

# Quem sou eu? Artivismo e identidades dissidentes na performance de Linn da Quebrada

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

# SIMPÓSIO MÚSICA E GÊNERO: REFLEXÕES SOBRE PROCESSOS E PRÁTICAS NA PRODUÇÃO SONORA DE MULHERES

Mariana de Lima Veloso Universidade Estadual de Campinas – xmarilima@gmail.com

Resumo: O presente trabalho pretende analisar a relação entre gênero, política e música, articulando a literatura feminista – a partir das noções de marcadores sociais de diferença (Brah, 2006), performatividade (Butler, 2003, 2006) e noções de experiência (Brah, 2006; Scott, 1990, 1998) – com a literatura da musicologia, entendendo a construção do ser social através da música (Cusick, 2001; McClary, 1994), o que é o fazer musical (Seeger, 2008; Small, 1998) e este fazer enquanto organização política, o artivismo (Raposo, 2015). Como ferramenta plástica de análise, a etnografia da performance de Linn da Quebrada num show na casa Mundo Pensante, na cidade de São Paulo em março de 2019.

Palavras-chave: Artivismo. Etnografia. Performance. Feminismo. Etnomusicologia.

#### Who am I? Artivism and dissident identities in the performance of Linn da Quebrada

**Resume:** The present work intends to analyze the relationship between gender, politics and music, articulating the feminist literature – from the notions of social markers of difference (Brah, 2006), performativity (Butler, 2003, 2006) and notions of experience (Brah, 2006; Scott, 1990, 1998) – with the musicology literature, understanding how music socializes us (Cusick, 2001; McClary, 1994), what is musiking (Seeger, 2008; Small, 1998) and musiking as a political performance, artvism (Raposo, 2015). As a plastic analysis tool, the ethnography of Linn da Quebrada's performance in a festival at Mundo Pensante, in the city of São Paulo in March 2019.

Keywords: Artvism. Etnography. Performance. Feminism. Etnomusicology.

Algumas diferenças são lúdicas; outras são polos de sistemas históricos mundiais de dominação. 'Epistemologia' significa conhecer a diferença.

Donna Haraway, 2000, p.58

O presente trabalho tem como objetivo entender o papel da arte no processo social, mais especificamente o processo social dentro de uma cena de corpos dissidentes e diferenciados por sistemas estruturais do capital. Corpos submetidos desde sempre a relações de poder, opressão e dominação, tendo muitas vezes suas vozes e vidas negadas.

Minha história começa com Lina, pessoa que dá corpo a Linn da Quebrada. E para contar a história de Linn, traço uma narrativa que parte de sua formação social até a performance musical.



### 1. Submissa do sétimo dia

Lina Pereira é quem dá corpo social à performer Linn da Quebrada. Mulher negra trans, traz em seu nome artístico um símbolo de sua experiência dissidente. Experiência é um conceito-chave no feminismo, onde "o cotidiano das relações sociais de gênero – desde o trabalho doméstico e o cuidado das crianças, emprego mal pago e dependência econômica até a violência sexual e a exclusão das mulheres de centros-chave de poder político e cultural" ganha um novo significado, deixando o "domínio do 'tido como certo' para ser interrogado e enfrentado" (BRAH, p. 359-360).

Joan Scott em *A Invisibilidade da Experiência* (1998) defende que "não são indivíduos que têm experiência, mas sim sujeitos que são constituídos pela experiência". Sujeitos agentes não são totalmente livres e autônomos uma vez que sua atuação é "constituída através de situações e status que lhes é conferido" (p.320).

Para Scott, "experiência é a história de um sujeito" e "a linguagem é o campo no qual a história se constitui" (p.320). Avtar Brah (2006) defende também o lugar de significação que a experiência adquire, "não como diretriz imediata para a 'verdade' mas como uma prática de atribuir sentido". A ideia de um sujeito de experiências plenamente constituído, "a quem as 'experiências acontecem" dá lugar à ideia de que "a experiência é o lugar da formação do sujeito" (p.360).

Ou seja, *experiência* é a rede de relações e significados atribuídos que criamos com base na nossa vivência diária. E nossa agência no mundo social está necessariamente moldada pelo lugar que ocupamos, pela experiência que temos. Como Alfred Gell (1998) afirma, "como pessoas sociais, nós estamos presentes não somente em nossos corpos, mas em tudo o mais ao nosso redor que testemunhe nossa existência, nossos atributos e nossa agência" (p.103).

Realidade social, para Donna Haraway (2000) "significa relações sociais vividas, (...) nossa construção política mais importante" (p.36). E por baixo de todas essas relações "estão noções culturais de *poder* que são continuamente incorporadas no comportamento ritualístico diário" (KOSKOFF, 1993, p.161, tradução minha). Ellen Koskoff (1993), etnomusicóloga estado-unidense, defende que a antropologia feminista é chave, então, para compreender as "distribuições diferenciadas de poder que situam as mulheres em posições desiguais" (PISCITELLI, 2008, p.272), pois sendo produzida já de uma perspectiva *outsider*, tem meios



para apontar "para estruturas sociais profundas que vêm sendo obscurecidas ou mistificadas (no sentido marxista) por ideologias políticas ou religiosas". (p.150, tradução minha)

Sendo assim,

Nosso gênero é constituído e representado de maneira diferente segundo nossa localização dentro de relações globais de poder. Nossa inserção nessas relações globais de poder se realiza através de uma miríade de processos econômicos, políticos e ideológicos. Dentro dessas estruturas de relações sociais não existimos simplesmente como mulheres, mas como categorias diferenciadas (...). Cada descrição está referida a uma condição social específica. (BRAH, 2006, p.341)

Essas categorias que aludem à multiplicidade de diferenciações, articulando-se a gênero, descolam da visão de um sistema sexo/gênero (Rubin, 1975), da noção binária de um sistema que pensa uma "relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito" (BUTLER, 2003, p.24). Gênero é uma categoria que pode incluir sexo, mas não determina sexualidade (SCOTT, 1990, p. 7).

Se o sexo imita o gênero, então talvez haja gêneros, maneiras de interpretar culturalmente o corpo sexuado, que não são de forma alguma limitados pela aparente dualidade do sexo. (...) Na verdade, gênero seria uma espécie de ação cultural/corporal que exige um novo vocabulário, o qual institui e faz com que proliferem particípios de vários tipos, categorias ressignificáveis e expansíveis que resistem tanto ao binário como às restrições gramaticais substantivadoras que pesam sobre o gênero. (BUTLER, 2003, p. 195)

Para Butler, a prática discursiva tem efeito plástico na vida real e assim como a linguagem tem o poder de "atuar sobre os corpos" causando opressão sexual, ela também é o "caminho para ir além dela", pois "ela pressupõe e altera seu poder de ação sobre o real por meio de atos elocutivos que, repetidos, tornam-se práticas consolidadas e, finalmente, instituições" (2003, p.202). O sexo é produzido ao mesmo tempo que é desestabilizado no curso dessa reiteração. Ele adquire seu efeito naturalizado, mas abrem-se "fossos e fissuras que podem ser vistos como as instabilidades constitutivas dessas construções, como aquilo que escapa ou excede a norma. Essa instabilidade é a possibilidade desconstitutiva no próprio processo de repetição" (BUTLER, 2010, p.118). Sendo assim, a *performatividade* passa a compreender não só um "ato" singular ou deliberado, mas, ao invés disso, uma prática reiterativa e *citacional* pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia" (BUTLER, 2010, p.111). A categoria "Mulher", portanto, não é fixa e homogênea internamente, é produzida nas interseccionalidades (Colling, Sousa, Sena, 2017) das categorias de diferença (Brah, 2006), sendo gênero apenas uma entre outras (como raça, classe, sexualidade).

Lina vem justamente para transgredir fronteiras, apagar diferenças, livrar-se de códigos impressos pela experiência e criar novos que não sejam limitantes ou dominantes. Ultrapassar a linha do sujeito mulher para entender um sujeito plural, o mito político do



ciborgue de Donna Haraway (2000), que "vaza por todos os lados". Um organismo vivo emaranhado em tramas de "desejo, poder, raça, gênero e sexualidade" que se organiza física e discursivamente nos espaços. Linn é a "tensão de manter juntas coisas incompatíveis porque todas são necessárias e verdadeiras" (p.35).

## 2. Quem sou eu?

De acordo com Roger Keesing, numa análise das relações de poder nós precisamos "olhar através das conceituações culturais como também para elas... Nós precisamos ver as realidades do poder: quem tem, quem o usa, de que maneiras e para quais fins". (KOSKOFF, 1993, p.161)

Lina foi criada no interior do Estado de São Paulo pela tia sob os ideais das Testemunhas de Jeová. Em entrevista<sup>3</sup> afirma que seu corpo carrega muitas "marcas" dessa época, marcas essas relacionadas "à culpa, a uma construção do sagrado, do profano, do pecado (...), como se eu tivesse que abrir mão de mim mesma para poder existir, pra pertencer àquela comunidade". Após assumir sua sexualidade, muda para a cidade de São Paulo e começa a trabalhar com o corpo e a arte. "A partir do momento em que tomei a ação de liberdade do próprio corpo, que tomei as rédeas, encontrei na arte um território físico de expressão e possibilidades" (MOREIRA, 2018, p. 2).

Susan McClary (1994) defende que a música nos socializa. Seu argumento é de que a música nos conecta com nossos sentimentos mais íntimos, contribuindo fortemente na formação das identidades, pois "nos ensina a experimentar nossas emoções, desejos e até mesmo (especialmente na dança) nossos próprios corpos" (p. 53, tradução minha).

Para entender como a música nos socializa, precisamos olhar para a produção de música, para o momento que ela ocorre no tempo, no espaço e quem são os participantes (SMALL, 1998, p. 10), pois "se ampliarmos o círculo da nossa atenção para englobar a série de relações que constituem uma performance, nós veremos que os primeiros sentidos da música não são individuais, mas sim sociais" (p. 8). Musicar, então, "sugere que o sentido/sentimento da música é construído através das práticas de fazer musical dentro da prática cultural" (BØHLER, 2018, p. 444, tradução minha).

Suzanne Cusick (2001) reitera a ideia de um fazer musical construtor e construído socialmente (p.484) e acrescenta que todas as musicologias feministas estão necessariamente preocupadas em olhar para as relações de poder no microcosmo chamado "música", "porque essas relações podem ser entendidas como reflexo ou reforço das relações de poderes de gênero no mundo 'real'" (p.484, tradução minha). Ou seja, produzir um saber feminista



através da musicologia é buscar entender "como o mundo musical e o 'real' interagem ao trocar as relações de poder por dentro e entre esses mundos" (p. 484, tradução minha).

Nesse movimento de musicar, sinais são trocados, cria-se uma linguagem, efeitos físicos e psicológicos são percebidos por todos envolvidos. "Surge a comunicação, que geralmente resulta em vários níveis de satisfação, prazer e até êxtase. O que quer que isso signifique, quando o evento termina os performers e sua audiência têm uma nova experiência" (SEEGER, 2008, p. 238).

O artivismo queer, cena onde Linn conquistou espaço, é sobre estabelecer uma relação "fundada na dissidência e na insurgência cívica e artística" (RAPOSO, 2015, p.11), é expressão "poética e performativa" (p.5) dentro do espaço urbano, é "causa e reivindicação social simultaneamente como ruptura artística" (p.5) e também produz "inquietações no próprio território da arte contemporânea e das suas fundações" (p.11), mostrando como ela pode ser uma poderosa ferramenta de transformação para esses grupos marginais.

Etnografar a performance de Linn é tentar encontrar as relações de poder (Koskoff, 1993; Cusick, 2001) ali distribuídas, mas também tentar entender como funciona a criatividade cultural em tempos plurais (Mizrahi, 2014). A etnografia não deve buscar reconstituir uma totalidade, é um estudo de caso, fruto do encontro entre partes, das conexões parciais estabelecidas naquele momento e comunica o "caráter essencialmente partível da pessoa que ultrapassa os limites do seu corpo individual" (MIZRAHI, 2014, p.55). Através dessas partes liberadas no ato artístico, Linn "deixa traços e produz efeitos", alimentando-se também "das partes dos mundos pelos quais passa" (p.56).

O Festival Bixanagô aconteceu na cidade de São Paulo de 21 a 23 de março de 2019. É um festival de "música, política e artes que promove a diversidade, a criatividade e a potência da comunidade negra, periférica e LGBT+"<sup>4</sup>. A programação, que se deu toda nas instalações do Mundo Pensante e do Lab Mundo Pensante, casa de shows no bairro do Bixiga, incluiu oficinas, rodas de bate-papo e shows sobre arte e política negra e LGBT+ em diversos ambientes como a dança, a música, a moda, a saúde pública, as artes visuais. Para a festa de encerramento, um festival no MP começando as 20h e sendo gratuito até as 23h30. Linn era a atração principal, a última a cantar, programada para subir à 1h da madrugada do dia 24.

Separo essa noite em dois momentos: a chegada e o momento do show.

chegada (23h30 - 0h30)



Fui desacompanhada ao evento. Minha primeira etnografia prestes a se iniciar, cheguei um tanto ansiosa à casa precisamente às 23h30 e entrei sem precisar pagar pois eles estavam "dando uma margem de 10 minutos" segundo a mulher que me recebeu. Subindo as escadas da entrada já me deparo com as questões da pesquisa e as possíveis limitações de minha própria condição ali. Noto as roupas das pessoas que estão ao alcance dos olhos, a preocupação estética-visual é evidente. A roupa ali funciona como uma mensagem, como uma extensão do que você pensa/sente.

Termino de subir as escadas e ali mesmo fico, já reparando um público majoritariamente masculino. É um público visual e auditivamente miscigenado, em sua maioria LGBT. De fato, só observei um casal heteroafetivo durante a noite inteira, algo que nunca havia presenciado num ambiente "balada". O festival de encerramento contou apenas com apresentações femininas e negras. Como cheguei tarde, não acompanhei as atrações, mas logo na entrada ouço comentários como "o que foi essa mulher?" e "meu deus, que show foda"<sup>5</sup>.

Danna Lisboa sobe ao palco à 0h, mas nas conversas no fumódromo abarrotado é clara a animação e espera pelo show de Linn. Entro na parte de dentro da casa, toca uma DJ entre as apresentações. Som alto, tocando funk. Observo durante a noite que as músicas entre shows são sempre funks com batidas fortes e letras explícitas.

O Festival propaga o discurso da representatividade e do empoderamento e isso reflete no público que está ali para assistir. Gays, nordestinos, negros, transsexuais, lésbicas, das categorias de diferenciação o lugar estava repleto de diversidade. Essa diversidade coexistindo no mesmo espaço funciona como uma espécie de legitimação, conferindo uma sensação maior de liberdade de expressão no público. Liberdade de expressão artística e liberdade de expressão dos corpos que ali musicam, tanto ao som do DJ, quanto ao som dos shows que aconteciam. Nas danças, os corpos são livres, vários estilos de dança se manifestam como o Hip Hop, o Vogue e o próprio funk. É, inclusive através da dança, que se torna possível observar a extensão da liberdade da sexualidade – "dou meu cu de cabeça pra baixo" grita Valeska Popozuda nos alto falantes enquanto na pista todos gritam e dançam.

### show (01h10 - 02h45)

À 01h10 Linn chega ao MP, passando com Jup, sua parceira de performance e um produtor em seu encalço bem à minha frente, que estou encostada no bar, vendo as pessoas dançando e sendo contagiada pela energia frenética da pista. Linn precisa ser guiada, pois a



roupa que veste tampa seus olhos. Sua imagem é bem impactante, algo fragmentado, deslocado do real.

Os minutos seguintes são longos, o show atrasou 45 minutos para começar. Linn sobe ao palco à 01h45. Jup vem à frente, usando um vestido com vários retalhos de tecido, uma peruca de cachos grandes e armados e lentes de contato brancas, dando uma sensação fantasmagórica a sua imagem. Linn, atrás, usa um macacão vermelho de camurça colado e botas vermelhas. Por baixo do macacão, uma camiseta de manga longa roxa colada com um capuz que cobre todo seu rosto, como se fosse uma máscara. Um zíper na região da boca, botões costurados na altura dos olhos e uma peruca de cabelos longos por cima. Traz na mão uma vela em forma de maçã. Aquele corpo sem rosto é humanóide, mas parece vir de outro lugar.

Com elas, um DJ tocando o set ao vivo, soltando as batidas e manipulando o som, tanto da voz, quanto adicionando outros efeitos. Jup se encaminha para o canto esquerdo do palco, onde há um quadro de folhas brancas em que durante o show faz intervenções performáticas com desenho e palavras. Linn abre o zíper, só sua boca fica à mostra. Gestos com a língua, beiços se lambendo, movimentos incitantes com a boca e então a vela é apagada, começando o show.

Na primeira música, Linn já mostra o caráter de toda a apresentação. Letras repetitivas e ambíguas, sobre ser e existir enquanto travesti, sobre sexualidade, afeto, vaidade. A característica mais marcante é a reiteração, algumas frases ganham marcas e são repetidas. No primeiro ato a frase de maior impacto é "lenda, maldição", em que ela se refere à própria existência. Jup desenha no quadro uma máscara, um rosto sem rosto, que depois rasga do quadro e come o papel.

O show segue inteiro no mesmo ritmo, sem pausa, sem possibilidade de entender onde é uma música, duas, onde acaba e começa. A proposta me parece ser justamente a sensação de uma coisa só. Um momento musical. O começo é no começo e o fim é no fim, tudo que acontece no meio é desenvolvimento de uma mesma temática, ser travesti. "Credo, que delícia, como é bom ser travesti" ela canta em determinado momento<sup>6</sup>. Fica muito claro a centralidade do tema sexual, uma vez que a sexualidade é uma grande "marcadora da experiência travesti." (MISKOLCI, PELÚCIO, 2007, p. 263)

O público fica vidrado e excitado com sua presença. Linn sobe no palco ao som de muitos aplausos e gritos de aprovação e a cada frase de impacto, mais gritos e aplausos.



Observando o público e pensando sobre os afetos ali compartilhados, tento imaginar qual é o ponto que liga todos ali. Linn está no palco "brilhando e arrasando" (como ela mesma diz na letra de "Mulher") com sua existência à margem, criando uma sensação de representatividade e a legitimidade desses corpos notoriamente dissidentes. É "o estar à margem, assumidos na própria auto-designação performática". (PEREIRA, 2006, p. 470)

Logo depois das primeiras músicas, Linn tira a peruca e a máscara, revelando seu rosto com uma peruca na altura das orelhas e lentes de contato brancas também. Algumas músicas depois, a segunda peruca se vai também, revelando os cabelos naturais e curtos da cantora. Linn tem o corpo muito presente e provocante, usa da característica visual para somar ao discurso. "Vamo dançar" ela chama o público numa sessão onde repetia "Pense, dance" diversas vezes em cima do beat.

A música é essencialmente eletrônica, mas ainda com as batidas fortes e sensuais do funk. Na pista, muita gente dança, presencio até uma mini batalha de Vogue, em que os dançarinos vão um por vez ao meio da roda e mostram suas habilidades com o corpo.

Em seu gesto vocal. Linn mistura a voz falada, recitada, a voz cantada e em momentos específicos se vale de gritos em que usa um registro e uma tessitura totalmente opostos, fazendo parece uma voz mais "masculina" e agressiva.

Ainda que desestabilizem o binarismo de sexo/gênero, as travestis, paradoxalmente, o reforçam em seus discursos e ações. Porém, é somente pelo paradoxo que elas podem expressar seu conflito com as normas de gênero vigentes. O paradoxo é a condição de sua ação (ou agência). (MISKOLCI, PELÚCIO, 2007, p. 263)

Em diversos momentos ela muda o tônus do corpo, conforme a letra. Movimentos mais agressivos e fortes alternando com o corpo leve e sensual. "Eu tenho raiva" ela diz em um momento enquanto Jup escreve no quadro "eu te amo muito".

O recurso poético da ambiguidade é central para a construção do discurso político da performance. A todo tempo o que Linn denuncia é a visão que se tem das travestis. O olhar do outro que não enxerga, que não torna legítimo aquele ser, que chama de maldição. Em diversos momentos Linn canta a palavra "doi" e Jup escreve no quadro "dor" repetidas vezes, até preencher todos os espaços.

A frase de maior repetição durante o show é "quem sou eu?". Trazida em diversos momentos, mas cantada da mesma forma. É essa sensação de repetição que resgata sentimentos. Parece que o tempo todo do espetáculo Linn tenta responder a essa pergunta com as outras músicas. Fala sobre afetos ("o coração dispara, me diz para"), sobre sexualidade



("cômica, come cu", "entre a oração e a ereção") e sobre existência ("Eu não vou morrer", "vencer, vem ser você também").

Ao final, depois de uma hora de show, o tema da primeira música é musicalmente retomado, como se tivéssemos dado uma volta completa. "Quem sou eu? Eu sou uma legião e vamos fazer revolução". Nesse momento o público age o mais responsivo da noite inteira, com gritos e aplausos fortes. Linn está comunicando com suas existências sociais, chamando pra luta. Ela sai do palco sem delongas, o beat é encerrado e a DJ da casa já coloca uma música da Beyoncé subindo em fade. Uma parte do público dispersa, sai para fumar e ir embora e outra parte segue na pista dançando a nova música. A atmosfera onírica e de transe que tinha se estabelecido já evaporou.

#### Referências

BØHLER, Kjetil Klette. The Political Aesthetics of Musicking during Carnival in Santiago de Cuba. In: REILY, Suzel A.; BRUCHER, Katherine Brucher. *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*, Routledge. 2018.

BRAH, Avtar. *Diferença, diversidade, diferenciação*. Cad. Pagu, Campinas, n. 26, p. 329-376, June 2006. Disponível em

<a href="http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/script=sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/script=sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/script=sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/script=sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/script=sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/script=sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/script=sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/script=sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/script=sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.scielo.br/sci\_arttext&pid=S0104-bttp://www.sci\_arttex

83332006000100014&lng=en&nrm=iso>. Accesso em 10 de agosto 2018.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado*: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

\_\_\_\_\_. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização. Brasileira, 2003.

COLLING, Leandro; SOUSA, Alexandre Nunes; SENA, Francisco Soares. Enviadescer para produzir interseccionalidades. In: OLIVEIRA, João Manuel; AMÂNCIO, Lígia (Orgs.). *Gêneros e sexualidades*: interseções e tangentes. Lisboa: Maiadouro, 2017, p. 193-215.

CUSICK, Suzanne. Gender, musicology and feminism. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (org.) *Rethinking music*. New York: Oxford University Press, 2001, p. 471-498.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna et al. *Antropologia do ciborgue*: as vertigens do póshumano. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

KOSKOFF, Ellen. Miriam sings her song: the Self and the Other in Anthropological Discourse. In: SOLIE, Ruth A. *Musicology and Difference*: Gender and Sexuality in Music Scholarship. Berkeley: University of California Press. 1993.

MCCLARY, Susan. *Feminine endings*: music, gender, and sexuality. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

MIZRAHI, Mylene. *A estética funk carioca*: criação e conectividade em Mr. Catra. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2014. 314 pp.



MOREIRA, Larissa Ibúmi. Linn da Quebrada: Bixa Preta TRÁ TRÁ TRÁ e Transviada. In: *Vozes transcendentes: os novos gêneros na música brasileira*. São Paulo: Hoo Editora, 2018.

MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. *Fora do Sujeito e Fora do Lugar*: reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis. Gênero, vol. 07, Niterói-RJ, UFF, 2007, p. 257-269.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *A teoria queer e a Reinvenção do corpo*. Cad. Pagu, Campinas, n. 27, p. 469-477, Dec. 2006. Disponível em <a href="http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0104-83332006000200020&lng=en&nrm=iso">http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0104-83332006000200020&lng=en&nrm=iso</a> Acesso em 29 de março de 2019.

PISCITELLI, Adriana. *Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras*. Sociedade e Cultura, v. 11, n. 2, 2008.

RAPOSO, Paulo. *Artivismo*: articulando dissidências, criando insurgências. Cadernos de Arte e Antropologia vol. 4, n. 2, p. 3-12. 2015. Disponível em <a href="https://journals.openedition.org/cadernosaa/909">https://journals.openedition.org/cadernosaa/909</a>> Acesso em 28 de março de 2019.

SCOTT, Joan W. A Invisibilidade da Experiência. In: *Projeto História*. N.16. SãoPaulo: PUC, 1998.

\_\_\_\_\_. *Gênero*: Uma Categoria Útil para a Análise Histórica. Traduzido pela SOS: Corpo e Cidadania. Recife, 1990

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música*. Cadernos de Campo, São Paulo, n.17, p.237-259, 2008.

SMALL, Christopher. *Musicking*: The Meanings of Performing and Listening. London: Wesleyan University Press, 1998.

### **Notas**

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> TADEU, Tomaz. Nós, ciborgues: O corpo elétrico e a dissolução do humano. In: Kunzru H. *Antropologia do ciborgue*: as vertigens do pós-humano. 2 ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica; 2009, p.9

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Idem, p.10

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> TROI, Marcelo de. Obra das Travas. Periódicus. n. 10, v. 1 nov.2018-abr. 2019 p. 446-457. Disponível em: <a href="https://rigs.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/viewFile/26995/17181">https://rigs.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/viewFile/26995/17181</a> Acesso em 17 de jun de 2019

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Descrição retirada do site do Festival na rede facebook. Disponível em

<sup>&</sup>lt;a href="https://www.facebook.com/festivalbixanago/about/">https://www.facebook.com/festivalbixanago/about/</a> Acesso em 29 de março de 2019

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Anotações do caderno de campo

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Anotações do caderno de campo