e Guattari (2010). De acordo com os pensadores, ambos os movimentos são contínuos e se constituem em abandonar e construir territórios. Porém, como explica François Zourabichvili (2004), estudioso da obra de Deleuze, o conceito de território, neste caso, não se limita a um lugar geográfico já que este também compreende um valor existencial, abrangendo tanto o território familiar ou vinculante quanto às distâncias em relação a outrem. Essa concepção implica certa delimitação material e afetiva: “o traçado territorial distribui um fora e um dentro, ora

¹³ Ver em 2min:50s até 2min:57s. Disponível em <https://youtu.be/y5rY2N1XuLI>

¹⁴ Ver em 3min:48s até 3min:51s. Disponível em <https://youtu.be/y5rY2N1XuLI>

passivamente percebido como o contorno intocável da experiência (...), ora perseguido ativamente como sua linha de fuga, portanto como zona de experiência” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 23). Dito de outro modo, *Oração* desterritorializa para (re)territorializar a união de todas as multiartistas quando se abraçam, cantam, dançam e riem com alegria. Dessa forma, podemos inferir que a narrativa corporificada de todas cria um território novo, revelando a dimensão estético-política de *Oração* também nas tramas midiáticas, que produz novos sentidos em uma luta ativista (ROCHA, 2020) e de “expressões identitárias flexíveis”, corroborando também para a abertura do fluxo identitário que germina rizomaticamente (COLLING, 2018, p. 163).

2.3. Se hímen, se unem: o figurino

As cores podem influenciar os indivíduos a partir de seus efeitos – em caráter fisiológico e psicológico. Podem “produzir impressões, sensações e reflexos sensoriais de grande importância, porque cada uma delas tem uma vibração determinada em nossos sentidos” (FARINA, PEREZ, BASTOS, 2006, p.2). O impacto que a cor é capaz de gerar não diz respeito apenas à sensação, mas também ao uso e contexto o qual determinada cor está sendo utilizada. Na comunicação, a cor possui uma ação tríplice sobre o indivíduo: “é vista: impressiona a retina. É sentida: provoca uma emoção. E é construtiva, pois tendo um significado próprio, tem valor de símbolo e capacidade, portanto, de construir uma linguagem própria que comunique uma ideia” (FARINA; PEREZ; BASTOS. 2006, p.13).

Em *Oração*, o branco contrasta com a brutalidade do concreto, das esquadrias em tom de cinza e das pichações na parede do cenário, de maneira a concentrar nas personagens em cena uma ideia de leveza e serenidade. Está presente de forma destacada, ora nas roupas, ora na iluminação dos ambientes e no filtro aplicado na edição do vídeo. Farina, Perez e Bastos (2006) nos elucidam sobre possíveis significados do uso do branco como forma de comunicação: neutralidade, pureza, limpeza, liberdade, criatividade, paz. Também indicia algo incorpóreo e conduz a sensação de vazio interior, carência afetiva, solidão. No Ocidente é capaz de simbolizar a vida e o bem; no Oriente, significa a morte, o fim, o nada. Para além dessas acepções, também vemos o branco, em Linn, como uma metáfora à união de todas as cores do arco-íris, símbolo da bandeira LGBTQIA+. Uma união de todas, todes e todos em um mundo que respeite as diferenças entre os indivíduos.

É interessante destacar, também, a utilização de peças que remetem a corselets e espartilhos utilizados no século XIX para demarcar a cintura e a silhueta femininas, e de tecidos como rendas e tules, usados como símbolos de uma feminilidade essencialista em um contexto de moda marcado pela divisão acentuada das roupas entre masculinas e femininas. A

mulher, nesse contexto, seria observada pela beleza, e o homem pelo despojamento (MELLO E SOUZA, 2005; LAVER, 2008). Destaca-se também a utilização de rendas, golas, bordados e franzidos, elementos de vestuário considerados essencialmente femininos, mas que foram apropriados por homens conhecidos como dândis, ainda no século XIX. Esse grupo, geralmente ligado a movimentos artísticos e culturais da época, utilizava-se dessa excentricidade de maneira a ratificar um modo de vida contrário às regras do período, e sua insubmissão a elas (CRANE, 2006). Pode-se dizer, assim, que ao utilizar elementos de vestuário que historicamente são associados a um contexto de opressão feminina, ou a figuras dissidentes, o clipe atua sob uma perspectiva de deslocamento de sentido no uso dessas peças, que são ressignificadas a fim de valorizar uma força que se dá por meio de uma proposta de liberdade identitária, a partir de corpos a qual se destinam tentativas de exclusão, marginalização e invisibilidade. Reforça-se, desse modo, por meio da roupa, o poder dos desvios e das derivações e se coloca a dissidência como performance ativa e não cerceadora (PRECIADO, 2018).

O estilo das roupas é variado, refletindo a identidade kelleriana pós-moderna construída pelos signos. O coletivo Assumpta, composto por Gabriela Pfeifer, Daniel Mathias Leão e Eduardo Grella, propôs três looks com forte simbologia. O macacão que se assemelha à uma camisa de força, vestido por Majur, remete à equiparação das transexuais a pessoas com transtornos mentais, por decidirem modificar o próprio corpo, seguir o próprio caminho, afastando-se de um suposto caminho natural. São elas as bruxas, as loucas, as donas do próprio destino. Já Ventura Profana traja um kaftan com blazer costurado na frente, uma imagem de clara desconstrução das representações de gênero na moda. No caso da roupa usada por Linn da Quebrada, a imponência da gola, luvas e babados parece demarcar a posição de condução do coletivo que entoa a oração, podendo ser associada a uma figura de líder religiosa ou de uma divindade, acompanhada por corpos celestiais que se materializam em sujeitos dissidentes. O figurino de Linn é produzido a partir de um zentai, macacão que cobre o corpo todo, utilizado em manifestações artísticas, como a dança, ou também em manifestações fetichistas. Na cena da cruz, o zentai é retirado de cena, as pernas de Linn surgem nuas, como em um resgate da imagem e das vestes de Jesus Cristo na ocasião da crucificação. A associação se dá também em sua movimentação coreográfica pelos escombros e vigas do cenário, fazendo de Linn uma mártir deste panteão queer. Essa força de demarcação aparece também no figurino de Liniker que, com a cabeça coberta por um durag, acessório que foi muito utilizado na década de 1960, ganhando notoriedade com o movimento Black Power, e nos anos 1990 e 2000 ressurgiu como uma tendência da moda popular entre os

jovens, como elemento simbólico e político da cultura afro. A peça remete também a um manto, que se estende ao corpo a partir da cabeça, como os utilizados em imagens sagradas como as de Nossa Senhora.

Em um dado momento, a câmera foca no rosto de uma das artistas, seu cabelo pintado de rosa e rosto coberto por um véu cravejado de pedras. Por estarem elementos, associados a uma noção de essencialidade feminina (LAYER, 2008), colocados sobre o corpo de uma mulher trans, podemos pensar na imagem de alguém que está encoberto ou sufocado por uma relação de poder que tenta impedir seu devir. A pluralidade de corpos, cabelos e biotipos se faz evidente, com o caimento da roupa em cada corpo atuando como simbologia de um vestuário que se apresenta como fluido e plural, de maneira a desconstruir padrões homogeneizantes, binários e excludentes, que dividem as roupas entre masculinas e femininas, castas e sexualizadas, sagradas e profanas e outras relações binárias normativas socialmente arraigadas e compartilhadas. Compreende-se a estética, dessa maneira, atuando em seu sentido político por meio do vestuário, a partir da proposição de uma ordem que se estrutura por meio de outridades, de maneira a se trazer alteridades para a cena hegemônica, como se vê no contexto da oração proposta por Linn da Quebrada.

3. Que amem as travas: considerações finais

A partir da análise cartográfica que apresentamos, vemos que a estética, pensada como experiência sensório-cognitiva, torna uma dimensão fulcral para a compreensão dos fenômenos pós-modernos. Os sentidos de nosso tempo são mobilizados para além do que faz sentido, das racionalidades e das lógicas do intelecto, e a ordem dos afetos, da criação e expressão estética nos proporcionam espaços outros de entendimento do mundo. Assim, é nas brechas, nos fluxos e nos atravessamentos que a estética nos proporciona que enxergamos um espaço de disputa, bem como linhas de fuga possíveis para o enfrentamento de uma matriz cisheteronormativa que invisibiliza, apaga e oprime. A estética nos torna aptos, portanto, a apreender a partilha do comum que se dá na cultura, e nos permite pensar em formas de atuação política outra, como a via dos ativismos musicais de gênero (ROCHA, 2020).

Oração transcende as delimitações corpóreas, afetivas, traz uma ideia fronteiriça de luta ativista, realizada pelos corpos dissidentes e periféricos, que se espalha por sua força poética, simbólica e imagética nas palavras, nas lágrimas, nos sorrisos, nas vestimentas, conferindo a esta audiovisualidade, considerada em sua totalidade, grande potência política. Provocam, pelo uso de todos estes elementos, rasgos importantes no comum partilhado, de forma a estimular a reflexão e a imaginação, criando narrativas que desafiam racionalidades temporais estabelecidas, torcendo-as e embaralhando-as de modo que permitem pensar em novos

futuros, novas construções e visões de mundo a partir de outros lugares de ação e meios de reexistir. Oremos, com o corpo político de Linn, para que "não queimem as bruxas, mas que amem as bixas, mas que amem, clamem, que amem". Reexistir, clamar e amar hoje e sempre as travas também.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUZAN, Tony. **Use sua Mente: Como desenvolver o poder do seu cérebro**. São Paulo: Integre, 2011.
- CANEVACCI, Massimo. **Fetichismos visuais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. **Revista sala preta**, vol. 18, nº 1, 2018.
- CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**. São Paulo: Senac, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**. Capitalismo e esquizofrenia. Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2010
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo**. Textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5ª ed. ver. e ampl. – São Paulo: Edgard Blücher, 2006.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose**. Um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 10ª ed., 1991.
- HUYSSSEN, Andreas. **After The Great Divide : Modernism, Mass Culture, Postmodernism**. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LAVIER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008
- MELLO E SOUZA, Gilda. **O Espírito das Roupas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MORIN, Edgar. Sapiens-demens .In:_____ **O paradigma perdido: a natureza humana.** Lisboa: Publicações Europa América,1973.

MUÑOZ, José Esteban. **Disidentifications: Queers of color and the performance of politics.** Minneapolis: University of Minesota Press, 1998.

PINACOTECA do Estado de São Paulo. "Grada Kilomba: desobediências poéticas", 2019. Disponível em: <http://pinacoteca.org.br/programacao/grada-kilomba-desobediencias-poeticas/>.

PRECIADO, Paul. **Texto junquie.** Sexo, drogas e biopolítica. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

QUEBRADA, Linn da. **eh um símbolo pagão onde afirmo o pacto denão ter nenhum compromisso de fidelidade com a realidade & o sucesso. mas tbm eh o símbolo de pajubá, meu primeiro disco. e assumi tbm como parte da minha assinatura como Linn da Quebrada.** Brasil, 20 out. 2020. Twitter: @ linndaquebrada. Disponível em: <https://twitter.com/linndaquebrada/status/1262457112644501505>.

QUEBRADA, Linn da. 2019. Vídeo Instagram (3min 37s). Publicado por @linndaquebrada. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B4U9dspIcK/> Acesso em: 5.jun.2021

RANCIÈRE, Jacques. **O Dissenso.** In NOVAES, Aduato. A Crise da Razão. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O que significa estética.** Tradução R.P. Cabral. 2011. Disponível em: <http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>.

RINCÓN, Omar. **Narrativas mediáticas.** O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento, col. Estudios de televisión, núm. 23. Barcelona: Gedisa. 2006.

ROCHA, Rose de Melo. **Cenários e práticas comunicacionais emergentes na América Latina: reflexões sobre culturas juvenis, mídia e consumo.** Rumores (USP), v. 8, p. 205, 2010.

ROCHA, Rose de Melo. **Políticas de visibilidade como fatos de afecção: Que ética para as visualidades?** Revista FAMECOS, n. 17 v.(3), 2011, p.199-206, disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2010.3.8187>

ROCHA, Rose de Melo. **Artistas de gênero e a transformação pela música.** Entrevista a Carolina de Assis. Gênero e Número, 2018. Disponível em: <http://www.generonumero.media/entrevista-artistas-de-genero-e-transformacao-pela-musica/>

ROCHA, Rose de Melo (org). **Artivismos musicais de gênero: Bandivas, travestis, gays, drags, trans, não-binários.** São Paulo: Devires, 2020.

WITTIG, Monique. **The straight mind and other essays.** Boston: Beacon Press, 1992.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze.** Rio de Janeiro: Relume Dumará Editora, 2004.