

A performance anal e a nudez de Linn da Quebrada no documentário *Bixa Travesty*

Jamilson José Alves-Silva¹
Gustavo Souza²

Resumo: O documentário *Bixa Travesty* (Claudia Priscila e Kiko Goifman, 2018) retrata a vida da cantora, compositora, apresentadora e atriz Linn da Quebrada. De forma entremeada, o filme apresenta as histórias de Lina (a pessoa física) e de Linn da Quebrada (a artista) que são atravessadas por questões religiosas, de classe, de raça e de gênero e sexualidade. É para esse último aspecto que este trabalho se volta com o objetivo de discutir dois tópicos presentes no filme: a exposição do ânus e a nudez de Linn da Quebrada. Nosso debate parte da hipótese de que expor o ânus e pôr-se a nu são estratégias que afrontam os dispositivos de regulação dos sistemas sociais, como também integram o campo da arte política, que encontra nos meios audiovisuais um espaço profícuo para a difusão dos seus pontos de vista. Para embasar teoricamente o texto, recorreremos à discussão sobre performance de gênero (Butler), à era farmacopornográfica (Preciado) e à nudez (Agamben), lançando mão da análise fílmica como estratégia metodológica.

Palavras-chave: Linn da Quebrada. Gênero e sexualidade. Ânus. Nudez.

¹ Doutor em Comunicação pela Universidade Paulista (UNIP). É professor dos cursos de Jornalismo, Secretariado e Turismo na mesma instituição. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2060-0161>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2179983342248893>. E-mail: jamjas@uol.com.br.

² Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP). Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0134-9207>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8112351103379518>. E-mail: gustavo03@uol.com.br.

O documentário *Bixa Travesty* (Claudia Priscila e Kiko Goifman, 2018) retrata a vida da cantora, compositora, apresentadora e atriz Linn da Quebrada, nome artístico de Lina Pereira dos Santos. Nascida na cidade de São Paulo em 18 de julho de 1990, oriunda do bairro Fazenda da Juta, na Zona Leste da cidade, Linn se autodefine como travesti, preta e periférica.

O filme apresenta, de maneira entremeada, as histórias de Lina (a pessoa física) e de Linn da Quebrada (a artista), que se fundem (e nem o documentário tem a intenção de separá-las) e emergem de contextos nos quais o desafeto, a incompreensão e a carência material não paralisaram Linn, senão a tornaram a artista questionadora que vemos em *Bixa Travesty*. Lina aparece na cotidianidade dos diálogos com os amigos, com a mãe, com sua amiga Jup do Bairro. Lina tem atrelada a si uma performance em que o conteúdo do que está sendo dito tem grande valor para as questões que o filme traz à baila – gênero, sexualidade, travestilidade, a vida nas periferias de uma metrópole, religião, negritude, dentre outras.

Diante de tantas possibilidades e para garantir a viabilidade da discussão, este trabalho se concentrará em temáticas relacionadas ao gênero e à sexualidade, com foco em dois tópicos presentes no filme: a exposição do ânus e a nudez de Linn da Quebrada. Partimos da produção de conhecimento a partir do corpo para defender que a nudez e a exposição do ânus são estratégias que afrontam os dispositivos de regulação dos sistemas sociais rumo à naturalização de partes do corpo ainda interditadas, como o ânus (Preciado, 2009), e, por consequência, do corpo travesti. Por meio do documentário em questão, pretende-se debater o ânus como um espaço que transcende a negação, o silenciamento e a repressão impostadas pelas normas heterocentradas. Tais estratégias integram também o campo da arte política que encontra nos meios audiovisuais um espaço profícuo para a difusão dos seus pontos de vista.

Nossa discussão adota como aporte teórico o debate sobre “performance de gênero” (Butler, 2019), a “era farmacopornográfica” (Preciado, 2018) e a “nudez” (Agamben, 2014). Para Butler, o gênero é nossa identidade primeira, nossa autopercepção inicial, quase sempre associada ao que vemos e notamos em nossos próprios corpos; é o que atribui existência significável aos sujeitos, qualificando-os para a vida no interior da inteligibilidade cultural. Em outros termos, nosso gênero é a base das nossas

performances cotidianas. Já Preciado nos dirá que o gênero não é simplesmente performativo, nem somente decorrente dos efeitos das práticas discursivas, mas algo que se dá também e, principalmente, na materialidade dos corpos, atrelado à era de um “capitalismo farmacopornográfico”, ou à “era farmacopornográfica”, na qual o desenvolvimento farmacêutico de moléculas e de hormônios sintéticos mudaram de forma radical as noções tradicionais arraigadas de identidades sexuais “patológicas” ou “saudáveis”. Sobre a nudez, Agamben (2014) a compreende não como um estado, mas como um acontecimento em que o “mal do mundo” se reverte na corrupção do corpo. O autor debate a transformação sofrida pelo homem, de um estado para outro, de um estado anterior para um estado posterior ao pecado, jogando luz sobre a nudez.

Em termos metodológicos, utilizaremos a análise fílmica (Aumont; Marie, 2009). Esse procedimento analítico, muitas vezes dividido em duas etapas, inicia-se com a decomposição do filme, considerando aspectos como imagem, som e estrutura. A segunda etapa consiste na interpretação das interações entre esses componentes. A partir desse procedimento, o filme nos conduzirá a uma apresentação do contexto autoral, de Lina como personagem e performer, e do modo como a nudez é representada no filme.

De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie (2009), para quem não há uma metodologia universal para se proceder à análise de filmes, a discussão tem o propósito de responder a questões como: o que diz o filme? Para qual discussão aponta? Como o documentário aborda o tema escolhido? Como relata a experiência das personagens em suas vivências como travestis? O que pensam as personagens sobre a questão, ou seja, quais relações podem ser estabelecidas entre o tema e as personagens? Responder a essas perguntas implica fornecer evidências que estruturam as análises, além de estabelecer conexões entre as sequências do filme, que podem variar de semelhanças a expressivas diferenças, aspectos importantes para o desenvolvimento deste estudo.

O texto que segue está dividido em cinco partes. Inicialmente, apresentaremos Linn da Quebrada, ressaltando alguns aspectos de sua vida pessoal e profissional. Em seguida, uma breve abordagem da crítica acadêmica e jornalística sobre *Bixa Travesty*, por meio de textos que priorizam o debate sobre o corpo, o gênero e a sexualidade. Na terceira parte, a discussão sobre performance e performatividade de gênero fornece os subsídios para as análises subsequentes sobre a exposição do ânus e a nudez. A seguir,

trataremos de uma cena em que Linn expõe o seu ânus para a câmera, acendendo um debate sobre a marginalização dessa parte do corpo. Na última parte, vamos nos deter na nudez da protagonista, especialmente no momento em que toma um banho com a sua mãe, o que pode ser visto como uma estratégia visual de naturalização do corpo travesti. Esse gesto visual confronta o apagamento da humanidade a que muitas bixas travestys são submetidas.

Linn da Quebrada: breve biografia

Durante alguns anos de sua infância, Linn viveu no interior do estado de São Paulo, nas cidades de Votuporanga e São José do Rio Preto, conforme ela mesma comenta no documentário. Criada sob valores religiosos (sua família era da religião Testemunhas de Jeová), enfrentou preconceito na adolescência ao assumir-se homossexual e, posteriormente, travesti.

Sua primeira música foi lançada nacionalmente em 2016, na plataforma YouTube: “Enviadecer”, canção que enaltece as vivências das travestis e dos homossexuais efeminados, e que tece críticas ao jeito de ser típico dos homens, especialmente dos heterossexuais. Com o sucesso da música, ela se lança na carreira musical sob o nome artístico de MC Linn da Quebrada, com o prefixo MC suprimido pouco tempo depois. Ainda em 2016, lançou as canções “Talento”, “Bixa Preta” e “Mulher”, sucessos que levaram a artista a fazer a turnê nacional intitulada *Bixarya*, entre 2016 e 2017.

Em 2017, lançou seu primeiro álbum, *Pajubá*, com a ajuda de um financiamento coletivo. Com catorze canções, todas compostas pela artista, o disco apresenta como eixos temáticos a crítica à lógica binária de gênero e um tom de resposta ao homem cis e supostamente heterossexual que recorre às travestis e aos gays afeminados para obter sexo rápido, anônimo e sem afeto. Também em 2017 passou a integrar o elenco do programa *Amor & Sexo*, na Rede Globo. Entre participações em documentários, reportagens e em outros inúmeros eventos, em 2019, também na Rede Globo, ela estreou como atriz na série *Segunda Chamada*, na qual viveu a personagem Natasha. Exibida entre outubro de 2019 e setembro de 2021, a série tem como ambiente principal a Escola Estadual Carolina

Maria de Jesus, onde acontecem cursos na modalidade EJA (Educação de Jovens e Adultos). Lina interpreta uma travesti que volta a estudar e que, anos antes, abandonara a escola por sofrer preconceito e agressões.

Ainda em 2019, estreou como apresentadora no programa *TransMissão*, levado ao ar pelo Canal Brasil, no qual, junto com sua amiga Jup do Bairro (que também aparece com destaque em *Bixa Travesty*), falava de forma descontraída acerca de questões de gênero, de sexo e de raça. *TransMissão* é o primeiro *talk show* brasileiro apresentado por pessoas trans no Brasil.

Seu segundo álbum musical, *Trava-línguas*, foi lançado em 2021, com “I míssil”, “Quem soul eu” e “Eu matei o Júnior” como algumas das canções de destaque. Poucos meses depois, em janeiro do ano seguinte, Linn participa do reality show *Big Brother Brasil* (BBB22), exibido pela Rede Globo. Em 2023, participou do quadro *Dança dos Famosos*, no programa *Domingão com Hulk*.

Em 2025, consolidou sua carreira de atriz com uma participação de destaque no filme *Vitória* (Andrucha Waddington e Breno Silveira), em que contracenava com a protagonista da história, Dona Nina, interpretada por Fernanda Montenegro. Na trama, Linn é a cabeleireira Bibiana, vizinha e amiga de Dona Nina. A amizade entre elas cresce à medida que os conflitos decorrentes do tráfico de drogas se intensificam na vizinhança.

Assim temos um breve perfil sobre a multiartista Linn da Quebrada, atualmente figura pública – também autointitulada “terrorista de gênero”, conforme se pode ver em *Bixa Travesty* –, conhecida nacionalmente, por meio de sua produção artística e do ativismo político.

Corpo, gênero e sexualidade em evidência

A crítica sobre *Bixa Travesty* é extensa, tanto a universitária quanto a jornalística, presente nos meios impressos ou eletrônicos. Aqui, mencionaremos trabalhos que debatem o filme na perspectiva das questões de gênero e sexualidade, de modo a manter um alinhamento com os nossos objetivos. No entanto, não se trata de construir um estado

da arte a respeito do documentário (o que escaparia aos objetivos deste texto), mas identificar as questões que o filme suscitou e que foram discutidas pela crítica.

Bixa Travesty é convocado por Dennison (2020) para debater a presença, cada vez mais recorrente, de integrantes da comunidade LGBTQIAPN+ no cinema brasileiro do século XXI. A autora chega à conclusão de que documentários como *Bixa Travesty* acenam para uma mudança positiva e, acima de tudo, problematizadora “em termos de aceitação de identidades não heteronormativas” (Dennison, 2020, p. 21). Esse ponto de partida é ainda bastante amplo e, por isso, faz-se necessário recorrer a outros trabalhos que se concentrem em questões relacionadas ao não normativo e aos corpos dissidentes.

Com esse aspecto como norte, *Bixa Travesty* aponta para a possibilidade de performances afetivas e sexuais de pessoas trans, ou seja, transpornografias (Meneses *et al.*, 2024). Nesse contexto, corpos antes vistos como abjetos tornam-se desejáveis, contrariando discursos redutores e essencialistas frente a padrões de gênero e sexualidade normatizados. Analisar o filme por esse viés revela novas ontologias em que se vê “uma travesti negra amando seu corpo e sua identidade (des)construída, através de performances eróticas e erosivas do engessamento binário” (Meneses *et al.*, 2024, p. 17). Abre-se, assim, um horizonte de múltiplas formas da expressão de prazeres e de dores para além das telas.

Seguindo as trilhas do transfeminismo, é possível analisá-lo como um “dispositivo de enunciação e refabulação” (Capibaribe, 2023, p. 2) que reconfigura paradigmas entre o reconhecimento de corpos dissidentes e os números que apontam o Brasil como líder no mundo em assassinatos por transfobia. Tomar o filme como uma ferramenta pedagógica na moldura de uma tecnologia de gênero³ (Lauretis, 1994) permite ao cinema contestar padrões relativos a sexo e a gênero e refabular vivências trans.

No âmbito da crítica de cinema disponível nos meios impressos e digitais, as discussões que o filme suscita também passam por questões de gênero e sexualidade. A crítica de Pablo Villaça (2018), publicada no *Cinema em Casa*, concentra-se mais em

³ Produto de várias tecnologias sexuais, o gênero é constituído por uma maquinaria de produção atrelada às práticas e aos discursos das autoridades religiosas, legais, científicas, midiáticas, médicas, pedagógicas etc., apoiada nas instituições do Estado. Todos nós somos interpelados pelo gênero – e essa interpelação é “o processo pelo qual uma representação social é aceita e absorvida por uma pessoa como sua própria representação” (Lauretis, 1994, p. 220). Voltaremos a esse conceito no decorrer do trabalho.

tópicos que o filme suscita (transição de gênero e diversos tipos de violência) que necessariamente nas questões da linguagem cinematográfica e suas representações (mais comuns à crítica de cinema). Villaça discute o fato de mulheres trans perseguirem um corpo de mulher cisgênero e o quanto isso, conforme apontado por Linn no documentário, pode causar sequelas físicas e psíquicas. Ele reforça um aspecto que é forte no filme e que perpassa inevitavelmente a discussão sobre a transgeneridade: o corpo como ferramenta política – estar presente em um contexto social que não deseja a presença de corpos trans e travestis é, por excelência, uma demanda política da maior importância.

O texto de Luciana Veras (2018), publicado na *Revista Continente*, também aborda a dimensão política de corpos como o de Linn. O corpo como “armadura e instrumento de construção de identidade”, escreve Veras, ao também reforçar que Linn, ao lado das amigas Jup do Bairro e Liniker, simbolizam diferentes expressões do feminino, ampliando os limites dessa identidade. Elas desafiam normas estabelecidas e se valem da arte como forma de resistência e afirmação em um ambiente historicamente marcado por LGBTfobia.

Já Felipe Guedes (2018), da *Revista Outra Hora*, fala em “fisicalidade” do corpo de Linn da Quebrada, ou seja, uma fusão entre o corpo físico e uma musicalidade que “é o grito de uma voz que tenta ser constantemente silenciada”. A dupla dimensão da performance – a dos palcos e a da vida cotidiana – é também destacada na crítica como um aspecto crucial do filme, angariado por uma montagem eficaz que passa de uma dimensão a outra de modo fluida, cuja matéria prima está nas apresentações de Linn em shows, em materiais de arquivo que adentram sua intimidade e nos monólogos em que ela simula uma apresentação radiofônica.

A lógica binária reservada ao gênero é o ponto de partida para Úrsula Passos (2019) tecer sua crítica ao filme, publicada na *Folha de S.Paulo* em novembro de 2019. Para ela, o grande trunfo de *Bixa Travesty* é tecer discussões sobre identidade de gênero e transfobia e, assim, sublinhar que corpos dissidentes são humanos. Linn, como observa a crítica, não está sozinha nessa missão. Ela conta com a ajuda das amigas Liniker, Raquel Virgínia, Assucena e, principalmente, Jup do Bairro, companheira de palco (*backing vocal*) no momento da realização do filme.

Como se vê, tanto os textos acadêmicos quanto as críticas de cinema apontam para diversas possibilidades de leituras de *Bixa Travesty*, porém nenhum deles se concentra especificamente na questão da nudez e da exposição do ânus – uma lacuna na qual pretendemos nos deter neste trabalho.

Performance e performatividade

A investigação sobre a exposição anal e a nudez de Linn da Quebrada em *Bixa Travesty* exige que voltemos as atenções para os conceitos de performance e de performatividade. Eles são fundamentais porque ajudam a compreender como Linn constrói sua identidade de gênero de forma visual e política. Como veremos, a artista usa seu corpo como ferramenta expressiva em apresentações musicais, falas e manifestações visuais, e isso se reverte em performances que não são apenas estéticas, mas afirmações identitárias sobre sua performatividade de gênero.

O termo *performance* tem atrelado a si a ideia de desempenho e disso deriva uma questão problemática: “desempenho” remete a concretude, a algo que se alcança ou se consegue objetivamente, de forma visível e mensurável. Na performance, no entanto, nem sempre alcançar algo concreto ou mensurável é o que está em jogo. Se, por um lado, a amplitude do conceito permite uma diversidade de delimitações, por outro essa característica dá ao analista certo grau de liberdade para manejar a área de saber que melhor dialoga com a sua pesquisa. Neste trabalho, recorreremos a autores ligados à teoria queer, pois eles nos fornecem subsídios para pensar a performance pelo prisma dos papéis de gênero que todos exercemos, performativamente.

Judith Butler postula que o gênero é “*performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência de gênero” (Butler, 2019, p. 48, grifo da autora), ou seja, a identidade de gênero é performativamente constituída, não há um gênero dado a priori; a identidade de gênero de cada um de nós está ligada às nossas práticas sociais, à maneira como performamos socialmente.

Os atos que regem a formação da identidade do gênero são performativos na medida em que são concretizados tanto por sinais corporais quanto por meios discursivos.

Em consequência disso, não pode o gênero ter um caráter ontológico porque, se a verdade interna do gênero é uma “fabricação” de sinais do corpo e de discursos, o gênero verdadeiro é uma elucubração: “os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável” (Butler, 2019, p. 195).

Ainda em relação à performance e à performatividade, Butler aponta que a realidade do gênero é produzida por performances sociais repetidas. Isso implica que as noções de masculinidade e feminilidade “verdadeiras” são construções. Elas fazem parte de uma estratégia que esconde o caráter performativo do gênero, e essa ocultação limita a percepção de outras possibilidades de expressão. O gênero, assim, é instável e aberto à multiplicidade de performances dissidentes que desafiam a dominação masculina e a heterossexualidade compulsória.

De acordo com outro autor dos estudos queer, Paul B. Preciado, a performance se manifesta na performatividade queer ao postular que o gênero também está na materialidade dos corpos (Preciado, 2017). Um desdobramento dessa ideia é a possibilidade de uma modificação efetiva do corpo. Ao longo do século XX, a invenção da noção bioquímica do hormônio e o desenvolvimento farmacêutico de moléculas sintéticas modificaram as noções de identidades sexuais tradicionais e patológicas. Essa conjuntura permite ao autor chegar à hipótese de que hoje vivemos em uma era farmacopornográfica do capitalismo – um regime de poder biopolítico em que os indivíduos se autogovernam por meio do consumo de hormônios, de medicamentos e pela exposição e/ou consumo de suas práticas sexuais, atravessados por discursos da indústria farmacêutica e da indústria cultural, especialmente em sua modalidade audiovisual.

Na esfera artística, Colling (2021) propõe que, em vez de contrapor performance e performatividade, é mais produtivo enfatizar seus pontos convergentes, especialmente na arte feminista e/ou das dissidências sexuais e de gênero na qual esses conceitos são indissociáveis. Para ele, “na verdade, não existe uma confusão entre performance e performatividade no campo das artes, o que existem são complexas relações entre essas noções que não nos permitem fazer distinções rígidas entre elas” (Colling, 2021, p. 6). Em outras palavras, distinguir entre performance e performatividade é tarefa árida porque esta última se refere ao próprio fazer da primeira. Colling (2021) sinaliza que, embora

nos estudos das artes não se costume usar o conceito de performatividade da mesma maneira que Butler, foram as discussões dessa autora que ajudaram a proliferar a ideia de performatividade nesse campo de estudo.

Essa diferenciação estabelece as bases para a análise da performance de Linn da Quebrada em *Bixa Travesty* naquilo que nos interessa em particular: a nudez e a exposição do ânus. O acesso a essa performance ocorre por meio de um filme, e o cinema, como uma “tecnologia de gênero” (Lauretis, 1994), exerce um papel central como agente de produção e reprodução dos significados de gênero. Ele apresenta ideais do que significa “ser homem” e “ser mulher” ao apresentar em suas narrativas símbolos e artifícios que reforçam ou desafiam as normas de gênero. É nesse aspecto subversivo que *Bixa Travesty* se destaca – foco da análise a seguir.

Em sua investigação sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâneo, Marconi (2021) mobiliza a discussão de Butler, observando o percurso teórico da autora, que parte da linguística ao corpo como instância central da performatividade. Isso não implica que ela abandone por completo a perspectiva da linguística/discurso, mas sim que seu movimento é trazer a corporeidade, antes desconsiderada, para o centro do debate. Esse ponto de vista nos interessa particularmente, uma vez que é pelo corpo, tomado como categoria política, que Linn da Quebrada se posiciona em *Bixa Travesty*. De acordo com o autor, a “performatividade corpórea” (Marconi, 2021, p. 69) considera a precariedade como um importante ponto de conexão entre indivíduos cujos corpos são tomados como irrelevantes. O corpo de Lina abriga diversos aspectos da condição precária – travesti, preto, pobre e periférico. Logo, a performatividade, como veremos na análise a seguir, efetua-se quando corpos desprezados se aliam diante dos efeitos de práticas discursivas predominantes sobre suas vidas.

A questão anal em *Bixa Travesty*

A história de vida de Lina/Linn é marcada pelo enfrentamento de adversidades e questionamentos sobre sexualidade e gênero em sua vivência como pessoa queer. Seguindo as trilhas de Dennison (2020), trata-se de “interpretar o mundo de Linn como

aquele em que ela não se propõe a ser uma ativista política, mas onde sua própria existência é política” (Dennison, 2020, p. 18).

Nesse ponto, consideremos o proposto por Teresa De Lauretis (1994), no qual é preciso separar o gênero da diferença sexual e passar a concebê-lo como produto de várias tecnologias, como efeito da linguagem, do imaginário, do desenvolvimento complexo de várias tecnologias políticas produzidas nos corpos. Os gêneros, de acordo com a autora, são produzidos por uma maquinaria cujos discursos se apoiam nas instituições do Estado (como a escola e a família) e criam as categorias *homem* e *mulher* para todas as pessoas. Em *Bixa Travesty*, vemos Linn da Quebrada – nas sequências dos diálogos com Jup do Bairro ou nas conversas diretas com espectador no estúdio de rádio – romper com essa classificação, subverter essa lógica do sexo e da sexualidade como essas duas únicas categorias possíveis e obrigatoriamente coincidentes (homens se relacionam com mulheres e mulheres se relacionam com homens).

A pouco mais de 24 minutos do filme (*Bixa Travesty*: 2018, 24’30”), há uma cena em que Lina e Jup do Bairro estão em uma sauna (toda amadeirada, com assentos em forma de arquibancada), em uma conversa bastante descontraída, que começa com elas cantarolando e gesticulando alegremente. A conversa é sobre o uso de silicone industrial e os riscos que seu uso acarreta nos corpos:

Antes, parece que era impensável se pensar [Jup e Linn riem do pleonismo], era impossível se pensar no corpo da travesti sem que ele estivesse extremamente ligado ao padrão do feminino [cisgênero], né? Tanto que as manas estavam muito mais sujeitas ao lance do silicone industrial e da hormonização. Eu acho que hoje a gente consegue pensar na travestilidade ou em feminilidade sem, por exemplo, sem que tenha que ‘tá’ ligada à depilação, sem que tenha que ‘tá’ ligada a trejeitos extremamente femininos.

Em outro momento, Linn e Jup estão no “estúdio de rádio” – ou seu simulacro (*Bixa Travesty*: 2018, 27’44”) – e conversam sobre o enquadramento binário para gênero e sexualidade. Nas partes do filme em que a ação se dá nesse lugar, notamos que, de algum modo, a simplicidade imagética (um estúdio de rádio muito simples, Linn e Jup vestindo roupas simples – paletó marrom e camisa branca para a primeira; casaco acinzentado e camiseta branca para a segunda) realça a complexidade do que está sendo

dito. Elas simulam o sorteio de papeizinhos que estão dentro de uma caixinha (não há papeizinhos; a caixinha sequer existe). No papel simulado, está a palavra “transfobia”.

Jup: Pegamos aqui na caixinha: transfobia.

Linn: Eu não tenho lugar de fala porque eu tenho passabilidade trans, mas na verdade eu sou uma mulher cis. Isso não pode ir pro ar, gente, a louca [Linn ri muito, consciente da câmera e falando com quem a filma]. Mas é um assunto [transfobia] que a gente passa todo dia, já ‘tamos’ mais que ‘acostumada’.

Jup começa a narrar um acontecimento curioso, relacionado ao tema da transfobia, dizendo que “eu tava vindo, bem de bonitinha, vou pegar um taxi, vou fazer diferente hoje”.

Linn: Ela que vinha do Valo Velho de busão, não vinha de carro, Jup do Bairro.

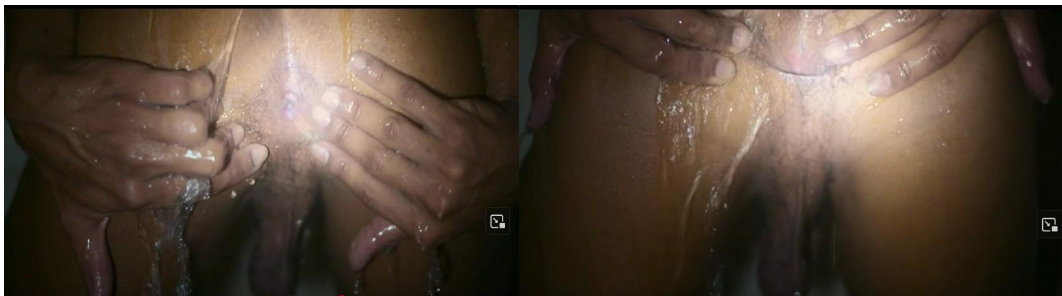
Jup: Eu vim de táxi. ‘Tava’ lá, coloquei minha mala.

Taxista (do relato; não está fisicamente presente na cena – sua fala é encenada por Jup do Bairro): Boa tarde, senhor? Tudo bom?

Jup: Olha, o senhor me faz o favor, se é que você me entende, me trate nos pronomes femininos. É que eu me sinto mais confortável.

Como se vê, elas subvertem conceitos e preconceitos, como o padrão de beleza cisgênero mandatório para mulheres trans e travestis, por exemplo. Em muitos desses momentos, Linn está acompanhada de Jup do Bairro – artista, amiga de Linn e companheira de palco que se define como travesti, preta e gorda –, que chama a atenção para a ausência de afeto a que pessoas como ela estão submetidas. Corpos como o de Jup são depreciados pela “maquinaria heterossexual” (Preciado, 2017), que estigmatiza o não-normativo como como antinatural, anormal e abjeto em função das práticas de produção daquilo que é considerado “natural”.

Imagens 1 e 2: Lina expõe o seu ânus.



Fonte: Bixa Travesty

Segundo Preciado, o ânus é uma parte do corpo interdita para que todos obedçam às regras da heteronormatividade a favor do capitalismo. Em vez de enxergá-lo apenas como um local de tabus ou de prazer, o autor propõe que essa parte do corpo seja vista também como um espaço de resistência política, pois, ao não ser reprodutivo, configura-se como um território de insurgência às normas convencionais de sexualidade e de gênero. Além disso, é associado à sujeira e à abjeção das excreções corporais, tornando-se inapropriado e, conseqüentemente, interdito. O ânus não marca nem reforça a lógica binária das diferenças heterocisnormativas entre homens e mulheres, provocando uma fissura no “cistema”.

Seguindo o percurso de Preciado, Sáez e Carrascosa (2016) apontam que o controle, a vigilância e a estigmatização em torno do ânus estabelecem uma forma de política na medida em que geram uma rede de interferências e vinculações. O ânus, segundo os autores, é “um lugar onde se articulam discursos, práticas, vigilâncias, olhares, explorações, proibições, escárnios, ódios, assassinatos e enfermidades” (Sáez; Carrascosa, 2016, p. 73). Ao passo que sua repressão é uma peça-chave que constitui a masculinidade no “regime heterocentrado” (Sáez; Carrascosa, 2016, p. 75), ele também exerce um papel crucial na formação contemporânea da sexualidade, uma vez que “está carregado de fortes valorações sobre o que é ser homem e o que é ser mulher” (idem, p. 180), sobre o que é ser um corpo valorizado e um corpo rejeitado, um corpo hétero e um corpo bixa travesty.

Mostrar o ânus, bem como cantá-lo, estremece tal regime. Como já apontado, o documentário dedica diversas passagens às performances de Linn no palco. Em uma

dessas apresentações, ela canta a canção *Dedo Nucuê*,⁴ cujo trecho diz: “Que cu, que cu é esse? Quem quer cair dentro dele? Primeiro põe um pé, põe outro, depois cai dentro, mas que cu aconchegante, parece um acampamento. Primeiro põe um pé, põe outro, depois cai dentro, mas aqui tem tanto espaço, tá mais pra um apartamento [...] Dedo nucuê tão bom, dedo nucuê é tão gostoso, eu comecei só com o dedinho, agora eu tô com o braço todo”. (Bixa Travesty: 2018, 1º 3’52”). Ao trazer o ânus para o centro das atenções, a artista promove um deslocamento que o retira da abjeção que lhe é comumente associada para um espaço em que o lúdico e o prazer ganham evidência. Desse modo, ela sublinha a importância do ânus dissociada da vergonha e da interdição – uma face da dimensão política que apontamos há pouco.

Expor o ânus não é algo necessariamente novo no campo das artes. A título de exemplo, Leandro Colling (2021, p. 4) descreve uma performance em que Pêdra Costa⁵ dança um funk por vários minutos. A música, então, para; Pêdra tira os sapatos e um aparelho passa a projetar imagens de suas nádegas. Ela enfia um “dildo-câmera” em seu ânus e começa a ler trechos de um texto intitulado *O Cu do Sul – The Kuir Sauvage* (2016), em uma folha com anotações, de sua autoria, ao mesmo tempo em que as imagens da parte interna de seu ânus iam sendo projetadas para a plateia em uma tela.

A performance citada por Colling tem relação com nosso trabalho, em que as atenções se voltam para um produto audiovisual. No caso de uma performance, podemos aventar a ideia de que, por um lado, ver um ânus sendo exibido presencialmente pode ter grande impacto; por outro, a vantagem do audiovisual reside no fato de que o registro é praticamente perene nos dias de hoje. Sobre a efemeridade da performance, Phelan (1993) assegura que ela só pode existir no presente, não podendo ser gravada ou representada. O registro compromete sua essência, criando, portanto, outra obra.

Essa discussão foi proposta no início da década de 1990, momento em que as tecnologias de filmagem eram limitadas tanto do ponto de vista técnico quanto em relação ao acesso, se comparadas aos dias atuais, em que a possibilidade de registro está a um

⁴ Canção do disco *Pajubá* (2017), cantada em parceria com Pepita – travesti que se tornou nacionalmente conhecida como cantora de funk.

⁵ A artista Pêdra Costa ficou conhecida por sua participação na banda *Solange, tô aberta*. Para saber acerca do início de sua carreira, recomendamos o documentário *Cuceta – a cultura queer de Solange, tô aberta*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WTDgw0Ms5Cs>. Acessado em: 11 jul. 2025.

clique nos *smartphones*. Embora a discussão proposta por Phelan tenha a sua importância teórico-conceitual, não se pode desprezar o cenário atual facilitado pelo desenvolvimento tecnológico e pela expansão do acesso às tecnologias digitais. Logo, uma apresentação presencial não registrada pode ser esquecida ao longo do tempo, porém o mesmo não acontece com um registro audiovisual. Ao exibir seu ânus em *Bixa Travesty*, Linn produz um registro eterno: de si mesma, de sua dimensão artística, da transgressão desse ato.

Ao encontro dessa ideia, as atitudes de artistas e de estudiosos que reivindicam práticas e construtos teóricos que levem em conta a importância do corpo e, mais especificamente, do ânus – parte do corpo relegada à ideia de proibição, de vergonha e de rebaixamento –, constituem temas da discussão proposta por Jota Mombaça (2015), em *Pode um cu mestiço falar?*

Entremeando assuntos como decolonialidade, etnia, homossexualidade, transexualidade e imigração, Mombaça propõe uma série de deslocamentos conceituais. Afirma haver “uma fala subalterna que se manifesta pelo cu” (Mombaça, 2015, on-line) e que “a interdição do cu nos corpos adequados à norma heterocissexista torna possível a manutenção do gênero como ideal regulatório atrelado à heterossexualidade como regime político” (Mombaça, 2015, on-line). Mombaça fala acerca de um campo politicamente regulado ao postular que o cu escapa a normas e classificações tradicionais. Ele funciona como uma “contragenitália” que confunde as definições de gênero e, ao mesmo tempo, transcende a lógica binária da diferença sexual, pois é “um buraco que todo mundo tem” (Mombaça, 2015, on-line). Essa perspectiva é cara à de Preciado (2018) que, como vimos, compreende o ânus como um ponto central na crítica aos regimes de poder sexual e de gênero. Ele destaca sua função não reprodutiva, o estigma associado ao sujo e seu papel simbólico ao tomar essa parte do corpo como emblema das práticas contrassexuais – aquelas que desafiam as normas⁶ e expandem os modos de subjetivação.

Ao expor seu ânus no documentário, Linn não está apenas mostrando uma cavidade de seu corpo, mas está também subvertendo toda uma lógica que rompe com a mais-valia moral da heteronormatividade e da cisgeneridade compulsórias, propondo uma

⁶ Algumas práticas sexuais tidas como não convencionais que envolvem o ânus são o *fist fucking* (introdução da mão e/ou antebraço), o *bareback* (penetração sem preservativo), a dupla penetração, o estímulo ao prolapso e o *plugging* (modalidade do sexo químico, ou seja, com o uso de drogas, em que substâncias são inseridas pelo ânus).

espécie de “desafio anal” que nos remete às entranhas da soberania dessas condutas ideais frente a outros comportamentos desviantes ou desviados. Ela rompe também com as fronteiras do binarismo *masculino* e *feminino* por meio de uma corporalidade que incorpora aspectos do que se entende por feminino, instituindo uma feminilidade fluida que fornece outras lentes pelas quais as questões de gênero podem ser observadas (Dias, 2023).

O indivíduo farmacopornográfico posto a nu em *Bixa Travesty*

Ainda no âmbito das reverberações da exposição do corpo, é preciso que falemos de uma cena importante, que traz um olhar diferente a respeito de questões que envolvem o corpo e a nudez: Lina toma banho com sua mãe. Depois de um abraço que finaliza a sequência em que Lina, sua mãe e duas amigas conversam sobre temas como racismo, transfobia e preconceito de classe, ouve-se um barulho de água caindo e se veem dois corpos, o de Lina e o de Dona Lilian, nuas, bem juntas, abraçadas, debaixo de um chuveiro aberto em um banheiro quase todo branco, que contrasta com as peles escuras das duas pessoas envolvidas na cena.

Imagens 3, 4 e 5 – Lina toma banho com sua mãe.



Fonte: Bixa Travesty

Em nossa cultura, o corpo humano com pouca roupa ou nu acaba sendo tomado como algo banal, para alguns, ou incômodo, para outros. Apesar do desejo e da curiosidade que desperta, a nudez incomoda e constrange muitas pessoas – na esfera pública, ao menos. Por essa razão, muitos discursos são construídos a fim de censurar a nudez, dizer o que é permitido quanto à exibição do corpo humano e de suas partes, o que

é e o que não é obscenidade. Nesse âmbito, há duas forças quase sempre opostas: a moral religiosa, que costuma condenar a sensualidade e a exibição excessiva do corpo, e a arte, que vem “explicitar as formas e as narrativas do corpo humano, desvelando-o de qualquer tecido e expondo-o como manifestação estética, ética, política” (Mori; Caixeta, 2020, p. 98).

Giorgio Agamben (2014) se debruça sobre o tema da nudez, entendendo-a, na cultura contemporânea, como algo que deixa marcas indeléveis e relacionadas ao conhecimento. Segundo o autor, a consequência do pecado original para o ser humano foi tomar consciência da existência do bem e do mal e perder a glória divina com a qual estava revestido. Ao infringir o que havia sido estabelecido por Deus (não comer do fruto proibido), o homem passa a ter conhecimento do bem e do mal, seus olhos se abrem e ele é desvestido da graça divina, o que faz o homem perceber sua nudez.

Essa reflexão retrata o ser humano na condição da nua corporeidade, expondo-o, conforme Mori e Caixeta (2020, p. 103), “mais como vítima de um algoz, aquele que opera a nudez”. Para os autores, “pôr o outro a nu” tem caráter social, “reporta às relações sociais em que alguém é capaz de excluir o outro, em que uma pessoa tem o poder para desvestir a outra da graça, da liberdade, da dignidade, da beleza” (idem, p. 103). Ademais, quanto àquele que foi posto a nu, Mori e Caixeta (idem, p. 103) interpelam: “o que lhe restaria dessa condição de desnudamento?”.

Com tal reflexão em vista, poderíamos interpretar os diversos momentos de nudez de Linn da Quebrada em *Bixa Travesty* (no banho com a mãe ou exibindo o pênis e o ânus diretamente para a câmera) por dois vieses, sendo o primeiro uma tentativa de naturalização do corpo travesti, visto ainda como estranho ou abjeto, convocando o espectador a se familiarizar com corpos dissidentes. Como segunda possibilidade, essas sequências de nudez do documentário têm como objetivo revelar, ainda que metaforicamente, a corrupção do corpo, o mal do mundo, o corpo de Linn “posto a nu” (Mori; Caixeta, 2020), por meio de relações sociais em que alguém é capaz de excluir o outro, assim como a sociedade em geral costuma fazer com as bixas travestys: subalternizá-las e desprovê-las de graça, liberdade, dignidade e beleza.

Por esse segundo viés, o corpo nu de Linn, exibido em seus detalhes íntimos, materializa, de forma audiovisual, a presença de um grupo subalternizado socialmente. À Linn, completamente desnudada, a sociedade já não lhe pode subtrair mais nada.

Imagens 6, 7 8 – Lina exhibe o seu pênis.



Fonte: Bixa Travesty

Sob outra perspectiva, outros escritos de Agamben, sobre biopolítica, auxiliam-nos a ampliar esta discussão quando mobilizamos o conceito de *vida nua*, que expressa a condição humana de fragilidade e de exclusão, já que a nudez demonstra a vulnerabilidade da existência humana, entre a vida plena e uma existência infernal.

Agamben (2010) recorre à diferença entre *zoé* e *bíos*, duas palavras recorrentes na tradição filosófica grega que poderiam ser traduzidas como “vida”, em português, para, posteriormente, ampliar suas reflexões acerca da nudez. Para ele, *bíos* tem relação com a vida em sociedade, com os papéis que desempenhamos em determinada organização social, para a qual só estaremos qualificados se vestidos. Por outro lado, o tipo de vida para o qual estar nus ou vestidos tem pouca ou nenhuma importância refere-se à *zoé*, que é a vida entendida como simples fato de viver, ligado à esfera meramente reprodutiva.

No filme, durante grande parte da cena em que Linn toma banho com sua mãe, que dura pouco mais de um minuto, a dimensão visual/imagética ganha destaque e se sobrepõe às demais possíveis dimensões (à verbal, por exemplo, preponderante no documentário). Depois de alguns segundos de silêncio, nos quais a câmera vai percorrendo os corpos, da cabeça até a parte superior das nádegas, com Lina e dona Lilian lavando o corpo uma da outra, Lina faz um comentário cuja carga de sentido vai além do que está expressamente declarado: “Fabiana que me ensinou a arregaçar o pintinho,

lembra? Eu lembro dela falando que tinha que arregaçar o pintinho porque, se não, fica com fimose” (Bixa Travesty: 2018, 18’31”).

Além do já exposto, compreendemos também que a nudez de Linn da Quebrada em *Bixa Travesty* dialoga diretamente com a “era da farmacopornografia” (Preciado, 2018) e com os dispositivos de visibilidade ao questionar os limites do corpo, da identidade e da exposição. Nessa nova “era”, a vida não pode ser entendida apenas como um dado biológico, “já que não existe fora das redes de produção e cultura que pertencem à tecnociência” (Preciado, 2018, p. 46). O corpo é uma entidade multiconectada e tecnoviva, que incorpora tecnologia, sendo, portanto, um “sistema fluido disperso, rede tecno-orgânica-textual-mítica” (Preciado, 2018, p. 46). Esse mesmo corpo estabelece uma relação direta com dispositivos de visibilidade – engrenagens (mídia, redes sociais, reality shows) que moldam o que é visto e como é visto e regulam quais corpos têm direito à visibilidade e em quais condições.

Este novo regime, identifica Preciado, borra a distinção entre performance, arte tradicional e mídia. Somadas a isso, as novas técnicas fármaco-cirúrgicas põem em marcha processos de construções que combinam representações figurativas advindas do cinema e da arquitetura (modelagem e impressão 3D, edição etc.), de acordo com “os órgãos, as veias, os fluidos (tecnossangue, tecnoesperma etc.) e as moléculas que são convertidas em matéria-prima com que nossa corporeidade farmacopornográfica é manufaturada” (Preciado, 2018, p. 46).

Nesse horizonte, as cenas que expõem o corpo nu de Linn podem ser interpretadas como um ato de enfrentamento e de questionamento das convenções de gênero, beleza e sexualidade. Não se trata de uma nudez apenas estética ou erótica, mas eminentemente política, que aproxima a farmacopornografia e os dispositivos de visibilidade atuais. Sendo o regime farmacopornográfico responsável pelo controle dos corpos por meio da biotecnologia (medicamentos, hormônios, cirurgias) e da pornografia (exposição midiática, erotização), a nudez da artista no filme se revela como um campo de batalha política em que ela reivindica seu direito de existir para além das divisões binárias estabelecidas.

Quando ela usa as mãos para abrir as nádegas para que, assim, a câmera capte seu ânus em *close*, temos uma nudez desprovida de erotização, voltada mais para o embate

do que para o desejo. Uma nudez que também desafia os dispositivos de visibilidade ao tomar as rédeas da própria representação, ou seja, assumir o controle que vai da escolha das imagens (ângulo, luz, enquadramento) ao modo como elas serão exibidas. É essa relação com a representação que permite à Linn performar a nudez como uma forma de escapar de categorias previamente concebidas.

No documentário, Lina não apenas exhibe o seu corpo (na sequência do banho com a mãe ou quando expõe o seu ânus para a câmera), como também propõe um debate sobre alterações por meio de hormônios ou intervenções cirúrgicas – um aspecto diretamente relacionado às performances e à performatividade de gênero do corpo travesti.

Ao encontro dessa ideia, há uma cena de Lina, já “desmontada” depois de apresentar-se em um show, em que ela diz que está pensando muito na questão dos hormônios.⁷ Em resposta, uma de suas amigas em cena (trata-se da também travesti Raquel Virgínia, cantora e compositora que integrou a extinta banda *As Bahias e a Cozinha Mineira*) lhe responde que não vai pôr peito, não vai tomar hormônios e não vai a hospitais e nem a consultórios médicos: “quanto menos tempo da minha vida eu frequentar consultórios médicos, para mim vai ser melhor” (Bixa Travesty: 2018, 23’59”). Lina manifesta dúvidas, não sabe ainda o que pensar em relação a hormônios e outras possibilidades de alteração de seu corpo.

Esse diálogo entre Linn e Raquel Virgínia também aponta para a importância da performatividade de gênero (Butler, 2019), pois performativizar o gênero, algo construído dentro de um intrincado código a serviço da inteligibilidade social (e não inato; o gênero é um efeito, não uma essência), passa a ser tão importante (ou até mais, dependendo do ponto de vista adotado, como é o caso de Raquel Virgínia) quanto a alteração em si dos corpos.

A performance como “ato” delimitado se distingue da performatividade na medida em que esta última consiste na reiteração de normas que precedem, constroem e excedem o performador e, nesse sentido, não podem ser tomadas como a fabricação da “escolha” ou “vontade” do performador; além disso, o que é “performativo” funciona para

⁷ Em 2022, alguns meses depois de sua participação no programa *Big Brother Brasil 22*, Linn se submeteu a uma cirurgia de feminização facial. O assunto foi amplamente divulgado, com inúmeras fotos. Disponível em: <https://gshow.globo.com/tudo-mais/rock-in-rio/noticia/linn-da-quebrada-exibe-novo-visual-apos-cirurgia-de-feminizacao-facial.ghtml>. Acesso em: 11 jul. 2025.

ocultar, quando não para repudiar, o que permanece opaco, inconsciente, imperformável. A redução da performatividade à performance seria um erro (Butler, 2019, p. 383).

Em contrapartida, Preciado (2017) alerta para o fato de que a “era farmacopornográfica” não só permite, como, de certo modo, estimula a alteração dos corpos, algo que vai além da subjetividade performática e passa para a materialidade física das pessoas e de seus respectivos gêneros. Embora facultativo, alterar o corpo vem ao encontro do que seria “performar o gênero”, uma vez que “melhoraria” a performatividade, conferindo-lhe mais veracidade. No contexto brasileiro, a busca de travestis e de mulheres transexuais por uma aparência de mulher cisgênero consiste, muitas vezes, em algo que extrapola o mero padrão estético: almejar uma aparência de mulher cis pode significar uma estratégia de sobrevivência, pois, uma vez confundida com uma mulher heterossexual cisgênero, uma travesti ou mulher trans estaria menos sujeita a sofrer discriminação e violência.

Se as biotecnologias permitem praticamente qualquer modificação nos corpos, à postura de Linn subjaz a facultatividade do uso dessas biotecnologias. Porque, pensemos: a partir do momento em que as pessoas, especialmente aquelas não alinhadas às imposições cis-heterossexuais, sintam-se compulsoriamente impelidas a alterar seus corpos – seja por cirurgias, hormônios ou quaisquer outros procedimentos de ordem estética –, então estaremos, ainda assim, submetidos à lógica binária e codificando “visualmente a ‘diferença sexual’ como verdade anatômica” e submetendo-nos a uma “equação banal: ter ou não ter um pênis de um centímetro e meio no momento do nascimento” (Preciado, 2018, p. 77).

Nesse horizonte, devemos pensar no espaço que a categoria de bixa travesty, proclamada por Linn, traz para o jogo das discursividades e das práticas sociais. A bixa travesty pode viver sua subjetividade feminina por sua capacidade de performar o gênero (Butler), mas também fazê-lo com o apoio do enorme cabedal de recursos farmacopornográficos (Preciado). A essência de uma bixa travesty não é antecedente, nem necessariamente masculina nem feminina, nem hétero nem homossexual, mas uma tipologia em si mesma, por si mesma, com peculiaridades e particularidades que não dependem de outras tipologias para existir. Não é preciso, portanto, olhar nem para o masculino nem para o feminino para ver e perceber a existência da bixa travesty.

Considerações finais

Nas duas primeiras décadas deste século, houve mudanças significativas no papel das pessoas não heterossexuais e/ou não cisgênero na sociedade, na forma como são vistas, na configuração das estruturas das famílias, na democratização da educação, nas inovações tecnológicas e comunicacionais.

Tais mudanças vêm provocando alterações na produção audiovisual, na forma como essas pessoas atuam nos mais diversos produtos da cultura de massa. Alves-Silva (2023) assevera que pessoas com sexualidades ou gêneros dissidentes vêm sendo retratadas com mais frequência ao longo dos últimos anos/décadas na produção brasileira de documentários e em outros diversos produtos audiovisuais, tendo papéis de destaque.

Bixa Travesty tem na nudez e na explicitação anal e genital, entre diversos outros fatores, grandes pontos de força. Não são meros estratagemas para chocar os mais conservadores ou para atrair espectadores. O corpo nu de Linn, exibido em seus detalhes íntimos, materializa, de forma audiovisual, a presença de um grupo subalternizado socialmente. À Linn, completamente desnudada, a sociedade já não lhe pode subtrair mais nada. Ela performa seu gênero e sua sexualidade dissidentes no documentário que protagoniza, revertendo-os em arte e, essa arte, em sua própria vida.

Não é gratuita, portanto, a exibição de seu ânus no filme. Ao exibir parte tão recôndita de seu corpo, ela está reivindicando a naturalização dos corpos, a naturalização das teorias, a integração das teorias com a prática: uma teoria que leve em conta o corpo todo, inclusive o ânus. *Bixa Travesty* – pautado nas conversas, nas narrativas, nas trocas entre seres gregários, nas interações – traz à lume o merecido protagonismo do corpo (do ânus, do pênis, da nudez completa) no cotidiano, na arte, nas relações humanas.

Linn da Quebrada subverte o olhar normativo e transforma seu corpo em performance – onde a nudez deixa de ser passiva e se torna ativa, política, insurgente. Nesse gesto, ela escapa dos mecanismos binários e normativos e concebe novas formas de existir, ver e ser vista.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer** – o poder soberano e a vida nua I. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. p. 87-129.
- ALVES-SILVA, Jamilson José. **O universo LGBTQIAP+ no documentário brasileiro do século XXI**. Tese (doutorado em Comunicação), Universidade Paulista, São Paulo, SP, 2023.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CAPIBARIBE, Fernanda. Bixa, travesty e uma mãe em trânsito: articulando feminismos por via do afeto na abordagem texto-vida. **Revista Feminismos**, Salvador, v. 11, n. 2, 2023, p. 1-25. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/rf.v11i2.57437>. Acesso em: 8 ago. 2025.
- COLLING, Leandro. O que performances e seus estudos têm a ensinar para a teoria da performatividade de gênero? **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 40, 2021.
- COLLING, Leandro. A travesti da universidade brasileira. In: ROCHA, Rose de Melo *et al.* (org.). **Linn da quebrada e das urbanidades**. Salvador: Devires, 2023.
- COSTA, Pêdra. The Kuir Sauvage. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 28, 2016.
- DENNISON, Stephanie. Cultura cinematográfica e identidades *queer* no Brasil contemporâneo. **Cadernos Pagu**, n. 60, 2020.
- DIAS, Morena Melo. Corporalidades em trânsito e audiovisuais em rede: fricções entre performances e performatividades em *Bixa Preta*. In: ROCHA, Rose de Melo *et al.* (org.). **Linn da quebrada e das urbanidades**. Salvador: Devires, 2023.
- GUEDES, Felipe. Bixa Travesty. **Outra hora**. Disponível em: <https://outrahora.com/blog/2/12/2019/critica-bixa-travesty>. Acesso em: 7 jul. 2005.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLANDA, H. B. de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural**. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p. 206-242.
- MARCONI, Dieison, **Ensaio sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâneo**. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2021.

MENESES, Rafael et al. Transpornografias: performances transeróticas a partir do documentário Bixa Travesty. **REBEH – Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**. Cuiabá, vol. 7, e16234, 2024, p. 1-24. Disponível em: <https://doi.org/10.29327/2410051.7.22-47>. Acesso em: 8 ago. 2025.

MOMBAÇA, Jota. **Pode um cu mestiço falar?** Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>. Acesso em: 11 jul. 2025.

MORI, Geraldo Luiz de; CAIXETA, Davi Mendes. Considerações teológico-políticas sobre nudez, desnudamento e vida nua em Giorgio Agamben. **Rever**. São Paulo, v. 20, n. 1, 2020.

PASSOS, Úrsula. Filme mostra que homem e mulher são mais complexos do que se pensa. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 21 de novembro 2025. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/filme-mostra-que-homem-e-mulher-sao-mais-complexos-do-que-se-pensa.shtml>. Acesso em: 8 jul. 2025.

PHELAN, Peggy. *The ontology of performance: representation without reproduction*. In: **Unmarked: The Politics of Performance**. Londres; Nova York: Routledge, 1993, p. 146-167.

PRECIADO, Paul B. **El deseo homosexual**. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2009.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. 2. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. **Pelo cu: políticas anais**. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

VERAS, Luciana. Bixa travesty. **Revista Continente**, n. 207, 2018. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/207/bixa-travesty>. Acesso em: 27 jun. 2025.

VILLAÇA, Pablo. Bixa travesty. **Cinema em Casa**. 2018. Disponível em: <https://cinemaemcasa.com.br/critica/filme/8503/bixa-travesty>. Acesso em: 27 jun. 2025.

Referências audiovisuais

BIXA TRAVESTY. Claudia Priscilla e Kiko Goifman, Brasil, 2018.

Linn da Quebrada's anal performance and nudity in the documentary *Bixa Travesty*

Abstract: The documentary *Bixa Travesty* (Claudia Priscila and Kiko Goifman, 2018) portrays the life of singer, songwriter, presenter, and actress Linn da Quebrada. In an intertwined manner, the film presents the stories of Lina (herself, her personal life) and Linn da Quebrada (the artist), which are intersected by religious, class, race, gender, and sexuality issues. This work focuses on the last aspect with the objective of discussing two topics present in the film: the exposure of the anus and the nudity of Linn da Quebrada. Our discussion starts from the hypothesis that exposing the anus and getting naked are strategies that confront the regulatory mechanisms of social systems, as well as being part of the field of political art, which finds in audiovisual media a fruitful space for the dissemination of its viewpoints. To theoretically support the text, we draw on the discussion about gender performance (Butler), pharmacopornographic era (Preciado), and nudity (Agamben), by employing film analysis as a methodological strategy.

Keywords: Linn da Quebrada. Gender and sexuality. Anus. Nudity.

Recebido: 08/08/2024

Aceito: 08/08/2025