

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**LEONARDO SILVA MACIEL**

**Das margens ao palco:** performances musicais e narrativas travestis na construção de uma cena comunicacional no interior paulista

**BAURU  
2025**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**LEONARDO SILVA MACIEL**

**Das margens ao palco:** performances musicais e narrativas travestis na construção de uma cena comunicacional no interior paulista

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (FAAC), Bauru (SP), para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-graduação em Comunicação.

**Área de Concentração:** Comunicação Midiática.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Assoc. Larissa Maués Pelúcio Silva.

**BAURU  
2025**

M152m

Maciel, Leonardo Silva

Das margens ao palco : performances musicais e narrativas travestis na construção de uma cena comunicacional no interior paulista /

Leonardo Silva Maciel. -- Bauru, 2025

161 p. : il., tabs., fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru

Orientadora: Larissa Maués Pelúcio Silva

1. Comunicação e Música. 2. Música pop-periférica. 3. Artivismos Musicais. 4. Dissidências sexuais e de gênero. 5. Transgeneridade e travestilidade. I. Título.

**ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE Mestrado de LEONARDO SILVA MACIEL, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.**

Aos 17 dias do mês de setembro do ano de 2025, às 15h, no(a) Sala virtual do Google Meet: <https://meet.google.com/xdh-nrih-sto>, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE Mestrado de LEONARDO SILVA MACIEL, intitulada **DAS MARGENS AO PALCO: PERFORMANCES MUSICAIS E NARRATIVAS TRAVESTIS NA CONSTRUÇÃO DE UMA CENA COMUNICACIONAL NO INTERIOR PAULISTA**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professora Associada LARISSA MAUÉS PELÚCIO SILVA (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Universidade Estadual Paulista Faculdade de Arquitetura Artes Comunicação e Design Câmpus de Bauru, Professora Titular SIMONE MARIA ANDRADE PEREIRA DE SÁ (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós Graduação em Comunicação / Universidade Federal Fluminense, Professora Doutora KATARINI GIROLDO MIGUEL (Participação Virtual) do(a) Departamento de Tecnologias da Informação e Comunicação / Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Após a exposição pelo mestrando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final Aprovado. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Professora Associada LARISSA MAUÉS PELÚCIO SILVA

## **IMPACTO ESPERADO NA SOCIEDADE**

### **Português (Brasil)**

O impacto esperado desta pesquisa na sociedade consiste em ampliar as formas de reconhecimento, visibilidade e valorização das travestilidades e dissidências de gênero no interior paulista, deslocando-as do lugar da marginalidade para o de protagonistas na cena cultural e comunicacional. Ao analisar performances musicais como práticas artivistas que tensionam normas cisheteronormativas e instauram novas possibilidades de existência, o estudo contribui para a construção de narrativas que fortalecem a cidadania cultural e promovem debates sobre diversidade, inclusão e direitos humanos. Dessa forma, ao documentar e refletir sobre essas expressões artísticas, a pesquisa não apenas produz conhecimento acadêmico, mas também fomenta transformações sociais, ao legitimar experiências historicamente silenciadas e propor horizontes de pertencimento e reconhecimento coletivo.

### **English**

The expected impact of this research on society is to broaden the recognition, visibility, and appreciation of travestilities and gender dissidences in the interior of São Paulo, shifting them from the margins to a position of protagonism within cultural and communicational scenes. By analyzing musical performances as activist practices that challenge cisheteronormative norms and create new possibilities of existence, the study contributes to building narratives that strengthen cultural citizenship and promote debates on diversity, inclusion, and human rights. Thus, by documenting and reflecting on these artistic expressions, the research not only produces academic knowledge but also fosters social transformations by legitimizing historically silenced experiences and proposing horizons of belonging and collective recognition

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. CAPES: 88887.899863/2023-00”

“This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001. CAPES: 88887.899863/2023-00”

## **LEONARDO SILVA MACIEL**

**Das margens ao palco:** performances musicais e narrativas travestis na construção de uma cena no interior paulista

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (FAAC), Bauru (SP), para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-graduação em Comunicação.

**Área de concentração:** Comunicação

**Linha de pesquisa:** Processos midiáticos e práticas socioculturais

**Data da Defesa:** Bauru, 17 de setembro de 2025

### **BANCA EXAMINADORA:**

**Prof<sup>a</sup>. Dra. Larissa Maués Pelúcio Silva (orientadora)**

Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Campus de Bauru (SP)

**Prof<sup>a</sup>. Dra. Simone Maria Andrade Pereira de Sá**

Universidade Federal Fluminense (UFF) – Campus de Niterói (RJ)

**Prof<sup>a</sup>. Dra. Katarini Giroldo Miguel**

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) – Campus de Campo Grande (MS)

## AGRADECIMENTOS

Em 2021, tentei pela primeira vez o Mestrado. Não passei. Recebi a rejeição como um soco silencioso: era a dor de não me achar suficiente. Mas não poderia ter sido diferente. Aquela negativa foi uma sorte disfarçada que me levaria a outros caminhos. Decidi não me render e dali surgiu o início de uma caminhada que daria forma ao que sempre sonhei: ser professor. Para isso, precisei enfrentar a insegurança que havia me consumido. Afinal, não era a Larissa quem eu havia indicado como orientadora nesta primeira oportunidade. Então, o destino se encarregou de mudar a rota.

Meses se passaram. Planejei, reorganizei minha vida, questionei minhas escolhas e tracei cada passo para chegar até onde queria. Em agosto de 2022, entrei em uma disciplina como aluno especial, foi ali que conheci pessoalmente a Lari. Eu já sabia quem ela era. Afinal, a insegurança me esmagou e foi o que me impediu lá no início indicá-la, pois o seu currículo havia me assustado (e ainda assusta).

Hoje, ao olhar para trás, percebo que nada disso teria sido possível sem aqueles que, de formas diferentes, foram meus alicerces:

A minha mãe e meu pai, Lourdes e Carlos, por cada escolha apoiada, por cada crença silenciosa em meu potencial. Por cada gesto que me lembrou que eu era capaz, mesmo quando eu duvidava. Jamais poderei retribuir o que fizeram por mim, mas levarei comigo, para sempre, o amor e a confiança que me deram.

Ao Wesley, meu antigo orientador, que foi e sempre será um modelo de didática, paciência e acolhimento. Ensinar como você ensina é um sonho que carrego, e espero, um dia, caminhar em suas pegadas, com a mesma entrega e generosidade que você sempre teve.

À Agnes, Luana e Maria, as Travecas Travessas, que abriram as portas do seu universo para mim. Que me permitiram caminhar junto, aprender com vocês, rir, me emocionar, e crescer. Vocês me ensinaram que arte é resistência, afeto e potência, e que a vida, às vezes, é feita de improvisos que transformam tudo.

À Isa, amiga e companheira, que estendeu a mão quando eu precisei, dividiu risos, trabalhos, viagens, dúvidas e certezas. Sua presença fez da jornada do Mestrado um caminho menos solitário, mais leve e cheio de sentido.

Aos meus amigos, que são muitos, mesmo nos momentos em que pensei que estaria sozinho. Obrigado por segurarem minha mão, por acreditarem em mim, por me lembrarem que seguir adiante sempre vale a pena.

Ao Mana, meu grande amor, a quem me ensinou que amar é destruir e ser amado é ser destruído. Hoje eu sei o quanto eu precisava do amor que você me deu, e essa é a atitude mais bonita que alguém poderia ter feito por mim.

À Simone e Katarini, por aceitarem e se disponibilizarem na Banca desta pesquisa. Agradeço por todo apoio e orientação.

E, por fim, à Larissa, minha orientadora, guia e luz. Se não tivesse sido recusado em 2021, não teria sido conduzido até você. Obrigado por me acolher, abraçar e estender a mão sempre e quando mais precisei. Obrigado por acreditar em mim e me dar a liberdade para trilhar minha caminhada. Espero que nossa parceria não termine aqui, pois sua luz é caminho, farol e refúgio.

A todos que atravessaram meu caminho, de perto ou de longe: este trabalho é nosso, e eu jamais esquecerei que cheguei até aqui porque tive vocês ao meu lado, em cada dor, em cada conquista, em cada riso e lágrima.

Como coloquei em todos os encerramentos de meus trabalhos de conclusão de curso: por todos aqueles que não tiveram acesso à educação de qualidade, agora, também gratuita.

MACIEL, Leonardo Silva. Das margens ao palco: performances musicais e narrativas travestis na construção de uma cena comunicacional no interior paulista. 2025. **Dissertação** (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2025.

## RESUMO

O estudo investiga as performances e produções musicais de cantoras travestis na cena cultural e musical de Bauru (SP), analisando como suas expressões artísticas operam como estratégias comunicacionais e políticas na construção de uma cena pop-periférica dissidente no interior paulista. O estudo tem como foco o grupo *Travecas Travessas*, formado por Analua2000, Lua e Musa, cujas produções autorais tensionam normas cisheteronormativas e ampliam os sentidos de pertencimento, visibilidade e resistência na cultura popular contemporânea. A pesquisa articula contribuições dos estudos de gênero, da comunicação e da música, em diálogo com abordagens sobre ativismo, performance e cenas musicais. Por meio de métodos etnográficos, como observação participante e entrevistas em profundidade, analisam-se os elementos estéticos, corporais e vocais das apresentações do grupo, bem como suas articulações em redes sociais e eventos culturais. O objetivo da pesquisa é refletir sobre as potências e complexidades das experiências sociais, culturais, identitárias e políticas dessas artistas em suas performances. Metodologicamente, a pesquisa se inspira em métodos etnográficos, utilizando da observação participante e de entrevistas em profundidade com as artistas. Analisou-se as performances do grupo com a observação de suas apresentações, focando nos elementos corporais, vocais e estéticos que compõem suas apresentações. A investigação explora como suas narrativas dialogam com a cultura pop e os processos de marginalização e reconhecimento. A justificativa do estudo se sustenta na necessidade de compreender manifestações culturais de grupos historicamente marginalizados, especialmente no campo da música, onde normas de gênero e consumo ainda impõem barreiras. A pesquisa evidencia que a performance das artistas, enquanto expressão estética e política, é inseparável da experiência de identidade. Suas produções redefinem os limites do que se entende por gênero, sexualidade e arte popular e cria territórios de experimentação e visibilidade que dialogam com questões de memória, subjetividade e pertencimento.

**Palavras-chave:** Comunicação e Música; Música pop-periférica; Artivismos Musicais; Dissidências sexuais e de gênero; Transgeneridade e travestilidade.

## ABSTRACT

This study investigates the musical performances and productions of transvestite singers in the cultural and musical scene of Bauru (SP), analyzing how their artistic expressions operate as communicational and political strategies in the construction of a dissident peripheral pop scene in the interior of São Paulo state. The study focuses on the group *Travecas Travessas*, formed by Analua2000, Lua, and Musa, whose original productions challenge cisheteronormative norms and broaden the senses of belonging, visibility, and resistance in contemporary popular culture. The research articulates contributions from gender studies, communication, and music, in dialogue with approaches to activism, performance, and musical scenes. Through ethnographic methods, such as participant observation and in-depth interviews, the aesthetic, bodily, and vocal elements of the group's performances are analyzed, as well as their articulations in social networks and cultural events. The objective of the research is to reflect on the power and complexities of the social, cultural, identity, and political experiences of these artists in their performances. Methodologically, the research is inspired by ethnographic methods, using participant observation and in-depth interviews with the artists. The group's performances were analyzed through observation of their presentations, focusing on the bodily, vocal, and aesthetic elements that compose their performances. The investigation explores how their narratives dialogue with pop culture and the processes of marginalization and recognition. The justification for the study rests on the need to understand cultural manifestations of historically marginalized groups, especially in the field of music, where gender and consumption norms still impose barriers. The research shows that the artists' performance, as an aesthetic and political expression, is inseparable from the experience of identity. Their productions redefine the limits of what is understood by gender, sexuality, and popular art, and create territories of experimentation and visibility that dialogue with issues of memory, subjectivity, and belonging.

**Keywords:** Communication and Music; Peripheral Pop Music; Musical activism; Sexual and Gender Dissidences; Transgender and Travestism.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> - Bauruzinho: o melhor mascote do Brasil. ....	54
<b>Figura 2</b> - Batalha de rap na Praça Rui Barbosa.....	56
<b>Figura 3</b> - Analua2000.....	61
<b>Figura 4</b> - Musa .....	62
<b>Figura 5</b> - IceLuana .....	63
<b>Figura 6</b> - Flyer e casting de artistas do 16º Encontro da Diversidade de Bauru .....	79
<b>Figura 7</b> - Flyer e publicações do Bauru em Chamas.....	80
<b>Figura 8</b> - Flyer da Quarta Preta .....	82
<b>Figura 9</b> - Flyer do Carnaverde até o Teto .....	83
<b>Figura 10</b> - Flyer de discotecagem e apresentação no Voodoo .....	84
<b>Figura 11</b> - Flyer do 5º Encontro da Diversidade de Lins .....	85
<b>Figura 12</b> - Flyer de show no Voodoo.....	86
<b>Figura 13</b> - Apresentação Bauru is Burning .....	96
<b>Figura 14</b> - Apresentação na Beiranto o Teto.....	111
<b>Figura 15</b> - Lançamento de Piroca de Noia .....	113
<b>Figura 16</b> - Apresentação na RepVemDeVerde .....	117
<b>Figura 17</b> - Apresentação no Encontro da Diversidade de Lins .....	131

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1</b> - Teses e Dissertações na Pós-Graduação (2014-2024).....	157
<b>Tabela 2</b> - Anais de Eventos da Área da Comunicação (2014-2024).....	158

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABD	Associação Bauru pela Diversidade
AIDS	Acquired Immune Deficiency Syndrome
DJ	Deejay
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
ECAD	Escritório Central de Arrecadação e Distribuição
HIV	Human Immunodeficiency Virus
LGBTI+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Intersexuais, dentre outras
MC	Mestre de Cerimônias
MPB	Música Popular Brasileira
MTV	Music Television
NOB	Estação Ferroviária de Bauru
PL	Partido Liberal
PROAC	Programa de Ação Cultural
PSD	Partido Social Democrático
SP	São Paulo
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
UNESP	Universidade Estadual Paulista
UNILINS	Centro Universitário de Lins
UNISAGRADO	Centro Universitário Sagrado Coração

## SUMÁRIO

<b>INTRODUZINDO .....</b>	<b>21</b>
<b>1. AS TRAVESTIS VÃO DOMINAR A CENA.....</b>	<b>30</b>
1.1. Sonoridades dissidentes: drag's e travas .....	34
1.2. Corpos desobedientes: estéticas-políticas da arte na mídia.....	38
1.3. A produção de artistas ativistas das dissidências sexuais e de gênero.....	45
1.4. No (cu)ier <i>underground</i> de Bauru: ativismos e territorialidades urbanas .....	53
1.5. Os atravecimentos das <i>Travecas Travessas</i> : olhares para a interseccionalidade .	58
<b>2. FUNDAMENTOS COMUNICACIONAIS EM CIRCUITOS MUSICAIS ..</b>	<b>65</b>
2.1. Adentrando em territórios de gêneros e cenas musicais .....	69
2.2. Rede de Música Pop-periférica .....	73
2.3. Novas escutas em <i>corpus</i> e análise .....	76
2.4. Escuta travesti em campo.....	86
2.5. Performance e cena: sonoridades que ocupam corpos e territórios .....	88
<b>3. O TRAVIARCADO DAS TRAVECAS TRAVESSAS .....</b>	<b>92</b>
3.1. ANALUA2000: vivendo ao extremo do que você quer ser.....	99
3.2. MU\$A: a bruta, a braba, a forte .....	116
3.3. ICELUANA: luxar e transcentrar afetos.....	128
<b>INCONCLUSÕES FINAIS: porque a escuta não termina aqui.....</b>	<b>140</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>144</b>
<b>APÊNDICE A – Teses e Dissertações .....</b>	<b>156</b>
<b>APÊNDICE B – Anais de Eventos da Área da Comunicação .....</b>	<b>158</b>
<b>APÊNDICE C – Termos de Consentimento Livre e Esclarecido (Assinados).....</b>	<b>159</b>

## Prólogo

### **O LOCAL DE ONDE E COM QUEM EU FALO**

Como um menino feminino<sup>1</sup> desde criança (Pelúcio, 2011), o entendimento sobre minha identidade, orientação afetivo-sexual e a forma que me expressava, já davam pistas sobre os desafios que enfrentaria ao longo de minha trajetória. O consumo por produtos da indústria cultural também denunciava o meu lugar no mundo. Nunca fez sentido para mim que meus gostos ou comportamentos fossem utilizados para me enquadrar em categorias inferiorizadas que me colocavam como alvo de insultos maldosos. A minha conexão com figuras extravagantes, frequentemente representadas por mulheres ou personagens que incorporam e simbolizam estereótipos associados ao gênero diferente ao qual me identifico, deixou evidente que eu já desafiava as expectativas sociais da época.

Ao chegar à adolescência, tornou-se claro para mim que minha jornada não seguiria o caminho tradicional percorrido pela maioria de meus colegas. A homossexualidade tornou-se um grande obstáculo, confrontando as restrições impostas pela heteronormatividade. Parafraseando Foucault (2014, p. 132), “o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limites, proibições ou obrigações”.

Rodeado por figuras femininas desde cedo, aquele contexto moldava meu corpo e minha identidade, afastando-me das convenções do masculino. Minha infância foi vivida nesse espaço de transição, entre a liberdade de explorar e me envolver com aquilo que me realizava como ser humano e a constante vigilância de olhares atentos que supervisionavam cada ação, comportamento ou escolha que eu fazia. Compreendendo que as marcas simbólicas das diferenças são múltiplas e interseccionais (Brah, 2006), as próximas páginas têm como eixo central os resultados da jornada acadêmica de um jovem homossexual oriundo de uma modesta cidade do interior paulista.

---

<sup>1</sup> O termo “meninos femininos” substitui a ideia de “meninos afeminados” para pensar essas vivências e experimentações de um certo feminino. Conforme apontam Pelúcio e Duque (2011, p. 114), o termo “foi surgindo diante do nosso incômodo com o adjetivo “afeminado”, que soava pejorativo, caricatural. Chamá-los de “gays”, “monas”, “viados”, como por vezes eles se tratam, pareceu-nos arbitrário e precipitado, porque alguns ainda estão tateando os sentidos dos seus desejos eróticos”.

Essa trajetória implica em uma relação afetiva marcada por reflexões profundas sobre gênero, sexualidade, comunicação e cultura pop, temas que atravessaram e moldaram minha vivência. Ao longo de cada parágrafo, encontram-se indícios das reflexões acumuladas nos últimos anos, impulsionadas por interações com diferentes sujeitos e grupos sociais, bem como pelo consumo de produtos midiáticos provenientes da indústria cultural, que deixaram marcas inscritas em minhas memórias.

Meu papel enquanto sujeito e pesquisador não se resume apenas à ciência, ele é profundamente enraizado no meu compromisso com os movimentos sociais, especialmente como uma das lideranças do movimento LGBTI+ do município de Lins, onde nasci e vivi por mais de 25 anos. Assim, percebi que as políticas públicas voltadas para questões de gênero e a inclusão de corpos dissidentes têm potencial para transformar cenários, trazendo corpos, identidades e orientações para o centro do debate social e político. Investigar a diversidade sexual hoje só é possível graças às lutas e trajetórias de quem abriu caminhos antes de mim.

O marco de Stonewall (1969), o surgimento do primeiro jornal para pessoas homossexuais chamado *O Lampion da Esquina* (1980), a luta contra à AIDS traçadas na década de 1990, a primeira Parada do Orgulho LGBTI+ no Brasil (1997), e tantos outros momentos, impulsionaram essa transformação, fortalecida por movimentos sociais e mobilizações estudantis que inseriram o tema na sociedade. Compreender essa história ajudou a reconhecer meu lugar no mundo como uma pessoa cisgênera<sup>2</sup>, que desfruta de direitos ainda negados a muitas pessoas transgêneras, como o direito básico de existir, nomear-se e serem reconhecidas em suas identidades. O contexto narrado reflete parte da minha trajetória nos espaços acadêmicos, onde minha história já era atravessada por violações em outro campo: o das orientações afetivo-sexuais.

Quando analisamos a realidade das pessoas Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgênero e Intersexo (LGBTI+), é essencial considerar que, desde a ocupação colonial, as relações sociais foram moldadas por relações de poder. Nesse sentido, os corpos e as sexualidades dissidentes são atravessados por dispositivos que os classificam, normalizam e hierarquizam, ao mesmo tempo em que possibilitam formas de resistência e reinvenção. Inspirados em Foucault (2014), compreendemos que o poder opera de modo capilar e produtivo, constituindo realidades e

---

<sup>2</sup> Entende-se que a pessoa cisgênera pode ser compreendida sob a ótica da filósofa Leila Dumaesq (2016, p. 127), sendo uma categoria como o branco é para raça, neurotípico é para a neurodiversidade, ou heterossexual para a orientação sexual. O que não representa problema social à pessoa, não leva o indivíduo a identificar-se com a questão. Para os indivíduos nessas categorias, o problema não é ele ser diferente do outro, mas o outro não ser igual a ele. Isso que leva às pessoas a quererem substituir um humanismo genérico pelas lutas específicas contra cada opressão. Outra característica do cisgênero é que pertencer ao padrão e à norma pressupõe que as falhas são circunstanciais, enquanto para a pessoa anormal são os acertos que são circunstanciais.

delimitando modos de existir, mas também abrindo fissuras pelas quais emergem contra condutas e novas formas de vida.

Com o avanço histórico nas diferentes sociedades, o acúmulo de riquezas tornou-se o principal instrumento de dominação, perpetuando um modelo no qual uma minoria controla a maioria por meio do capital. A história é marcada pela presença constante dessa elite dominadora, seja pelo uso da força, pela concentração de recursos ou pela manipulação ideológica, muitas vezes se apropriando da fé e da religião como ferramentas para justificar seus interesses. Sob a ótica foucaultiana, é preciso compreender que essas formas de dominação não se restringem a um poder centralizado e repressivo, mas se disseminam de maneira capilar, atravessando instituições, discursos e práticas cotidianas. O poder não apenas coage, mas produz verdades, organiza saberes e molda subjetividades, estabelecendo regimes de normalidade que legitimam as hierarquias sociais. Nesse movimento, as resistências não estão fora do poder, mas emergem em suas brechas, como contra condutas que desestabilizam os modos hegemônicos de governar corpos e populações.

Essa lógica contribuiu para a marginalização e discriminação de corpos considerados “diferentes”, seja por sua sexualidade ou por qualquer outro aspecto que desafie os padrões estabelecidos. No entanto, reconheço que nossas existências e experiências possuem um enorme potencial de resistência, capazes de ressignificar narrativas e contribuir para a formação de sujeitos que desafiam as normas hegemônicas, ampliando os horizontes sociais e políticos.

Essa percepção me levou à Pós-graduação, impulsionada pela minha admiração pela comunicação, pela política e pelas grandes divas do pop. Passei a compreender que suas performances musicais iam além do entretenimento, tornando-se parte de um movimento profundamente enraizado no meu contexto social (Soares, Lins e Mangabeira, 2020). Esse universo projetava e influenciava minhas práticas enquanto um jovem viado que encontrava na cultura e na música um espaço de expressão e pertencimento. A música era, para mim, uma manifestação de identidade e afeto.

Os estudos no Programa de Pós-graduação em Comunicação, por meio da minha dissertação, surgiram como uma oportunidade de aprofundar essas reflexões. Percebi que o surgimento do popular midiático e das produções culturais não apenas moldou o entretenimento, mas também se tornou um mecanismo fundamental para ampliar o acesso a debates e provocar processos de reflexão crítica sobre sociedade, identidade e resistência.

Também é importante citar algumas considerações éticas, para isso, recorro a uma memória. Certa vez, em uma conversa com uma amiga travesti de longa data, compartilhei o tema da minha dissertação de mestrado: meu interesse em acompanhar um grupo musical de

artistas travestis de Bauru. Sua reação foi imediata e carregada de um alerta: essa trajetória teria suas dificuldades. Ela explicou que, mesmo sendo um jovem homossexual, a primeira impressão que essas artistas poderiam ter de mim estaria atrelada à identidade de quem frequentemente as reprime. Como homem cisgênero, branco e socialmente privilegiado, eu era, antes de qualquer outra coisa, visto como um possível agente de repressão. Não a culpei por essa visão, ao contrário, me solidarizei com ela, compreendendo sua raiz.

Quando menciono, em alguns momentos, a necessidade de conquistar a confiança dessas artistas, refiro-me exatamente ao esforço para superar essa barreira inicial. Estava adentrando em um território ao qual ainda não pertencia. Apesar do meu envolvimento como ativista dos direitos humanos, defensor da cidadania e dignidade da população LGBTI+ e cercado ao longo de minha vida por muitas relações com outras pessoas trans e travestis, era um jovem recém-chegado a Bauru (SP), com poucos meses na cidade.

Eu não conhecia a cena local e nem havia sido apresentado por lideranças ou figuras de referência. Essa dinâmica também era intensificada pelo foco da pesquisa, que incluía observar, participar e entrevistar pessoas imersas em questões de sexualidade, identidade de gênero e étnico-raciais. Muitas pessoas abordadas vivem em contextos de exclusão, marginalização e invisibilidade. Esses temas, delicados por natureza, frequentemente enfrentam barreiras impostas por perspectivas distorcidas, expectativas e tabus arraigados na sociedade.

Outra questão que me incomodava profundamente era o medo de ser percebido como um usurpador. A ideia de invadir esse espaço apenas para produzir ciência, sem oferecer qualquer benefício ou respaldo às pessoas pesquisadas, me causava grande desconforto. Esse é um problema recorrente nos corredores acadêmicos, muitas vezes ignorado, mas que era uma preocupação que me acompanhou durante toda a pesquisa.

A perspectiva de Haraway (1991) também auxiliar a entender que todo conhecimento é produzido a partir de uma posição específica, seja histórica, social, cultural e política. Isso nos alerta para a impossibilidade de neutralidade absoluta do pesquisador. Nesse sentido, a pesquisa não busca uma objetividade absoluta, mas reconhece que o olhar do pesquisador é parcial e atravessado por suas próprias experiências, afetos e posicionamentos.

Aplicando essa perspectiva ao estudo das performances e produções musicais de cantoras travestis na cena cultural de Bauru, percebe-se que o contato direto com as artistas da pesquisa, seja nas entrevistas em profundidade, seja na observação participante das apresentações, não é apenas um procedimento metodológico, mas uma oportunidade de produzir conhecimento situado, sensível às especificidades das trajetórias de vida, identidades e contextos culturais dessas artistas. A escolha de dialogar com as cantoras no espaço físico dos

eventos e nas plataformas digitais em que elas circulam permite compreender como práticas de resistência, visibilidade e autoafirmação se articulam nos diferentes cenários em que essas artistas estão inseridas.

Durante minhas perambulações no Instagram, encontrei o perfil de uma artista trans indígena que abordava justamente essa questão. Em uma de suas publicações, ela descrevia a exploração acadêmica que muitos corpos precarizados e excluídos sofrem. Sua narrativa criticava práticas que também considero profundamente inadequadas, nas quais essas pessoas são tratadas apenas como "objetos de pesquisa", ignorando sua humanidade e singularidade. Suas palavras ressoaram em mim, reafirmando a necessidade de uma abordagem ética, empática e esclarecedora em qualquer etapa do processo de interação e investigação<sup>3</sup>.

Concordo com as ideias de Pelúcio (2015) ao destacar que o objetivo não é falar “por” elas, mas sim “com” elas. Essa abordagem foi compartilhada com as artistas desde o início. Fiz questão de deixar claro, em todos os momentos, as intenções por trás das minhas incursões junto a elas e suas produções, especialmente após a observação de sua apresentação na *Galeria Beirando Teto*. No início de cada entrevista, além de fazer perguntas iniciais pedindo autorização para gravar o áudio da conversa. Expliquei claramente que as entrevistadas poderiam recusar-se a responder qualquer pergunta e que os resultados seriam utilizados exclusivamente para fins de pesquisa acadêmica. Também solicitei a permissão para o uso e a exposição de suas imagens e nomes no trabalho final.

Para formalizar esse processo, elaborei um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) – Apêndice C, que foi apresentado para que elas assinassem. Esse

---

<sup>3</sup> Em seu perfil, Uýra diz: Nem "objeto" sou. Inconvenientes que se repetem merecem uma abordagem pedagógica. Pesquisadores sempre querem nos pesquisar. Outro dia, me escreveu 1 professor duma grande universidade (homem, cisgênero, branco, do sudeste). Lá eles estudam a "precariedade" do corpo e da imagem. Me queria como seu objeto de pesquisa. Para ele, eu era a "precariedade" viva, do mundo para além dos livros. Insistiu no contato, por eu ser indígena e trans, duma periferia do Norte. [...respiro...] Caros pesquisadores, também já fui cientista. Já coordenei grupos de pesquisa, publiquei artigos e transformei existências vivas e complexas em "objetos de pesquisa". Já perguntei coisas a sapos e lagartos, só porque eu queria perguntar. Com pessoas, essa perseguição é igualmente delicada. Mundos diferentes podem e precisam se aprender - mas é decisivo COMO isto ocorre. Indígenas e gentes vulnerabilizadas sempre foram estudados por gente privilegiada - que cria carreiras inteiras às nossas custas, nos aprisionando no local do "OUTRO". O "OUTRO" não precisa ser o igual, mas tbm não precisa ser o exótico, de insalubre existência. O que está nessa linha tênue é a abordagem feita. Eles escrevem sobre nós sentados no conforto de sua cadeira e de seus privilégios. Para alguns o "precário" é palavra, para outros é a própria vida. Enquanto ele escreve, eu carrego sacolas nos ombros; Ele teoriza sobre violências, delas eu fujo todos os dias. Para ele, a fome é aventura imaginária, para mim, realidade que luto pra não se repetir. Ele vê seus iguais sempre nos locais de poder; já os meus, seguem subjugados, marginalizados, invisíveis. Pra gente, Lutos são cotidiano e Luta é verbo - para ele, tudo isso rende bonitos parágrafos. Nossas vidas não é só cansaço e desumanidade. Perguntem sobre nossas conquistas, alegrias e sonhos. Escrevam COM A GENTE, sobre como rompemos os limites, não só como eles nos limitam e engolem. Precisamos da reunião de diferentes saberes e realidades, mas Aprendizado sob diferenças requer franqueza e empatia, senão é o puro e velho Extrativismo. Nada se ensina, nada se aprende sem generosidade. Pisem com mais mansidão nesta terra, pesquisadores (Uýra, 2023).

documento autorizava o uso dos registros realizados por mim e permitia a exposição de suas identidades civis. Adotar pseudônimos ou manter o sigilo de suas figuras, em minha visão, seria um desrespeito ao trabalho desenvolvido, tanto por mim quanto por elas, pois não faria jus à autenticidade e à relevância de suas contribuições.

Apesar de compreender a necessidade das normas acadêmicas, que muitas vezes são burocráticas e constrangedoras, considerei essencial dar visibilidade às vozes que estavam sendo registradas. Esclarecer o propósito da pesquisa e o papel delas nesse processo era indispensável. Embora o TCLE garanta direitos importantes, como o de desistência ou a proteção da integridade das pessoas pesquisadas, as artistas expressaram claramente seu consentimento com os registros feitos ao longo dos meses de convivência.

Durante todo o processo, preoquei-me em preservar a autenticidade das falas das artistas, sem distorções que pudessem reforçar preconceitos ou estigmas. Busquei um equilíbrio entre a fidelidade ao que foi dito e o cuidado em não perpetuar ideias pejorativas que muitas vezes recaem sobre corpos travestis. Procurei destacar, sempre que necessário, que certas vivências e realidades escapam do que é socialmente aceitável. E talvez seja exatamente isso que torna suas histórias tão genuínas.

Seguindo Haraway (1991), a pesquisa também se organiza como uma investigação relacional, em que as narrativas das artistas, o corpo do pesquisador e os contextos de performance estão interligados, formando uma rede de saberes que se constrói conjuntamente. Essa posição permite problematizar não apenas os discursos das artistas, mas também as mediações comunicativas, as interações com o público e as dinâmicas de circulação das performances nas redes sociais, reconhecendo que a produção de conhecimento é uma prática co-constitutiva e situada.

Dessa forma, a pesquisa se distancia de abordagens que tratam as sujeitas apenas como objetos de observação e evidencia a importância de compreender quem fala, quem escuta e como a experiência é vivida em um contexto cultural específico. Ao combinar os princípios do conhecimento situado com métodos etnográficos e entrevistas em profundidade, o estudo propicia um olhar sensível, crítico e reflexivo sobre a cena musical travesti em Bauru, articulando dimensões de gênero, sexualidade, estética, mídia e ativismo cultural.

Meu compromisso foi narrar suas trajetórias sem adornos ou censuras, revelando a essência de suas experiências na forma mais crua e autêntica possível. Suas histórias estão como são, sem filtros que distorçam ou escondam sua profundidade. Sem firulas ou censuras. O nu e cru no cerne do corpo e da pele.

## INTRODUZINDO

Mesmo sob um dia cinzento e invernoso, a “cidade sem limites”<sup>4</sup> viu a Avenida Nações Unidas, via arterial que corta Bauru de ponta a ponta, ser tomada por uma multidão em mais uma edição do *Encontro da Diversidade* (2023), um dos maiores eventos locais e do interior paulista voltado para a população de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais, Intersexos (LGBTI+). As manifestações públicas que ali presenciávamos, cheia de afetos e afetações, convidavam para o rompimento das vigílias heteronormativas que cotidianamente tornam alguns corpos e desejos abjetos (Cicco e Pelúcio, 2018).

A celebração política e cultural era palco de artistas locais e da região da cidade-lanche, ocupado em certos momentos por Drag’s, que realizavam performances extravagantes, ou por Dj’s, que exploravam os hit’s do momento. Entre as atrações, três corpos se destacavam. Elas estavam no *casting* de cantoras que iriam performar no evento daquela encruzilhada festiva, proporcionado pela confluência de vozes dissidentes que vêm ocupando as cenas musicais do interior paulista. O pop, o eletrônico e o funk são os estilos que se encontravam ali, mas as *Travessas* se apropriam dessa última sonoridade para atravessar afetos e versar sobre suas vivências.

O uso do termo atravessar está diretamente relacionado à necessidade de trazer para a academia saberes que emergem das frestas normativas, desafiando os regimes de verdade estabelecidos. Como apontam Irineu et al. (2023), práticas como acuir lombamento, bichamento e atravessamento têm ocupado cada vez mais espaço na produção acadêmica brasileira, promovendo a disseminação e a retradução de conhecimentos dissidentes. Nesse sentido, atravessar não é apenas um verbo que expressa deslocamento e transgressão, mas também um gesto político que insere corpos e experiências travestis na disputa por espaços de enunciação, ampliando os horizontes da cultura e da comunicação.

As *Travessas*, grupo que apresentarei a seguir, fazem do atravessar uma forma de transitar, ocupar e ressignificar espaços normativamente cisheteronormativos, desafiando os regimes de legibilidade do corpo, da política e da linguagem. As análises da filósofa Judith Butler (2018, p. 34), ao abordar o contexto norte-americano dos anos 1990, ajudam a

---

<sup>4</sup> Bordão utilizado para se referir ao agitado município de Bauru. Segundo Ghirardello (2020, p. 99), “em 1953, durante o aniversário da cidade, nova alcunha vai ser dada para Bauru “Cidade Sem Limites”, que passou a substituir a ‘Capital da Terra Branca’. Conforme Losnak (2004), ela foi criada pelo jornalista Euzébio de Carvalho em poema publicado no Diário de Bauru. Seu autor, depois de muitos anos, relatou que o cognome surgiu em função do “crescimento desordenado dos núcleos populares, pois Bauru possuía muitas vilas nos lugares mais extremos da cidade”<sup>143</sup>. O epíteto, assim como o anterior, refletia claramente a situação real observada por todos os moradores independentemente de sua formação”.

compreender essa breve cena narrada como um espaço onde essas artistas estão “reivindicando reconhecimento e valorização, exercitando o direito de aparecer, de exercitar a liberdade e reivindicando uma vida que possa ser vivida”.

Analua2000<sup>5</sup>, Lua e Musa, o trio das meninas superpoderosas – conceito, inclusive, que utilizam em seu primeiro single autoral – formam essa tríade traveca, não apenas por carregar a identidade do grupo em questão conhecido como *Traveca Travessas*, mas também por ser a forma como as próprias artistas se reconhecem e se nomeiam, ressignificando o termo dentro de suas performances e narrativas.

Ao observar essa cena inicial, já foi possível notar que suas sonoridades se afastam dos padrões hegemônicos, mobilizando uma juventude que coloca em circulação outras formas de compor e performar estéticas, nas quais as identidades de gênero se afirmam como potência de transformação (Butler, 2018, p. 104). Nesse movimento, torna-se relevante acompanhar como essas *travecas*<sup>6</sup> utilizando suas vozes como plataforma artística no interior paulista. Ao transgredirem a cena com presença e criação, tensionam os mecanismos normativos e instauram deslocamentos que retiram os corpos trans da condição de mera dissidência para reinscrevê-los como sujeitos ativos na produção cultural e política da região.

A partir daquele momento, comecei a me questionar sobre como essas artistas do interior paulista se articulavam na cena musical de Bauru e de que forma suas produções desenhavam experiências dissidentes, políticas e periféricas por meio da música. Desde o primeiro contato com o grupo, o objetivo era claro: reconhecer sua centralidade teórica e epistemológica, rompendo com a visão que as reduz a meros objetos de estudo e afirmando-as como sujeitas comunicativas.

Foi, então, que nos encontramos dentro do cenário musical bauruense onde, nos últimos 10 anos, se constituiu um espaço de contestações, impulsionadas por movimentos culturais independentes, festivais locais e a emergência de artistas dissidentes, espaço no qual estas vozes historicamente marginalizadas passaram a ocupar um certo protagonismo. Estariam elas ressignificando narrativas e desafiando normas sociais que corriqueiramente são reafirmadas nos mais diversos locais? Ao me questionar sobre isso, rapidamente já me vem à mente como alguns corpos oriundos dessa cena interiorana vêm conquistando esses espaços.

---

<sup>5</sup> Após um período utilizando o nome artístico Analua2000, a artista adotou o nome AnaLua2000. Nas páginas a seguir, esse novo nome será predominante, porém, em alguns momentos, o nome Analua2000 será retomado para contextualizar sua trajetória e manter a coerência com eventos anteriores. A sua utilização não desrespeita a artista, pois ela mesma vem utilizando em alguns momentos após a mudança.

<sup>6</sup> Aqui, utilizo o termo *travecas* não apenas por carregar a identidade do grupo *Traveca Travessas*, mas também por ser a forma como as próprias artistas se reconhecem e se nomeiam, ressignificando o termo dentro de suas performances e narrativas.

Liniker é um ótimo exemplo dessa transformação. A cantora negra e travesti de Araraquara, ao lançar CAJU<sup>7</sup>, seu terceiro álbum de estúdio, e atingir o topo das paradas musicais do país<sup>8</sup>, demonstra como essas artistas estão revolucionando o papel da música no Brasil. Suas produções não apenas captaram a atenção do público, mas também trouxeram à tona histórias que desafiam a cisnormatividade, dando visibilidade a corpos e vivências que historicamente foram marginalizados nos diferentes contextos sociais.

Já na música, essa revolução vai além do entretenimento: ela se torna um instrumento político e cultural, capaz de ampliar representações e tensionar normatividades. Ao ocupar esse espaço com suas produções, Liniker e outras artistas trans ressignificam a indústria fonográfica, desafiando padrões hegemônicos e criando possibilidades de pertencimento e reconhecimento na arte e na cultura nacionais.

Nesse contexto pós-pandêmico vivenciado no mundo toda a partir de 2021, ano que o próprio grupo começa a se articular, observamos que esses corpos travestis emergem como ocupações que ganham relevo nas canções, atravessando tramas coletivas e ressoando nas ruas, nas casas e nos espaços de sociabilidade. Nesse cenário, a música se torna uma potência de emancipação para essas identidades, que escapam dos olhares normativos e das práticas convencionais. As atenções da sociedade voltadas para estas cantoras não estão apenas indicando novas referências de artistas da cultura pop e das periferias, mas também revelando ativistas que promovem produções que mobilizam outras perspectivas identitárias e interseccionais.

Esse fator numérico indica uma nova cena artística que intersecciona identidade e expressão de gênero, orientação sexual, raça e etnia, classe social e pertencimento geracional, e tem o poder da cultura como potencial transformador também pela comunicação<sup>9</sup>. Em entrevista ao *Jornal Nexo* (2018), publicada na plataforma *YouTube*<sup>10</sup>, a cantora Linn da Quebrada já havia identificado e nomeado essa cena e esse gênero musical ao dialogar com as produções do funk:

---

<sup>7</sup> O álbum da cantora Liniker é um dos maiores sucessos de 2024, sendo o segundo trabalho solo da cantora, desde sua saída da banda Os Caramelows. Em pouco mais de 2 meses, o álbum Caju alcançou a marca de 100 milhões de streams apenas na plataforma Spotify com mais de 3,4 milhões de ouvintes mensais em novembro de 2024.

<sup>8</sup> Ver: <https://inmagazine.ig.com.br/musica/caju-de-liniker-atinge-a-marca-de-100-milhoes-de-streams-no-spotify/>.

<sup>9</sup> Se pensarmos que a cultura é, em si, um ambiente de disputas e tensões, precisamos nos lembrar que historicamente, a produção cultural sempre esteve atrelada a interesses, a formas de viabilização que pressupunham práticas que visavam retornos econômicos e, também, a normatizações distintivas nestes contextos (Soares, 2014, p. 05).

<sup>10</sup> Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=W17OoImPFV4>.

Esse movimento denominado LGBT, ou TLGB, MPBixa, MPTrans, nas músicas, não é algo novo. Mas acho que é importante de uma certa forma dar nome a isso, porque assim eu acredito que isso ganha uma certa força. É importante que a gente se enxergue enquanto grupo, que a gente, por mais diferente, e por mais singulares e plurais que sejam as pessoas que pertençam a esse grupo, né, mas acho que isso faz com que a gente possa se conectar, e inclusive se estabelecer melhor e pensar em ações e estratégias também de desarticular, e de nos articular também. Mas acho ao mesmo tempo que a gente tem que perceber que esse movimento de dar nome a nós, né, é..., é sempre uma certa forma dar nome ao que é exceção. Porque ninguém dá o nome de “música heteronormativa”. Não se fala: "o grupo heteronormativo. A cena heteronormativa e a cena LGBT", "O elenco branco de atores. O elenco negro, né". O branco, o normativo, o padrão, nunca é denominado. Ele continua sendo universal, o todo poderoso. E eu acho que a gente tem que abrir mais os nossos olhos, também os nossos ouvidos, pra perceber que as pessoas e artistas que estão próximas a nós, e que nós não necessariamente valorizamos e legitimamos enquanto arte até que nos digam que aquilo é arte (Linn da Quebrada em entrevista a *Nexo Jornal*, 2018, online).

Estas cenas e circuitos musicais também tem demonstrado que as produções são importantes difusores de representações sobre a realidade, influenciando as práticas sociais em indivíduos ou grupos (Pereira, Maia e Azevedo, 2015). A mídia, nesse contexto, deixa de ser “instrumental” e torna-se “constitutiva” da estrutura social, na medida em que articula “um novo modo de pensar, uma nova forma de estruturação das práticas sociais” (Martino, 2022, p. 224).

Essa ideia reflete as tensões e conflitos que permeiam o contexto das mediações socioculturais, vivenciadas nas experiências cotidianas do receptor, manifestando-se em suas relações interpessoais, em sua condição cultural e no espaço de coletividade em que está inserido. As mediações mencionadas aqui estão ancoradas nas formulações iniciais de Jesús Martín-Barbero (1997), que enfatizam os elementos culturais como fundamentais nos processos comunicacionais.

Sob a perspectiva do consumo, também se percorre os caminhos do que Rocha (2019) problematiza ao indicar os novos modos de expressões da cultura pop, das diferentes apropriações narrativas do entretenimento e do consumo (audiovisual e midiático) e das mobilizações modificadas por artistas sociais para uma audiovisualidade autoral, curatorial e autobiográfica.

O termo ativismo, representação estético-política que insere as *Travecas Travessas* em uma cena conectada com a crítica das estruturas sociais, originou-se no Brasil no cerne da ditadura militar quando “artistas e críticos culturais mobilizam-se para convocar o campo das artes plásticas a um engajamento mais ativo em termos da resistência e de um amplo questionamento ao *status quo*” (Rocha, 2019, p.1).

Essas produções, compostas e articuladas através das trajetórias e reinvenções existenciais de sujeitos relegados à invisibilidade e submetidos a uma condição irreversível de subalternização, colocam em protagonismo as expressões destas artistas numa perspectiva afeminada e fora da norma, onde já “causavam” antes de qualquer celebração, sobretudo em seus territórios de pertença anteriores, seja na família, no bairro, na escola ou na igreja.

A partir de minhas inserções na cena musical do interior paulista, questiono como os corpos travestis são ressignificados e performados, e quais estratégias performáticas e comunicacionais essas artistas acionam na disputa por espaço e visibilidade. Sob uma perspectiva antropológico-comunicacional midiática, esta pesquisa busca investigar como as performances artísticas e produções musicais do grupo *Travecas Travessas* expressam as experiências sociais, culturais, identitárias e políticas de artistas travestis do interior paulista, analisando as estratégias comunicacionais mobilizadas em suas inserções na cena pop-periférica de Bauru.

Para aprofundar essa análise, proponho como objetivos específicos: a) analisar os processos de ocupação de espaços urbanos e midiáticos pelas artistas, identificando estratégias comunicacionais de circulação, resistência e legitimação de suas produções; b) descrever como suas performances e narrativas são construídas e representadas, por meio de uma abordagem etnográfica comunicacional que inclui entrevistas, observação participante e análise de materiais digitais; e c) compreender de que modo as artistas articulam estética, corpo e linguagem como estratégias comunicacionais para disputar visibilidade e pertencimento na cena cultural e midiática local.

O *corpus* desta pesquisa é composto pelas práticas e produções das artistas travestis que integram o grupo *Travecas Travessas*, formado por Analua2000, Lua e Musa, no interior paulista, entre os anos de 2022 e 2024. A escolha pelo grupo se justifica pela potência expressiva de suas criações, que apontam para o surgimento de novas práticas socioculturais, estéticas e comunicacionais no circuito musical local. Suas trajetórias emergem em um contexto em que artistas periféricas já tensionam as fronteiras simbólicas entre centro e margem, propondo modos de presença que desestabilizam os sentidos hegemônicos de pertencimento na cultura pop e na indústria musical brasileira.

A hipótese que orientou esta pesquisa foi de que os corpos travestis dessas artistas operam como tecnologias político-comunicacionais capazes de instaurar fissuras nos regimes cisheteronormativos que estruturam tanto os espaços midiáticos quanto às dinâmicas do consumo musical. A partir das interações entre os estudos antropológicos da comunicação midiática e os debates sobre ativismo e dissidência de gênero, compreendeu-se como essas

expressões artísticas constroem territórios de reexistência, tornando visível uma experiência travesti que não reivindica apenas espaços, mas ressignifica os códigos culturais que historicamente excluíram essas corporalidades.

Em diálogo com as ideias de cenas e gênero da música popular massiva (Straw, 1991; 2006; Janotti Jr., 1994, 2004, 2011, 2022; Soares, 2014; Trotta, 2014) produções dos estudos e cenas transviadas (Bento, 2014; Altmeyer, 2016; 2020; Mota, 2022) ligadas a artistas de uma rede de música pop-periférica (Sá, 2017; 2019; 2021) que performam e desobedecem as normas de gênero (Butler, 2018; Pelúcio, 2014) e se caracterizam enquanto artistas ativistas das dissidências sexuais e de gênero (Colling, 2018; Rocha, 2019), aponto para músicas e performances que se baseiam em experiências de gênero e sexualidade e que borram a cisheteronormatividade, pensando a possibilidade de um circuito “autoral” e em expansão no município de Bauru (SP) que se apropria da comunicação dos espaços urbanos, das sonoridades e das práticas musicais (Pereira, 2017, 2019, 2021) de pessoas trans e travestis como potentes discursos e expressões artísticas para descrever narrativas de engajamentos identitários.

O processo de investigação inicia-se por vias bibliográficas para que possibilite uma compreensão profunda dos dilemas historicamente identificados do contexto das produções performáticas da cena transviada da música brasileira, inicialmente, através da pesquisa de trabalhos que possam, de alguma forma, contribuir para o desenvolvimento desta pesquisa, seja pelo acesso a fontes documentais ou consulta a catálogo de artigos e teses em periódicos, plataformas e bibliotecas acadêmicas, a fim de contextualizar como estes corpos desobedientes de gênero (Mombaça, 2021) historicamente passaram a ocupar novos espaços na mídia enquanto sujeitos de representatividade para questionar e desafiar as normas.

Para isso, optou-se pela escolha de palavras-chave que identifiquem trabalhos que vão na direção desta discussão. Realizou-se consulta no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, a partir de palavras-chave que buscassem dimensionar a amplitude e heterogeneidade dos estudos das dissidências sexuais e de gênero, entre elas: música pop, cultura pop, música travesti, música trans, música pop-periférica, cantoras drag's, música drag, comunicação e estudos de gênero; música brasileira; ativismo musical; transativismo; performance; teoria *queer*; estudos culturais; mediações; etnografia, dentre outros termos relacionadas ou que possuam alguma proximidade com a temática proposta.

Realizado o sistemático levantamento bibliográfico, foram selecionados trabalhos que se relacionassem com o desenvolvimento da pesquisa, adentrando em questões de estudos midiáticos, audiovisuais, culturais, identitários e etnográficos. Foram mapeadas as Teses,

Dissertações, Artigos e publicações em Anais dos estudos de Comunicação do Brasil defendidas e publicadas no período dos anos 2015 a 2025, em intersecção entre os estudos de gênero e das dissidências sexuais com os da comunicação em correlação com o campo da música, cultura pop e transgeneridades e travestilidades.

Ao todo, no período analisado, foram selecionados 14 trabalhos, sendo 11 Dissertações e três Teses (Apêndice A). Essas investigações foram escolhidas por meio de suas problematizações e eixos teóricos principais, entre eles, estudos de música, cultura pop e transgeneridades e travestilidade. Realizou-se pesquisa simultânea nas Bibliotecas e Repositórios das universidades que contam com Programas de Pós-graduação, delimitando a identificações de estudos existentes neste campo de conhecimento.

A partir disso, as investigações foram lidas e catalogadas por período. Considerou-se, no primeiro momento, leitura de resumos e introduções. Posteriormente, os trabalhos foram lidos em sua totalidade de acordo com a sua disponibilidade integral. De antemão, foi possível notar que as pesquisas neste campo de estudo vêm avançando significativamente, ainda de forma tímida, mas com relevantes investigações que nos últimos cinco anos de cenas musicais que incorporam os estudos de gêneros como tema de exploração e análise.

A segunda etapa da pesquisa consistiu no trabalho de campo, classificado como pesquisa exploratória. O foco dessa fase foi a participação em eventos musicais para a observação e compreensão das performances do grupo investigado. Durante as incursões em campo, foi possível observar que as artistas pertencem a um nicho de criadoras independentes, definidas por uma cena ativista que representa as dissidências sexuais e de gênero. Essas artistas se apropriam dos espaços de poder, assumindo o protagonismo na criação de suas próprias vivências e narrativas (Colling, 2018).

Para tanto, ao adotar a performance como categoria analítica, este trabalho se apoia em Zumthor (2007), que a entende como acontecimento efêmero no qual voz, corpo e recepção se entrelaçam na construção de sentidos. Essa perspectiva permite compreender como as *Travecas Travessas* transformam o ato musical em experiência comunicacional que extrapola a dimensão estética, produzindo afetos e instaurando espaços de partilha simbólica.

Complementarmente, dialogamos com Taylor (2013), para quem a performance constitui repertório vivo e forma de memória cultural, capaz de transmitir saberes, resistências e práticas políticas que não se deixam reduzir ao arquivo escrito. Neste enquadramento, as performances das artistas não apenas comunicam, mas também inscrevem seus corpos na cena cultural do interior paulista, afirmando-se como atos políticos que disputam narrativas e visibilidades historicamente negadas.

Nesse contexto, a performance se apresenta como uma ferramenta essencial para a análise das práticas do grupo na cidade de Bauru (SP). Estudos sobre performance demonstram que essa abordagem vai além da simples execução musical, incorporando elementos visuais, gestuais e discursivos que conferem camadas de significação às apresentações das artistas, conforme aponta Taylor (2012, p. 17, tradução própria):

A performance não se limita à repetição mimética. Ela também inclui a possibilidade de mudança, crítica e criatividade dentro da repetição. Diversas ações e eventos, como performance artística, dança, teatro e atos sociopolíticos e culturais como esportes, rituais, protestos políticos, desfiles militares e funerários, possuem elementos recorrentes que são reatualizados em cada nova instância. Essas práticas geralmente têm sua própria estrutura, convenções e estética, e são claramente delimitadas e separadas de outras práticas sociais da vida cotidiana.

Por fim, para analisar as entrevistas e as observações registradas, foi utilizado um enfoque etnográfico comunicacional (Travancas, 2006), que articula a escuta comprometida<sup>11</sup> das narrativas das artistas, a observação participante em eventos e a análise de materiais digitais, permitindo compreender como estética, corpo e linguagem se entrelaçam em estratégias de visibilidade, resistência e produção de sentidos.

No **primeiro capítulo**, desenvolve-se uma discussão que contextualiza a cena dissidente em ascensão no interior paulista. Influenciado pela música periférica, o funk surge como um elemento central para a compreensão das dinâmicas desse gênero musical naquele território. Seu estilo marca significativamente o consumo cultural de diferentes públicos, incluindo a juventude, e está presente na programação de casas noturnas e bailes, refletindo sua ampla circulação e impacto na cena local. Para além dessa sonoridade, o capítulo aborda como as dissidências sexuais e de gênero se inserem nesse cenário, analisando de que maneira esses corpos utilizam a música como ferramenta de ativismo artístico. As produções autorais dessas artistas tornam-se instrumentos de resistência e expressão, destacando também o contexto histórico e social que marcou suas trajetórias até alcançarem posições de destaque no topo das paradas musicais.

---

<sup>11</sup> Neste trabalho, a noção de escuta comprometida orienta o modo como as entrevistas foram conduzidas e analisadas. Mais do que recolher depoimentos, trata-se de um exercício de atenção ética e política às narrativas das artistas, reconhecendo que suas falas não são meros dados, mas experiências situadas de resistência e criação. Comprometer-se com a escuta significa respeitar silêncios, contradições e afetos, bem como considerar as condições históricas e sociais que atravessam suas trajetórias. No campo da Comunicação, essa perspectiva implica compreender a palavra, a performance e a presença das artistas como formas legítimas de produção de sentidos, disputando visibilidade e legitimidade. Como aponta Travancas (2006), a etnografia comunicacional exige proximidade e envolvimento; nesse caso, a escuta comprometida amplia essa exigência ao assumir a responsabilidade do pesquisador diante de populações historicamente marginalizadas.

O **segundo capítulo**, por sua vez, dedica-se à fundamentação teórica e metodológica, detalhando os caminhos percorridos ao longo do desenvolvimento da pesquisa. Neste momento, articulam-se os conceitos fundamentais que embasam as discussões propostas, bem como as teorias que oferecem suporte epistemológico às investigações. São descritas as análises realizadas sobre o *corpus* e o recorte estabelecido, além das etapas seguidas para a coleta dos dados observados, que possibilitaram a construção de uma pesquisa empírica pautada na proximidade com as sujeitas investigadas. O capítulo também enfatiza o processo da coleta de dados até a realização e análise das entrevistas. Foi dada especial atenção ao cumprimento das normativas ético-metodológicas vigentes, assegurando critérios que respeitassem e promovessem a visibilidade das colaboradoras que participaram da pesquisa.

O **terceiro capítulo** marca o início da análise das observações, articulando as trajetórias das três artistas que compõem o grupo musical *Travecas Travessas*. A partir dos estudos sobre performance, buscamos compreender como suas experiências, narrativas e produções musicais se inscrevem na cena cultural do interior paulista. As entrevistas realizadas com as artistas são fundamentais para essa investigação, pois permitem acessar suas perspectivas sobre identidade, arte e resistência, revelando as estratégias que utilizam para disputar espaço e visibilidade no cenário musical.

## Primeiro Ato

### 1. AS TRAVESTIS VÃO DOMINAR A CENA

Há muitos anos frequento o *Encontro da Diversidade de Bauru*. Como mencionei nas primeiras linhas que introduzem essa pesquisa, esta é uma das maiores manifestações culturais e políticas promovida e constituída por pessoas LGBTI+ no interior do Estado de São Paulo. Entre as diversas edições do evento, a de 2023 foi a primeira em que tive a oportunidade de ver, no palco, a performance de artistas trans e travestis produzindo música. Música autoral, para ser preciso.

Naquele momento, eu estava lá, como parte da plateia, entre tantos outros espectadores. Acabava de chegar junto a uma grande multidão que ocupava um novo espaço na Avenida Nações Unidas, já que, naquele ano, o palco havia sido transferido do Parque Vitória Régia para alguns metros dali. Mal consegui encontrar um canto onde pudesse ficar junto aos amigos que me acompanhavam e logo me deparei com as *Travecas Travessas*. Aquela performance era, de certa forma, uma novidade, não apenas para mim, mas também para a população de Bauru e da região<sup>12</sup>.

A escolha da Avenida Nações Unidas como palco não é um detalhe menor: trata-se de uma das principais artérias urbanas da cidade, eixo de circulação que conecta bairros e concentra atividades econômicas, culturais e de lazer. Ali, tradicionalmente, acontecem grandes eventos públicos, como desfiles cívicos e shows de grande porte, o que confere ao espaço um caráter simbólico de visibilidade coletiva. Estar na “Nações” significa ocupar o coração pulsante da cidade, disputando sentidos no espaço urbano. Assim, o deslocamento da apresentação para essa avenida central não apenas alterou a geografia do evento, mas também potencializou a potência política da performance das *Travecas Travessas*, inserindo-as em um cenário de maior visibilidade e contato direto com um público diversificado que, em sua maioria, não estava habituado a se deparar com corpos travestis no palco.

O *Encontro da Diversidade* é um evento de grande alcance, reunindo uma multiplicidade de corpos atravessados por diferentes identidades de gênero, etnias, faixas

---

<sup>12</sup> Bauru é uma cidade politicamente conservadora. Na eleição presidencial de 2022, por exemplo, o candidato Jair Bolsonaro, representante maior da extrema-direita nacional, recebeu 53,84% dos votos válidos no primeiro turno, enquanto Luís Inácio Lula da Silva, 35,53%. No segundo turno, Bolsonaro recebeu 61,04%, contra 38,96% de Lula. A prefeita, reeleita em 2024, foi a bolsonarista Suéllen Rosim (PSD). Conforme matéria de Moraes do JCNET (2022), jornal local, Lula só foi vencedor em Bauru (SP) há 20 anos.

etárias e classes sociais. Sua relevância ia além de Bauru (SP), atraindo pessoas de diversas cidades em um raio de até 100 km, que compartilhavam o espaço em celebração à diversidade e às expressões culturais plurais.

Entre algumas de suas produções, que eram apresentadas ao público no palco, ouvimos a audaciosa e arrojada “Piroca de Noia”, primeira música gravada em estúdio e que seria lançada na plataforma de *streaming Spotify* meses depois. Além dela, as travas também cantaram canções tão disruptivas quanto. É o caso de “Damas de Pau”, canção de letra autoral que se mistura com referências de “Man Down” da cantora pop Rihanna. Ainda aguardando financiamento para gravação, mas já apresentadas para o público em algumas incursões que as elas fazem pela cena local, as *Travessas* mostraram que não encontraríamos tão perto dali muitas travestis fazendo música<sup>13</sup>, muito menos de funk autoral, gênero que carrega suas biografias sonoras.

Em um primeiro momento, identifico que há em suas apresentações provocantes performances pornográficas em que as três artistas gozam de forte estética artística da putaria contra a singularidade dos costumes que se impõe das normas sociais esperadas por uma sociedade engessada. Suas produções embaralham a cena, e Rincón (2018, p. 71), a partir das ideias de Canclini, nos convida a “pensar sobre o híbrido, a tentar fazer do consumo um lugar para pensar, a recuperar as perspectivas do popular nos seus jogos sedutores com a arte”.

Dessas expressões, nos conectamos com as existências que corpos trans vivenciam no cotidiano de uma sociedade *ciscentrada*, nos entrelugares de suas relações afetivas e nos entrelaçamentos dos desejos e fazeres sexuais que perturbam os dogmas convencionais, onde é possível perceber que suas “vozes entoam as letras com analogias e menções diretas aos corpos trans e travestis, provocam com suas performances sonoras outras possibilidades de se viver o corpo, a sexualidade, de se questionar a cisgeneridade” (Pelúcio e Maciel, 2023).

Acompanhei com muita excitação algumas intervenções que as *Travecas* realizaram, além da apresentação na Parada da Diversidade de Bauru, quando vimos corpos se reunirem para expressar sua indignação e representar sua existência plural no espaço público (Butler, 2018). A corporeidade diáspora em cada apresentação trouxe propostas inéditas e diferenciadas que evidenciaram o erótico trabalho das *Travecas* na cena musical bauruense, se mostrando um recente circuito transnacional midiático, onde o funk é sintoma de uma realidade que se

---

<sup>13</sup> É importante destacar que há outras artistas no interior paulista produzindo música autoral, inclusive no funk, como a artista Hella Oliveira, em Araraquara, JuPat, em Piracicaba, e Narcaso, em São José do Rio Preto.

reafirma para abraçar estas artistas para tornar-se um espaço de enunciação e prática discursiva (Bhabha, 2005).

As narrativas que elas buscam subverter não as concebem, mas as descrevem e as constituem como abjetas, tomando forma nas vias arteriais de Bauru, cidade localizada no centro-oeste paulista. Essas vozes transgressoras traçam experiências periféricas que emergem das margens dos grandes centros urbanos e das vielas do interior. Em cada incursão, as *Travecas* reforçam sua relação entre arte, política e diversidade sexual e de gênero. Suas vozes representam as produções marginais e demonstram que a existência de uma nova geração de travestis na cena musical da quebrada não é um crime, mas um território de pertença e enunciação (Pelúcio; Maciel, 2023), cujo vínculo local convive com a agitação de suas corporeidades.

Pensar nas possibilidades que tornaram esses circuitos musicais possíveis, é relemburar que desde a década de 1980 outras artistas trans e travestis já estavam surgindo na cena nacional, como a multiartista Claudia Wonder, ícone da cultura gay de São Paulo.

Na música recente, uma história pouco lembrada, mas que já ocupava os tocaadores de som há poucos anos, era conduzido pelo protagonismo da vocalista e mulher transsexual Candy Mel, ao lado do trio formado por dois cantores homossexuais conhecidos como Davi Sabbag e Matheus Carrilho. Esse grupo de brega pop intitulado *Banda Uó* fugia das fórmulas tradicionais dos grupos pop's brasileiros e virou sucesso na cena alternativa de jovens pelo país após surgir no ano de 2010 de forma inusitada em uma localidade que é popularmente conhecida como um dos berços da música sertaneja, a cidade de Goiânia, no Estado de Goiás.

A banda ganhou destaque na internet com uma versão da canção "Whip My Hair", da cantora americana Willow Smith, intitulada "Shake de Amor". Essa faixa rendeu ao grupo o prêmio de "Webclipe" no *MTV Video Music Brasil* de 2011, apenas um ano após sua formação. Em 2013, durante uma entrevista ao programa *EBC na Rede*, Candy Mel revelou que evitava colocar a transexualidade como o eixo central de sua carreira.

Na ocasião, afirmou que não se preocupava com o preconceito, optando por focar exclusivamente na música. Embora as composições da Banda Uó não abordassem diretamente as vivências de identidade de gênero de sua vocalista, a presença de um corpo trans em um espaço historicamente dominado por artistas cisgêneros representava um avanço significativo. Sua visibilidade dentro da cena pop alternativa desafiava as convenções sociais da normatividade e ampliava as possibilidades de representatividade no cenário musical brasileiro.

Dez anos após essa entrevista inicial, Candy, que à época se mostrava bastante tímida diante das câmeras, reapareceu no canal *Bonita de Pele* (2024) com uma postura muito mais

confiante. Dessa vez, falou abertamente sobre os desafios enfrentados pelo grupo ao tentar se firmar no cenário musical de São Paulo. Segundo ela, a resistência inicial à banda estava diretamente ligada à sua identidade de gênero, tornando a inserção no mercado mais difícil do que para outros artistas da mesma geração.

Era um universo muito diferente. Não tinha muita abertura pra mim, pra minha identidade de gênero. Por ser uma pessoa trans, sempre tive limitações dramáticas que eu não encarava. Eu meio que colocava na minha cabeça: 'Isso não é um problema!' (...) E isso me levou para muitos lugares, só que depois eu parei pra pensar e fui perceber as sequelas disso. (...) Eu senti e falei: 'É, a gente tem que tratar algumas coisas aí no meio do caminho que vieram pesadas'. Enfim, muita transfobia que eu sofri. Muitas questões e coisa que eu acreditei que fossem meus problemas, que eu não tinha (Candy Mel em entrevista ao canal Bonita de Pele, 2024).

Nas palavras da vocalista, por mais que tenha furado algumas bolhas, ela ainda se percebe como uma artista contemporânea, pois continua em cena e ocupando os espaços musicais e com suas produções, onde muitas outras artistas vieram depois e passaram a também ganhar notoriedade midiática a partir de suas artes.

Algum tempo depois, outro nome se destacou nas paradas musicais, conquistando um espaço de representatividade na cena artística: Mulher Pepita, ou simplesmente Pepita, como é conhecida. Funkeira e dançarina, ela surgiu para o grande público em 2014, quando seus vídeos começaram a circular nas redes sociais. Desde o início, seu carisma e autenticidade fizeram dela uma referência para a comunidade LGBTI+, tornando-se uma figura presente no universo digital. Com frases marcantes e vídeos que rapidamente se transformaram em memes, Pepita consolidou sua presença na cultura pop, expandindo seu alcance para além da música.

Carioca e suburbana da Zona Norte do Rio de Janeiro, como gosta de se definir, ela sempre chamou atenção por suas performances vibrantes e sua presença inconfundível. Mas foi com o funk que dominou o circuito musical da cena LGBTI+, trazendo consigo uma identidade forte e irreverente. Seu bordão – “Raaam, mas tem que respeitar!” – tornou-se um marco em sua carreira, ecoando nas ruas, nas festas e nas redes sociais quando lançou um de seus maiores sucessos, a música “Chifrudo”. Enquanto isso, sua vida pessoal também ganhava novos contornos: casada e mãe adotiva, Pepita sempre destacou a importância da família que construiu, equilibrando sua trajetória artística com a intimidade de suas relações.

Seu impacto, no entanto, vai além das batidas do pop/funk. Pepita é uma artista que une arte e ativismo, posicionando-se como uma voz importante dentro das dissidências sexuais e de gênero. Esse papel se evidencia em produções como "Quem Manda", parceria com a cantora drag queen soteropolitana Nininha Problemática. Lançada em 2019, a canção resgata um dos momentos mais emblemáticos da luta LGBTI+: a Revolta de Stonewall, que ocorreu em Nova

York em 1969 e se tornou um marco na história dos direitos civis da comunidade. O videoclipe<sup>14</sup> transporta essa narrativa para o contexto brasileiro, apresentando uma cena de opressão policial – desta vez, motivada pela denúncia de seguidora do então presidente Jair Messias Bolsonaro (2019-2022).

Em resposta, Pepita e Naninha unem forças para reivindicar seu espaço e reafirmar sua existência, entoando em uníssono: "Quem manda é a bixa!". Com uma trajetória que entrelaça música, resistência e identidade, Pepita se consolida como uma das pioneiras do ativismo dentro do funk. Seu trabalho transcende a esfera do entretenimento, estabelecendo conexões fundamentais entre a cultura popular e a luta por direitos, influenciando novas gerações e reafirmando, dentro e fora dos palcos, a urgência do respeito e da representatividade.

### **1.1. Sonoridades dissidentes: drag's e travas**

O surgimento midiático nas redes sociais da cantora e drag queen Pablllo Vittar também trouxe contribuições para refletir sobre a potência dos corpos dissidentes na música. Desde 2015, até a sua consagração e estouro no ano de 2017 com o lançamento de seu álbum *Vai Passar Mal*, a cantora continua sendo destaque na cena nacional, seja por suas produções que ocupam as plataformas de *streamings* incansavelmente ou de suas parcerias e participações em shows e programas televisivos.

Isso demonstra que cantoras drag queens também impulsionaram a indústria fonográfica brasileira, contribuindo para a ocupação destes espaços por artistas e grupos musicais que encarnam o que a sociedade considerada como corpos considerado estranhos, que incomodam e perturbam as regras de gêneros e, por mais que provocam, também fascinam (Louro, 2004). Candy Mel e Pepita, tanto como Pablllo, são *queer*, ou cuir – para pensarmos em uma linguagem latino-americana – e suas corporeidades são políticas pelo simples fato de existirem e provocam incômodos sociais.

Por exemplo, relembremos o festival *Lollapalooza*, edição de 2022, a cantora chamou a atenção em sua apresentação ao se posicionar contra o Presidente da República à época. Ao fim de sua performance, entoou o grito “Fora Bolsonaro”, incitando seus milhares fãs a se somarem a ela. Vittar correu pelos espaços, desceu do palco e emprestou de um espectador uma toalha estampada com o rosto de Luiz Inácio Lula da Silva, candidato à presidência e principal antagonista de Bolsonaro naquele ano. A cena tornou-se emblemática, com grande repercussão

---

<sup>14</sup> Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=v1M9MYJ1c9g>.

nas redes sociais e na mídia nacional e internacional (De Godoi; Da Rosa, 2022) e mostrou que as performances também produzem discursos e símbolos políticos.

Do palco à televisão, naquele mesmo ano, Gloria Groove, cantora drag queen, também teve significativo destaque nos meios de comunicação, sendo protagonista enquanto apresentadora do programa “Música Boa Ao Vivo”, no canal *Multishow*<sup>15</sup>. O programa promove encontros com artistas da cena musical brasileira para conversar e cantar, exibindo clipes e performando músicas em alta<sup>16</sup>, e demonstra como a cantora transita entre espaços das mídias alternativa e tradicional, por meio de sua carreira consolidada na música. Entre suas diversas apresentações para o que parecem ser programas de TV na web ou nas entrevistas para veículos das cidades onde faz shows, Groove esteve também em programas de grande repercussão e visibilidade, como em *Amor & Sexo*, da Rede Globo (Rocha, 2018).

Já no ano de 2022, vimos à premiação da cantora e compositora travesti Liniker, que se tornaria a primeira artista transgênero<sup>17</sup> brasileira a vencer o *Grammy Latino*. Conquistando o prêmio na categoria “Melhor Álbum de Música Popular Brasileira” com seu disco “Indigo Borboleta Anil”, a cantora foi ovacionada durante seu discurso, em que afirmou: “Sou uma cantora, compositora, atriz brasileira. Hoje, algo histórico acontece na história do meu país. É a primeira vez que uma artista transgênero ganha um Grammy”<sup>18</sup>. Tempos depois, a cantora araraquarense foi imortalizada na Academia Brasileira de Cultura, se tornando a 1ª travesti a ocupar cadeira no seletivo grupo de 55 notáveis de diversas áreas da cultura do Brasil<sup>19</sup>.

Citar todas essas artistas serve como ponto de partida para demonstrar que há uma incursão de artistas Drag Queens, Travestis e Transvestigêneres dominando um espaço no qual *o queer* se apresenta enquanto processo de ressignificação e apropriação discursiva cada vez maior na mídia (Soares; Diniz, 2020) e mostra que a cultura pop vem impactando a sociedade

---

<sup>15</sup> O canal é conhecido por ter uma ampla gama de estilos em sua programação, focado, principalmente, na promoção da música para o público jovem.

<sup>16</sup> Gloria Groove encerra o “Música Boa” nesta terça. Saiba o que esperar!. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/gloria-groove-encerra-musica-boa-ao-vivo-terca/>

<sup>17</sup> É importante citar que Liniker é a primeira artista assumidamente trans a levar a estatueta. Mas, oficialmente, a primeira trans a vencer o prêmio aconteceu em 1969 com Wendy Carlos. Mas, ela só assumiu sua identidade em 1979, dez anos após sua vitória.

<sup>18</sup> Liniker se torna primeira artista transgênero brasileira a vencer um Grammy Latino: 'Histórico'. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2022/11/18/liniker-se-torna-primeira-artista-transgenero-brasileira-a-vencer-um-grammy-latino-historico.ghtml>.

<sup>19</sup> Ver: <https://g1.globo.com/sp/sao-carlos-regiao/noticia/2023/11/16/liniker-e-imortalizada-na-academia-brasileira-de-cultura-e-se-torna-1a-travesti-a-ocupar-cadeira-video.ghtml>.

do consumo e do entretenimento através da música e de vozes das “dissidências sexuais e de gênero” no Brasil (Colling, 2018)<sup>20</sup>.

Essa ideia ressoa diretamente com um episódio emblemático que testemunhei durante uma das minhas observações etnográficas das performances das *Travecas Travessas*. Em uma dessas apresentações, Analua2000, que agora prefere ser chamada de Analua, compartilhou uma reflexão instigante. Ao dividir o palco com duas artistas oriundas do sul do país – conhecidas por ela durante suas incursões pela Ilha da Magia, em Florianópolis, Santa Catarina –, Analua se voltou ao público e reafirmou um pensamento que sempre reiterou aos seus antigos colegas de trabalho: “Eu falei que vocês tinham que ouvir música de travesti!” (Analua, 2024).

A potência dessa afirmação feita por ela imediatamente me levou à reflexão: o que exatamente ela quis expressar com essa declaração? Quais camadas de significado essa frase carrega dentro do atual panorama da música brasileira? Essa provocação sinaliza uma reconfiguração no cenário musical contemporâneo, onde as narrativas travestis e transgêneras emergem não apenas como representações culturais, mas como agentes de transformação social e midiática. Esse contexto evidencia um movimento que ultrapassa a simples ocupação de espaços artísticos: trata-se de uma reestruturação discursiva, em que a presença de corpos dissidentes no campo musical redefine os parâmetros de visibilidade e legitimação dentro da indústria cultural.

A verdade é que a presença daquelas artistas trans vindas de diferentes lugares parecia fazer Analua perceber que sua arte não era um movimento isolado. Durante anos, ela tentou popularizar as sonoridades travestis em Bauru, lutando para que fossem reconhecidas e aceitas, mas muitas vezes sentia que esse era um caminho solitário. Estar ali, cercada por outras artistas que compartilhavam os mesmos desafios, trouxe um novo significado para sua trajetória. Ela viu naquelas vozes e corpos uma extensão daquilo que sempre buscou representar.

Mais do que dividir o palco, era como se estivessem reafirmando juntas que suas músicas faziam parte de algo maior. A presença dessas artistas de fora evidenciava que sua arte não era apenas uma expressão isolada, mas parte de uma rede mais ampla, conectada por histórias, resistência e identidade. Se antes ela se via tentando abrir espaço sozinha, agora enxergava a força coletiva que já existia e que tornava tudo ainda mais legítimo.

---

<sup>20</sup> Conforme aponta o autor, o termo ‘dissidências sexuais e de gênero’ começa a ser usado a partir do ano de 2005, o que será exemplificado ao longo desse trabalho.

Por isso, apesar das violências que as atravessa, olhar para como estas artistas conquistaram espaço no cenário do musical brasileiro é entender que suas produções estão bagunçando as convenções binárias de gênero das indústrias culturais, evidenciando lutas históricas contra padrões binários relacionados ao corpo e ao gênero no campo da música (Mota, 2022).

Candy Mel, Pepita, Pablo, Glória, Liniker e as própria *Travecas Travessas*, adentram a essa investigação pois delas se tem o grande nascimento de uma nova cena que se mobiliza em torno dos corpos dissidentes, parindo no ventre da cena *queer* músicas e performances que se baseiam em experiências de gênero e sexualidade.

Vittar possui mais de 1 bilhão de reproduções no aplicativo de música *Spotify* e é a drag queen mais seguida no Instagram (Judar, 2021), em seguida vem Groove, ocupando o segundo lugar da rede social, sendo a drag mais ouvida no mesmo streaming. A cantora Liniker, para além do *Grammy* que conquistou e da música que produz, já atuou em programas de TV, como na série brasileira do Amazon Prime Video, “Manhãs de Setembro”<sup>21</sup>.

Tais acontecimentos colocam Pablo, Gloria e Liniker, três personalidades que representam a comunidade LGBTI+<sup>22</sup> e que fazem parte da cena da cultura pop brasileira, em um cenário de atravessamentos entre diferentes campos da sociedade em midiaticização, visibilizando seus corpos e intensificando as repercussões midiáticas, de modo que passam a influenciar nas práticas sociais enquanto determinantes para o modo como agimos, vivemos e performamos (Braga, 2012).

Nesse sentido, percebemos também que as aproximações teóricas entre a música e os estudos de comunicação e de gênero constroem e fortalecem identidades, criam conexões e memórias emocionais, se conectam e dialogam com o público, além de gerar e adotar técnicas e estratégias de comunicação.

A música sempre foi uma forma de manifestar, protestar e comunicar questões que a sociedade, a mídia e a política institucional silenciaram. Vozes, corpos e grupos marginalizados que são excluídos dos espaços da mídia e buscam outras formas de expressar suas ideias e experiências são usados como ferramentas políticas em ambientes sociais para denunciar e fazer valer os direitos negados.

---

<sup>21</sup> 'Manhãs de setembro', com Liniker, chega à TV aberta. Série é protagonizada pela cantora e compositora. 2023. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/01/02/interna\\_cultura,1439664/manhas-de-setembro-com-liniker-chega-a-tv-aberta.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/01/02/interna_cultura,1439664/manhas-de-setembro-com-liniker-chega-a-tv-aberta.shtml). Acesso em: 08 abr. 2023.

<sup>22</sup> Nomeio a diversidade sexual, representada pela população de pessoas Lésbicas, Gays, Lésbicas, Travestis e Transexuais e Intersexos por LGBTI+, como a última sigla aprovada na 2ª Conferência Nacional de Políticas Públicas e Direitos Humanos de LGBTTT, realizada em Brasília no ano de 2011 (Reis, 2018).

## 1.2. Corpos desobedientes: estéticas-políticas da arte na mídia

No contexto latino-americano, especialmente no Brasil, a comunicação vai além dos meios e das tecnologias, sendo atravessada por processos, práticas e experiências culturais que possibilitam novas formas de compreensão e produção de sentido. A partir das mediações (Rincón, 2018), essa perspectiva amplia nossa discussão, permitindo a inserção da música no universo dinâmico e contestador das dissidências sexuais e de gênero, que reivindicam espaço e visibilidade na cena comunicacional da América Latina.

Ao acessar estudos musicais com perspectivas comunicacionais para analisar processos midiáticos a fim de estabelecer uma relação com as diferentes bases culturais encontradas em suas múltiplas regiões, vê-se que no século XX, com ditaduras civis-militares que dominaram diferentes países da América Latina, deu-se origem a diversos fenômenos musicais com características locais. Muitos exemplos são encontrados, como “o rock na Argentina, a cumbia na Colômbia e grande parte da América do Sul, o bolero em Cuba e no México, influenciando o processo de formação de diferentes identidades regionais das nações latino-americanas” (Arellano, 2019, p. 45, tradução própria).

No Brasil, viu-se nascer o Tropicalismo, um fenômeno artístico-cultural de difícil definição, conforme Rebechi Jr. (2022) nos mostra, não se restringindo apenas a ideia de um movimento, pois não se limitou apenas à música brasileira, invadindo o cinema, o teatro, as artes visuais e outras linguagens artísticas e contextos sociais. Mas foi na música, sob as produções de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que o Brasil viu surgir um grande efeito estético que explorou e questionou o panorama político e cultural nacional.

Ao comparar as produções musicais latino-americanas, Janotti Jr. (2024) nos mostra que é possível imaginar que diferentes gêneros, como bolero, samba, reggae, tango, entre outros, refletem a diversidade e destacam que a modernidade é vivenciada de maneira simultaneamente plural e singular, quando observada por diferentes prismas.

Quando vemos a ascensão de artistas drag queens e transvestigeneres<sup>23</sup>, como Pablio Vittar, Gloria Groove, Lia Clark, Linn da Quebrada, Pepita, Liniker, Urias, entre outras, com atuações que tiveram início em grande parte no eixo Rio-São Paulo, e que conquistaram visibilidade nacional, percebemos uma nova cultura para o consumo de produções musicais e audiovisuais impulsionadas pela democratização de acesso à internet e as redes sociais

---

<sup>23</sup> O termo surge como uma forma de nomear politicamente identidades dissidentes às categorias normativas de “travesti” e “transgênero”, propondo um deslocamento radical frente às classificações biomédicas e jurídico-institucionais. Ao invés de fixar identidades em marcadores rígidos, transvestigêneres reivindica uma pluralidade de experiências que atravessam travestilidades, transexualidades e outras vivências não normativas, especialmente no Sul Global.

configuradas por “uma nova realidade sociocultural, em que os cidadãos interconectados passaram a interagir de maneira colaborativa, formando laços afetivos, comerciais e políticos” (Paiva, 2012, p. 149).

Essa ascensão faz parte de uma cena ativista das dissidências sexuais e de gênero, composta por um conjunto de artistas bastante diverso entre si, que, nos últimos 10 a 15 anos, tem conquistado visibilidade e questionado, por meio de diferentes linguagens artísticas, as normas de gênero e sexualidade no Brasil (Colling, 2021). Ainda que algumas produções possam dialogar com a ideia de fracasso, na leitura do autor, muitas pessoas e coletivos que integram essa cena dizem não à pulsão de morte, ao fracasso e à infelicidade.

Nesse contexto, desobedecer (Oliveira, 2017), às vezes inclusive com alegria, é um verbo mais apropriado do que fracassar. Uma possível chave de leitura que emerge dessa cena é a ideia de resistência, termo recorrente na produção dessas artistas, sobre o qual se lançam apenas reflexões iniciais, sem pretensão conclusiva (Colling, 2021).

E afinal, do que falam estas artistas travestis em seus shows? Quais discursos são proferidos em suas produções nos espaços midiáticos? De quais locais a cis e transgeneridade compreendem, assimila e interpreta essas produções? Estamos falando de produções musicais do *mainstream* ou de uma cena que se inicia nas periferias e ocupam os grandes centros? Estes são alguns questionamentos que simbolizam as reflexões que conduzem as práticas ativistas de artistas transgêneres na música.

Um exemplo são as produções autorais por artistas independentes que se apropriam de gêneros musicais marginalizados, como encontrado no funk, que ilustra o processo de desterritorialização e reterritorialização, ganhando corpo por meio de performances que materializam aspectos sensíveis e sociais da música (Janotti Jr, 1994; 2004; 2011; Sá, 2014). Nesse jogo de apropriações, há conexões que atravessam binarismos como local-global, masculino-feminino e estética-mercado, além de integrarem tecnologias e subjetividades que evocam o profano por corpos considerados degenerados.

Vejamos outro exemplo citado por Sá (2014) que mantém conexões com o funk carioca. Originado nas favelas e demais espaços periféricos, o gênero passou por transformações significativas: conquistou destaque nacional, adquiriu uma estética-política pop e chegou ao cenário internacional. Ainda assim, permanece associado aos territórios de onde surgiu, frequentemente rotulado como música de “baixa qualidade” por certos críticos e consumidores. Em contraste, a bossa nova, também nascida no Rio de Janeiro, mas em um contexto elitizado como os apartamentos e bares da zona sul boêmia, sofisticada e praiana dos anos 1960/70, imortalizada em canções como "Garota de Ipanema", segue sendo amplamente reconhecida

como um símbolo de elegância e refinamento musical, tanto no Brasil quanto no exterior (Sá; Cunha, 2014).

Uma análise cuidadosa das pesquisas realizadas no Brasil revela que a abordagem dos gêneros musicais tem se transformado conforme são revisitadas produções musicais que fogem às narrativas predominantes dos gêneros considerados globalizados. Rocha (2018) demonstra essas reconfigurações ao discutir os cruzamentos entre gênero e gênero musical em recentes categorizações musicais.

Recentemente denominadas MPBixas e associadas à chamada "geração tobação", as expressões artivistas brasileiras contemporâneas têm se consolidado como uma poderosa ferramenta de resistência e afirmação no contexto da remediação cultural. A Geração Tobação surge como uma vertente ampliada da Geração Tombamento, incorporando a valorização da estética negra como uma estratégia de empoderamento, mas também ampliando esse movimento ao subverter as normas de gênero e sexualidade. Se a Geração Tombamento já era marcada pelo uso da moda, do cabelo e da ancestralidade como formas de resistência, a Geração Tobação leva adiante essa proposta, trazendo à tona novas expressões dissidentes, especialmente vinculadas às vivências de pessoas LGBTI+ negras e periféricas (Domingos; Nogueira, 2017).

Refletir sobre tobação é, na verdade, um exercício de ressignificação da cultura pop e periférica. Essa geração se apropria de elementos globais e locais para criar novas narrativas de pertencimento e visibilidade. Utilizando a internet, a música, a arte e a performance, esses jovens desafiam padrões normativos, criando uma estética marcada pela irreverência, ostentação e exagero. Tais características rompem com a marginalização histórica de seus corpos e se traduzem em um movimento político-estético, onde a autoafirmação acontece tanto pelo visual quanto pela ocupação de espaços antes negados à população negra e LGBTI+.

Essas manifestações combinam elementos como funk, música afro e vogue, configurando um "ativismo musical de gênero" (Rocha, 2018), em que tais práticas articulam um vínculo local com a cidade de São Paulo, incluindo sua vida noturna e periferias, a uma expressão ampliada e pós-massiva, potencializada pela visibilidade nas redes digitais e pelas práticas de consumo cultural translocal e transnacional. Tal construção resulta em musicalidades distintas, baseadas em lógicas performativas e em elementos sonoros provenientes do soul/MPB, rap/funk e MPB, respectivamente (Dias e Farias, 2020).

A própria cultura pop e as produções autorais, como o das *Travessas*, têm ganhado esse espaço como um campo de estudo legítimo e essencial para compreender as dinâmicas culturais contemporâneas, apesar de ainda enfrentar resistência em alguns círculos acadêmicos. É nesse

contexto que relembro o que Pelúcio, Amaral e Soares (2023) indicam ao apontar que o “espaço acadêmico tem suspeitado da cultura pop enquanto área relevante para a pesquisa”.

Considerada como demasiadamente comercial, alienante e, até mesmo de mau gosto”, por isso, os fenômenos comunicacionais que o pop tem proporcionado no campo da pesquisa midiática reverberou em uma expansão no consumo de audiovisualidades midiáticas e proporcionou uma nova linguagem musical com deslocamentos comportamentais e estéticos, flexionados por “artistas ativistas das dissidências sexuais e de gênero no Brasil” (Colling, 2018), tanto na cena pop, como em outros gêneros musicais, seja no rap e no funk.

A cultura veiculada pela mídia transformou-se numa força dominante de socialização: suas produções passaram a promover novos gostos, valores e pensamentos, produzindo novos modelos de identificação e imagens vibrantes de estilo, moda e comportamento (Kellner, 2001), em que a crescente visibilidade na cultura pop brasileira e internacional, proporcionou performances expressivas e de grande notoriedade no cenário midiático. A arte contra hegemônica das Drag’s também passou a ser atravessada por interesses socioeconômicos do capitalismo neoliberal.

Impulsionada, em grande parte por artistas como Pablo Vittar e Gloria Groove, as cantoras emergem em um contexto de negociação constante de suas produções desviantes com certa padronização mercadológica vinculada ao *mainstream* (Dalla Vecchia e Ferreirinho, 2020). Ao mesmo tempo, cada vez mais identificamos uma maior visibilidade na mídia e nos meios de comunicação, seja pela internet, televisão, cinema ou *streamings* de música, dessas artistas que não possuem mais a mesma preocupação de anunciarem suas orientações sexuais e identidades de gênero perante o público, e levantam a bandeira da causa que as atravessa, caso desejem ou achem necessário. Contudo, suas vivências são transformadas em melodias, de maneira que relatam suas experiências enquanto sujeitos à margem, deslocados a norma e desviantes aos arranjos sociais determinados pela sociedade ocidental do século atual.

Essa explosão artística e midiática está ocupando a cena pop do Brasil e do mundo há algum tempo. Se pensarmos que a Rainha do Pop, Madonna, popularizou as produções reconhecidas enquanto “música pop” ao lado do Rei do Pop, Michael Jackson, no início da década de 80, temos um longo período para compreendermos. Contudo, assumimos um olhar que traga à tona a cultura pop que vem assumindo outras identidades desviantes da cisheteronormatividade, essencialmente no Brasil, para refletirmos sobre um pop, não somente como cultura mundial, mas, ao mesmo tempo, como novas expressões das culturas periféricas que estão se impondo como cultura contra hegemônica (Velasco, 2010, p. 120). Essa

compreensão parte da cena de artistas Drag's que popularizaram esse novo circuito musical, mas que, de certa forma, não estão totalmente inseridas no que se interessa essa pesquisa.

A coexistência dessas cenas musicais nos leva a uma dualidade entre arte e mercadoria que acompanha produções que, muitas vezes, viram uma febre que pode ser considerada “hits” no mundo da música, até mesmo “memes”, nas plataformas digitais. Afinal, o próprio uso do termo “pop” vem simbolizando a classificação de produtos, fenômenos, artistas, lógicas e processos midiáticos (Soares, 2014).

Essa ideia, não tão atual, é ponto de partida para seu entendimento conceitual, observando que, se falamos de cultura pop, inicialmente, estamos falando de cultura. Contudo, seu entendimento vai muito além das possibilidades aqui dispostas para uma definição que faça justiça a sua complexidade, nos apegando brevemente aos conceitos que trazem um olhar das contribuições de Martin-Barbero (1981; 2000), para tensionarmos os estudos da cultura a partir da comunicação, as ideias de culturas bastardas sob os olhares de Rincón (2016; 2018) e as compreensões de cultura pop, observando os entendimentos de Soares (2014) e Amaral (2014).

É importante lembrar que a cultura não se restringe a uma única definição disciplinar, mas se expressa de forma ampla como um processo coletivo de construção de sentidos, atravessando crenças, valores que orientam a vida, formas de memória, relatos de vida, narrações, música e práticas como bordado e pintura. Essa perspectiva permite expandir o conceito, vinculando-o às práticas situadas no cotidiano (Martin-Barbero e Barcelos, 2000).

Nas ideias de Rincón (2016) em diálogo com Martín-Barbero (1981), o popular se insere no campo do reconhecimento das classes populares, no qual os meios de comunicação podem atuar como espaços de visibilidade para esses sujeitos. Nesse sentido, esses meios oferecem diferentes perspectivas sobre a prática e o consumo midiático, permitindo leituras variadas a partir dos contextos culturais daqueles que vivem essa cultura.

Rincón (2016, p. 31), em consonância com Alabárce (2012, p. 32), nos mostra que o popular reside “na música e no baile popular, na sexualidade, na cotidianidade, na espacialidade, no trabalho, na festa, na cerimônia, na religiosidade, na crença, na política, na criatividade, na magia, no conservadorismo, no mundo urbano, no rural, na violência, na migração, na cultura de massa...”.

Presenciamos, então, ao olharmos para a forma como as pessoas se definem em questões de “nacionalidade, localidade, etnia, gênero, religião, geração, classe ou orientação sexual e como articulam esses diferentes elementos, geralmente tem uma importante influência sobre

quem elas se tornam em termos “políticos” (Curran, 2007, p. 42, tradução nossa)<sup>24</sup>. Podemos encontrar nos meios de comunicação lugares de reconhecimentos para os sujeitos populares, que se passam por mediações nos contextos culturais dos que vivem essa cultura, fornecendo olhares sensivelmente diferentes para a prática e o consumo midiático (Rincón, 2016).

Caminho no sentido de que a cultura pop se afina com a proposta de Thiago Soares (2014) no artigo “Abordagens Teóricas para Estudos Sobre Cultura Pop”, sobretudo nos sentidos que seu próprio termo representa ao indicar uma estrutura de sentimentos da modernidade, traduzido pelo conjunto de “práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática, sob a perspectiva do entretenimento.

Suas nuances se ancoram, em grande parte, a partir de modos de produção ligados às indústrias da cultura” (Ibid., p. 41). Seu contexto possui contornos além da cultura popular, sendo atravessada por questões de gênero e étnico-raciais, da política, do corpo, da sexualidade e do consumo, e “movimentou-se estética, ética e politicamente no sentido de denotar variações, fronteiras e dissidências desde os lugares determinados para o sexo e o gênero” (Guimarães e Braga, 2019, p. 310).

Ao imaginarmos sua dimensão cultural e sua relação com a mídia – em particular, com o entretenimento e a cultura pop, podemos pensar em contornos a partir de cenários que mobilizaram multidões quando olhamos, por exemplo, os eventos aqui relatados no início de toda a discussão: Pabllo Vittar no *Lollapalooza*, Gloria Groove no “Música Boa Ao Vivo” e Liniker vencendo o *Grammy Latino*. Mas afinal, o que esses eventos dizem sobre as configurações atuais do cenário musical? Quando narro esses acontecimentos do ano de 2022, identifico maneiras diferentes que marcaram o público, onde é possível refletir sobre esses contextos levando em consideração que um dos fenômenos da cultura pop se articula com as situações cotidianas do entretenimento.

Deste ponto de vista, principalmente a partir de seus fãs, o entretenimento fomenta produções nas séries de televisão, filmes, histórias em quadrinhos e principalmente a música, onde estes meios passaram a ser cada vez mais utilizados com a finalidade de transmitir mensagens pautadas em discussões massivas, sociais e políticas em questões que envolvessem a cidadania (Carlos, 2019), mas que em suas mediações, não são responsáveis somente pelo entretenimento do público, como também por possibilitar acesso e modificações culturais

---

<sup>24</sup> No original: nationality, locality, ethnicity, gender, religion, generation, class or sexual orientation, and how they articulate these different elements, often has an important bearing on whom they become in ‘political’ terms.

ampliadas a provocação de processos de recepção que, de outra forma, talvez não chegassem a uma grande maioria.

A importância da cultura pop enquanto mediadora de gostos que estão moldados em um movimento de reciprocidade em um processo de ordem econômica, estética, cultural, entre outras forças teóricas (Amaral, 2014), “ocorre nos imaginários vinculados também às suas imagens em repetição, possibilitando mobilizações que vão além da mera identificação dos arquétipos e estereótipos e daquilo que a literatura explora por vezes de forma rasa como produção de conteúdo dos fãs” (2014, p. 07). Neste sentido, também temos representações de grupos minorizados, posicionamentos ideológicos e temáticas sociais ganham evidência, como no caso do “ativismo de fãs”<sup>25</sup>.

As reflexões de Martino (2019) contribuem para elucidar esse cenário, ao demonstrar que as personalidades da cultura pop não se restringem à produção de músicas, filmes, séries ou mercadorias, mas operam como agentes em um campo onde entretenimento e política se entrelaçam. Esse vínculo se manifesta tanto de forma explícita, em representações da política no cinema e nos quadrinhos, quanto em dimensões mais sutis, como na construção de identidades, representações e vínculos grupais (Ibid., p. 156).

Parece-nos ainda mais claro que muito do que entendemos sobre cultura pop se dá a partir da música pop. Nesta, vozes e corpos se materializam nesse circuito em que seu conceito pode ser reforçado a partir do que Soares (2015, p. 21) definiu enquanto “expressões sonoras e imagéticas que são produzidas dentro de padrões das indústrias da música, do audiovisual e da mídia, a partir de orientações econômicas marcadas pela lógica do capital, do retorno financeiro e do *mainstream*”.

Ao considerar a música pop é uma via que trilha caminhos entre o periférico o *mainstream*, penso esse termo a partir de produtos culturais e/ou midiáticos que visam atingir um público amplo a fim de seduzir todo mundo, numa perspectiva positiva, de uma cultura para todos, ou mais negativa, no sentido de cultura de mercado/comercial (Martel, 2012).

É perceptível que na cultura e música pop, o *mainstream* é frequentemente associado a produtos culturais que são produzidos em grande escala e amplamente divulgados pelos meios de comunicação de massa, como a música pop, aqui me refiro a artistas e músicas que estão no topo das paradas de sucesso e são amplamente consumidas pelo público. Dessa forma, é

---

<sup>25</sup> O conceito de ativismo de fã pode ser entendido a partir da ampliação das práticas do fandom, que ultrapassam o consumo cultural e passam a atuar também como formas de mobilização social e política. Nesse sentido, Amaral e Carlos (2016) assinalam que as práticas dos fãs, em sua dimensão material e digital, não se limitam à fruição de produtos midiáticos, mas se constituem como modos de agência cultural e comunicacional, criando ecologias próprias que podem assumir contornos ativistas.

importante ressaltar que a música (pop) tem evidenciado confrontos estéticos e outras formas de constituição de sujeitos que dialogam intimamente com as estruturas e dinâmicas das indústrias midiáticas, fazendo brotar de dentro da cultura *mainstream*.

### 1.3. A produção de artistas artivistas das dissidências sexuais e de gênero

A cantora trans Urias, em entrevista ao jornal *Estadão* (2022), contou que a música tem significado de mudança. Uma mudança que está trazendo novas discussões sobre formatos de vivência. Suas canções, que já alcançam mais de 300 mil ouvintes mensais no *Spotify*, narram como comunidade LGBTI+, mas principalmente os corpos trans, são vistos. Ao passo que falo do local de homem, branco, homossexual, mas cisgênero, onde tensiono os olhares da cisnormatividade para investigar as subjetividades dos espaços de poder que ocupo, implico nesta pesquisa um olhar aos processos comunicacionais sob o fenômeno musical de corpos centrados nos marcadores sociais dissidentes de sexualidade, gênero, raça, etnia e classe.

As contribuições destes marcadores das diferenças nos convidam a reiterar uma preocupação metodológica que estes discursos estabelecem ao cruzarmos suas fronteiras para uma descolonização do *queer* (Pereira, 2015; 2016). A antropóloga Larissa Pelúcio propõe que pensemos o “cuier” como um exercício antropofágico a partir de uma perspectiva latino-americana, ao propor tratar destes estudos como estudos cu:

Assumir que falamos a partir das margens, das beiras pouco assépticas, dos orifícios e dos interditos fica muito mais constrangedor quando, ao invés de usarmos o polidamente sonoro queer, nos assumimos como teóricas e teóricos cu. Eu não estou fazendo um exercício de tradução dessa vertente do pensamento contemporâneo para nosso clima. Falar em uma teoria cu é acima de tudo um exercício antropofágico, de se nutrir dessas contribuições tão impressionantes de pensadoras e pensadores do chamado norte, de pensar com elas, mas também de localizar nosso lugar nessa “tradição”, porque acredito que estamos sim contribuindo para gestar esse conjunto farto de conhecimentos sobre corpos, sexualidades, desejos, biopolíticas e geopolíticas também (Pelúcio, 2014, p. 31).

Considero que a ideia de gênero pode gerar muitas divergências, uma vez que não é possível universalizar concepções locais para as mais variadas expressões de gênero globais (Bento, 2017), pois tal marcador é criado a partir de inúmeras intersecções e processos, sendo eles sociais, culturais, políticos e individuais, podendo ser compreendido por ser um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos, ao mesmo tempo que “não deve ser construído como uma identidade estável ou um *locus* de ação do qual decorrem vários atos, em vez disso, o gênero é uma “identidade tenuemente constituída no

tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos” (Butler, 2003, p. 200).

Minha perspectiva se soma a esse caminho para recuperar na historicidade as ideias primárias sobre gênero, cunhado a partir das teorias estadunidenses<sup>26</sup> e que são refletidas nas identidades brasileiras em dar significado às relações de poder. Portanto, parto do pensamento que a forma como nos identificamos está ligada ao que fazemos, não ao que somos. Isto influi na maneira como nos compreendemos e nos comportamos (Scott, 1995). Entendendo também a importância de explorar a sexualidade a partir de um discurso que a compreende como um “dispositivo histórico do poder, permeado por um conjunto heterogêneo de discursos e práticas sociais, uma verdadeira rede que se estabelece entre elementos tão diversos como a literatura, enunciados científicos, instituições e proposições morais” (Foucault, 1979, p. 244), faz-se necessário conhecer o *queer* enquanto representação dos sujeitos aqui em discussão.

O termo *queer* constitui uma apropriação radical de uma ofensa estreitamente associada a comportamento sexual, utilizada como insulto em países de língua inglesa. Apropriado por movimentos sociais e acadêmicos, o termo *queer* passa a nomear um campo de estudos e de práticas políticas que buscam nas margens sociais saberes outros sobre sexo e gênero, críticos à normalização. Seu radicalismo reside, pelo menos em parte, na sua resistência à definição identitária. É importante ter em mente que um dos contextos definidores para a teoria *queer* na década de 80 foi a epidemia do HIV/AIDS, o que ocasionou reações contra, principalmente, homens gays e pessoas trans, em resposta ao que era considerado como um “câncer gay” (Salih, 2016). Assim, a “teoria *queer* surge como crítica aos efeitos normalizantes das formações identitárias e como probabilidade de agrupamento de corpos dissidentes” (Pereira, 2015, p. 01).

Inspirada em Julia Kristeva, a teórica *queer* de Judith Butler (2000) propõe pensar alguns corpos/experiências como enredadas por processos de abjeção. Quem são os abjetos? Os corpos abjetos não encontrariam legitimidade social por não se referenciar nos ideais hegemônicos de gênero, sexualidade e raça, por exemplo. Daí não conseguirem se materializar, no sentido de não terem relevância político-social, o que levaria essas pessoas a perderem, pelo menos parcialmente, seu status humano (Butler, 2000), sendo o *queer* uma nova política de gênero e sexualidade.

---

<sup>26</sup> Inicialmente, era desejável um aprofundamento nas ideias decoloniais acerca das discussões de gênero, buscando a pluralidade de conceitos que demarcam as diferentes constituições e relações existentes. Contudo, no Brasil, mais especificamente no interior do Estado de São Paulo, a cultura e os costumes do Norte Global, impulsionado pelo forte consumo da indústria cultural norte-americanos, ainda moldam fortemente a construção das identidades existentes nestas localidades. Logo, pode-se citar outros saberes, mas é esta a realidade? Os caminhos aqui trilhados mostram que não.

Segundo Louro (2016, p. 7-8), “o *queer* é o sujeito da sexualidade desviante que não deseja ser integrado, nem tolerado, mas um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência, desafiando as normas regulatórias da sociedade e assumindo o desconforto da ambiguidade”. Miskolci (2017, p. 26) aponta que o “*queer* busca tornar visíveis as injustiças e violências implicadas na disseminação e na demanda do cumprimento das normas e das conversões culturais, violências e injustiças envolvidas tanto na criação dos “normais” quanto dos “anormais”.

O contexto cuier da música brasileira pode ser representado nos mais variados formatos, seja no pop ou até mesmo no funk, rap, pop e rock, com destaque a artistas drag queens e tranvestigêneres, estas, com suas distinções a partir do entendimento de que “transgênero, transexualidade, travestilidade e drag queens são expressões de gênero que disputam com a concepção hegemônica” (Bento, 2017, p. 110). O que nos impõe um cenário de reflexão sobre a inserção, cada vez mais significativas, destes corpos e expressões nas produções midiáticas, tanto na música, foco da discussão aqui, quanto nos demais espaços que reluzem a arte, a política e a cultura.

Chamo a atenção para uma discussão que aponta no sentido de demonstrar as diferenças entre esses sujeitos, na qual suas vivências são projetadas pela sociedade para performar um conjunto de expectativas através de um corpo que necessita socialmente se alocar no binarismo de gênero. Do mesmo modo, compreendo a drag queen como um “produto midiático” que expressa sua arte performática no “fazer” artístico.

Contudo, nem só de Drag’s se faz a cena musical das dissidências sexuais e de gênero. Reconhecemos a insurgência de uma nova expressão poética e performativa que busca, além de seus objetivos, a consolidação de uma causa ou reivindicação de reconhecimento e visibilidade social. Por vozes efervescentes e potentes, podemos pensar uma pedagogia transgressora que desloca das expressões de gênero que representam as Drag’s na música, para observarmos os corpos *atraveçados* de onde se forja o anormal, se assim evocarmos as práticas normalizadoras que constroem os eixos discursivos e que atravessa a nossa sociedade (Dos Passos, 2022).

Falo das novas produções da música que têm se assumido enquanto “bichas, viadas, bonecas e bonequinhas, travecas, sereias do asfalto, mulheres-diaba e circulado pelos espaços midiáticos hegemônicos, bagunçando fronteiras e remixando corporalidades” (Mota, 2022, p. 104), onde nos deparamos com outras identidades possíveis que ocupam as paradas musicais e as playlists de milhares de ouvintes em busca de não só ouvir música, mas de se conectar com suas letras, melodias, ritmos diversos, discursos, narrativas, entre outros. Homens gays, Drag’s

Queen, Travas, Travestis, Transexuais. E o que nos interessa se encontra nestas últimas identidades: as travestilidades.

Compreendo que a travestilidade, como qualquer categoria de gênero, a partir dos apontamentos de Dumaresq (2016, p. 127), uma identidade transversal, “um conjunto amplo e variado de comportamentos, ações e afirmações de si, que produzem reações sociais, infelizmente, de estigmatização e marginalização”. Essa categoria é importante para a “autoidentificação e o autoconhecimento” (Ibidem, 2016), da mesma forma que articula os corpos trans não como objeto de conhecimento, mas sujeito epistemológico. Por isso, registramos estas cenas, conceito sistematizado por Will Straw<sup>27</sup> (1991), no início da década de 90, enquanto ponto de decolagem para a construção mais aprofundada e profícua de uma pesquisa ainda em desenvolvimento.

Afinal, cantoras travestis, transexuais e não-binárias, além das Drag’s, vem transcendendo suas vozes para compartilhar como as violências e opressões das estruturas sociais se pulverizam e recaem sobre os corpos desviantes (Mota, 2022), onde as performances tornam visíveis a corporalidade e personificação de sujeitas que historicamente foram remetidas as ruas, ceifados em avançar e ascender socialmente.

Nesse sentido, em se tratando de experiências das travestilidades, em concordância com Pelúcio (2005), é possível ver que existe uma série de tensões morais, éticas e estéticas que constituem a identidade travesti nas sociedades latino-americanas em sua matriz cisheteronormativa. Vemos, então, que são muitas as perspectivas de aproximação da comunicação aos estudos de gênero, de modo que a mídia tem papel fundamental na construção da visão de mundo dos sujeitos e no seu senso de identidade e de gênero através da produção de sentidos que direcionam estilos e modos de vida, bem como ações sociopolíticas e ideias, pode-se perceber que “ela não apenas veicula, mas constrói discursos e produz significados e sujeitos” (Fischer, 1997, p. 63).

Para tanto, também é preciso pensar em um cenário de tensões e guerras culturais (Ortellado, De Moraes Silva, 2022) provocado pelo debate ampliado em torno de temas como gênero, raça e sexualidade, emerge no cenário recente do país uma diversidade de artistas musicais que trazem para a cena orientações sexuais, identidades e expressões de gênero, o que se apresenta na atualidade nos parece novo, e de fato é. Uma expansão de artistas que, através

---

<sup>27</sup> Destaca-se um breve trecho para compreendermos a ideia de cena musical como “um modo de construir cidades e músicas: mesmo que essas sejam urbes imaginárias e as sonoridades agregados musicais disformes. A noção de cena está diretamente relacionada aos modos como certos movimentos culturais projetam mundos e rotulam afazeres musicais” (Pereira de Sá e Janotti Jr, 2013, p. 5).

da “música e de sua arte, atravessam fronteiras de gênero, sexuais, artísticas, transformando constantemente seus corpos em plataforma políticas de combate ao racismo, à homofobia, à transfobia” (Rocha e Neves, 2018, p. 9).

A midiaticização também desempenhou um papel crucial na disseminação de uma nova cultura, modificando práticas sociais e criando novas estruturas de consumo, ao adentrar no cotidiano do público e promover uma diversidade ampliada de possibilidades e representações. Essa transformação facilitou o acesso a artistas que, habitualmente, não eram aceitos pelos meios tradicionais. Foi nesse movimento que corpos, antes tidos como “abjetos”, conseguiram penetrar na indústria cultural, antes restrita e majoritariamente organizada dentro de um sistema cisheteronormativo<sup>28</sup>.

Neste contexto, o conceito de ativismo ganha relevância, como uma prática que une arte e ativismo de forma potente, buscando não só expressar um posicionamento político, mas também promover uma reflexão e transformação das realidades sociais através das linguagens artísticas. O ativismo vai além da arte tradicional, ao engajar diretamente o espectador e desafiar as normas sociais estabelecidas. Fernandes et al. (2022) destacam que a complexidade do fenômeno do ativismo impede que termos como arte, ativismo, estética e política sejam suficientes para capturar sua totalidade, já que este conceito articula ações de resistência, mas se apresenta como um campo de disputas e convergências.

O termo "ativismo" tem suas origens em dois momentos históricos significativos que ajudaram a formar a base do ativismo artístico atual, nos conta Chaia (2007),

O primeiro momento encontra-se nos movimentos sociais que ocorreram a partir do final da década de 60, como a luta pelos direitos civis, as manifestações contra a Guerra do Vietnã, as mobilizações estudantis e a contracultura. Essas séries de eventos constituem referências que se perpetuam para acionar o ativismo na contemporaneidade. Nesta direção ganha significado especial o situacionismo, centrado na prática e nos escritos de Guy Debord (“A Sociedade do Espetáculo”, livro publicado em 1967) (...). O situacionismo aponta, assim, para a urgência da ação na sociedade e propõe não apenas a necessidade de superação da política, mas também da arte.

O segundo momento para se pensar a origem do ativismo é mais recente e referente à produção das novas tecnologias, que ganham intensidade a partir de meados dos anos 90. Assim, os meios de comunicação de massa, a Internet e as conquistas tecnológicas adjacentes constituem suportes para ampliar o potencial de artistas políticos e alastrar o campo de ação do ativismo (Chaia, 2007, p. 9).

---

<sup>28</sup> A perspectiva cisheteronormativa está contida na ideia de que a matriz heterossexual é a base e norma das relações afetivas e a matriz cisgênera como organizadora das designações compulsórias e experiências das identidades de gênero; ambas produzem efeitos que são naturalizados em nossa cultura, a partir da constituição de uma noção de normalidade em detrimento da condição de anormalidade, produzindo a abjeção e ocultamento de experiências transgressoras e subalternas (Mattos, Cidade, 2016).

Esses dois momentos históricos, combinados com movimentos como a arte conceitual dos anos 70, ajudaram a consolidar a arte ativista a partir dos anos 80. O ativismo, então, se estabelece como uma prática político-estética que transita entre as fronteiras da arte e do ativismo, criando novas formas de mobilização e resistência (Chaia, 2007).

Di Giovanni (2012; 2015) afirma que o ativismo é um espaço em que as fronteiras entre arte e ativismo se tornam fluidas. Mais do que uma simples resistência, o ativismo propõe uma (re)existência, ressignificando a noção tradicional de resistência, que está geralmente associada à oposição direta a um poder ou sistema opressor. Na perspectiva de Maldonado-Torres (2017), a ideia de (re)existência envolve modos de viver e pensar que desafiam os padrões coloniais e modernos, formas de subjetividades e identidades que se manifestam por meio das práticas artísticas e ativistas. Este conceito é particularmente relevante quando se observa as expressões ativistas de gênero, que não apenas enfrentam as normas, mas as subvertem, propondo alternativas de vivência tanto coletiva quanto individual, em que o corpo e a estética desempenham um papel central.

O ativismo musical de gênero, conceito trabalhado por Rocha (2018), surge nesse contexto como uma fusão entre estratégias estéticas e as necessidades de visibilidade política. Rocha e Rizan (2022) sugerem que, ao invés de buscar uma origem precisa para o ativismo, é mais produtivo compreender suas condições de emergência. As práticas ativistas musicais de gênero no Brasil contemporâneo fazem parte de um movimento que, por um lado, tem suas raízes nas lutas sociais dos anos 1960, e por outro, nas novas tecnologias que surgiram na década de 1990. Assim, o ativismo musical se torna uma ferramenta poderosa para mobilizar subjetividades, interpelar o público e gerar uma experiência compartilhada de (re)existência, muitas vezes desafiando as expectativas do mainstream musical e artístico.

Os ativismos, portanto, podem ser compreendidos como práticas que surgem na interseção entre o engajamento político e as expressões artísticas, transformando tanto a arte quanto a política. Isso é evidente nas ações dos artistas de gênero dissidente, que, por meio de sua música, performance e estética, desafiam normas e reivindicam espaço e reconhecimento. Essas expressões de resistência não são apenas contra um sistema, mas propõem uma reconstrução do sujeito e da sociedade. Conforme Chaia (2007), o ativismo também encontra uma nova configuração a partir das tecnologias, que permitem a multiplicação de espaços de expressão e à amplificação de vozes dissidentes, tornando possível a disseminação de suas práticas e criando formas de engajamento com a política.

Neste sentido, o ativismo de gênero emerge não apenas como uma prática de visibilidade, mas como um processo de construção de novos sentidos e novas formas de

(re)existir, como bem exemplificam os trabalhos de artistas trans e travestis. Ao invés de serem passivos, esses corpos e suas práticas artísticas se tornam agentes de transformação, criando narrativas e horizontes de liberdade. Conforme nos mostra Rocha e Rizan (2022), nos atentemos às argumentações de Di Giovanni, quando esclarece que

a emergência do termo “ativismo”, como categoria analítica, marca um interesse, político e teórico, em formas de ação coletiva cujo efeito e possíveis interpretações não se esgotam na taxonomia da provável orientação ideológica dos participantes, nem na possível funcionalidade que possam cumprir nos jogos político-eleitorais e midiáticos das democracias representativas, cuja explicação não termina na identificação dos fatores contextuais, históricos ou socioeconômicos que fomentaram sua erupção (Di Giovanni, 2015, p. 2).

Ao falar sobre ativismo, é reforçada a ideia sobre acionamentos em torno de um transativismo, um tensionamento da terminologia que representa um ativismo de gênero articulado por artistas transexuais, transgêneros e travestis, onde utilizam seus corpos enquanto arma semiótica e política, entendendo que estes são apenas instrumentos de poder, mas de expressão comunicativa e discursiva, a partir de um contexto em que suas existências e vozes foram e são silenciadas na sociedade contemporânea (Neves e Lacava, 2020).

Por dialogarem diretamente com o universo das divas pop, como é citado pelas integrantes da *Travecas* ao reverenciarem o hip hop de Nicki Minaj<sup>29</sup>, talvez tenham se incorporado mais ao mercado. Mas, quando falamos de uma herança dessa fluidez que propõe a cultura drag, também estamos falando de como essa performatividade mais deslocada e não fixa se incorpora nas artistas dessa geração, em distintos modos, de acordo com a sua perspectiva estética (Guimarães e Braga, 2019), onde também é pensada uma potência das vozes trans em que a da música aumenta as possibilidades comunicativas e delimitam seu fazer artístico, enquanto “sujeitos de produção de relações comunicativas” (Rocha e Never, 2018, p. 8).

Ao refletir sobre o espaço de emergência ocupado por artistas e ativistas das dissidências sexuais e de gênero no Brasil, Colling (2018) apresenta contribuições significativas para as investigações que buscam identificar expressões do *queer* no país. Com base nos diálogos proporcionados pelo método genealógico foucaultiano, foi possível observar o surgimento de uma “cena político-cultural com variadas produções potentes, criativas e

---

<sup>29</sup> Nicki Minaj é uma rapper, cantora e compositora nascida em Trinidad e Tobago e naturalizada estadunidense. Com fãs em todo o mundo e também no Brasil, Nicki Minaj tem 179 obras musicais e 1.041 gravações cadastradas no banco de dados do Ecad (Ecad, 2022).

provocadoras, com fortíssimo apelo das dissidências sexuais e de gêneros” (Colling, 2018, p. 154).

Essa cena inclui artistas como as citadas anteriormente, que transitam pela música e outras formas de expressão artística. Suas obras articulam arte, política e diversidade sexual e de gênero, configurando-se como instrumentos de resistência e produção de subjetividades voltadas para o enfrentamento de práticas misóginas, sexistas e racistas.

Essas produções independentes, muitas vezes realizadas por coletivos ou artistas individuais, operam dentro de uma perspectiva centrada nas dissidências sexuais e de gênero. Ao mesmo tempo, deixam explícitas suas intenções políticas, entendendo suas manifestações artísticas como formas alternativas e criativas de fazer política. Essas formas contrastam com os métodos mais "tradicionais" frequentemente associados ao movimento LGBT e ao feminismo mainstream. Colling também retoma as análises de Lessa (2015), que já destacava algumas particularidades dessas produções.

Entre elas, o uso intensivo de novas tecnologias e redes sociais, a preferência por espaços públicos como ruas, festas e locais de sociabilidade acessíveis, em vez de museus ou ambientes fechados e a horizontalidade nos processos criativos e organizacionais. Elas frequentemente utilizam a música e a voz como ferramentas expressivas, transformando letras em discursos que revelam experiências e vivências pessoais.

As composições, por sua vez, tornam-se mapas simbólicos que narram os territórios de suas trajetórias. Nos palcos, essas artistas não apenas performam seus desejos, mas também amplificam suas vozes, criando espaços de potência e afirmação. Nesse contexto, é fundamental refletir sobre como essas transartistas dialogam com a cultura pop por meio da música, construindo obras que constantemente negociam suas identidades, corpos e vivências (Neves e Lacava, 2020).

Por que trazer o pop para essa discussão? Segundo Rincón (2015b), o pop não apenas se apropria das estéticas populares, mas também incorpora narrativas do entretenimento, conectando raízes e aspectos políticos em suas manifestações. Para ele, o pop se afasta das evocações folclóricas e se destaca por seu caráter disruptivo, antielitista e contrailuminista, dando visibilidade às culturas limiars e impuras. É nesse contexto que Rincón introduz seu conceito-chave: a *bastardização*, um processo que define a capacidade do pop de subverter normas e desafiar paradigmas estabelecidos.

#### **1.4. No (cu)ier *underground* de Bauru: ativismos e territorialidades urbanas**

Ao olhar para as produções autorais das *Travecas Travessas*, adentramos diretamente a cena do funk, um universo onde múltiplas referências se entrelaçam. Como as artistas narram em suas apresentações, o hip hop também é uma de suas principais influências, evidenciando um trânsito entre diferentes sonoridades periféricas.

Ao mesmo tempo, suas músicas nos permitem perceber como as culturas midiáticas urbanas dialogam com a vida de determinados grupos e seus territórios, conforme aponta Pereira (2016). Esse entrelaçamento de estéticas, práticas musicais e imaginários sociais se torna um caminho potente para compreender as experiências dissidentes e suas formas de criar pertencimento, construir socialidades, estabelecer afetos e moldar visões e escutas do mundo.

Além disso, a música desempenha um papel central na (re)invenção das cidades. Suas práticas musicais contribuem para a territorialização e reterritorialização dos espaços urbanos, narrando e ressignificando a vida nas periferias. Em Bauru (SP), por exemplo, esse processo pode ser observado na força do rap e do hip hop, gêneros que chegaram à cidade pelas linhas do trem entre as décadas de 1980 e 1990, tornando-se parte fundamental de sua identidade cultural (Pereira, 2016).

É também importante situar a cidade conhecida nacionalmente pelo sanduíche que leva seu nome, onde também se destaca como um território fértil de criação cultural. Hoje, é a maior cidade do Centro-Oeste paulista, um polo de convergência onde circuitos artísticos periféricos se fortalecem e criam redes próprias de expressão e resistência. Pelas vielas desse município fundado em 1896, de porte médio e com cerca de 380 mil habitantes (IBGE, 2022), pulsa uma história que atravessa séculos, marcada por disputas, deslocamentos e reinvenções. Olhar para Bauru é também refletir sobre como a cidade pode ser, simultaneamente, mecanismo de exclusão e espaço de acolhimento para corpos travestis e dissidentes que nela emergem e ressignificam o urbano.

**Figura 1** - Bauruzinho: o melhor mascote do Brasil<sup>30</sup>.



Fonte: social Bauru, 2023.

Antes da colonização, a região era habitada por povos originários Kaingang<sup>31</sup> e Guarani<sup>32</sup>, que dominavam as trilhas fluviais e resistiram bravamente às incursões bandeirantes. Somente no século XIX o território passou a ser ocupado por migrantes vindos de Minas Gerais, do litoral paulista e do Rio de Janeiro, que fundaram fazendas e pequenos povoados, entre eles, a Fazenda das Flores (1856), embrião do arraial de São Sebastião do Bauru. A oficialização do município, em 1896, consolidou o papel estratégico da cidade como elo entre o interior paulista e o Centro-Oeste, especialmente após a chegada das estradas de ferro Sorocabana e Noroeste do Brasil, que transformaram Bauru em um importante entroncamento ferroviário (Bastos, s/d).

<sup>30</sup> Ele chegou a ser furtado e levado por estudantes de uma república, em 2008.

<sup>31</sup> Segundo o programa Tommasino e Fernandes (2021), o contato dos Kaingang com os colonizadores começou no fim do século XVIII e se intensificou no XIX, quando alguns líderes se aliaram aos brancos, tornando-se “capitães”. Esse processo resultou na perda de terras, em conflitos internos e na expropriação de seus territórios tradicionais. Hoje, vivem em mais de 30 Terras Indígenas, apenas uma pequena parte de suas áreas originais, mantendo, porém, seus princípios sociais e cosmológicos. Em São Paulo, a expansão das ferrovias e da colonização invadiu suas terras, especialmente na região onde se formou Bauru, território originalmente kaingang.

<sup>32</sup> Os Guarani, que se autodenominam Avá (“pessoa”), formam um povo distribuído entre Brasil, Paraguai, Bolívia e Argentina. Embora compartilhem bases culturais e sociopolíticas comuns, dividem-se em grupos com diferenças sutis na língua, na religiosidade e nas formas de interação com o ambiente. Essas variações, ainda que pequenas para o olhar não indígena, funcionam como marcadores étnicos que distinguem comunidades políticas autônomas, preservando identidades próprias e fortalecendo suas formas de organização social e econômica (Brasil, 2018).

Oficializada em 1896, Bauru consolidou-se na virada do século como um ponto estratégico de ligação entre o interior paulista e o Centro-Oeste. A chegada das estradas de ferro Sorocabana e Noroeste do Brasil transformou a cidade em um entroncamento ferroviário vital, favorecendo o comércio, a circulação de trabalhadores e a formação de um ambiente urbano mais dinâmico e culturalmente diverso. Essa condição atraiu imigrantes europeus e asiáticos, especialmente japoneses, o que explica a composição étnica distinta da cidade em comparação a outras regiões paulistas marcadas pela herança escravocrata (Bauru; Bastos, s/d).

A partir da década de 1940, com a industrialização incipiente e a instalação de novas rodovias, Bauru ampliou sua influência regional. Sua posição estratégica, entre os principais eixos rodoviários e ferroviários, fez da cidade um polo de circulação, mas também um espaço de trocas culturais, de experimentações artísticas e de resistência popular. A culinária, simbolizada pelo famoso sanduíche Bauru, e a produção musical e teatral das décadas seguintes, expressam essa identidade híbrida e mestiça, que une tradição interiorana e modernidade urbana (Bastos, s/d).

Pensar Bauru é revisitar uma história que entrelaça colonização, migração e resistência cultural, marcada pela presença, muitas vezes invisibilizada, de povos originários, trabalhadores rurais, negros e imigrantes, que contribuíram para moldar a pluralidade cultural que caracteriza o município.

Em um artigo publicado no portal *Social Bauru*, Moscoski (2022) apresenta uma trajetória que evidencia a relevância de Bauru na cena artística desde o século passado<sup>33</sup>, como na década de 90, quando rap ganhou destaque na cidade ao dar voz, por meio da música, a questões que a mídia da época não discutia. Era a arte como expressão dos excluídos, um retrato fiel da realidade daqueles que, até então, não tinham espaço para se manifestar.

A Praça Rui Barbosa, no coração da cidade, era considerada o *point* de quem vinha para acompanhar artistas que ali se apresentavam e que até hoje, é palco de apresentações artísticas de todos os gêneros.

---

<sup>33</sup> Ver: <https://www.socialbauru.com.br/2022/11/03/hip-hop-chegou-em-bauru-pelas-linhas-do-trem-ha-mais-de-30-anos>.

**Figura 2** - Batalha de rap na Praça Rui Barbosa



**Fonte:** Arquivo pessoal de Marcus Vinícius, 1992.

Esse movimento se encontra ainda mais fortalecido, conhecido como o maior festival 100% gratuito de hip hop na América Latina. Instituída pela Lei Municipal 6.358/2013, a Semana Municipal do Hip Hop visa promover e valorizar os pilares da Cultura Hip Hop, como o Rap (música), DJ, Breaking (dança), Grafite (arte visual) e os mestres do conhecimento, integrando o calendário cultural de Bauru desde 2011.

Na edição de 2024, um nome se destacou entre o casting de artistas que iriam se apresentar na programação. Pela primeira, a artista travesti e preta, Monna Brutal, entra em cena, trazendo uma proposta provocativa que une contemporaneidade e tradição. Suas letras, que enfrentam temas como racismo, LGBTIfobia e a vivência nas ruas, dialogam com *flows* e *beats* atuais. Monna transforma o hip-hop em uma tecnologia de encontros, promovendo um levante político-social entre os presentes.

A trajetória de Monna reflete a realidade de milhares de travestis e transexuais brasileiras nascidas em periferias ou pequenas cidades do interior do país, carregada com as marcas de desafios e superações que, muitas vezes, também se traduzem nas experiências e lutas de quem compartilha desse contexto. A sua indicação para se apresentar na programação da Semana do Hip Hop surge das próprias *Travecas Travessas*, que articulam junto à organização do evento o nome da artista como forma de ocupação de corpos trans em uma cena underground e preta.

Observar os gêneros musicais em Bauru é também compreender o papel das culturas juvenis na conformação de sua cena cultural. A análise das programações dos últimos anos (2023–2024) revela uma cidade que pulsa entre batidas e fluxos, abrigando espaços que valorizam produções musicais diversas e, ao mesmo tempo, refletem as tensões sociais que atravessam o território. Casas como o Cali Club, localizado na Avenida Getúlio Vargas, tornaram-se símbolos dessa efervescência: um espaço onde o funk, o rap e o hip hop ganham protagonismo, aproximando públicos e estilos.

Nas redondezas, o UNE reafirma esse movimento ao abrir seu palco para artistas periféricos, consolidando-se como um ponto de resistência estética e cultural. Há também o Loppen, balada que abre de sextas-feiras e sábados e abriga o público LGBTI+. Ainda que esses locais sejam frequentados majoritariamente por um público com maior poder aquisitivo, suas pistas atraem corpos e histórias de múltiplas origens, conectando margens e centros em um mesmo compasso.

A intensa vida universitária de Bauru é outro eixo que sustenta sua vitalidade cultural. Com a presença de Unesp, USP e USC, a cidade abriga centenas de repúblicas estudantis, verdadeiros laboratórios de convivência e experimentação. Esses espaços, marcados por festas, debates e performances, tornam-se campos de invenção e tensionamento das normas de gênero, uma vez que, embora predominem repúblicas divididas entre “masculinas” e “femininas”, há cada vez mais experiências que subvertem tais limites, propondo modos mais fluidos e coletivos de habitar.

O câmpus da Unesp de Bauru, criado em 1988 a partir da incorporação da antiga Universidade de Bauru (IB), simboliza o início de uma nova era na vida acadêmica e artística da cidade. As festas organizadas por atléticas, baterias e torcidas transformaram-se em eventos de grande porte, reunindo milhares de pessoas e fomentando o circuito musical e performático local. Em finais de semana, a multiplicidade de eventos simultâneos revela o vigor dessa juventude que ocupa a cidade com música, corpo e afeto (Alumni Unesp, 2021).

Essas práticas festivas e performáticas ultrapassam o entretenimento: elas reconfiguram o espaço urbano, criando territorialidades que expressam desejos, dissidências e pertencimentos. Em Bauru, artistas como as Irmãs de Pau, que se apresentaram no Oficina Cultural, encarnam essa transformação. Suas performances, atravessadas pela travestilidade contemporânea, como apontam Pelúcio e Maciel (2023), desafiam o binarismo de gênero e instauram outras formas de habitar a cidade. Tal como defendem Straw (1991; 2006) e Gumes & Argôlo (2023), as cenas musicais não apenas refletem uma realidade social, mas produzem novas espacialidades, capazes de deslocar fronteiras e reinventar sentidos.

Em suas batidas, danças e corpos, Bauru se refaz continuamente, uma cidade que vibra, que escuta, e que se deixa transformar pelas vozes que ecoam de suas margens e a ideia de territorialidade é central aqui, pois evidencia como os usos de um território, seja ele um palco, uma praça ou um clube noturno, podem produzir novos significados e impulsionar processos de reterritorialização. Esses processos não são apenas simbólicos, mas também materiais, envolvendo interações entre o corpo, a música e o espaço urbano. Como Herschmann (2011) aponta, os artistas que constroem essas territorialidades afetam o cotidiano das cidades, conectando diferentes localidades e criando redes que se estendem por ruas, praças e demais ambientes urbanos.

Dessa forma, a cena sociomusical juvenil de Bauru que emerge pelas *Travecas* são reflexos da cultura local e plataforma para discursos e expressões culturais que desafiam e enriquecem a noção da forma como enxergamos a cidade. Esses discursos constroem uma diferenciação em relação a outras cenas, como pontuam Freire e Fernandes (2006), ao mesmo tempo em que revelam a potência da música como mediadora entre as experiências urbanas e a identidade coletiva. Assim, artistas musicais e suas performances não só pertencem à cidade, como contribuem ativamente para recriá-la.

### **1.5. Os atravecimentos das *Travecas Travessas*: olhares para a interseccionalidade**

Em uma das avenidas mais movimentadas de Bauru, encontra-se o *Jack Club*, uma casa de shows que tem o rock e o reggae como os principais ritmos musicais das noites de fim de semana. O local já recebeu alguns dos grandes nomes da música alternativa brasileira, como CPM22, Raimundos, Fresno e Sepultura, tornando-se um ponto de encontro para diferentes cenas musicais da cidade. Foi ali, naquele ambiente carregado de histórias e energia, que aconteceu a primeira performance das *Travecas Travessas*.

Musa, uma das integrantes do grupo, relembra com entusiasmo e surpresa como tudo aconteceu de maneira inesperada. Ela conta que o momento não foi planejado com antecedência e que a decisão de subir ao palco foi tomada na hora. Naquele dia, ao chegar à casa de AnaLua, encontraram a cantora ensaiando e organizando os equipamentos para a apresentação. Já familiarizadas com várias de suas composições, receberam um convite espontâneo para participar do show. A experiência, segundo Musa, não foi perfeita, mas deu certo e marcou o início de um novo ciclo para o grupo. Ela relembra que a ideia já havia sido sugerida por AnaLua em outras ocasiões, mas foi naquele instante que tudo se concretizou. "*Já era uma ideia que tinha sido sugerida pela AnaLua. Só que, por exemplo, onde começou mesmo e*

*engatilhou foi na hora que ela pegou e falou: ‘Não, gata, é agora. Vem, vamos subir no palco, canta e faz’*” (Musa em entrevista concedida ao Autor, 2024).

O chamado impulsivo de AnaLua deu vida a um momento carregado de ansiedade, mas que, para Musa, foi *"uma experiência nova, uma sensação diferente"*. A estreia inesperada transformou um ensaio desprezioso na primeira apresentação do grupo diante do público, trazendo à tona um misto de nervosismo e excitação. Apesar dos desafios, aquela noite ficou marcada na trajetória das *Travecas Travessas*, abrindo caminho para novas performances e consolidando o início de sua jornada musical. A performance, que ocorreu em meados de maio de 2023, foi o primeiro passo de uma série de apresentações que viriam ao longo dos anos seguintes. Além de inaugurar a trajetória das artistas nos palcos, aquele momento serviu como um impulso para futuras produções artísticas e musicais.

O improviso e a ansiedade de estar no palco para mostrar ao público o que vinham produzindo transformaram um ensaio desprezioso na primeira experiência do grupo diante da plateia. A energia daquela noite, mesmo com seus desafios, deixou uma marca definitiva na história das artistas. Se a estreia foi um marco na inserção do grupo no circuito musical bauruense, compreender a origem de sua identidade e do nome que carregam também se tornou um ponto central desta investigação. Dessa vez, é Luana quem explica como surgiu *Travecas Travessas* e o significado por trás da escolha. Segundo ela, a ideia inicial partiu da letra *T*, remetendo tanto a *trans* quanto ao formato inicial do grupo, que começou como um trio. Além disso, o termo *travessas* fazia referência à personalidade irreverente das integrantes.

O batismo do grupo aconteceu quase como um acerto do destino. Inicialmente, o nome escolhido foi *As Travessas*. No entanto, ao descobrirem que já existia uma dupla sertaneja com o mesmo nome, precisaram buscar uma alternativa que refletisse sua autenticidade. A solução veio de onde menos esperavam e do próprio bordão que repetiam nos palcos e redes sociais: *"Travecas Travessasss!"*. uma aliteração que traduzia a irreverência e a atitude brincalhona das integrantes. O jogo de palavras produz duplo efeito, é estético-sonoro, pela musicalidade da repetição e, ao mesmo tempo, político-semântico, pela ressignificação de “traveca” como potência identitária e pelo uso de “travessa” como atitude de subversão, desvio e irreverência. Assim, o nome se consolidou de forma orgânica, carregado de provocação, rebeldia e um forte simbolismo travesti (Iceluana em entrevista concedida ao Autor, 2024).

Mais do que um nome de grupo, *Travecas Travessas* se consolidou como um manifesto encarnado, uma inscrição coletiva que afirma identidades dissidentes em movimento. Três corpos que, ao se reunirem, produzem arte e tensionam as fronteiras do que a cisnormatividade

compulsória, conceito elaborado por Mombaça (2015) para descrever o regime que estabelece a identidade cisgênero como norma absoluta, tenta delimitar.

Essa escolha de existir em conjunto aproxima o grupo do que *Linn da Quebrada* define como “terrorismo de gênero”, uma estratégia performática que devolve a violência estrutural sofrida por corpos trans em forma de linguagem e estética. Em entrevista à Djamila Ribeiro, a artista afirma que, para corpos como o dela, a violência já é naturalizada, e que tocar o terror significa fazer com que essa experiência retorne como reação, como impacto e como possibilidade de reconfigurar relações de poder (Quebrada, 2013, online). Quando as *Travecas Travessas* incorporam o funk como linguagem, operam nessa mesma chave: utilizam uma estética popular e periférica, assim como o rap, para articular desejos, sexualidades e narrativas que emergem de seus territórios e corpos marginalizados.

Suas práticas tensionam os códigos de significação dominantes, criando estéticas que subvertem os padrões tradicionais de beleza e legitimidade. Inspiradas pela lógica do *camp*<sup>34</sup> e pela glamourização do excesso, suas performances se inscrevem naquilo que Preciado (2010), em entrevista a Carrillo (2010), define como antiestética, um jogo que desafia a hierarquia entre cópia e original, exalta o feísmo e ressignifica o lixo como luxo. No perfil do Instagram (2023), as integrantes se denominam como uma *girl group* que une os gêneros funk, vogue e hip hop. O grupo nasceu no interior de São Paulo, idealizado por AnaLua2000 (anteriormente conhecida como Analua2000), uma das artistas residentes de Bauru, que convidou Musa e IceLuana para compor o grupo.

É necessário lembrar que o trio é formado por AnaLua2000, Musa e IceLuana, três artistas que, além de compartilharem vivências travestis, unem diferentes talentos e estéticas para criar uma identidade única no cenário musical pop-periférico. Juntas, elas criaram um coletivo que vai além da música. As *Travecas Travessas* são um projeto que desafia normas, ocupa espaços e ressignifica a presença travesti na cena musical do interior paulista.

Apropriando-se de suas próprias criações, reproduzo as publicações realizadas no perfil do Instagram do grupo para apresentar as integrantes. A primeira delas é Analua (2023, online), que em uma de suas postagens escreve que “*reverencia a Lua Minguante, o poder, a sabedoria e a verdadeira criadora de todos os mundos. A Esposa de Drácula, alguns dizem que ela veio antes mesmo dele, descendente de Bastet, a mais poderosa*”.

---

<sup>34</sup> Para Susan Sontag (1969), o *camp* é uma sensibilidade estética marcada pela ironia, pelo exagero e pelo artifício, que transforma o que é considerado vulgar, banal ou excessivo em forma de expressão cultural dotada de valor e estilo.

Figura 3 - Analua2000



Fonte: Reprodução do perfil do Instagram @travecastravessas, 2023.

AnaLua2000, anteriormente conhecida como Santina, tinha 24 anos no período da pesquisa e já acumulava uma trajetória que atravessava música, produção cultural, escrita, roteiro e direção de arte. Fundadora das *Travecas Travessas*, foi ela quem idealizou o projeto e reuniu Musa e IceLuana para compor o trio. Sua carreira solo transitava por diferentes linguagens, mas foi no funk, gênero que marca a estética do grupo, que encontrou uma nova chave para explorar sua performance. Com as *Travecas*, consolidou-se como uma das vozes centrais do coletivo, transformando suas experiências em narrativa artística e política.

Em outra publicação, é Musa (2023, online) quem escreve: “Referencio a Lua Nova, a natureza, a sua força e a todas as mulheres! A namorada mais nova de Drácula, a recém criada dos mestres do demônio, a mais perigosa”.

Figura 4 - Musa



Fonte: Reprodução do perfil do Instagram @travecastravessas, 2023.

Com 18 anos, Musa era a mais jovem do grupo e carregava consigo a energia da nova geração. Além de cantar, começava a experimentar a composição, criando suas próprias letras e melodias. No trio, seu papel também se destacava pela criação coreográfica: a partir de referências do funk e de danças virais do *TikTok*, estruturava performances que davam corpo à estética visual e performática das *Travecas Travessas*. Sua presença marcava um ponto de intersecção entre tradição e renovação, trazendo frescor às narrativas e gestos do grupo.

Entre as três, IceLuana é quem assume a série de publicações no perfil. Em uma das publicações do grupo, ela escreve: “*Reverencio a Lua Cheia, quem semeia gratidão colhe felicidade. A namorada mais amada de Drácula e que te dá mais força. Não a machuque, senão ela te mata*”.

**Figura 5 - IceLuana**



**Fonte:** Reprodução do perfil do instagram @travecastravessas, 2023.

Com 22 anos, já trazia uma história compartilhada com AnaLua2000. Antes mesmo da formação das *Travecas Travessas*, as duas haviam trabalhado juntas em projetos solo por mais de três anos. Quando o grupo nasceu, esse vínculo se traduziu na estética que hoje é marca registrada: IceLuana tornou-se responsável pela construção visual do coletivo, cuidando de maquiagem, vestuário e acessórios, além de criar e estilizar peças para o figurino. Sua assinatura estética transformou o brilho, o exagero e a transgressão em linguagem visual do trio, dando corpo ao que elas queriam comunicar para além da música.

Nas tramas bauruenses, ao se expressarem por meio da música, essas artistas constroem novas possibilidades de existência, deslocando a transfobia para um lugar de questionamento e rompendo com a lógica da abjeção. Em um país onde a violência contra pessoas trans ainda é alarmante, suas vozes ecoam como um manifesto contra o silenciamento, reivindicando visibilidade e reconhecimento. Assim, a música se revela não apenas como meio de expressão, mas como um dispositivo político e social, capaz de reformular imaginários e tensionar normas, anunciando novos futuros para a diversidade de identidades e experiências.

Enquanto três artistas negras e travestis que compõem o grupo, torna-se imprescindível observar que suas experiências também sofrem das reações dos efeitos históricos e contemporâneos da colonialidade. As marcas deixadas pela colonização continuam a estruturar o modo como certos corpos, especialmente os corpos destas cantoras, são posicionados na

sociedade, revelando que raça, gênero, identidade e classe não operam de forma isolada, mas se entrecruzam nas dinâmicas de exclusão e resistência.

No caso do contexto vivenciado no Brasil, a condição de subalternidade destes corpos pode ser pensada a partir de uma “colonialidade do poder” (Wallerstein, 1990; Quijano, 2005), um modelo de dominação globalmente hegemônico de origem e caráter colonial que classifica socialmente a população com base na raça e na cor. Essa lógica, sustentada por uma racionalidade eurocêntrica, impôs uma divisão sexual e racial do trabalho que serviu de base para a expansão do capitalismo e para a manutenção das hierarquias sociais.

Tal estrutura atravessa a América Latina de forma persistente, moldando tanto os sistemas econômicos quanto os imaginários culturais. Nesse contexto, as artistas travestis e negras de Bauru resistem à colonialidade não apenas por meio de discursos, mas por meio de performances que reconfiguram o espaço urbano e simbólico.

A noção de interseccionalidade é fundamental para compreender as múltiplas opressões vivenciadas pelas artistas analisadas, especialmente no cruzamento entre racismo, machismo e transfobia. O conceito, introduzido por Kimberlé Crenshaw (1989), propõe que as experiências de discriminação não ocorrem de forma isolada, mas a partir da sobreposição de diferentes eixos de desigualdade. A autora utiliza a metáfora de um cruzamento de ruas para ilustrar que uma mulher negra pode ser afetada simultaneamente por diferentes direções de opressão (racial, de gênero, de classe) e que essas forças se combinam de maneira única em cada trajetória.

Seguindo essa perspectiva, Collins e Bilge (2019) ampliam o debate ao compreender a interseccionalidade como uma ferramenta analítica que busca explicar como as relações de poder se entrelaçam na organização social. Para as autoras, categorias como raça, gênero, classe, sexualidade, nacionalidade e geração estão interligadas e se moldam mutuamente, configurando um sistema de dominação que afeta tanto as estruturas sociais quanto as experiências individuais. Collins (2021) também enfatiza que essas categorias não devem ser vistas de forma isolada, mas como dimensões que se cruzam em diferentes contextos históricos, culturais e geográficos, produzindo desigualdades específicas.

Nessa linha, a interseccionalidade é compreendida como uma abordagem relacional e situada, voltada a identificar como os diversos eixos de opressão se articulam e se manifestam nas práticas sociais e simbólicas. Segundo Manzi e Anjos (2021), essa perspectiva permite reconhecer que as experiências de determinados grupos são sempre atravessadas por contextos históricos, culturais e territoriais específicos, nos quais as relações de poder se (re)produzem e se transformam.

## Segundo Ato

### **2. FUNDAMENTOS COMUNICACIONAIS EM CIRCUITOS MUSICAIS**

Desde os primeiros instantes de nossas vidas, a música nos acompanha. Ainda que seja difícil lembrar o momento exato em que ouvimos as primeiras melodias que nos tocaram, podemos afirmar que ela está presente em nosso cotidiano, seja como uma paixão ou como algo que simplesmente permeia o ambiente ao nosso redor. Essa presença constante nos leva a refletir sobre os diferentes gêneros e estilos musicais que consumimos e, principalmente, sobre como cada pessoa constrói sua relação com a música no dia a dia.

A questão sobre o que é ou não música de qualidade permanece viva e alguns questionamentos nos cercam. Afinal, a música vai além do entretenimento? Todo gênero musical é, de fato, uma forma de arte? A música pop seria uma expressão cultural ou apenas um reflexo de um consumo desprovido de profundidade? E mais: como classificamos algo como "música de qualidade"? Essas perguntas, mesmo que nem sempre articuladas explicitamente, surgem em diversos contextos, desde discussões acadêmicas até conversas informais em uma mesa de bar. Elas revelam como nossas opiniões sobre música são moldadas pelos repertórios e experiências que acumulamos ao longo da vida.

Nos últimos vinte anos, os estudos de comunicação no Brasil se expandiram de maneira notável, tanto em número de programas de pós-graduação quanto na diversidade temática. Esse crescimento permitiu uma virada cultural na área, deixando de tratar a comunicação apenas como transmissão de mensagens para compreendê-la como prática social e cultural situada. A influência dos estudos culturais (Hall, 2003) e das teorias latino-americanas de mediações e recepção (Martín-Barbero, 1997; Orozco Gómez, 2006) foi decisiva para consolidar esse movimento.

O avanço da plataformização e das redes digitais transformou a comunicação em campo de disputa algorítmica, em que sujeitos historicamente marginalizados constroem narrativas próprias, criam cenas culturais e negociam formas de visibilidade. Travestis e artistas dissidentes, por exemplo, utilizam TikTok, YouTube e Instagram como meios de autoprodução e circulação cultural, tensionando representações estigmatizantes e produzindo novas formas de reconhecimento. Nesse sentido, a explosão dos estudos de comunicação acompanha e reflete as disputas contemporâneas por voz, presença e poder nos meios midiáticos.

Os estudos da comunicação também passaram a incorporar de forma mais intensa reflexões sobre a música como fenômeno cultural, social e político. A partir das críticas da Escola de Frankfurt à indústria cultural, especialmente nas formulações de Adorno e Horkheimer (1947). A música foi compreendida não apenas como entretenimento, mas como um produto moldado por lógicas de mercado e estratégias de massificação. Ainda assim, ela segue sendo um campo dinâmico de expressão simbólica, capaz de traduzir afetos, identidades e disputas.

Com os estudos culturais, particularmente os realizados pelo Centro de Birmingham nos anos 1970, a música ganha centralidade na formação de culturas juvenis e subculturas, revelando-se uma ferramenta de resistência e afirmação (Freire Filho, 2005). Já nas últimas décadas, com os avanços tecnológicos e a explosão das mídias digitais, as práticas musicais se tornaram mais híbridas e acessíveis, o que ampliou as possibilidades de circulação de vozes dissidentes e de estéticas contra-hegemônicas.

A partir dos anos 2010, observa-se a intensificação dos estudos sobre gênero e sexualidade, com foco nas representações midiáticas de mulheres, pessoas LGBTI+ e, mais recentemente, de travestis e pessoas trans. Autoras como Berenice Bento (2006) e Jaqueline Gomes de Jesus (2012) influenciam esse campo, ao lado de perspectivas cuir/queer que tensionam a heteronormatividade na mídia e nas culturas digitais (Vergueiro, 2015; Amaral; Carlos, 2016). A música popular também se tornou um terreno privilegiado de investigação: gêneros como funk, rap, tecnobrega e reggaeton são analisados como práticas comunicacionais que disputam sentidos na esfera pública e afirmam identidades de classe, raça e gênero (Trotta, 2011; Janotti Jr., 2024). Nesses trabalhos, a música é compreendida menos como objeto estético e mais como linguagem política e midiática.

Nesse contexto, emergem investigações que articulam música, gênero e sexualidade, reconhecendo os sons e corpos travestis como parte de um processo de reinscrição cultural (Trotta, 2005; Sá, 2011). Como destaca Janotti Jr. (2006), os gêneros musicais funcionam como mediadores entre estratégias produtivas e sistemas de recepção, estruturando modos de pertencimento e formas de distinção simbólica. A música, nesse sentido, opera como linguagem e política: um espaço de disputa, de expressão e de visibilidade. Esse é o terreno onde artistas travestis e periféricas, como as que investigo nesta pesquisa, articulam suas existências e narrativas sonoras.

Ao investigar produções acadêmicas que relacionam comunicação e música a partir das interfaces das identidades e dissidências de gênero, identifiquei pesquisas que se tornaram fundamentais para compreender esse campo emergente. Conforme apresentado na introdução

e detalhado no Apêndice A, foram selecionados 14 trabalhos (11 dissertações e 3 teses) que contribuem de forma significativa para os estudos sobre as cenas musicais dissidentes.

Entre essas contribuições, destaca-se a recorrência da artista Linn da Quebrada, presente como sujeito de análise em cinco das pesquisas mapeadas. Além disso, nota-se que, nos últimos anos, as investigações em Comunicação e Música no Brasil vêm se aproximando de perspectivas teóricas que tensionam as fronteiras entre estética, política e identidades de gênero. O interesse por artistas LGBTI+, sobretudo travestis, pessoas trans e dissidentes sexuais, se consolida como uma tendência expressiva a partir de 2019, momento em que a cena musical e audiovisual queer ganha visibilidade pública e acadêmica.

A dissertação *Queer made in Brazil* (Oliveira, 2019) marca esse movimento ao investigar videoclipes de artistas como Johnny Hooker, Liniker, Linn da Quebrada e Rico Dalasam. O trabalho aponta a produção audiovisual como espaço de visibilidade hipermediática e de afirmação da diversidade sexual e de gênero, compreendendo os videoclipes como dispositivos comunicacionais que tensionam os discursos hegemônicos sobre corpo, sexualidade e arte. Essa abordagem inaugura um olhar sobre o videoclipe não apenas como produto cultural, mas como performance política e estética da diferença.

No mesmo ano, *Damas de paus* (Silva, 2019) e *Bixa, preta, trans e periférica* (Souza, 2019) ampliam esse debate a partir de perspectivas interseccionais. Silva observa, no trabalho com “As Bahias e a Cozinha Mineira”, como a representatividade trans e travesti na música brasileira opera como dispositivo comunicacional e afetivo, introduzindo o conceito de “comusicção”, uma fusão entre comunicação e música enquanto práticas de resistência e mediação simbólica. Souza, por sua vez, analisa a performatividade digital de Linn da Quebrada, compreendendo a artista como sujeito que constrói narrativas de si nas plataformas e desafia a precariedade imposta a corpos negros e travestis. Ambas as pesquisas evidenciam o papel da música como meio de agência política e reconfiguração das identidades dissidentes na esfera pública.

Em 2020, a pesquisa *Tudo que é sólido desmancha na nuvem* (Silva, 2020) propõe uma reflexão sobre as produções musicais de artistas trans na era do streaming. Ao analisar interações em plataformas como YouTube e Spotify, o autor evidencia o papel dos ambientes digitais como espaços de circulação simbólica e afetiva, nos quais se constroem vínculos entre artistas, fãs e haters. A ênfase desloca-se da obra em si para a dinâmica comunicacional que constitui a cena, antecipando debates sobre cidadania digital e pertencimento transviade.

Entre 2021 e 2022, as pesquisas voltam-se fortemente à figura de Linn da Quebrada, consolidando-a como um eixo paradigmático de análise. *Feitiços audiovisuais de uma travesti preta* (Dias, 2021), *En[canto]* (Veloso, 2021) e *Quem soul eu?* (Cordova, 2022) exploram dimensões estéticas, rituais e políticas da performance da artista. Em comum, esses trabalhos reconhecem em Linn uma produtora de fissuras nos imaginários coloniais e cis-heteronormativos, articulando estética, espiritualidade e travestilidade como tecnologias de resistência. Cordova (2022) destaca, a partir da noção de interseccionalidade, como os atravessamentos de raça, gênero e classe conformam a trajetória da artista, propondo o conceito de “encruzilhada” como espaço simbólico de reinvenção e renascimento.

Outras produções ampliam o campo de análise para a dimensão coletiva das cenas musicais. *Transviadagens pop-periféricas* (Stoffels, 2022) investiga a emergência de uma música pop-periférica transviada, analisando videoclipes de artistas LGBTI+ que ocupam mercados públicos e feiras. O autor propõe o conceito de “ativismos bastardos”, práticas estético-políticas que subvertem os espaços urbanos e midiáticos a partir da festa, da alegria e do corpo dissidente como centro da criação. Essa proposta dialoga com a tese *Cenas transviadas* (Mota Junior, 2022), que aprofunda a discussão sobre performance, afeto e pertencimento em redes digitais, mapeando a formação de comunidades artísticas baseadas em práticas de desidentificação e resistência comunicacional.

Também em 2022, *Que termine em nós e desate* (Zacariotti, 2022) analisa o documentário *Bixa Travesty* como fabulação de futuros travestis e como epistemologia audiovisual, enfatizando o corpo de Linn da Quebrada como lugar de produção de conhecimento. Já *Cidadania transcomunicativa* (Luz, 2022) volta-se para os processos comunicacionais de mulheres transexuais e travestis, apontando para a construção de uma cidadania mediada pela comunicação e pela arte.

Mais recentemente, os trabalhos de 2023 demonstram a consolidação dessa vertente. *Performatividades ritualísticas das ialodês nos videoclipes da música negra brasileira contemporânea* (Costa, 2023) insere a discussão racial e religiosa ao analisar artistas como Luedji Luna, MC Tha e Bixarte. A autora destaca a presença das religiões afro-brasileiras como fundamento estético e político das performances, reatando o elo entre arte, espiritualidade e negritude feminina. Por fim, *A gente tem que se manter vivo* (Gelain, 2023) amplia o escopo para os corpos trans e gêneros dissidentes no centro de São Paulo, examinando práticas poéticas e audiovisuais que operam como políticas de visibilidade e sobrevivência.

Em conjunto, essas pesquisas constroem um campo emergente que articula Comunicação, Música e Dissidências de Gênero a partir de três eixos principais: a performance

como prática comunicacional e política; as mídias digitais e audiovisuais como territórios de visibilidade e pertencimento; e a produção artística como forma de epistemologia decolonial. Trata-se de um corpus que tensiona fronteiras entre arte, pesquisa e ativismo, deslocando o olhar da marginalidade para o protagonismo das corporalidades dissidentes, em especial, das travestis e artistas negras, na reconfiguração das cenas musicais contemporâneas brasileiras.

### **2.1. Adentrando em territórios de gêneros e cenas musicais**

A noção de cenas musicais ocupa uma posição central nas investigações que envolvem os estudos de comunicação e música e é dialogada nas páginas que completam este estudo, funcionando como artérias centrais que conectam diferentes campos de análise. Esse é um conceito que apresenta nuances que a torna essencial para discutir práticas culturais musicais, especialmente ao abordar a produção, circulação e a relação de recepção entre cultura e mercado (consumo). Embora amplamente empregado para descrever agrupamentos musicais e sociabilidades específicas, o termo enfrenta disputas conceituais, principalmente quando aplicado a gêneros de ampla circulação, como o samba e a música sertaneja.

O pesquisador canadense Will Straw (1991; 1997; 2006), reconhecido como um dos precursores nesse campo, contribui com a popularização da ideia de sociabilidades em torno da música em seu artigo inaugural intitulado “*System of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music*”. Ele explora as cenas musicais como territórios marcados por dinâmicas urbanas, globais e digitais, conectados às culturas juvenis que se apropriam da música para construir identidades — uma perspectiva amplamente empregada nos estudos de comunicação.

As cenas musicais também atuam como formas de mediatização do consumo musical por meio de afetos e mercados culturais. Janotti Jr. e Pires (2011, p. 11) demonstram que a própria ideia de cena “foi pensada para tentar dar conta de uma série de práticas sociais, econômicas, tecnológicas e estéticas ligadas aos modos como a música se faz presente nos espaços urbanos”. Essa abordagem sublinha o papel das cenas como mediadoras entre os aspectos materiais e simbólicos da música na vida cotidiana.

Avançando nessa linha de reflexão, Mazer (2017), com base em Straw (1991; 1997; 2006), Stahl (2004; 2007), Freire Filho (2005), Fernandes e Herschmann (2014) e Sá (2011), aponta a noção de cena como mediação dos “modos de produzir, consumir e fazer circular um gênero musical específico em um espaço restrito, resultando em transformações na experiência material e social da música, bem como nas formas de apreensão e expressão cotidianas” que reúne “regras estéticas, interesses das indústrias midiáticas e gostos formados nas comunidades

musicais” (Carvalho; Vargas, 2023, p. 01), sobretudo para se pensar além da música popular, observando diferentes “práticas que se desenvolvem em um determinado espaço geográfico ou virtual com "alianças que escapam às disputas tradicionais pela hegemonia" (Freire Filho; Marques, 2005, p. 4) e que podem, ainda, não ter ganho visibilidade espetacular ou midiática (Sá, 2011).

Outro ponto relevante é a articulação entre gênero musical e território, permeada por apropriações culturais que incluem elementos como indumentária, hábitos, gestos, gírias e um profundo sentimento de pertencimento. Trotta (2011) destaca essa instigante articulação, ressaltando como ela contribui para a construção de identidades coletivas nas cenas musicais. Nessa perspectiva, Straw (2006, p. 6, tradução própria) redefine o conceito de cena com maior ênfase na metáfora espacial, apresentando a ideia de "cena como espaço cultural". Ele propõe que as cenas sejam analisadas sob diferentes dimensões, aprofundando as relações entre música, espaço e cultura.

Essa abordagem multidimensional do conceito de cena permite explorar não apenas as práticas musicais específicas, mas também os contextos culturais e simbólicos que as moldam, oferecendo uma ferramenta teórica rica para os estudos contemporâneos em comunicação e música através da

(a) reunião de pessoas em um lugar específico; (b) o movimento destas pessoas entre este lugar e outro; (c) as ruas/avenidas onde estes movimentos ocorrem; (d) todos os lugares e atividades que circundam e alimentam uma preferência cultural específica; (e) os fenômenos mais amplos e geograficamente dispersos dos quais esse movimento ou essas preferências são exemplos locais; ou (f) as redes de atividades microeconômicas que permitem a sociabilidade e ligam esta cena à cidade (Sá, 2011, p. 152).

Com o objetivo de atualizar o debate sobre cenas no contexto dos anos 2000, Bennet e Peterson organizaram uma coletânea publicada em 2004, estruturada em três seções: cenas locais, translocais e virtuais. Essa obra é destacada por Sá (2011) como uma referência importante para contextualizar o conceito de cena a partir do trabalho de Straw (2006), ressaltando sua relevância para compreender as dinâmicas de sociabilidade e informalidade nos agrupamentos musicais. Além de explorar essas dimensões, os autores apresentam uma tipologia que classifica as cenas com base em sua abrangência.

As cenas locais, as quais aqui interessa, segundo a análise de Sá (2011), são descritas como atividades sociais delimitadas por um território específico e por um período definido, nas quais pessoas produtoras, musicistas e fãs encontram interesses musicais comuns. Esses grupos se diferenciam de outros por meio de suas práticas musicais e dos símbolos culturais que

compartilham, criando uma identidade coletiva que reflete as particularidades de sua localidade.

Em diálogo com Straw, Simone Pereira de Sá avança na proposta do autor, contribuindo com novas caracterizações para o conceito de cena. Essas contribuições enriquecem a compreensão da noção, ampliando as possibilidades de análise ao considerar suas múltiplas dimensões e interfaces culturais. Ela descreve as cenas como: “a) um ambiente local ou global; b) Marcado pelo compartilhamento de referências estético-comportamentais; c) Que supõe o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a um novo gênero; d) Apontando para as fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos agrupamentos juvenis; e) Que supõem uma demarcação territorial a partir de circuitos urbanos que deixam rastros concretos na vida da cidade e de circuitos imateriais da cibercultura, que também deixam rastros e produzem efeitos de sociabilidade; f) Marcadas fortemente pela dimensão midiática” (Sá, 2011, p. 157).

De forma a demonstrar a constituição de cena cultural e musical a partir de determinados conjuntos de atividades sociais e culturais, sem que suas fronteiras sejam rigidamente definidas, Straw (2013) volta a caracterizar anos depois a noção de cena de forma mais específica, em que materializamos sua ideia em consonância com as dimensões da presente pesquisa: (1) sua localização geográfica (como a produção musical de travestis no interior paulista); (2) o gênero cultural que lhe confere coesão (como as referências à cena do funk); e a (3) atividade social que a estrutura (como as apresentações em repúblicas, casas noturnas, festivais LGBTI+ e intervenções urbanas).

Essas cenas nos convidam a reinterpretar o território urbano de maneira subjetiva, revelando atividades cuja conexão com o espaço físico nem sempre é evidente. Um exemplo ilustrativo seria o mapeamento da cena de cantoras trans ou travestis em um território que ultrapassa os limites do município de Bauru (SP). Quantas artistas estão inseridas nesse contexto? Quais desafios enfrentam? Sobre o que falam e cantam em suas produções? Além disso, há interseccionalidades relevantes, como questões étnico-raciais, que permeiam suas obras? Embora essas reflexões extrapolem o escopo desta pesquisa, elas abrem caminhos frutíferos para futuras investigações.

Nesse sentido, Herschmann (2011) chama atenção para o estudo pioneiro de Sá, publicado no mesmo ano, que analisa a evolução do conceito de cena. Sá considera pertinente sua crescente adoção como alternativa aos conceitos clássicos das ciências humanas, como

"subcultura"<sup>35</sup>. Essa perspectiva dialoga com o debate de Freire Filho (2005) sobre a noção de pós-subculturalidade, que oferece um entendimento ampliado das culturas juvenis. Conforme indica o autor, “os pós-subculturalistas aspiram, em linhas gerais, a reavaliar a relação entre jovens, música, estilo e identidade no contexto social em transformação do novo milênio, onde fluxos globais e dinâmicas locais se rearticulam e se reorganizam de maneira complexa” (Ibidem, 2005, p. 142).

Embora o conceito de cena seja aplicado a diversas experiências musicais, ele está historicamente ligado a públicos delimitados e a contextos específicos, frequentemente associados ao *underground*. Esses espaços culturais e urbanos rejeitam a lógica massificada do *mainstream*, posicionando a ideia de cena como mais do que uma simples descrição de práticas culturais. Trata-se de uma ferramenta de análise ideológica e política, conectada a dinâmicas de resistência e valorização de produções alternativas.

A oposição entre *mainstream* e *underground* não reflete apenas diferenças de alcance, mas também hierarquias culturais. Cenas menores, de circulação restrita, muitas vezes são romantizadas como símbolos de autenticidade e prestígio, enquanto a ampla circulação é vista como um possível comprometimento dos valores culturais "puros". Contudo, essa dicotomia pode ser problematizada ao reconhecermos que *mainstream* e *underground* desempenham papéis complementares na construção do mercado cultural e na formação de identidades coletivas. Assim, a interação entre esses dois polos oferece uma visão mais ampla das dinâmicas culturais e de seus impactos na sociedade (Trotta, 2011)<sup>36</sup>.

Cena, como ferramenta interpretativa, impulsiona as correlações de “atores sociais e os espaços culturais das cidades – suas indústrias, suas instituições e a mídia” (Freire Filho; Fernandes, 2005, p. 06). As interseções entre cenas e gêneros também revelam dinâmicas culturais e sociais que se desdobram em múltiplas camadas, em que os gêneros musicais, nesse contexto, podem ser compreendidos como conjuntos de regras técnicas, semióticas e formais que se concretizam e se transformam nas cenas.

---

<sup>35</sup> Observado por Herschmann, é preciso tomar os devidos cuidados teórico-metodológicos, em alguns casos os conceitos de subcultura e de neotribalismo podem ser empregados articulados ao de cena, contribuindo para uma compreensão mais profunda da complexidade dos objetos estudados (Bennet, Peterson, 2004; Hesmondhalgh, 2005). O próprio Straw reconhece que a cena é: “(...) uma série lexical que inclui subcultura, tribo e outras unidades socioculturais nas quais se supõe que a música exista. Neste sentido, recomendo a leitura dos trabalhos de Andy Bennett e David Hesmondhalgh, os quais se preocuparam em determinar qual dessas unidades é mais útil nos estudos de música” (Janotti Jr., 2012, p. 3).

<sup>36</sup> Trotta (2011, p. 61) aponta que *mainstream* e *underground* são termos que evocam tanto um conjunto numérico de pessoas que determinada música (ou prática cultural) agrega quanto estabelecem posicionamentos políticos frente a um mercado cultural. Entendidos como espaços opostos de circulação mercadológica, os termos prestam-se ainda a uma hierarquização de valor, no qual a circulação restrita torna-se elemento de prestígio.

A partir das reflexões de Simon Frith (1996)<sup>37</sup> debatido por Janotti Jr (2005), o conceito de gênero musical encontra oportunidades de consolidação ou de reinvenção, muitas vezes originando novos subgêneros. Se as cenas musicais se apresentam como processos de territorialização do espaço urbano, os gêneros atuam como conectores que dialogam com dimensões globais e locais (Janotti Jr, 2011), em que a abordagem pode ser entendida a partir da divisão em “convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (o que se vê), convenções de embalagem (como um tipo de música é vendido) e valores encorpados (ideologias da música)” (Janotti Jr, 2022, p. 09).

Portanto, tanto as cenas quanto os gêneros musicais podem ser entendidos como um agenciamento em espiral que articula práticas autorreferenciadas. Janotti Jr (2011) mostra que sujeitos envolvidos nessas dinâmicas se reconhecem como parte de uma comunidade, construindo um espaço de discussão e afirmações valorativas. Essa comunidade é essencial para compreender como lugares e sonoridades se transformam em territorialidades afetivas e socioculturais.

## 2.2. Rede de Música Pop-periférica

Um *cropped* branco, um top azul-piscina e um body marrom. Três travestis posavam diante de um grafite abstrato que preenchia o fundo da imagem, destacando o logotipo *As Travessas*, enquanto ao fundo tocava a música de *Analua2000 – Travadas*. A publicação, feita em agosto de 2023 no perfil no Instagram das artistas, e ainda batizadas com o nome antigo do grupo, trazia na legenda: “*Preparados para embarcar numa aventura de FUNK AUTORAL, putaria, pirocaria e dança com as mais novas FUNKEIRAS SAFADAS TRAVECONAS???*”.

O post anunciava a primeira grande apresentação do trio no *Encontro da Diversidade de Bauru*, um marco para o grupo, que se apresentaria diante de um público de mais de cinco mil pessoas. Esse momento simbolizava não apenas uma ascensão na cena musical local, mas também a adoção de uma estratégia já apontada por Sá (2019, p. 22) sobre o uso das redes sociais como ferramenta para alcançar novos públicos e ampliar sua visibilidade e a forma como “a invisibilidade das músicas ligadas às camadas populares e sua deslegitimação estética por parte das camadas médias urbanas” estava ali em evidência.

---

<sup>37</sup> Conforme aponta Janotti Jr (2024), Simon Frith é amplamente reconhecido como uma referência mundial nos estudos sobre gêneros musicais. Considerado um dos primeiros a abordar “a música popular massiva com seriedade no meio acadêmico”, sua obra concentra-se em investigar as relações entre valor cultural, sociabilidades musicais e a indústria fonográfica, com ênfase nas categorizações musicais.

Mais do que um meio de divulgação, a presença digital das *Travecas Travessas* encarna uma mudança estrutural no acesso à indústria musical. Sua trajetória reforça a narrativa de que as plataformas digitais romperam com as barreiras antes impostas pelas gravadoras, democratizando a entrada de novas artistas no mercado fonográfico. Se antes a consagração dependia de intermediários, hoje, artistas emergentes podem viralizar e conquistar notoriedade a partir de sua própria estética e engajamento online (Sá, 2021).

No entanto, compreender sua inserção no cenário musical exige um olhar que vá além da lógica algorítmica e de mercado. Enquadrar suas produções como culturas musicais da periferia significa reconhecer a potência estética dos territórios marginais, onde a arte se manifesta como resistência diante das violências que tentam silenciar tanto gêneros musicais quanto corpos dissidentes. No funk, essas artistas encontram um espaço de expressão que desafia normas e reafirma suas existências por meio da música, transformando suas vozes e corpos em instrumentos de resistência e afirmação identitária.

A proposta conceitual de Simone Pereira de Sá (2017; 2019; 2021) ao nomear a Rede de Música Brasileira Pop-periférica oferece uma plataforma epistemológica fundamental para compreender essas dinâmicas. Esse conceito permite analisar como as produções das *Travecas Travessas* se inserem em um ecossistema cultural onde a periferia não é apenas um cenário, mas um agente ativo na construção de novas narrativas musicais.

A partir dessa rede, torna-se possível pensar o funk e outras sonoridades periféricas não apenas como gêneros musicais, mas como expressões políticas e sociais que ampliam as fronteiras da cultura pop no Brasil. Muitas são as investigações que se dedicam a compreender as cenas musicais da periferia no Brasil.

A vastidão territorial do país favorece a emergência de expressões regionais diversas, especialmente nas produções musicais. Esses circuitos sonoros operam às margens do mercado fonográfico tradicional, adquirindo contornos estéticos e performáticos próprios em diferentes cidades. Fugindo das lógicas convencionais de produção e consagração da chamada Música Popular Brasileira (MPB), esses gêneros são frequentemente marginalizados e desqualificados, vistos como expressões de uma estética "degenerada", do funk carioca aos bailes paulistas, do tecnobrega paraense ao arrocha soteropolitano, do forró dos capixabas ao bregafunk recifense.

Nesse contexto, a proposta conceitual da *Rede de Música Brasileira Pop-periférica*, desenvolvida por Simone Pereira de Sá (2017; 2019), torna-se uma ferramenta essencial para compreender como essas produções musicais desafiam hierarquias culturais e afirmam novas dinâmicas de circulação e consumo. Ao reconhecer essas redes de criação e difusão musical, o conceito permite analisar as produções das *Travecas Travessas* não apenas como fenômenos

isolados, mas como parte de um ecossistema cultural que reivindica a periferia como espaço legítimo de invenção artística e protagonismo midiático. Essa articulação não se limita apenas à esfera musical, mas também carrega implicações políticas e sociais.

Como destaca Albuquerque (2020, p. 55), “ao materializar estéticas e sonoridades socialmente invisibilizadas e esteticamente deslegitimadas, a Rede de Música Brasileira Pop-periférica passa a abarcar também uma dimensão em volta do político”. Dessa forma, o conceito ajuda a compreender como essas produções não apenas ocupam espaço na indústria fonográfica, mas também tensionam estruturas de poder, ampliando as possibilidades de representatividade e agência dentro da cultura midiática.

Em entrevista concedida a Pelúcio, Pasian e Maciel (2025)<sup>38</sup>, Pereira de Sá explica que a noção de música pop-periférica não se restringe a um rótulo fixo para definir o que pode ou não ser considerado parte desse universo musical. Seu interesse ao utilizar essa expressão está justamente em destacar gêneros que emergem das periferias das grandes cidades ou do interior, ao mesmo tempo em que dialogam com um conjunto de valores associados à ideia de qualidade na música. Nesse ponto, há uma tensão direta com a noção tradicional de Música Popular Brasileira (MPB), frequentemente tratada como um padrão de excelência. Gêneros que fogem desse referencial, apesar de sua diversidade sonora, melódica e rítmica, são muitas vezes deslegitimados e carregam o estigma de "música sem qualidade", "de mau gosto", "comercial" ou "sem conteúdo" (Sá, 2019).

Essa avaliação ocorre sob o crivo de uma crítica musical enraizada nos valores da MPB, que historicamente estabelece hierarquias estéticas e exclui produções ligadas às periferias e ao interior do país, reforçando desigualdades no reconhecimento e na valorização dessas expressões musicais. Ainda em entrevista, Sá (2025) aponta que a concepção de música pop-periférica surge como uma forma de questionar essa hierarquia e ampliar os sentidos do que pode ser legitimado como "boa música" no Brasil. O uso do termo *Música Brasileira Pop-periférica* reforça essa perspectiva, reconhecendo que, historicamente, há uma hierarquia de gostos e valores que privilegia a MPB e suas derivações, enquanto outras expressões musicais, especialmente aquelas ligadas às periferias, seguem sendo marginalizadas, tanto pela crítica quanto por parte da academia.

---

<sup>38</sup> Até a apresentação dessa pesquisa, a entrevista ainda não foi publicada, aguardando aprovação do Periódico em que foi submetida. Contudo, diante da relevância das falas que a autora forneceu, decidiu-se utilizar alguns trechos como contribuição às discussões desenvolvidas.

### 2.3. Novas escutas em *corpus* e análise

Ao longo deste percurso, desenvolvi uma reflexão sobre o circuito musical local, acompanhando-o de perto para embasar meu olhar sobre a nova cena que vem se formando em Bauru, no interior de São Paulo. Essa cena é protagonizada por um grupo musical de artistas travestis, que têm sacudido o contexto cultural da cidade por meio de práticas alternativas.

Como ponto de partida, recorro à etnografia inspirada nos estudos antropológicos, tomando as performances das *Travecas Travessas* como eixo de análise. Nessas apresentações, vejo emergir vozes transgressoras no interior paulista, que oferecem um campo fértil para reflexão. Nos últimos meses, estive em campo, acompanhando de perto as travessuras dessas travecas, que vêm arrombando a cena musical bauruense com força e irreverência.

Na primeira etapa, adotei o método de observação participante como principal recurso metodológico. Durante quase 18 meses, acompanhei as agendas de shows e apresentações das artistas selecionadas, sempre identificadas por meio de suas redes sociais oficiais. A observação foi realizada através de incursões nos diversos locais onde essas artistas comunicavam e performavam sua arte, sejam eventos artísticos, baladas, casas de shows, festivais ou paradas da diversidade.

Esse processo permitiu a interação direta com o público e a captura de múltiplos olhares sobre suas produções, com a finalidade de compreender como essas artistas se conectam com seu fazer artístico, identificam-se com suas composições e compartilham trajetórias coletivas. Essa abordagem foi fundamental para acompanhar de perto as performances das *Travecas Travessas*, permitindo uma imersão na cena musical bauruense e possibilitando um olhar atento às interações entre os artistas, o público e os espaços culturais.

Ao longo dos meses, minha participação ativa nos eventos organizados pelo grupo possibilitou uma escuta sensível e uma compreensão mais refinada dos modos de expressão e resistência que atravessam suas performances. Assim, o método da observação participante se apresenta como um caminho metodológico potente para a análise das dinâmicas da cena musical local, evidenciando as tramas de afeto, luta e reinvenção que constituem esse movimento.

O percurso proposto para a construção e análise dos resultados se inspira nos recursos da pesquisa etnográfica, integrando abordagens qualitativas e empíricas. A ideia de um "trabalho de campo com inspiração etnográfica" reconhece a impossibilidade de realizar uma pesquisa etnográfica em toda a sua densidade e completude. Essa escolha possibilitou uma leitura social mais abrangente, com o intuito de observar, compreender, registrar e narrar as interações sociais, representações simbólicas, manifestações políticas, processos

comunicacionais e práticas socioculturais envolvidas nas performances das artistas. Tudo isso em constante diálogo com suas realidades sociais, dentro de um espaço marcado por intensos compartilhamentos afetivos imbricados com as relações urbanas.

Sabe-se que uma das principais vantagens desse modelo de pesquisa é a versatilidade de sua metodologia, o que a torna especialmente relevante para o estudo de fenômenos sociais, não apenas no campo da antropologia, mas também na comunicação (Mateus, 2015). Essa abordagem permite explorar a dimensão sociocultural dos processos de produção, veiculação e recepção da comunicação midiática.

Trata-se de um método de pesquisa qualitativa e empírica que apresenta características específicas, como o levantamento bibliográfico e a análise do material coletado, a elaboração de um diário ou caderno de campo, a entrada no “campo” para coleta de dados por meio de entrevistas abertas e em profundidade, a prática da observação participante e, por fim, a escrita do texto (Travancas, 2006).

Além disso, a definição do número de pessoas entrevistadas, segunda parte dos caminhos metodológicos propostos, baseia-se na premissa de que “o pesquisador qualitativo buscará casos exemplares que possam ser reveladores da cultura em que estão inseridos. O número de pessoas é menos importante do que a teimosia em enxergar a questão sob várias perspectivas” (Goldenberg, 2004, p. 50). Esse aspecto destaca a importância de uma análise rica em profundidade e múltiplos olhares, ao invés de uma ênfase exclusiva na quantidade de participantes.

Para descrever as nuances da produção midiática e comunicacional que essas artistas trazem em suas apresentações, propõe-se um diálogo teórico fundamentado em noções que servirão como suporte à segunda etapa da pesquisa. Essa abordagem busca referenciar a obra e a produção de sentidos e discursos, explorando como suas performances estão permeadas por tensões e negociações. Entende-se que a cultura midiática é um espaço onde se travam batalhas pelo controle da sociedade, constituindo um cenário repleto de elementos formadores de nossas identidades. Assim, ela se estabelece como um meio central nas disputas por espaços de poder (Kellner, 2001).

Por fim, na terceira etapa, para além das análises e registros dos shows, busquei compreender de maneira mais alargada como novas formas de produção, disseminação e articulação se relacionam com as maneiras particulares de configuração do “negócio da música”. Essas práticas incluem meios autorais e perspectivas autobiográficas que dão voz e visibilidade (midiática e pós-massiva) às temáticas de gênero (Rocha, 2019), frequentemente em sinergia com questões raciais e de classe. Essa abordagem possibilitou a criação de um

espaço de diálogo por meio de uma pesquisa qualitativa, utilizando entrevistas em profundidade semiestruturadas, mediadas por dispositivos tecnológicos para seu registro.

A utilização de entrevistas em profundidade como método para a construção e articulação final desta pesquisa foi pensada para privilegiar a escuta dessas artistas. A partir dos relatos das entrevistadas que coletei ao longo do percurso de investigação junto as artistas, foi examinado como ocorre a produção de suas próprias obras, com o objetivo de compreender tanto o impacto dessas representações na construção artística quanto às percepções das artistas sobre a importância dessas representações para a sociabilização de corpos trans.

As sujeitas da pesquisa são as três artistas travestis do município de Bauru (SP) que formavam o grupo musical *Travecas Travessas*. Após alguns meses e mudanças no percurso, o grupo passou a ser formado por cinco artistas travestis, ambas da região sul do país, que logo depois saíram do grupo, mas que serão citadas em alguns momentos. Além disso, acompanhei oito eventos que foram observados entre agosto de 2023 e dezembro de 2024, com ciência e autorização expressa das artistas, formalizada por meio de carta de anuência.

Dos eventos acompanhados, quatro ocorreram em casas de show e/ou espaços colaborativos, locais que promovem uma programação diversificada e semanalmente convidam diferentes artistas para se apresentarem. Além desses, dois eventos foram em Paradas da Diversidade: uma na cidade de origem do grupo musical e a outra no município de Lins (SP), a 100 km de Bauru (SP) – marcando a primeira apresentação do grupo fora da sua cidade sede. Por fim, também realizaram apresentações em uma república estudantil.

Optei por transitar entre a arte e as performances dessas cantoras e artistas, observando os eventos em que elas se apresentam com o objetivo de compreender como a produção artística do grupo dialoga com a cidade e as culturas urbanas. São raros os corpos dissidentes em cena, e suas performances evocam diferentes vozes e estilos, inseridos no contexto histórico das identidades e expressões de gênero.

Essa abordagem busca dar destaque a corpos frequentemente ignorados, marginalizados e desobedientes, que não apenas carregam a história de sujeitas oprimidas, mas também (re)afirmam suas próprias narrativas de existência. Suas atuações são uma fusão de resistência e reinvenção, permitindo uma reflexão profunda sobre as dinâmicas sociais e culturais que moldam essas experiências.

O primeiro evento observado foi o *16º Encontro da Diversidade de Bauru*, realizado em 27 de agosto de 2023. Esse momento marcou meu primeiro encontro com as artistas, sendo a oportunidade em que as conheci e as vi se apresentando pela primeira vez, sem elas ainda me conhecerem. O *Encontro da Diversidade* já é um evento tradicional na cidade, consolidado ao

longo dos anos e prestes a completar 18 anos de existência em 2025. Reconhecido como uma das maiores paradas da diversidade no Estado de São Paulo, o evento tem como objetivo celebrar e lutar pelos direitos da população LGBTI+, a 16ª edição reuniu mais de 10 mil pessoas, consolidando-se como um marco de celebração, visibilidade e resistência da comunidade LGBTI+.

Organizado pela Associação Bauru pela Diversidade (ABD), o evento teve início em 2008 e já foi inicialmente descrito aqui. É possível verificar o flyer divulgado na rede social oficial do encontro (@abdbauru) e destacar que o nome que representa a apresentação das artistas está somente o de *Analua2000*, uma das integrantes do grupo que já não utiliza mais este nome artístico, não nomeando o nome do grupo, na época, ainda conhecido como *As Travessas*.

**Figura 6** - Flyer e casting de artistas do 16º Encontro da Diversidade de Bauru



Fonte: Perfil do Instagram @abdbauru, 2023<sup>39</sup>.

A apresentação do grupo foi única e não se repetiu no ano seguinte. De acordo com relatos de Lua em seu perfil no Instagram, na 17ª edição do evento, a organização solicitou que elas se apresentassem novamente de forma gratuita, mesmo com o evento recebendo financiamento do Poder Público Municipal para custear as atrações.

<sup>39</sup> Ver: <https://www.instagram.com/p/CwGzIgXO0M1>.

Naquele mesmo dia, algumas horas após o encerramento do *Encontro da Diversidade*, acompanhei a apresentação das *Travessas* no evento inaugural da cena *Ballroom* em Bauru<sup>40</sup>, intitulado *Bauru is Burning* ou *Bauru em Chamas*. O nome do evento faz referência ao documentário *Paris is Burning*<sup>41</sup>, conhecida por sua contribuição na difusão da cultura Ballroom pelo mundo. Esse evento marcou o encerramento da “Semana de Combate ao Preconceito e à Discriminação de Bauru” e incluiu três categorias de performances: Old Way, Pose e Vogue Femme, lideradas por Victoria Lauren, também conhecida como Star/Madame Satã 007<sup>42</sup>.

**Figura 7** - Flyer e publicações do Bauru em Chamas



**Fonte:** Perfil do Instagram @bauruisburning, 2023<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> O evento foi promovido por duas figuras de cena LGBTI+ bauruense, a mulher transexual Rafael Oliveira, também Drag Queen, conhecida como Tia Mary, e o ativista e produtor de eventos Caio Sanches.

<sup>41</sup> "Paris is Burning" (Jennie Livingston, 1990) é um documentário que retrata a cultura Ballroom da Nova Iorque dos anos 1980, destacando as experiências de pessoas negras e latinas LGBTI+ em bailes onde performance, voguing e identidade eram centrais. O filme, aclamado pela crítica, deu visibilidade a essa cena underground e influenciou a cultura pop, mas gerou polêmicas sobre a ética da representação, especialmente pelo fato de a diretora ser uma cineasta branca de fora da comunidade. O documentário provocou diferentes leituras e interpretações, sendo as mais conhecidas as análises de Judith Butler e bell hooks. Em *Bodies That Matter* (1993), Butler discute *Paris is Burning* à luz da performatividade de gênero, conceito central para a consolidação da Teoria Queer, destacando a subversão identitária presente nas performances dos balls. Já bell hooks, no ensaio "Is Paris Burning?" (1992), critica o filme sob a ótica do patriarcado, racismo e capitalismo, questionando se uma cineasta branca, lésbica e de classe média poderia representar com legitimidade as vivências de homens negros, gays e pobres. Essas leituras evidenciam a ambivalência do filme, que oscila entre a denúncia da exclusão social e a reprodução de certos colonialismos de classe e raça (na visão de hooks), ao mesmo tempo em que sugere um espaço de transgressão e resignificação identitária (segundo Butler). Apesar das divergências, *Paris is Burning* segue como um marco cultural e referência essencial para estudos sobre arte, mídia e dissidências (Sierra; Nogueira; Mikos, 2016).

<sup>42</sup> Madame Satã se nomeia como multiartista de alta performance, travesti, preta e atriz. Há mais de 7 anos está imersa no circuito artístico e da performance com estudos na dramaturgia, capoeira, pirofagia, expressão corporal e palhaçaria. Ela é Star Satã 007 na cena Kiki Br e Mother da Legendarya House of Lauren.

<sup>43</sup> Ver: <https://www.instagram.com/p/CvxxcFZu-ii/>.

A imagem mostra um compilado de três publicações feitas na rede social (@bauruisburning). A primeira publicação é o *flyer* de divulgação do evento *Ballroom – Bauru em Chamas*; a segunda mostra uma fotografia das *Travessas*; e a terceira traz uma nota de esclarecimento emitida pela organização sobre a política de acesso ao evento. Na nota, é explicada a adoção da prática chamada "Lista Trans Free"<sup>44</sup>, que garantia entrada gratuita para pessoas trans. Inicialmente, o evento estava cobrando meia-entrada desse público, mas o grupo musical reivindicou essa iniciativa para garantir o acesso das pessoas trans àquele espaço, reforçando a inclusão e a acessibilidade.

Cinco meses após as duas incursões iniciais, tive a oportunidade de participar de um Sarau +18, realizado no espaço colaborativo de cultura de rua, a *Galeria Beirando Teto*. O evento, que aconteceu em 24 de janeiro de 2024, marcou o início de uma série de performances programadas ao longo do ano. *Quarta Preta* era um evento periódico organizado no espaço, que também servia como moradia para algumas pessoas, incluindo uma das integrantes do grupo. Foi nesse dia que ocorreu o primeiro contato com as artistas.

O *flyer* de divulgação, publicado no perfil do Instagram da galeria (@galeriabeirandoteto), apresentava uma das primeiras fotos da formação inicial do grupo, ainda com destaque para “Mc Analua2000”, nome adotado por uma das integrantes na época. Sua performance, ao lado de IceLuana e Musa, foi provocante e impactante. A apresentação aconteceu em uma sala que abrigava, simultaneamente, a exposição *Escaneandome*, da artista Luciana Crepaldi, promovida pelo programa ProAC Editais.

---

<sup>44</sup> Ver: <https://www.instagram.com/p/Cvw-JIAuvBV/>.

**Figura 8** - Flyer da Quarta Preta



Fonte: Perfil do Instagram @galeriabeirandoteto, 2024<sup>45</sup>.

Localizado na área central de Bauru, o espaço reunia pessoas cis e trans que fomentavam os “rolês” culturais ali realizados. O local era uma continuação simbólica de um antigo ponto da cidade conhecido como *Fumacê*<sup>46</sup>, uma tabacaria que se tornou referência na cena *underground* ao promover bailes, batalhas de rima e eventos culturais voltados, principalmente, para a comunidade negra.

No dia 9 de fevereiro de 2024, outro evento promovido pela *Beirando Teto* aconteceu em uma moradia estudantil, a *República VemDeVerde*. A festa, intitulada "Carnaverde até o Teto", era resultado da parceria entre a República e a Galeria, unindo os nomes de ambos os espaços para criar uma proposta única. O evento tinha como objetivo oferecer um ambiente acolhedor, seguro e confortável para todes durante o carnaval, com atenção especial às comunidades LGBTI+ e universitária.

A apresentação no espaço — uma casa de médio porte frequentemente utilizada para festas universitárias onde residiam estudantes da UNESP e UNISAGRADO (instituições pública e privada, respectivamente) — marcou oficialmente a atualização do nome do grupo para *Travecas Travessas*, como são conhecidas atualmente. Naquela noite, o ambiente foi tomado por uma rica programação, que incluiu performances de DJs e MCs, além da presença

<sup>45</sup> Atualmente, a publicação não está mais disponível no perfil da Galeria, mas registros realizados antes de seu arquivamento permitiram sua preservação e posterior exibição.

<sup>46</sup> Ver: <https://www.instagram.com/fumacebauru>.

de um coletivo local dedicado à redução de danos, promovendo segurança e bem-estar ao público.

**Figura 9** - Flyer do Carnaverde até o Teto



**Fonte:** Perfil do Instagram @014bpm, 2024<sup>47</sup>.

Após a apresentação na *Rep VemDeVerde*, foi a vez do *Voodoo* receber, pela segunda vez, mais uma performance das artistas, em 12 de abril de 2024. A primeira apresentação das *Travecas* no local havia ocorrido em 2023, quando eu estava em minha cidade natal, Lins/SP. Naquela oportunidade, fui a campo e registrei a performance das três artistas no bar alternativo, localizado em uma região de classe média de Bauru.

Inaugurado em 2017, o nome do *Voodoo* foi inspirado em um álbum da banda Rolling Stones<sup>48</sup>. Inicialmente localizado em outra região da cidade, o bar rapidamente se destacou por suas noites de karaokê, que continuam acontecendo às segundas-feiras e vésperas de feriado. Na noite da apresentação, testemunhei a discotecagem e a performance vibrante das artistas. O espaço, majoritariamente ocupado por pessoas LGBTI+ e aliadas, revelou um público familiarizado com aquele ambiente acolhedor, que celebra a diversidade de gêneros e estilos musicais. As músicas transitavam entre ritmos variados, indo do MPB ao pop, criando uma atmosfera inclusiva e animada.

<sup>47</sup> Ver: <https://www.instagram.com/p/C3Ig9L-OraM>.

<sup>48</sup> Ver: <https://www.socialbauru.com.br/2024/06/10/garcom-armazen-voodoo-pub/>.

**Figura 10** - Flyer de discotecagem e apresentação no Voodoo



Fonte: Perfil do Instagram @voodooloungepub, 2024<sup>49</sup>.

Nesse período, a expectativa era grande para a primeira apresentação das *Travecas* fora de Bauru. Até então, as artistas nunca haviam deixado sua cidade natal para se apresentarem enquanto grupo. A performance aconteceu em 7 de julho de 2024, quando Lins recebeu as artistas no palco do encerramento da 5ª Semana da Diversidade de Lins<sup>50</sup>, realizada em uma das universidades privadas do município.

A primeira edição do *Encontro da Diversidade* ocorreu em 2019, atraindo mais de 10 mil pessoas de Lins e região e integrando a programação da 1ª Semana da Diversidade de Lins. Desde então, o evento consolidou-se como um espaço de celebração e luta pelos direitos da população LGBTI+. Na 5ª edição, o Encontro reuniu diversas performances, incluindo drag queens, DJs e outras atrações artísticas, que animaram as oito horas de programação, e foi a primeira vez que recebeu um grupo musical formado por pessoas trans para se apresentar no palco.

<sup>49</sup> Ver: <https://www.instagram.com/p/C5q7ug9Otbw/>.

<sup>50</sup> Ver: <https://www.instagram.com/p/C7AW4Kdr1sr/>.

Figura 11 - Flyer do 5º Encontro da Diversidade de Lins



Fonte: Perfil do Instagram @coletivosomos, 2024<sup>51</sup>.

O evento, além de seu caráter cultural e festivo, tem uma forte dimensão política. Organizado pelo Coletivo SOMOS, o Encontro busca engajar a sociedade local na formação e atuação em causas sociais, promovendo políticas públicas voltadas para a população LGBTI+. A apresentação das *Travecas* nesse contexto não só marcou a expansão do grupo para além de Bauru, mas também reafirmou o papel da arte como ferramenta de visibilidade e transformação social.

A segunda performance no *Voodoo* marcou o retorno potente das artistas à cena bauruense, ocorrendo no dia 29 de novembro de 2024. Desde a última apresentação no município de Lins (SP), o grupo havia se afastado dos palcos, atravessando um hiato. Esse período foi marcado por mudanças, incluindo a ausência de uma das vocalistas, Analua2000, que se mudou da cidade, o que gerou incertezas sobre o futuro das *Travessas*.

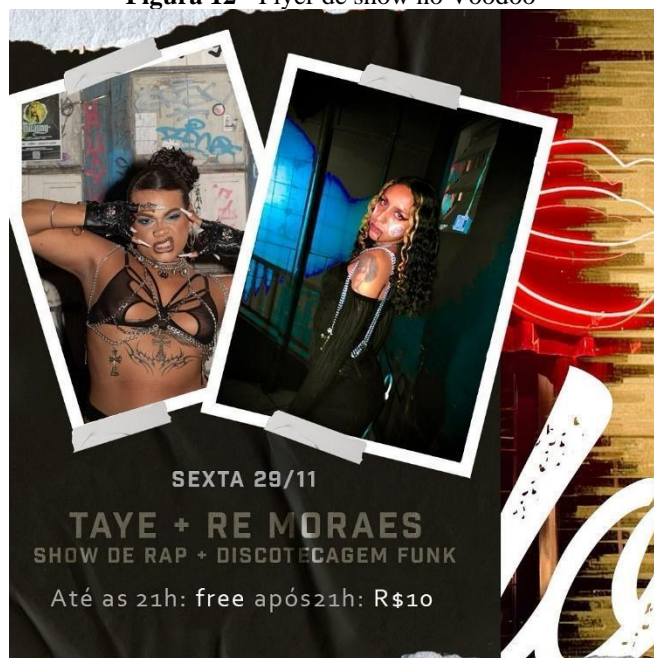
A apresentação era um novo momento para o grupo, revelando pela primeira vez sua nova formação ao público. A *mother*<sup>52</sup> Rê Moraes e a embaixatriz Taye, ingressaram na equipe,

<sup>51</sup> Ver: <https://www.instagram.com/p/C6e5V8tLMLV/>.

<sup>52</sup> Na cultura Ballroom, o conceito de *Mother* (mãe) refere-se à figura responsável por liderar e guiar uma house (casa), um dos elementos centrais desse movimento cultural. Diferente das estruturas familiares tradicionais baseadas em laços sanguíneos, as houses são comunidades formadas por vínculos afetivos, oferecendo acolhimento, suporte e orientação a indivíduos, especialmente aqueles pertencentes a grupos marginalizados. A *Mother* desempenha um papel fundamental nessa dinâmica, sendo uma referência para seus membros tanto na esfera pessoal quanto na artística, orientando-os nas performances e competições realizadas nos balls (bailes), além

trazendo brilho, extravagância e uma energia renovada, que imediatamente redefiniu a identidade das *Travecas Travessas* nos palcos. Essa nova fase foi o ponto de partida para uma série de apresentações marcantes em Bauru.

**Figura 12** - Flyer de show no Voodoo



**Fonte:** Perfil do Instagram @voodooloungepub, 2024<sup>53</sup>.

Em cada uma dessas ocasiões, as artistas incorporaram elementos da cultura *Ballroom* às suas apresentações, ampliando o alcance dessa estética e enriquecendo a experiência do público. Esse retorno não foi apenas um recomeço, mas também uma celebração da capacidade do grupo de se reinventar e de continuar conquistando novos espaços na cena artística regional.

#### 2.4. Escuta travesti em campo

Após acompanhar todos os eventos, chegou à etapa de entrevistar as artistas, um momento crucial para aprofundar a pesquisa. Conquistar a confiança das novas integrantes e criar um ambiente acolhedor, que as deixasse à vontade para compartilhar suas vivências, era essencial para o sucesso desse processo. Em dezembro de 2024, convidei as *Travessas* para participar de entrevistas em profundidade. A primeira etapa ocorreu em minha casa, um espaço escolhido para proporcionar privacidade e tranquilidade. Nessa ocasião, entrevistei IceLuana, explorando suas experiências e percepções em um ambiente seguro e descontraído.

---

de garantir a coesão e proteção dentro do grupo. Esses espaços funcionam como ambientes seguros para a expressão artística e para a construção de subjetividades dissidentes, permitindo que seus integrantes explorem suas identidades de forma coletiva e protegida (Bailey, 2013; Oliveira, 2023; Scudeller; Santos, 2020).

<sup>53</sup> Ver: <https://www.instagram.com/p/DC9aNbruTH2>.

Nos dias seguintes, fui ao encontro de Musa e Analua2000. As entrevistas ocorreram em uma casa onde parte do grupo estava hospedada durante sua temporada de retorno a Bauru (SP). Essa mudança de cenário garantiu que cada artista fosse abordada de maneira personalizada, respeitando suas particularidades e dinâmicas. Essa abordagem flexível contribuiu para um processo mais fluido e natural, enriquecendo as narrativas coletadas e fortalecendo a conexão com o grupo.

Os papéis que desempenhei ao longo das minhas observações foram variados e complementares, abrangendo as funções de pesquisador, espectador, auxiliar de produção e integrante da cultura *Ballroom*. Como pesquisador, dediquei-me à produção das descrições e registros de campo no trabalho em desenvolvimento, observando detalhadamente as interações das artistas com o público, o ambiente digital e os espaços em que os eventos aconteciam. Também realizei entrevistas, fundamentais para aprofundar as análises.

Na condição de observador participante, acompanhei atentamente as performances realizadas nos oito eventos citados, além de interagir com outras pessoas presentes, enriquecendo minha compreensão sobre as dinâmicas do público e da comunidade artística. Atuei como auxiliar de produção ao contribuir diretamente para o deslocamento das artistas e de uma de suas contratações. Essa atividade foi possível devido ao meu papel como organizador do Encontro da Diversidade de Lins, como será detalhado posteriormente.

Ao longo do processo, tornei-me também um propagador da cultura *Ballroom*, pois, à medida que me aproximava das artistas, elas passaram a me reconhecer como parte dessa comunidade. Esse vínculo não apenas fortaleceu minha relação com o grupo, algo que precisei construir no início deste estudo para ganhar confiança das artistas, mas também transformou a própria pesquisa em um meio de valorização e fomento do movimento.

Para a análise das entrevistas, articulei à perspectiva da história oral, que pode ser compreendida como um método de pesquisa que privilegia a realização de entrevistas com indivíduos que participaram ou testemunharam determinados acontecimentos, conjunturas ou contextos sociais, permitindo uma aproximação mais direta com as sujeitas da pesquisa (Moura e Rocha, 2017).

No âmbito dos estudos de entrevista e história oral, há consenso de que a escrita e a narrativa oral não são fontes excludentes, mas sim complementares, sendo a interação entre ambas capaz de ampliar a compreensão do fenômeno analisado (Moura e Rocha, 2017). Nesse sentido, optou-se por trabalhar com a entrevista no formato de história de vida, que procura mapear a trajetória do sujeito desde a infância e adolescência até o momento presente,

considerando as conjunturas políticas, socioeconômicas e culturais nas quais está inserido (Moura e Rocha, 2017).

A escolha desse método permite dar visibilidade e voz a sujeitos historicamente marginalizados, como aponta Bourdieu (1997) ao tratar da função das entrevistas: elas possibilitam compreender a “miséria do mundo”, não apenas em termos de pobreza, mas também na dimensão das desigualdades sociais e do desvaloramento simbólico de determinados grupos (Moura e Rocha, 2017). A entrevista, nesse sentido, não se confunde com a substituição do sujeito, mas consiste em dar compreensão à sua fala, respeitando suas experiências e narrativas singulares (Bourdieu, 1997).

Embora a entrevista em profundidade não se proponha a testar hipóteses, quantificar fenômenos ou estabelecer conclusões estatísticas, seu valor reside na identificação da riqueza e diversidade das experiências, permitindo a integração das informações e a síntese das descobertas (Duarte, 2009). A produção do material empírico seguiu os princípios destacados por Flick (2009), que aponta dois objetivos centrais: abertura, que privilegia a exploração do máximo de perspectivas sobre o objeto de estudo; e estruturação, que orienta a organização dos elementos específicos utilizados na sistematização dos dados (Flick, 2009).

No presente trabalho, a história oral foi utilizada em três níveis de análise, conforme Moura e Rocha (2017): (a) Narrativa da história de vida individual: permitiu compreender a trajetória das artistas trans, desde a construção de suas identidades até a inserção na cena musical de Bauru; (b) Coletânea de narrativas: possibilitou observar padrões e experiências compartilhadas entre as artistas, como os desafios enfrentados em espaços de sociabilidade, profissionalização e visibilidade; (c) Análise cruzada: integrando depoimentos e interpretações, foi possível construir uma narrativa interpretativa que articulam os relatos com o contexto social, cultural e midiático da pesquisa, permitindo compreender a produção artística das *Travecas Travessas* a partir de suas vivências e trajetórias pessoais.

Dessa forma, a entrevista funcionou como instrumento de registro de falas e ferramenta analítica capaz de revelar dimensões sociais, políticas e culturais das experiências das artistas, fornecendo elementos para a compreensão do fenômeno investigado de maneira aprofundada e contextualizada.

## **2.5. Performance e cena: sonoridades que ocupam corpos e territórios**

Para compreender a importância da produção e do consumo musical no interior paulista, especialmente no que diz respeito aos corpos desobedientes que vêm tensionando essa cena, é possível explorar a dimensão performática cultural e espacial das sociabilidades que emergem

nas cenas efervescentes dos circuitos musicais que se formam e se fortalecem a partir de interações sociais estético-política.

A noção de cena musical permite não apenas analisar a circulação de sonoridades, mas também entender a dimensão política da ocupação dos espaços urbanos por grupos e coletivos das cidades como territórios sociais vívidos e produtivos (Janotti Jr.; Sá, 2019), entendendo que “a performance constitui o objeto/processo de análise nos estudos da performance, isto é, as muitas práticas e eventos [...] que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião” (Taylor, 2013, p. 27)

Pensar as práticas performáticas significa compreender que elas podem se manifestar de diversas formas, sempre dentro de um espaço e tempo delimitados, com um início e um fim, organizados por um conjunto de performers que interagem com uma audiência em um contexto específico. Essa definição, descrita por Marvin Carlson (2010) a partir das ideias de Singer (1959), ressalta a performance como um fenômeno estruturado e dinâmico. Ao mesmo tempo, como propõe Diana Taylor (2013), a performance pode ser mobilizada como categoria analítica para compreender práticas sociais, políticas e culturais que excedem o palco ou a cena artística, funcionando como um sistema de transmissão de memórias, afetos e saberes. Nesse sentido, ela permite articular os gestos e interações observados às dimensões mais amplas de poder, resistência e inscrição de subjetividades.

No universo musical, utilizando a cena pop como exemplo, percebemos que os grandes momentos que marcaram eventos geracionais não se restringem apenas às canções apresentadas ao público, mas ao que suas performances produziram enquanto sentidos ao espectador. Ainda sobre o autor (Ibid., 2010, p. 16) a "cena-performance é sempre performance para alguém, um público que a reconhece e valida como performance mesmo quando, como em alguns casos, a audiência é o *self*". Assim,

se considerarmos ainda as contribuições de autores como Milton Singer, Richard Bauman, Daina Taylor entre outros e outras, veremos que o campo de estudo das performances se debruça sobre aspectos expressivos, artísticos e identitários produzidos na e pela cultura de determinadas sociedades, sem abordá-los apenas como objetos, mas, sobretudo, como modos de habitar e significar o mundo que não só expressam e refletem, mas que provocam novas experiências (Satler, Dias e Silva, 2021, p. 01).

Dantas (2005), ao dialogar com as ideias de Paul Zumthor, destaca que um show pop não pode ser reduzido à simples execução de acordes e notas pré-estabelecidas. Em cada apresentação, encontram-se elementos de teatro, dança, retórica e uma série de outros componentes que ampliam a experiência do espetáculo. Essa perspectiva complexifica qualquer

abordagem sobre a canção popular, pois exige que se observe uma multiplicidade de aspectos da personalização de interpretações que vão desde o vestuário, entonação, o movimento, a situação e a ambientação em que a canção se apresenta.

Paul Zumthor, em *Performance, recepção, leitura* (2018), expande ainda mais essa noção, levando o conceito de performance além de seu uso comum como sinônimo de execução ou apresentação. Para ele, a performance é "a ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida" (1997, p. 33). Dessa forma, a performance não se limita à atuação do artista no palco, mas inclui também a recepção e a resposta do público. Dantas (2005) reforça essa ideia ao destacar que Zumthor propõe a performance como um jogo, no qual tanto os músicos quanto a plateia desempenham papéis ativos.

A performance não ocorre apenas no momento da apresentação, mas se concretiza também na maneira como o ouvinte interage com a canção, dando-lhe corpo, peso e taticidade. "Performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente" (Zumthor, 2000, p. 59). Assim, o ouvinte assume um papel performativo próprio, tornando-se parte essencial do fenômeno musical. Dessa perspectiva, o estudo da performance não se limita à análise do que acontece no palco, mas também investiga os mecanismos pelos quais o público transforma a experiência sonora em um ato vivo e subjetivo.

A noção de performance, tal como articulada por Soares (2021) a partir dos estudos de Taylor (2013), permite compreender a atuação de artistas trans e travestis na cena musical contemporânea como uma prática complexa que articula corpo, mídia e subjetividade. As performances midiáticas são acionamentos corporais de sujeitos em ambientes de alta visibilidade, nos quais a "vida cênica" se constrói a partir de um diálogo entre o vivido e o relatado, estabelecendo redes de sentido que cruzam o biográfico com o performativo. Nesse sentido, a performance não se limita à apresentação artística em si, mas se estende às formas de exposição, circulação e recepção das identidades e experiências, promovendo uma tensão entre prazer, convivialidade, vigilância, controle e possíveis sanções sociais.

Para isso, Soares nos dá um caminho (2021), ao demonstrar que a tratralidade pode se apresentar de duas formas:

1. da ordem das materialidades, que seriam o modo como corpos e espaços se tornam visíveis e apresentáveis para sujeitos em contextos midiáticos, de que maneira essa aparição constitui uma episteme através da qual vemos e somos vistos, julgamos e somos julgados, apreendemos e somos apreendidos;
2. da ordem das experiências, ou seja, como se dá a pragmática da teatralidade em contextos performáticos das redes sociais digitais, a partir dos engajamentos e da própria dinâmica presente nos meios, e seus diferentes modos de acionar afetos em ambientes profundamente autorreferentes.

No caso das *Travecas Travessas*, a teatralidade e performance midiática se manifesta tanto no palco quanto nas redes sociais, articulando elementos de narcisismo e individualismo com vínculos coletivos e interações comunitárias. As performances exibem suas identidades dissidentes e produzem espaços especulativos de convivência, em que corpo, estética e afeto se encontram e se tensionam, ampliando a compreensão do que significa existir como travesti em contextos midiáticos.

Essa perspectiva é reforçada pelo estudo de Soares (2021), que aponta a performance como um conceito interdisciplinar, articulando saberes da Comunicação, Antropologia, Sociologia, Psicologia e Artes Cênicas, e permitindo investigar como sujeitos inscrevem suas experiências em campos de visibilidade e reconhecimento social. Além disso, a literatura brasileira sobre performance midiática tem explorado diversas dimensões desse fenômeno: desde a espetacularização do eu (Sibilia, 2008), passando pelas normas e expectativas associadas às redes digitais (Sá; Polivanov, 2012), até as formas de encenação de gostos e afetos em espaços online (Amaral, 2014; Amaral e Monteiro, 2013; Sá, 2016).

A análise se volta para as observações registradas ao longo do acompanhamento etnográfico de sete eventos, explorando como as apresentações e interações do grupo se desenrolam nos espaços onde atuam. Dessa forma, o último capítulo amplia a compreensão sobre a relação entre as *Travecas Travessas* e o público, evidenciando como suas produções reverberam e ressignificam as dinâmicas culturais da cena musical pop-periférica.

Por fim, é importante ressaltar que, ao longo das apresentações, ouvi algumas das sonoridades produzidas pelas cantoras, mas que nunca foram lançadas em alguma plataforma de áudio para sua reprodução, com exceção do *single* *Piroca de Noia*, publicada no streaming Spotify. Por essa razão, não trago nesta pesquisa as letras de outras músicas, em vista da sua não divulgação pública.

Ato Final

### 3. O TRAVIARCADO DAS *TRAVECAS TRAVESSAS*

Era uma noite incomum para o inverno no interior paulista. O ar, mais frio do que o habitual, contrastava com o calor recente do Encontro da Diversidade de Bauru, evento realizado no dia 27 de agosto de 2023, o qual abro este trabalho narrando. Por volta das 22h, após a sua realização, rumei ao centro da cidade para um endereço que, durante o dia, abriga um ponto comercial na parte inferior do prédio e, à noite, na parte superior, se revelam outros modos de ocupação urbana.

Naquele prédio funciona o *Flash Ramp Park*, espaço voltado a esportes como skate e BMX e que, costumeiramente, vem sendo ocupado com eventos ligados ao público mais deslocado, o que podemos chamar de alternativo ou *underground*. Mas naquela noite, uma nova prática tomaria a pista: a primeira *Kiki Ball* da cidade de Bauru (SP). O nome do evento era um manifesto: *Bauru is Burning*. Uma evocação direta ao documentário *Paris is Burning* (1990)<sup>54</sup>, dirigido por Jennie Livingston, obra que registrou, ainda que de forma parcial e controversa, os bailes de Nova York no fim da década de 1980. A produção marcou a entrada da Cultura *Ballroom* na grande mídia, tornando-se uma das primeiras representações públicas desse universo e uma referência até mesmo para quem integra a cena (Bailey, 2013).

Para quem ainda não conhece, como muitos ali também não conheciam, a Cultura *Ballroom* é um movimento artístico, político e social que emergiu entre pessoas negras e latinas LGBTI+ nos Estados Unidos, sobretudo travestis, mulheres trans e homens gays afeminados. Segundo Marlon Bailey (2013), a cultura se estrutura a partir de três dimensões interdependentes: o sistema de gênero, as casas (ou *houses*) e os bailes (*balls*).

O que a comunidade da *Ballroom* chama de “sistema” de gênero rompe com os binarismos tradicionais: homem/mulher e hetero/homo para articular um espectro complexo de subjetividades e expressões. Sexo, gênero e sexualidade são entendidos como categorias distintas, embora interligadas, e essas distinções permeiam tanto as relações entre os membros quanto as performances realizadas nas competições.

Já as casas (*houses*) funcionam como famílias escolhidas e estruturadas a partir de laços de afeto, acolhimento e aprendizado. Lideradas por figuras maternas ou paternas

---

<sup>54</sup> PARIS is burning. Direção Jennie Livingston. [s.l.]: Miramax Films, 1990.

chamadas de “*mother*” ou “*father*”, as *houses* são espaços de cuidado, formação política e refinamento performático e, provavelmente, de conflitos. Seus integrantes, os filhos e filhas, não necessariamente compartilham o espaço da casa, mas partilham códigos, valores e objetivos, especialmente quando competem nas *balls*.

As *houses* são compostas por pessoas que, independentemente de laços consanguíneos, estabelecem vínculos sociais e afetivos com base em reconhecimento e partilha. Como observa Santos (2018, p. 18), “a formação de tais comunidades representava a criação de um espaço em que se pudesse explorar certo grau de independência e, conseqüentemente, de expressão”. Esses grupos se organizam em torno de uma figura parental responsável por orientar e acolher os demais membros. As casas também costumam adotar nomes associados a grifes internacionais, símbolos ou lemas que expressam a identidade coletiva daquele grupo (Scudeller; Santos, 2020). Também vale salientar que ao reconfigurar o que se entende por família, essas casas produzem formas de existência sustentadas por vínculos de lealdade, apoio e reciprocidade, marcando uma ruptura com os sistemas tradicionais de filiação e abrindo espaço para experiências comunitárias de construção subjetiva e afirmação identitária.

Naquele evento, ouvimos sobre as formas como as várias casas se preparam para os bailes, como a forma que estas pessoas se “saqueiam”. A partir de Butler (1990), o que fica claro na enumeração do sistema de parentesco que rodeia o baile é que, além de as “casas”, as “mães” e as “crianças” sustentarem o baile, o próprio baile é uma ocasião para construir um conjunto das relações de parentesco que dominam e sustentam quem pertence às casas em função da deslocalização, da pobreza e da falta de moradia. Esses homens exercem “maternidade” para outros homens, são uma “casa” do outro e se “criam” entre si, a ressignificação da família ao adotar esses termos não é uma imitação vã ou inútil, mas a construção social e discursiva da comunidade, uma comunidade que vincula e cuida, ensina, abriga e habilita.

Nesse sentido, como argumenta Butler (1990), os gêneros não são expressões naturais, mas construções performativas: os corpos e identidades das pessoas trans e *queer* nos bailes de *voguing* corporificam e repetem normas de gênero ao mesmo tempo em que as subvertem. Ou seja, a performance não apenas imita ou encena o gênero, mas cria efeitos de realidade e visibilidade que podem reconfigurar a própria norma, permitindo uma negociação entre dominação, agência e subversão dentro do espaço social e simbólico da cultura Ballroom.

Sem dúvida, trata-se de uma reelaboração cultural de parentesco que qualquer um fora dos privilégios de ter uma família heterossexual (e aqueles que, dentro desse âmbito de “privilégios”, sofrem com ele) necessita ver, conhecer e com ela aprender; uma tarefa que faz

com que nenhum de nós fora da “família” heterossexual seja um estranho absoluto para esse filme. Significativamente, essa elaboração de parentesco forjado por meio de uma ressignificação dos próprios termos que consumam nossa exclusão e abjeção faz com que tal ressignificação crie o espaço discursivo e social para a comunidade; vemos nessa elaboração uma apropriação dos termos de dominação se voltarem rumo a um futuro mais favorável.

Narrativas como a da *House of LaBeija*, formada por *Crystal LaBeija* em 1972 após sua ruptura com os concursos organizados por brancos, marcam o início de uma estrutura que, desde então, tem se expandido em diferentes contextos. Além da prática performática, as *houses* assumem funções concretas de acolhimento físico e emocional para pessoas LGBTI+ em situação de vulnerabilidade, muitas vezes expulsas de suas famílias de origem. Com isso, a presença nas *houses* não se limita a quem performa nas *balls*, mas também inclui quem participa da cena em outras funções, fortalecendo os circuitos de cuidado e sobrevivência (Santos, 2018).

Nos eventos de baile, as *houses* competem entre si em diversas categorias que se proliferaram e se tornaram mais complexas ao longo do tempo, como *Butch Queen*, *Eleganza Xtravaganza*, *Femme Queen*, *Face*, entre outras. Ganha quem apresenta o melhor desempenho segundo critérios estabelecidos pela cena e avaliados por jurades. A afirmação “I am Ballroom”, como apontam Scudeller e Santos (2022), sintetiza esse modo de pertencimento que não é apenas estético, mas também existencial.

Essas disputas envolvem categorias como *Runway*, *Realness*, *Face*, *Vogue Femme*, entre outras, onde o que está em jogo é a habilidade de encarnar e performar identidades, estilos e modos de vida com precisão, confiança e carisma. A própria linguagem da Ballroom, com termos como *cunt*, *butch* e *bitch*, se converte em elemento ritualizado, marcando não apenas o estilo, mas também a pertença.

Bailey (2013) argumenta que esses elementos: gênero, parentesco e performance, não apenas organizam a cultura do *Ballroom*, mas constituem um sistema social em si, uma forma de vida que se desenvolve à margem das estruturas hegemônicas. Nos bailes, a comunidade encena uma forma de existência coletiva que desafia normas, desloca os limites do aceitável e celebra a beleza radical das dissidências.

Foi nesse espírito que a ball de Bauru se realizou. A pista improvisada, o público disposto em círculo, a DJ da noite, *Nikim*, construindo um ambiente sonoro com batidas de house, funk e vogue beats, e a comentarista no microfone (*MC*), incentivando cada performance com frases de ordem e palavras ritmadas. As categorias anunciadas *Old Way*, *Pose* e *Vogue Femme* reativavam tradições históricas da dança *voguing*, marcada por poses estilizadas, giros e acrobacias que performam gênero com intensidade, graça e desafio.

A Cena Kiki<sup>55</sup> à qual essa ball pertencia, é uma vertente mais experimental e acolhedora da cultura *Ballroom*. Frequentada por jovens, iniciantes ou integrantes que desejam se expressar em um espaço mais livre das pressões competitivas das grandes balls, a Cena Kiki mantém viva a pedagogia do cuidado e da resistência. Não se trata apenas de espetáculo, mas de um ensaio coletivo sobre outras formas de existir e criar comunidade.

A realização do evento *Bauru is Burning* demonstra como a Cultura *Ballroom*, embora originada no contexto nova-iorquino das décadas de 1970 e 1980, tem encontrado ressonâncias e traduções em diferentes territórios, como o interior paulista. Cada ball, ainda que local, carrega consigo a memória das batalhas históricas por reconhecimento, sobrevivência e beleza, mas também aponta para futuros possíveis.

No centro da roda, a Mestra de Cerimônias (MC) da noite, Madame Satã, ou Satã 007, como é conhecida na Cena Kiki BR, pegou o microfone. Ela veio de Santa Bárbara d'Oeste, região de Campinas (SP) e é integrante da *Legendary House of Lauren*, uma das casas mais respeitadas no circuito *Ballroom*. As casas, nesse contexto, são mais do que coletivos artísticos: são famílias escolhidas. Abrigos, escolas, redes de apoio criadas por quem historicamente foi expulso das casas de origem.

Satã explicou rapidamente o que era o *Ballroom*, sem didatismo, mas com clareza. Falou das regras, das categorias e do que se esperava ali. Verdade no gesto, firmeza na pose, brilho no olhar. Primeira categoria: face!. É sobre o rosto, sobre mostrar quem você é só com o olhar. É confiança, é beleza, é coragem. O círculo se abriu. A trilha subiu. E então vieram *As Travessas*.

À frente, Analua (2023), fundadora e vocalista do grupo, tomou a palavra. Quase nua, vestia apenas uma peça cobrindo o tórax e a cintura, e uma lace loira longa até abaixo da bunda, ela anunciou com uma frase que soava como provocação: “*Antes era tudo sobre uma piranha que queria arrancar o cabelo dela porque tinha pego o macho da outra*”. O público riu, reagiu,

---

<sup>55</sup> Como nos conta Oliveira (2023), a Cena Kiki se caracteriza por um espaço de acolhimento para a comunidade queer negra mais jovem, especialmente dentro da cultura *Ballroom*. A partir da década de 1990 e das duas primeiras décadas dos anos 2000, com a expansão dessa cultura pelo mundo, surgiu uma divisão entre as cenas *mainstream* e *kiki*. Embora ambas as cenas compartilhem práticas semelhantes, como a realização de *balls* e a formação de *houses*, a cena *mainstream* representa a vertente mais institucionalizada e amplamente conhecida da cultura *Ballroom*, originária de Nova Iorque, com as primeiras *houses* e ícones históricos como Crystal LaBeija e Willi Ninja. Já a Cena Kiki, em contraste, surgiu como um espaço para iniciantes, especialmente para jovens da comunidade queer negra, proporcionando um local de transformação e resistência, muitas vezes afastando essas pessoas de atividades ilícitas. O termo *kiki*, derivado da cultura *drag* e *trans* dos Estados Unidos, refere-se ao ato de confraternizar e tem se consolidado como a principal manifestação da *Ballroom* no Brasil, onde a maioria das *houses* segue essa vertente. O conceito de cena *kiki* é essencialmente um campo de pertencimento e resistência, especialmente para aqueles que iniciam sua jornada na cultura *Ballroom*. A cena *kiki* representa uma expressão local e de resistência social, com destaque crescente dentro da cultura *Ballroom* internacional.

franziu a testa. A fala carregava camadas. Trazia o exagero e a teatralidade da fofoca, mas também colocava no centro o jogo das hierarquias entre travestis, o corpo como território disputado, e a crítica velada ao lugar em que são colocadas: o do escândalo, da sexualidade pública, do riso nervoso. Analua (2023) não explicava, jogava no ar, mas completava: “*a gente está aqui para mostrar arte autoral*”.

**Figura 13** - Apresentação Bauru is Burning



**Fonte:** Stories publicado no perfil @travecastravessas, 2024.

Ali não havia reprodução de estética importada, nem paródia de uma feminilidade domesticada. A performance das *Travessas* era crua, política e despudorada. A arte que Analua e suas companheiras apresentavam não cabia no vocabulário tradicional da música. Era corpo que canta e gesto que grita. Era ferida exposta com brilho.

No fim da noite, *Madame Satã* retorna ao centro da roda e anuncia: “*Eu disse um, eu disse dois, eu disse três e segura essa pose para mim!*”. O enunciado, proferido no mesmo ritmo da música que tocava, marca o encerramento da *ball*. Mas não o faz de qualquer maneira. A frase cumpre uma função ritualística e performativa dentro do evento: ela marca o fim, mas o faz de modo teatral, musicalizado, e absolutamente vinculado à tradição do *chanting* na cultura *Ballroom*.

Na prática, *chanting* é a arte de narrar o baile em tempo real, o que os *chanters* fazem ao improvisar frases ritmadas e potentes durante as apresentações. Essas frases não apenas animam a plateia, mas organizam a cena, definem quando uma categoria começa, quando alguém deve entrar ou parar. E o ritmo não é qualquer um: ele se alinha à batida do *beat* tradicional da *Ballroom*, criando uma linguagem específica, meio fala, meio música.

A mesma frase aparece na faixa *Derretida*, das Irmãs de Pau com Pablio Vittar (2023). A repetição não é coincidência. É uma citação direta à cena *Ballroom*. Ao inserirem esse

enunciado no refrão, as artistas evocam não só a estética sonora dos *balls*, mas também os saberes encarnados que circulam entre corpos dissidentes que performam e vivem essa cultura. O que antes era uma frase dita na boca de uma *Mother* ao encerrar uma noite de performance, aqui vira matéria de música pop brasileira atravessada por corpos transvestigêneres que têm consciência de suas linhagens culturais.

Na roda, não se aplaudia com palmas. A resposta vinha em estalos de dedos e gritos agudos. Um idioma próprio. Uma língua que diz: estamos vivas e fazendo arte com o que nos atravessa. Essa dimensão autoral é fundamental para entender a performance das *Travecas Travessas*. Ainda que inseridas em uma *ball*, onde categorias e regras delimitam os movimentos, suas ações ali não obedeciam somente a um roteiro estético. Havia uma relação intrínseca com os desafios da vida, da rua, da noite bauruense. Havia humor, erotismo, crítica, ironia. Tudo em uma apresentação que durou poucos minutos, mas reverberou como um recado: há travestis produzindo música em pleno centro de Bauru (SP).

É central pensar esse primeiro momento a partir da perspectiva de que a cultura *Ballroom* atravessa a produção das *Travecas Travessas*, não apenas como referência estética, mas como matriz política e afetiva. Embora esse movimento tenha emergido de práticas subterrâneas entre corpos dissidentes, sua visibilidade recente também tem sido mediada por formas de apropriação pela cultura pop. Um exemplo emblemático é o videoclipe “Vogue”, de Madonna, lançado em 1990, que popularizou o *voguing* ao redor do mundo com base em performances extraídas diretamente dos bailes nova-iorquinos sem, no entanto, reconhecer devidamente as comunidades negras e latinas LGBTI+ que originaram esse gesto cultural (Bailey, 2013).

A performance das *Travecas* em Bauru, nesse sentido, dialoga com essas estéticas históricas e as reinscreve em outro território: o do interior paulista, onde o desejo de existir publicamente enquanto travestis artistas é, por si só, um gesto de ruptura. Ao ocupar a pista, o palco e o microfone, as integrantes do grupo atualizam a herança da *Ballroom*, ao mesmo tempo em que desafiam os limites impostos pela indústria cultural dominante, aquela que consome formas e estilos, mas frequentemente recusa as vidas que os criaram.

Esse episódio evidencia como a cultura pop opera sobre práticas insurgentes: reconfigurando as e transformando-as em produtos midiáticos de amplo consumo. Como define Soares (2014, p. 41), a cultura pop é composta por um

conjunto de práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática, que tem como gênero o entretenimento; se ancora, em grande parte, a partir de modos de produção ligados às indústrias da cultura (música, cinema, televisão, editorial, entre outras) e estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante.

A incorporação do *voguing* à estética pop global reflete essa lógica: o deslocamento de uma prática originada em contextos de vulnerabilidade e resistência para o campo do espetáculo e do consumo internacional. Esse processo está inserido em um movimento mais amplo de transnacionalização da cultura *Ballroom*.

Ao investigar essa circulação transfronteiriça, Santos (2018) afirma que não é possível determinar uma origem única para os *ballrooms*, pois essa cultura se emaranha com diversas práticas de socialização LGBTI+ e se entrelaça à história de comunidades negras e de imigrantes nos subúrbios nova-iorquinos. Ainda assim, alguns marcos ajudam a cartografar sua formação: os bailes informais organizados por drag queens e performers racializadas, as redes de parentesco forjadas nas *houses* (casas), e os eventos onde gênero, sexualidade e estética se transformam em performances de sobrevivência, desejo e pertencimento.

Deste modo, o que se apresenta a seguir é uma travessia por três mundos, encarnados em corpos travestis que performam suas existências no interior paulista. Mais do que analisar espetáculos, este capítulo escuta os modos como essas artistas constroem suas cenas, tensionam as linguagens disponíveis e performam sentidos entre margens e palcos. O percurso está dividido em três partes, cada qual centrada em uma das artistas que compõem o *corpus* desta pesquisa: Analua, IceLuana e Musa. Em cada segmento, cruzam-se observações de campo, fragmentos de entrevistas narrativas, imagens, falas e silêncios. A escuta aqui proposta não se restringe à voz falada: passa pelos corpos, pelas músicas, pelos gestos, pelas ausências e pelas presenças.

As entrevistas, longe de se configurarem como blocos fechados de perguntas e respostas, se transformam em relatos que escapam do controle e se deixam atravessar pelo afeto. Cada encontro gerou um campo sensível específico, que aqui será trabalhado como uma narrativa própria. A pesquisa se constrói, assim, como um exercício de escrita-escuta que não busca esgotar ou fixar as artistas em molduras analíticas, mas acompanhar seus fluxos, seus desejos e as formas de (re)existência que produzem ao se colocarem em cena. A cada voz ouvida, um gesto de resposta: político, poético, performático.

Como discutido anteriormente no capítulo metodológico, Moura e Rocha (2017) oferecem uma densa reflexão sobre a entrevista como método qualitativo em Comunicação,

articulando-a à história oral, à memória e às disputas por visibilidade de sujeitos historicamente silenciados. Para incorporar a perspectiva de Muniz Sodré (2006), especialmente seu conceito de comunicação como afeto, podemos deslocar o foco da entrevista de uma mera técnica de coleta para pensá-la como uma experiência comunicacional vivida, atravessada por vínculos sensíveis e trocas intersubjetivas. Para o autor, a comunicação não se reduz à transmissão de mensagens: ela é “vínculo social sensível”, um “processo de afetação mútua” que envolve corpos, memórias e percepções.

Essa abordagem permite reinterpretar a entrevista não apenas como dispositivo técnico-metodológico, mas como acontecimento comunicacional, em que o afeto é constitutivo da produção de sentido. Moura e Rocha (2017) destacam que a entrevista qualitativa exige escuta atenta, suspensão de juízo, reconhecimento da alteridade e abertura à subjetividade do outro, onde elementos compõem a espessura comunicacional, uma densidade que vai além do conteúdo verbal. A escuta se torna corpo, presença e disposição afetiva: a entrevista, nesse sentido, não é uma via de extração, mas um espaço de copresença, onde circulam emoções, silêncios, gestos e lembranças.

O afeto atua, portanto, como categoria de mediação e memória, articulando-se à concepção de memória afetiva proposta por Portelli (2000) e Thompson (2002), que veem na oralidade um espaço de elaboração simbólica do vivido. O que Flick (2009) e Bourdieu (1997) denominam de “incoerências” ou “ruídos” pode, à luz de Sodré, ser compreendido como expressão da comunicação profunda, em que o afeto estrutura e traduz o sentido do relato. Escutar, nesse contexto, torna-se um gesto político, pois reconhece a importância da voz do outro e contribui para a construção de um espaço comum, em que pesquisador e entrevistado se afetam mutuamente.

Ao integrar essa perspectiva à metodologia, a entrevista se configura menos como instrumento de produção de registros, e mais como encontro comunicacional, atravessado por memórias, afetos e escutas que instauram possibilidades políticas de existência. Entrevistar, assim, não é apenas compreender ou interpretar, é cohabitar um campo simbólico provisório de confiança, afeto e transformação, permitindo que as trajetórias das artistas sejam analisadas em sua riqueza, diversidade e potência performativa.

### **3.1. ANALUA2000: vivendo ao extremo do que você quer ser**

Na narrativa que se segue, nos aproximamos da experiência e do corpo-palavra de Analua2000, a qual iremos chamar de Analua, mas que também é conhecida como Santina (antigo nome artístico) ou Agnes (nome de registro). Artista travesti, afro-indígena, bauruense,

que carrega em sua fala o peso de uma trajetória de enfrentamento, desejo e criação. Ao acompanhar suas apresentações e escutá-la em entrevista, o que emerge não é apenas uma trajetória artística, mas uma poética de existência marcada por atravessamentos de raça, gênero, classe e território.

Era fim de tarde em Bauru quando Analua começou a contar sua história. Estávamos em uma casa onde parte das *Travecas* se hospedavam durante sua temporada de retorno à cidade. O espaço, afastado do centro, oferecia a intimidade necessária para a escuta. Desde o nome artístico até as experiências de transição, a artista nos leva por um percurso marcado por rupturas, reinvenções e performances de si. Para início de conversa, o que me interessava era entender a fundo com quem falava. E o nome ali era algo que poderia dizer muito sobre a pessoa.

Já conhecia Analua há alguns anos em uma outra apresentação, ainda sob o nome artístico de Santana, como ainda é chamada e reconhecida por muitas pessoas da cena local. Por isso, iniciei perguntando: “*Por que Analua2000?*”. Ela começou sorrindo, dizendo que sempre teve uma noção de que era muito nova, e que isso, de certa forma, influenciava a forma como o mundo a via: “*Eu nasci no ano de 1999. Mas Analua1999? Não ia ficar bacana*”, brinca. Logo em seguida, retoma, agora mais séria, a complexidade do nome que escolheu:

Só que, mesmo assim, a analogia que muitos fazem de nós, que é nova, tem menos de 30, são pessoas que nasceram, que são geração Z, né? Geração Z. E aí, muitas vezes, as pessoas me colocam nesse lugar, geração Z. Aí, meio que reivindico esse espaço e, também, gosto da fonética de 2000. E, também quero trabalhar com um afrofuturismo, funk, romance. Então acho que Analua2000 engloba tudo que eu acho que me descreve e que descreve esses signos que é Ana, Lua e 2000. Então eu gosto muito desse vulgo (Analua em entrevista ao autor, 2024).

Essa forma de nomear-se, de criar um nome próprio, funciona como gesto performativo, político e identitário. A junção entre "Ana", "Lua" e "2000" articula referências simbólicas e contextuais que situam Analua dentro de uma linhagem estética que se relaciona com o afrofuturismo e com produções culturais periféricas, segundo ela. O nome opera como marcador de uma posição no mundo, indicando referências de tempo, gênero, corpo e território.

Ao iniciar a entrevista com uma pergunta sobre seu nome, o objetivo foi compreender como esse gesto de nomeação articula subjetividade, linguagem e pertencimento. Em muitos casos, escolher um nome se apresenta como uma das primeiras formas de afirmação de identidade para pessoas trans e travestis, revelando tensões entre o reconhecimento social e o desejo de regular os modos como são vistas no cotidiano. A escolha do nome social, como discute Alves (2017), reflete uma busca por reconhecimento nos espaços institucionais e

afetivos, ao mesmo tempo em que envolve um esforço para escapar da leitura patologizante a que esses corpos frequentemente são submetidos.

Analua relembra que, em uma das sessões com o psiquiatra, já em um momento avançado do processo de transição, levou uma lista de possíveis nomes que começavam com a letra J, buscando uma continuidade com o nome anterior que carregava na família. O profissional, no entanto, disse não a ver em nenhum daqueles nomes e sugeriu outras opções, entre elas Agnes. A artista conta que, ao ouvir, sentiu uma identificação imediata, como se aquele nome já a descrevesse em seu jeito de ser e na estética que projeta: uma “beleza clássica”, como ela define. Foi nesse momento que decidiu assumir Agnes como parte de sua identidade, hoje registrada oficialmente como Agnes Analua Barbosa (Analua, 2025).

Nome civil, nome de batismo, nome morto, nome social, nome artístico, são múltiplas as designações que operam como dispositivos simbólicos e políticos. A escolha de um novo nome aparece dentro de processos de subjetivação que não seguem apenas a lógica da normatividade. São atravessados por resistências, negociações e estratégias de existência. As formas como esses sujeitos se colocam no campo social dizem respeito aos modos de habitar o mundo e reorganizar o sensível, operando também como enfrentamento das normas de gênero e sexualidade (Foucault, 1988; Deleuze; Guattari, 1996).

O nome designado no nascimento é marcado por dispositivos sociais que organizam gênero e expectativas sociais desde os primeiros registros da identidade. A nomeação se vincula a práticas sociais que inserem o sujeito em classificações que regulam sua circulação nos espaços. Em contextos transviados, a criação de novos nomes opera deslocamentos, como aponta Preciado (2014) ao propor que o segundo nome, aquele adotado por pessoas trans, constitui um mecanismo de transgressão da norma. Nas palavras do autor,

toda pessoa trans tem (ou teve) dois ou mais nomes próprios. Aquele que foi designado na hora do nascimento, cujo nome a cultura dominante buscou normalizá-lo, e o nome que assina no início do processo de subjetivação dissidente. Os nomes trans não indicam o pertencimento a outro sexo, mas denotam um processo de identificação (...) o segundo nome utilizado pelas transexuais, a peruca drag, o bigode, enfim, são signos intencionais e hiperbólicos de uma travestilidade político sexual. E isso acontece não a partir do verdadeiro sexo ou do autêntico nome: mas sim através da construção de uma ficção viva que resiste à norma (Preciado, 2014, parágrafo 2).

A nomeação também revela um processo de negociação entre o corpo e os discursos que o atravessam. Em vez de se limitar a uma função descritiva, o nome ocupa um lugar central na maneira como o sujeito se inscreve socialmente. A nomeação antecede o corpo em muitos aspectos, atribuindo-lhe um lugar que será reconhecido, repetido ou recusado socialmente. O

nome é um dos atos performativos que contribui para a construção da identidade social do sujeito e, ao mesmo tempo, uma forma de acessar relações sociais mais seguras.

Essas ficções vivas se organizam também como formas de recusa às classificações rígidas do mundo social. Onde a lógica normativa demanda identidades estáveis, a travestilidade propõe zonas de ambiguidade, ironia e reinvenção. Classificar, nesse contexto, é também exercer poder: legitimar certos modos de existência enquanto outros são desautorizados. A desclassificação, por sua vez, opera como crítica a essa estrutura, abrindo espaço para epistemologias que não se organizam pelo binarismo ou pela hierarquia (Gutiérrez, 2007).

Nomear-se, portanto, é também intervir nos regimes de saber e poder que tentam ordenar a vida. Como sugere Gutiérrez (2007), pensar novas formas de organização do conhecimento implica desmontar os sistemas hierárquicos que conferem valor a determinadas culturas, discursos e subjetividades. O nome de Analua2000, nesse sentido, performa uma existência artística e política que tensiona esses discursos classificatórios, reinscrevendo-se em um campo de possibilidades dissidentes, em trânsito, radicalmente vivas.

Ao longo da conversa, Analua compartilhou camadas mais profundas de sua trajetória de transição, revelando as tensões entre infância, referências e o processo de se afirmar enquanto travesti no interior paulista. Quando perguntei se havia algo que gostaria de destacar, ela começou contando sobre uma figura que a marcou desde muito jovem: uma travesti em situação de rua, usuária de crack, que circulava por sua cidade natal, Bariri (SP). Por muito tempo, ela rejeitou essa imagem, que era também a única representação travesti que conhecia. Só mais tarde, já na adolescência, pôde encarar com mais honestidade a relação que mantinha com essa figura.

Quando o assunto muda para a nomeação sobre o que é travesti para ela, Analua rompe com qualquer tentativa de definição fechada, respondendo com ironia e intensidade de forma incisiva: *“Ser travesti pra mim é... viver ao extremo do que você quer ser. Eu acho que é isso que incomoda muito a sociedade cis. Porque não é só vestir uma calcinha, é ser quem eu quero ser! E eu não tenho nada mais do que eu não quero ser.”* A fala articula travestilidade como coragem e invenção de si, mais do que uma questão de gênero, uma prática de liberdade e ruptura com normas cisgêneras que tentam fixar identidades.

Naquele contexto, referências positivas simplesmente não existiam. Como ela mesma narra, *“a Liniker ainda não tava conosco, a Linn da Quebrada também não. Era 2014, eu não tinha referências de trans e travestis.”* Isso fazia com que sua própria possibilidade de existir enquanto travesti parecesse, à época, inconcebível. Ao mesmo tempo, algo nela resistia. Mesmo

sem saber exatamente como, já intuía que era diferente. Durante a produção de um curta-metragem, começou a refletir sobre a escassez de travestis negras no cinema e nas artes em geral. “*Eu fiquei me perguntando: quantos atores pretos são famosos? Homens... E quantas atrizes travestis pretas são famosas? Aí pensei: aí, não vou virar travesti, não.*” Mas logo em seguida, com humor, completa: “*Mas foi rapidinho, gosto de ser quem eu sou.*”

O aparecimento de artistas como Liniker e Linn da Quebrada marca um ponto de inflexão na música brasileira contemporânea. Ambas inserem no *mainstream* corpos trans que cantam e performam modos de existir, tornando o palco um espaço de afirmação subjetiva e política. Como observam Rocha e Neves (2018), essas artistas constroem sonoridades corporificadas que funcionam como matrizes simbólicas de perspectivas concretas de vida e resistência. Preciado (2014), ao propor uma política contrassexual, sugere que é preciso romper com a lógica binária e heteronormativa, substituindo o contrato social vigente por outro em que os sujeitos não se reconheçam como “homens” ou “mulheres”, mas como “corpos falantes”.

Nessa chave, Liniker e Linn da Quebrada fazem da voz e do corpo dispositivos de fala e ação, ressignificando suas trajetórias como enunciação coletiva. Linn da Quebrada, oriunda da periferia de São Paulo e formada em experiências comunitárias e digitais, exemplifica como artistas trans das margens mobilizam recursos audiovisuais para criar seus próprios canais de visibilidade e inserção econômica. Seu primeiro grande impacto, com *Enviadescer* (2016), e a construção de uma estética que atravessa doença, desejo e política, evidenciam como o corpo travesti na música é sempre corpo em luta e invenção. Liniker, por sua vez, tornou-se referência imediata para uma geração de artistas travestis e trans, ao ocupar circuitos de mídia de massa com uma voz que não dissocia performance artística de experiência social e afetiva (Rocha; Neves, 2018).

Já as *Travecas Travessas* se inscrevem nesse mesmo movimento. Ao dialogarem com o pop e tensionarem os limites do *underground*, suas performances corporificam o que Preciado (2014) nomeia de “corpos falantes”: existências que recusam a norma, se anunciam em voz alta e reivindicam o espaço urbano e midiático como territórios de vida. Nesse sentido, Liniker e Linn são modelos estéticos e, mas parte da genealogia cultural que permite que grupos como as *Travecas Travessas* existam e ecoem no interior paulista.

Ao perguntar se havia feito a retificação de seus documentos, ela respondeu com firmeza: “*Sou retificada. E com várias vontades de fazer processos em lugares que não*

*respeitam isso. A Nubank<sup>56</sup>, por exemplo, eu vou bem fazer o processo.*” O tom era direto, mas revelava também uma exaustão com os entraves burocráticos e sociais que persistem.

Falamos ainda sobre sua família e amigos. A aceitação inicial, conta, foi facilitada pelo fato de estar, na época, em um relacionamento com uma mulher cis, o que tornava sua expressão de gênero, aos olhos da família, mais “aceitável”. *“Assim que eu terminei com ela, eu fui expulsa de casa.”* A quebra da relação amorosa também marcou a ruptura com a estrutura familiar. Já no âmbito das amizades, o impacto foi ainda mais duro. Como arte-educadora, sempre esteve cercada de jovens que a viam como referência, mas que, com a transição, passaram a tratá-la com distanciamento. *“Essas pessoas que eu dava aula acharam que eu tava num radicalismo.”* O abandono foi quase coletivo. *“A cidade inteira virou as costas pra mim. Tanto que até hoje eu não tenho nenhum amigo lá que me chame por Agnes”*.

A afirmação da identidade de Analua também foi atravessada por experiências afetivas. Um de seus primeiros *crushes* (pessoa por quem era apaixonada), Leonardo, foi fundamental nesse processo. Segundo ela, foi a primeira pessoa que a olhou com desejo (desejo de verdade) sem negar sua feminilidade: *“Ele teve uma frase assim: ‘O fulano, né?’ A Agnes, eu no caso. ‘O fulano de costas, com essa bunda, parece mulher.’”* Essa frase, dita de forma aparentemente banal, foi para ela um marco. A partir daí, teve um de seus primeiros encontros como mulher. Um *cowboy*, como descreve, que depois viria a magoá-la: *“fiz umas cinco poesias, umas oito terapias e tá tudo certo”*, mas que também a ajudou a se afirmar.

Mais do que uma narrativa pessoal, o que Analua deixa evidente em suas falas é a importância de ter referências. A ausência de espelhos simbólicos travestis e trans em sua infância e adolescência fez com que o processo de reconhecimento de si fosse mais solitário. Por isso, ela enfatiza: *“O que eu tenho pra dizer, não só para a comunidade cis, mas principalmente para essa comunidade que é a minha, a comunidade trans e travesti, é que a gente consiga minimamente ter referências ao nosso lado.”* E completa, dirigindo-se às meninas trans e travestis mais novas com afeto e humor: *“Venham comigo, venham com a mamãe, que a mamãe ensina. Faço comida e vocês lavam a louça”*.

Esse relato de rejeição e reconstrução afetiva ajuda a compreender como sua trajetória é marcada tanto pela exclusão quanto pela invenção de espaços de acolhimento. A experiência vivida por Analua é, ao mesmo tempo, profundamente singular e compartilhada por tantas outras travestis que reescrevem suas existências na contramão do que lhes foi imposto.

---

<sup>56</sup> O Nubank é uma empresa brasileira de tecnologia financeira que oferece diversos serviços financeiros através de uma plataforma digital. Popularmente conhecida como “Banco” e muito utilizada por pessoas mais jovens.

Quando a conversa se deslocou para além da música, Analua abriu um leque de criações que compõem seu fazer artístico. De forma incisiva ela se afirma como

artista visual também, sou pintora, gosto muito de dançar, eu acho que movimenta algumas partes do meu corpo que eu não costumo movimentar... Eu sou cineasta, sou diretora de imagens, sou produtora cultural, produtora de evento, eu faço muitas coisas, gosto de fazer muitas coisas. Eu sou a Barbie profissões de fato, faço tudo! Faço minha maquiagem, faço meu cabelo, faço meu look... (Analua em entrevista ao autor, 2024)

Essa enumeração, mais do que uma simples lista revela um modo de vida atravessado pela autossuficiência que tantas travestis desenvolvem para criar e sustentar seus próprios espaços de existência e trabalho.

Perguntei então quem era a Analua2000 artista. A resposta veio carregada de referências cruzadas entre estética, música e identidade: *“Analua2000 é... sabe a Lana Del Rey? Triste, uma mulher classuda. Melanie Martinez? A versão da Lana Del Rey infantilizada. Liniker? Analua2000. Liniker e Lana? Analua2000 Melanie”*. Entre risos e pausas, ela buscava uma linguagem que desse conta de traduzir suas camadas. Ao mesmo tempo, demarcava a diferença entre o que constrói com o grupo Travecas Travessas e sua própria trajetória: *“Para mim é mais importante executar, nesse momento, esse trabalho com o meu nome Analua2000”*.

Quando começa a falar sobre o que deseja criar, o tom muda e ganha um brilho próprio: *“Vocês vão conhecer Analua2000 e talvez seja um funkzinho romântico (...) Um funkinho que dá para chorar, dá para foder, dá para dançar”*. É nessa síntese que ela apresenta o núcleo do que quer ser enquanto artista: *“O que é Analua2000? Ana, nova do funk; Lua, romântica; 2000, futuro e funk antigo e... futurismo e... punk, goticismo... Uma ninfeta do funk, futurista, robótica, tecnológica”*. Esse desejo se conecta diretamente ao lugar que o funk ocupa na sua fala. Quando questionada sobre estilos musicais, não hesita: *“Funk romântico, qualquer funk romântico, juro pra ti”*. As melodias suaves e sentimentais, com letras que falam de amor e cotidiano periférico, aparecem como campo onde ela projeta seu trabalho solo. Ao mesmo tempo, marca a diferença em relação ao grupo: *“Travecas Travessas é funk putaria porque são cinco putas. Analua2000 vai ser um funk romântico, sem palavrão, uma coisa mais... novela das nove.”*

Essa distinção revela mais do que escolhas estéticas. No coletivo, o funk explícito opera como ferramenta de enfrentamento e humor; no projeto individual, o gênero vira espaço para o afeto e a sensibilidade. Em ambos os casos, o peso simbólico é o mesmo: *“Simboliza que você consegue dançar, que você consegue amar, e saber que essa dança veio do gueto,*

*essa dança veio de pessoas pretas, pessoas periféricas, travestis*". Na forma como narra, o funk não é só um estilo para ela, mas uma estética de sobrevivência e uma maneira de criar mundos. Ao evocar imagens como o churrasco, a caixa de som e o domingo de sol, ela projeta um espaço de liberdade e prazer simples, onde corpos trans podem existir sem mediações ou justificativas.

Havia ali uma consciência rara sobre seu lugar e seus movimentos. Comentei que parecia saber muito bem quem era, onde estava e para onde queria ir. Ela apenas assentiu, seca: *"Sim."* Para logo depois marcar a ruptura com sua persona anterior: *"Diferente do que era a Santana também, porque a Santana era outra pessoa. Santana é bem mais braba, bem mais do rap. Mas o hip hop é uma página super virada pra mim. Tá suave, assim. Já tô em outra..."*

O modo como Analua fala de Santana revela que a mudança de nome é mais do que uma troca formal: trata-se de um deslocamento de identidade que atravessa dimensões estéticas, políticas e afetivas. Esse gesto pode ser pensado a partir da noção de persona, conceito que permite compreender como ela constrói suas performances e se posiciona enquanto corpo artístico na cena travesti do interior paulista.

O termo persona circula por diferentes campos, da psicologia às artes cênicas, do marketing aos estudos de performance e, como observa Cordova (2022), torna-se uma chave potente para entender a relação entre corpo, papel e narrativa na obra de artistas trans e travestis. No teatro grego, por exemplo, a persona era a máscara que, ao ser colocada, dava vida ao papel encenado. A tradição ocidental, porém, aproximou progressivamente ator e personagem, transformando a persona em algo indissociável da experiência individual (Pavis, 1999).

Na psicologia, Jung (2000) entende a persona como um sistema de relações que constitui a face pública do sujeito, funcionando ao mesmo tempo como adaptação social e como mecanismo de ocultamento de aspectos íntimos. Já nos estudos de performance, Goffman (1988) propõe que nossas identidades sociais são assumidas a partir das expectativas e classificações que estruturam cada contexto, criando rotinas de interação que moldam como nos apresentamos e como somos lidos.

Ao observar Analua nesse enquadramento, é possível perceber como ela negocia múltiplas camadas de persona: a face pública construída como artista travesti; a memória de Santana, que carrega outro momento de vida e estética; e a performance de si que atravessa palco e cotidiano. Essa sobreposição de máscaras e camadas, como argumenta Cordova (2022) ao analisar Linn da Quebrada, não busca esconder o "eu verdadeiro", mas criar modos de existir que são, ao mesmo tempo, subjetivos e coletivos, políticos e poéticos.

A construção da artista como persona, portanto, não se restringe à escolha de um nome artístico, mas envolve a elaboração de uma identidade performática que transita entre o íntimo

e o público, entre a travestilidade como experiência vivida e como estética encarnada. É nesse jogo que sua arte encontra força: na capacidade de criar uma ficção viva que não disfarça a realidade, mas a reinventa.

Mas Analua não performa apenas uma persona, ela habita a performance como extensão de sua própria luta por linguagem, visibilidade e vida digna. Seus shows misturam música, palavra falada, ironia e presença política, em uma costura que desafia os moldes da cena musical tradicional e tensiona os limites entre arte, denúncia e afirmação.

Ao falar sobre seu estilo musical, Analua liga diretamente sua trajetória ao contexto de Bauru. O hip hop, lembra, foi o primeiro caminho que encontrou para dialogar com a cidade. *“Nossa, imagina eu aqui, amor, tentando construir minha carreira com músicas românticas. Sem militância, sem bater firme, chegar firme, chegar junto. Imagina!”*, comenta com um riso que corta o ar, ao mesmo tempo em que revela estratégia. Santina, sua persona anterior, era quem ocupava esse lugar: *“A Santina é de renome aqui em Bauru. Eu tava dando a cara tapa em vários lugares. A Analua não quer (...) eu precisei ser Santina para dar vida a Analua”*. O trânsito entre essas duas figuras deixa evidente como o nome e a performance funcionam como camadas de sobrevivência e criação.

Quando fala sobre as dificuldades na cena local, o tom muda. A voz, antes mais pesada, carrega indignação: *“Eu tô trabalhando com a arte em Bauru faz oito, sete anos. Eventos, instituições, coletivos, chamarem travestis de São Paulo pra pagar, sei lá, 10 mil reais, e não conseguir pagar 600 reais para as travestis que estão aqui na cidade? Eu acho um absurdo!”* O que está em jogo para ela é mais que reconhecimento: trata-se da própria estrutura que define quais corpos podem ser vistos e remunerados como artistas. *“O que falta é espaço e respeito desses espaços. Porque eu posso não gostar de fulano, posso não gostar de ciclano, mas não gostar de um grupo de travesti eu acho bem transfóbico. Acredito que falta espaço na cultura.”*

Essa fala conecta-se à maneira como as práticas musicais se articulam aos territórios e como, nesses deslocamentos, as artistas travestis transformam a cidade em um espaço de disputa simbólica e política. Como destacam Pereira et al. (2021), “os gêneros e estilos musicais mostram-se articulados às práticas musicais expressivas de diferentes modos de viver e experimentar a cidade”. Essas dinâmicas de produção e consumo criam cenas e circuitos que, ao mesmo tempo em que produzem música, produzem formas de ocupar e significar o espaço urbano. Nessa chave, a música funciona como vetor de comunicação urbana, atravessando sentidos de identidade étnico-raciais, de gênero e de pertencimento (Ibid., 2024).

Os territórios em que essas práticas acontecem extrapolam a geografia física: carregam camadas simbólicas e relações de poder. Como argumenta Santos (1996), o território é

construído e ressignificado conforme os grupos o ocupam e o transformam de acordo com suas demandas e identidades. Nessa perspectiva, as performances das Travecas Travessas em Bauru são também processos de territorialização ao levarem seus corpos e vozes para espaços de show, repúblicas estudantis e ruas do centro, convertem a cidade em palco e em campo de negociação de visibilidade e reconhecimento

Essa percepção se amplia quando a conversa se desloca para a cena artística nacional. Analua descreve um mecanismo de enquadramento que define quais travestis podem ou não ocupar certos lugares. *“Eu acredito que existe um personagem que a travesti pode ser e uma personagem que travesti não pode ser. A agressiva não, a violenta não, a puta não. E aí tem a que pode ser, que é o contrário disso. As que estão fazendo sucesso são as que podem ser”*. O que ela descreve é um limite de aceitabilidade imposto às artistas trans, um funil que permite a circulação apenas de certas narrativas e estéticas, entendendo que a

travesti que canta música que não é violenta, não tem um teor militante, só canta música sobre amor sobre outros acessos, tem um sucesso aí mais garantido que outras essas outras, mas menos garantido que qualquer de uma pessoa cis. Por isso que eu quero cantar música romântica também, porque eu quero acessar a tudo. Enquanto Travecas Travessas acessa bailes funks da periferia, eu quero que a Analua acesse a novela das nove (Analua, 2024)

Como afirma a própria artista, ela quer chegar na novela das nove. Mas reconhece que, para travestis negras, esse caminho é interditado. A frase é sintomática: aponta a necessidade de atravessar fronteiras simbólicas que ainda restringem a presença de corpos dissidentes.

Analua trouxe à tona suas referências e inspirações artísticas, costurando influências que atravessam tanto o contexto local quanto a cena musical mais ampla. Quando questionada sobre artistas que a inspiram, a resposta começou próxima: *“Tem a. Musa, Taye, Rê Moraes e... Como é o nome da outra? IceLuana. Eu acho que eu gosto muito de trocar esse acesso à cultura com pessoas que estão mais perto de mim. Então essas pessoas vão me incentivar a gostar de arte. Então eu gosto muito da arte que essas meninas fazem”*. A fala revela como suas referências se enraízam nas relações afetivas e no cotidiano, reafirmando o lugar das Travecas Travessas como espelho e motor de criação.

Entre as referências que ultrapassam a cena local, novamente surgem nomes como Liniker e Linn da Quebrada como marcos para pensar possibilidades de existência e arte travesti. *“Óbvio que Liniker”*, afirma, ligando sua própria trajetória a uma linhagem de vozes que transformaram o cenário musical brasileiro. A lista segue com Amy Winehouse, Nina Simone e Monna Brutal, sinalizando uma escuta que atravessa gêneros e temporalidades, e com

Silvetty Montilla, referência cômica e performática que ajuda a entender o humor como ferramenta estética em suas apresentações. “*Eu gosto muito de fazer as pessoas rirem, sentir tesão e rirem, sentir tesão e sentir tesão e rirem. É isso.*”

Ao falar sobre o que a mantém na música, sua resposta combina pragmatismo e afeto: “*O que me inspirou a cantar foi o dinheiro, basicamente, o que der dinheiro. Eu gosto de ver as pessoas mexidas com as minhas músicas também, assim: ‘Tá doendo, né?’*”. A música aparece como trabalho, mas também como campo de experimentação emocional e política. Essa ambivalência entre sobrevivência e expressão dá contorno à persona de Analua2000, onde arte, vida e corpo se confundem.

Seguimos a entrevista adentrando territórios mais específicos sobre as *Travecas Travessas*. Ao falar do grupo, Analua imediatamente conecta a história à sua relação com Musa e IceLuana. “*Eu tenho essas duas filhas que é a Musa e a Luana e elas não faziam basicamente nada da vida delas. Eu acho que o trabalho das Travessas surgiu do que minhas filhas já viam muito na minha movimentação artística.*” A fala é direta, atravessada de humor, mas revela o ponto de partida, uma pedagogia travesti que nasce no afeto, na partilha de vida e na urgência de criar juntas. Ao narrar a escolha do nome, Analua recorda o jogo de palavras e as negociações com as outras integrantes:

Travecas, porque a gente queria... A gente tentou vários nomes... [...] Ah, era só As Travessas. [...] Só que aí já tem um grupo chamado As Travessas, que é um grupo de sertanejo. E aí eu fiquei tipo: ‘Como que a gente vai fazer isso?’. Mas ó, elas demoraram muito pra aceitar Travecas. Elas ficaram, tipo: ‘Travecas?’. Gente, vamos desmistificar esse nome. Vamos ser Travecas Travessas e acabou. Aí já foi. Traveca é pejorativo. [...] Mas a gente falou assim: ‘É isso! Vamos reivindicar também essa palavra, vamos transformar essa palavra em nossa também’. Então, travecas mesmo, a gente é traveco, a gente é traveca, a gente é travessa. Então, não mexer com a gente senão a gente te travessa, entendeu? (Analua em entrevista ao autor, 2024)

Essa operação de ressignificação dialoga com o que Richard Miskolci (2012) identifica como uma prática *queer* de torcer a linguagem, deslocar o insulto, devolvendo-o como afirmação. O nome, mais que título, já performa o grupo como corpo coletivo e manifesto.

Essa energia atravessou os primeiros eventos. No *Encontro da Diversidade de Bauru* (2023), ainda em um palco institucional e com um público diverso, as *Travecas Travessas* estrearam para um grande público com uma performance que mesclava deboche e desejo. O corpo coletivo, em construção, se lançou no espaço como quem reivindica lugar na cena. Poucas horas depois, no *Bauru is Burning*, a estreia em uma ball local consolidou a estética do grupo.

O improviso, a ginga e a ironia que Analua descreve na entrevista encontraram na pista circular e na linguagem da Ballroom um campo fértil para se expandir. A escolha do nome, a

primeira música, o pacto afetivo entre as integrantes: tudo ali ganhava corpo, som e reverberação. Essa combinação entre intimidade e cena pública permite ler a formação das *Travecas Travessas* como um processo performativo em si. O grupo não apenas se apresenta: ele se inventa e se reinscreve a cada evento, costurando experiências pessoais e estratégias artísticas. É nesse movimento que o nome deixa de ser apenas palavra e se torna presença, ocupação e gesto político no interior paulista.

Essa invenção coletiva ecoava na noite de 24 de janeiro de 2024, quando as acompanhei em uma apresentação no *Beirando Teto*, espaço colaborativo de cultura de rua na área central de Bauru. Minha primeira incursão de campo naquele ano me levou a esse sobrado, que abriga moradores, entre pessoas cis e travestis, e que semanalmente abre suas portas para a cena artística local. Naquela semana, uma exposição +18 chamada *Escaneandome* ocupava as paredes, enquanto o ponto começava a encher após o fim da “Quarta Preta”, rolê que movimenta o centro da cidade às quartas-feiras.

O lugar respirava o que Analua chamou de travessia coletiva com obras de artistas locais e corpos dissidentes circulando. A chegada das *Travecas Travessas* foi silenciosa e familiar. Lua já estava lá, porque era onde morava. Aguardava ansiosamente a chegada de Musa e Analua. O figurino de calças pretas, collants, tops e chinelos, parecia confirmar que aquele espaço já era extensão de suas casas e corpos. Antes mesmo de se apresentarem, improvisaram rimas entre risos, aquecendo a noite de poesia e reafirmando o que Analua havia dito: mais do que um grupo, as *Travecas* são uma invenção contínua, feita de afetação, urgência e cena.

**Figura 14** - Apresentação na Beiranto o Teto

**Fonte:** Registros do Autor, 2024.

A dinâmica do espaço me permitiu perceber como esses eventos funcionam como nodos de uma cena musical emergente. A *Beirando o Teto*, nesse sentido, se configurava como um desses territórios onde práticas musicais e sociais se cruzam para produzir redes de pertencimento e circulação. Foi nesse cenário que encontrei de forma mais próxima o grupo.

O Sarau +18 começava, e Analua abriu a roda com Musa e IceLuana improvisando uma rima que atravessava denúncia e deboche: “*Foram 5 homens que mataram Dandara*<sup>57</sup>, a sociedade assiste e bate palma. Escrevi essa canção plena e calma. Vim neste mundo cobrando os machos, ceifando as almas. É menino ou menina?” Entre versos e pausas, a performance tocava em feridas abertas sobre masculinidades tóxicas, violência contra corpos dissidentes, para depois torcer a chave e devolver com humor ácido. Em tom de escárnio, uma das rimas fazia referência a “*Cachorras Ariscas*”, composição em que elas invertem a lógica do desejo e colocam o corpo masculino como objeto, apenas para o prazer delas.

A interação com o público acabou convergindo para um ponto sensível: a solidão afetiva de mulheres negras e travestis. “*Quantas vezes vocês foram chamadas para um date? Pois o afeto não é fácil*”, provoca Analua, instaurando um silêncio denso e olhares cúmplices

<sup>57</sup> Em 15 de fevereiro de 2017, a travesti Dandara dos Santos, de 42 anos, foi espancada até a morte por um grupo de homens no Bairro Bom Jardim, em Fortaleza (CE). O crime ganhou repercussão após a divulgação de um vídeo nas redes sociais que mostrava parte da agressão: Dandara recebia chutes e golpes com objetos, sendo colocada em um carrinho de mão e agredida até o falecimento. O caso evidencia a violência extrema e a transfobia enfrentadas por pessoas trans no Brasil. Ver: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2024/07/06/relembra-a-historia-de-dandara-dos-santos-travesti-que-da-nome-ao-projeto-de-lei-que-aumenta-a-pena-de-lgbtcidio.ghtml>

na roda. Na entrevista, ela retorna a esse momento e expande a reflexão: “*Eu acho que Travecas Travessas se coloca mais no lugar de fazer o que quiser com sexo e com amor. Mas eu acho que eu falo sobre afeto o tempo todo nas minhas músicas, o tempo todo.*”

Esse interesse atravessa sua trajetória e se materializa em uma de suas primeiras composições, *Travesti Quer Um Beijo*, parceria com a DJ Absinthe. A canção tensiona a violência cotidiana que corpos trans enfrentam quando o desejo é separado do afeto. Ao narrar a história de um relacionamento no qual havia sexo, mas não o gesto simples de um beijo,

Analua transforma experiência pessoal em denúncia: o corpo travesti pode ser alvo de prazer, mas ainda é negado como lugar de amor. Essa fricção entre erotismo e afeto, prazer e reconhecimento, faz da música um dispositivo político e um modo de reivindicar o direito de ser desejada e amada em sua inteireza.

Entre versos e comentários, as artistas adiantam que estavam trabalhando em três projetos para o ano, e que o primeiro deles já tinha nome: *Piroca de Noia*. Ali, no improvisado e no calor do espaço, a música ainda era só um esboço, mas já carregava o tom irreverente que se concretizaria semanas depois no primeiro single do grupo. Analua explicava, rindo, que a expressão vinha de um desejo e de um tipo específico de figura masculina: o “*nóia*”, termo que ela usava para falar do homem maloqueiro, periférico, atravessado por precariedade e marginalidade, ao mesmo tempo atração e crítica, desejo e desconforto. A fala improvisada no *Beirando o Teto* ecoava o que depois viraria refrão, mostrando como o processo criativo das *Travecas Travessas* nasce de encontros, tensões e códigos compartilhados na cena que habitam.

O primeiro *single* foi oficialmente lançado na plataforma de streamings Spotify no dia 6 de abril de 2024 e já carregava a marca do humor ácido e da autoironia que atravessa o grupo. *Piroca de Noia* nasceu de uma intriga entre as próprias integrantes e transformou uma situação íntima em material performático. O lançamento foi celebrado nas redes sociais com uma estética inspirada no desenho “As Meninas Superpoderosas” e a legenda em caixa alta: “*Travecas Travessasssss!!!! Boa noite seus travequeiros!!! Estamos muito orgulhosas e ansiosas pra mostrar pra vocês o nosso primeiro SINGLE que vem abrindo 2024 arrombando as portas do FUNK interior! SE BEM VINDE PIROCA DE NOIAAAAAA*”.

Figura 15 - Lançamento de Piroca de Noia



Fonte: Reprodução do Instagram @travecastravessas, 2024.

Entre idas e vindas, descobre por comentários de terceiros que duas pessoas próximas, Luana, uma das futuras integrantes das Travecas, e Noah, estavam se aproximando do seu parceiro. “*Já tinham fumado um beck na casa que eu morei com eles, já tavam marcando coisas*”, recorda. De volta a Bauru, pega o celular do namorado e confirma as conversas. É nesse instante que a raiva, a decepção e o humor se encontram e viram música. Ela recria o momento na entrevista, cantando de forma performática o trecho que nasceu dali: “*Ele vai te comer porque sabe que me incomoda / Vai te empurrar essa piroca meia bomba / Ele vai me comer porque sabe que ele adora / Caralho, tô viciada na piroca desse nóia...*”.

A música continua como um desabafo afiado: “*Ela tá ligando, eu tô sentando / O celular dele continua vibrando / E eu tô sentando, e eu tô quicando / A pica dele continua estralando...*”. Entre versos e risadas, a letra denuncia a tensão e, ao mesmo tempo, transforma a situação em algo maior: uma narrativa coletiva, um funk que é piada, *shade*<sup>58</sup> e catarse ao mesmo tempo.

Analua explica que o desconforto virou composição quase no mesmo dia. O título, que mistura desejo, raiva e humor, foi o que batizou a primeira experiência musical das Travecas Travessas. “*Pra mim é mais uma piada, não é nem mais um shade. Essa música é meio, tipo... superei.*” Assim, *Piroca de Noia* marca o início do repertório do grupo e o DNA estético das Travecas para transformar vivências íntimas permeadas por afetos, conflitos e prazer em material performático. O que nasce de uma situação pessoal atravessada por tensões vira funk, vira cena e inaugura a assinatura política e poética do coletivo.

Ao presenciar com mais intimidade suas canções e melodias, pude entender um pouco mais que há uma conexão entre o que as artistas produzem e o que vivem. Ao falar sobre como

<sup>58</sup> Termo para se referir a uma crítica indireta, sutil e irônica, muitas vezes usada para expressar desprezo ou descontentamento.

as canções do grupo tomam forma, Analua volta para um ponto que atravessa toda a sua fala: a vida como matéria-prima. *“Das minhas vivências. Volto a repetir, do que eu vivo, do que eu passo, do que eu vejo, do que eu sinto, do que eu quero, do que eu quis, é disso”*, explica. O processo não segue um roteiro linear: *“Eu sou muito... eu leio muito, ouço muita música, gosto de traduzir coisas. Tem algumas músicas que são só pensamento de outras pessoas ou filme. Vi um filme, gostei muito, escrevi uma música. Nossa, o processo criativo é bem louco”*.

Essa perspectiva dá corpo ao que vimos nascer em *Piroca de Noia*: experiências íntimas atravessadas por afetos e conflitos que se convertem em letra e batida, carregando junto fragmentos de vida, referências culturais e a estética travesti que o grupo escolhe performar. *“Principalmente do que eu vivo. Mas também do que elas vivem, do que a gente vive juntas”*, completa, demarcando o caráter coletivo da criação.

Ao caminhar para o final da entrevista, a conversa se deslocou para a relação entre mídia, música e representação trans. Quando pergunto se sente que a mídia a retrata de forma positiva, Analua responde sem hesitar: *“Positiva, com certeza, tô tendo uma sensação gostosa, sempre senti isso, uma sensação bem gostosa, eu não tenho pressa.”* A resposta carrega uma tranquilidade que contrasta com a intensidade de outros relatos.

Nesse sentido, os estudos de Nascimento, Gustafson e Pedro (2018) apontam que a emergência da internet transformou a forma como as relações sociais se estabelecem, especialmente no que se refere à produção de identidades. Embora frequentemente percebido como um espaço desvinculado da vivência corporificada, o ambiente digital integra os corpos e contribui para a criação de novas subjetividades, ao mesmo tempo em que altera relações sociais e posições de sujeito. No caso das artistas que compõem a cena artivista marcadas por gênero, sexualidade, raça, etnia e classe, as redes sociais funcionam tanto como veículo de visibilidade quanto de mediação de privilégios e sanções, exigindo, portanto, uma análise interseccional de suas experiências.

Ainda, segundo Nascimento, Gustafson e Pedro (2018) a partir das leituras de Brah (2006, p. 359), nos mostra que não se trata de privilegiar níveis macro ou micro, mas de compreender como discursos e práticas articulam relações sociais, subjetividades e posições de sujeitos. Essa perspectiva é particularmente útil para pensar o trabalho das *Travecas Travessas*, cujo uso das redes sociais vai muito além da mera divulgação musical, configurando-se como um espaço de textualização de subjetividades e afirmação de identidades dissidentes, como observa Pelúcio e Cervi (2013) ao analisar os usos de mídias digitais. Nesse contexto, a comunicação atua como mediadora dessas experiências, permitindo que a performance artística

transite de maneira fluida entre o espaço físico do palco e os fluxos digitais, ampliando o alcance de suas narrativas e reforçando a presença de corpos historicamente marginalizados.

Questionada sobre se considera uma artista ativista, ela ri antes de admitir: “*Eu não queria, mas sim. Próximo.*” O tom rápido, quase impaciente, revela a ambivalência entre o desejo de apenas criar arte e a consciência de que, enquanto travesti, sua existência já é atravessada por uma dimensão política. Naquele mesmo dia, ocorreu uma manifestação na Câmara Municipal de Bauru<sup>59</sup> contra um Projeto de Lei (PL) que visava proibir o uso de banheiros públicos de acordo com o gênero com o qual as pessoas trans se identifica. Analua era uma das ativistas que estava na linha de frente. Enquanto travesti, tinha propriedade para encampar aquele protesto.

A resposta de Analua, com seu tom curto e impaciente, refletia claramente o cansaço acumulado ao longo dos anos enfrentando ataques incessantes de grupos conservadores e propostas políticas que visam cercear os direitos das pessoas trans e travestis. O sentimento de exaustão era evidente, como se a batalha estivesse se tornando repetitiva e sem fim. Já não aguentava mais lidar com os mesmos ataques que são direcionados a sua população. Era o peso de um enfrentamento diário contra preconceitos arraigados e a constante negação de direitos fundamentais, enquanto, ao mesmo tempo, as políticas públicas continuam escassas e mal estruturadas no Brasil, deixando questões urgentes de invisibilidade e falta de apoio institucional sem resolução. Essa realidade não afeta apenas a cena cultural e musical, mas também impõe desafios pessoais profundos sobre o que significa ser um corpo dissidente em um país marcado pela rigidez das normas cisheteronormativas. Esses desafios são ampliados pela construção de uma identidade artística que transita não só no palco, mas também nas ações, nas palavras e no posicionamento social de cada artista.

A performance dessas artistas, portanto, vai além de um simples show ou apresentação, carregando um peso simbólico significativo, refletindo como elas se posicionam frente aos ataques e críticas e, sobretudo, como expressam suas identidades dissidentes de forma midiática. Como coloca Sá (2025), ao analisar as produções da periferia e citar a performance de artistas como Anitta, Pablu Vittar e MC Carol de Niterói, não se trata necessariamente de um discurso político explícito em suas letras, mas sim do posicionamento e das críticas sociais feitas por elas, que revelam uma prática de resistência.

É também na forma como se posicionam nas redes sociais, nas falas fora do palco e no olhar atento às questões sociais que, mesmo sem um discurso ostensivamente político, elas

---

<sup>59</sup> Para mais informações, ver: <https://www.instagram.com/p/DDSpjRVRQYB/>

conseguem fazer a política acontecer. Assim, a performance se torna uma forma de resistência cotidiana, onde a visibilidade de corpos dissidentes ocupa espaços e afirma suas existências de maneira potente.

### **3.2. MU\$A: a bruta, a braba, a forte**

Seguindo as trilhas dessa pesquisa, retomamos ao local onde conheci Musa pela primeira vez. Naquela noite na *Beirando o Teto*, fui falar com ela. Brinquei pedindo o seu pix, mas sabia que o gesto não passava despercebido: era uma forma de apoiar a performance que acabaram de entregar e que, ao final, buscava uma ajuda de custo. Ela riu, achando que eu estava apenas fazendo uma piada, mas, na verdade, eu estava interessado em contribuir para aquele momento único. Foi também ali, nesse breve intervalo pós-show, que consegui me apresentar formalmente a artista, estabelecendo um primeiro contato direto com ela. Até aquele momento, nossa comunicação havia sido tímida, principalmente através das redes sociais.

Semanas após esse encontro, fui surpreendido positivamente ao saber, através do perfil das *Travecas* no Instagram, que haveria uma apresentação no dia 09 de fevereiro de 2024, no evento "Carnaverde até o Teto". A festa seria uma colaboração da *Beirando Teto* com a *República VemDeVerde*, na qual o grupo se apresentaria. Já havia frequentado aquele espaço algumas vezes, mas era a primeira vez que eu teria a chance de conversar com as meninas de forma mais profunda, antes da apresentação. O evento aconteceria no fim de semana do carnaval, e, embora a cidade ainda estivesse calma, pude perceber um aumento nas movimentações pelas ruas, com os preparativos para os eventos de celebração.

Cheguei cedo ao evento, querendo me ambientar e entender melhor o clima daquela festa. O público era diferente do habitual: a cena alternativa de Bauru estava representada, mas com um toque mais calmo, sem o grande público da Unesp, o que fez com que o evento tivesse uma energia mais intimista no início. Enquanto aguardava, vi que as *Travecas* estavam se preparando para a apresentação, e já percebia nas redes sociais a movimentação delas, com postagens de looks e fotos que reforçavam a estética performática do grupo.

Pouco depois, as *Travecas* chegaram ao local, e eu as cumprimentei. Analua já sabia quem eu era, mas aproveitei a oportunidade para me apresentar de forma mais formal. Falei rapidamente sobre o nosso encontro agendado, e ela se mostrou bastante solícita, confirmando que iríamos marcar uma data para conversar. Perguntei sobre o horário da apresentação, e ela me disse que começaria por volta das 2 horas da manhã. Demos um beijo no rosto e, logo depois, nos despedimos. Ela e as meninas seguiram para os fundos da casa para curtir a festa, enquanto eu aproveitei para observar o ambiente.

Adentrei ao espaço, onde havia várias pessoas com características que geralmente frequenta as festas universitárias da Unesp, como abadá e canecas em um tirante pelo corpo. Passei por alguns estandes de artes, e logo me encontrei com as *Travecas* novamente. Conversamos sobre os desafios que elas enfrentaram para se firmar na cena local. Elas estavam acostumadas a se apresentar sozinhas, mas agora estavam com o suporte de uma assessoria que cuidava de sua imagem. Falamos sobre a importância de um coletivo trans em Bauru, mas também sobre as dificuldades em conseguir apoio. Elas compartilhavam da necessidade de uma maior movimentação na cena cultural da cidade, onde o apoio e a visibilidade ainda são escassos.

Durante o papo, as meninas mencionaram que estavam em processo de lançamento do primeiro *single*, “Piroca de Noia”, e já ansiosas para a apresentação daquela noite. Apesar do cansaço, pois haviam acordado cedo, o momento da performance estava prestes a acontecer. O público, já um pouco mais disperso com a chegada da madrugada, ainda aguardava pelas *Travecas*. Quando chegou a hora de se apresentarem, elas abriram o show com o *single* do grupo. A música, já narrada aqui, era repleta de tensão e humor, refletindo as vivências e as críticas sociais que permeiam suas trajetórias, conforme já narrado. Depois da apresentação, a festa seguiu com Analua no comando, discotecando enquanto as meninas dançavam e se divertiam. O evento foi marcante pra elas, não só pelo lançamento do *single*, mas também pela energia contagiante e pela visibilidade que as *Travecas Travessas* trouxeram para a cena cultural de Bauru, consolidando ainda mais o protagonismo do grupo dentro da cultura periférica e trans. Aquela noite marcou nossa aproximação oficial com o grupo, criando um elo mais próximo.

**Figura 16** - Apresentação na RepVemDeVerde



**Fonte:** Registros do Autor, 2024.

Dali, retomamos ao dia da entrevista com Musa, que nos revelou um processo de descoberta e afirmação de identidade muito pessoal e gradual. Ao ser questionada sobre o significado de seu nome artístico "Musa", ela explica de forma descontraída que foi uma sugestão de Analua, uma das integrantes das *Travecas Travessas*. Inicialmente, Musa não se sentia totalmente identificada com os nomes anteriores e, ao ouvir a proposta de Analua, encontrou nesse nome algo que ressoava com quem ela era naquele momento. A escolha do nome, como ela mesma descreve, parece um reflexo de sua identidade fluída e da sua busca por um lugar de expressão, algo que ela ainda está em processo de entender completamente.

Esse processo de descoberta se estende para sua identidade de gênero, pois Musa se identifica como travesti, mas também revela uma certa ambiguidade quanto à sua orientação sexual, dizendo que não sabe exatamente como definir isso no momento. Esse tipo de incerteza é comum em muitas pessoas que estão explorando e se reconhecendo dentro de um espectro de identidade de gênero e sexualidade. O fato de Musa não ter uma resposta completamente definida, mas sim uma vivência, dá contorno a uma perspectiva de identidade que é moldada pela experiência e pela fluidez.

Essa vivência reflete a complexidade das identidades trans contemporâneas, que não podem ser compreendidas como homogêneas ou monolíticas, mas sim como um campo marcado por disputas de nomenclaturas, expectativas sociais e autoafirmações (Nascimento, Gustafson e Pedro, 2018; Bento, 2014). A trajetória de Musa demonstra como a identidade se constrói de maneira contínua, atravessando a experiência individual, a performance cotidiana e as interações com os espaços sociais, culturais e midiáticos.

Ao falar sobre sua origem étnica, Musa se identifica como preta, e apesar de estar em uma fase de construção da sua própria identidade artística e de gênero, não hesita em afirmar esse componente fundamental de sua história e vivência. Ela também aponta que seu nome artístico "Musa" pode ser algo definitivo ou, como diz, "*talvez o meu nome mesmo*". Isso destaca a relação complexa que ela tem com a identidade e a contínua busca por se compreender e se afirmar.

A história de como Musa se percebeu como travesti é marcada por um momento significativo que ocorreu antes da pandemia. Em uma conversa com uma amiga, ela foi apresentada a uma experiência inesperada: a sugestão de usar uma peruca (*lace*). Musa lembra que ao se ver pela primeira vez com esse novo visual, algo dentro dela se concretizou. A transformação foi espontânea e significativa. É nesse momento em que ela se dá conta de sua identidade. A experiência de olhar para si mesma no espelho foi um despertar que trouxe clareza sobre algo que ela já vinha questionando há algum tempo. Musa compartilha com leveza a

forma como lidou com essa revelação, destacando o quanto foi um processo natural para ela, sem grandes dramas ou revelações públicas, mas simplesmente algo que foi acontecendo aos poucos.

A reação da sua família e amigos também não foi um grande evento, segundo ela. Ela não via a transição como algo a ser “assumido” de forma teatral ou dramática, mas como uma mudança gradual em sua vida, algo que ela foi incorporando de forma cotidiana. Ela compartilha que simplesmente começou a se vestir de acordo com sua identidade, e não sentiu necessidade de fazer grandes declarações sobre isso. Isso reflete uma postura muito comum em muitas pessoas trans, que não veem a transição como um momento fixo de "revelação", mas como uma série de passos que envolvem autodescoberta e aceitação. Essa perspectiva de Musa sublinha a experiência de muitas pessoas trans, que sentem que, mais do que um "ato de coragem" de "assumir" sua identidade, o processo é uma construção contínua.

Quando a perguntei o que gostava de fazer quando não estava envolvida com a música, sua resposta veio descontraída: *"Nada. Eu adoro fazer nada ou ficar... não sei, às vezes eu desenho também coisas"*. Ela falou sobre os desenhos de uma maneira bem despretensiosa, como se fosse algo simples, mas que tinha um significado próprio para ela. *"Eu gosto de desenhar, às vezes. Não que sejam desenhos bonitos, mas... os desenhos que eu faço, especificamente, que eu sou meio tã tã, né, da cabeça"*, disse ela, fazendo uma piada sobre sua própria forma de ver o mundo.

Com um sorriso, ela completou: *"Não sei se você sabe, mas tem uma galera que já sabe. Sou meio louquinha, tadinha"*. O tom era leve, mas havia algo de profundo na forma como ela falava sobre os desenhos, como se eles representassem uma parte de si mesma que só ela poderia entender. *"Eu desenho umas coisas que, tipo, só eu sei o que eu quero dizer ali"*, revelou, deixando claro que, para ela, a arte vai além da estética, é uma forma pessoal de se expressar, um reflexo de suas vivências e da sua identidade.

Ao se voltar para as barreiras que ela percebe para artistas e pessoas trans, Musa observa que as dificuldades não se limitam apenas aos contratantes, mas também ao próprio público. Em um mundo onde a percepção de valor muitas vezes se baseia na visibilidade e no número de seguidores, a cantora identifica o dilema de ser vista como uma artista em ascensão, onde muitos contratantes ainda acreditam que as pessoas trans aceitam ser divulgadas em vez de remuneradas adequadamente. Ela denuncia a falta de reconhecimento profissional e a desvalorização de seu trabalho artístico, apontando como isso impacta diretamente a construção de uma carreira sólida e sustentável. Ao falar da experiência de se maquiar, se entregar ao

trabalho e, por vezes, ser filmada em situações desfavoráveis, Musa também afirma a dignidade do seu trabalho: não se trata apenas de visibilidade, mas de uma troca justa.

Ela faz uma crítica incisiva à cena artística de Bauru (SP), identificando uma dinâmica difícil de convivência entre os artistas locais. Ela explica que, apesar da diversidade de nichos e talentos, a falta de colaboração e a competitividade exacerbada entre os artistas da cidade dificultam a construção de uma cena mais sólida e coesa. A questão das rivalidades, em que um artista se torna inimigo do outro por razões pessoais e pequenas disputas, é vista como um obstáculo direto ao fortalecimento do meio artístico local. Musa destaca o quanto a falta de união entre artistas, especialmente dentro de um contexto de periferia, pode prejudicar a cena como um todo. Sua observação de como as relações no meio artístico podem ser destruídas por brigas pessoais nos leva a refletir sobre o impacto da competitividade no ambiente criativo, sugerindo que o potencial de crescimento do coletivo artístico local é limitado pela falta de apoio mútuo.

Essa análise de sua realidade nos faz entender que, para ela, a performance e a produção artística não são apenas uma forma de expressão estética, mas também um campo de resistência e afirmação, onde as barreiras externas e internas precisam ser constantemente desafiadas para garantir a visibilidade e o respeito que suas criações merecem.

Ao refletir sobre sua relação com a performance, Musa compartilha uma visão interessante sobre a diferença entre seu "eu artístico" e sua identidade pessoal. Para ela, há um afastamento claro entre a artista no palco e a pessoa fora dele. Ela descreve a performance como um espaço onde ela pode se conectar com o público de maneira mais autêntica, mas sem perder de vista que a música é quem a coloca em destaque. A artista se vê como uma "travequinha doida", um termo que ela usa para expressar a fluidez de sua identidade e seu processo de autodescoberta tanto pessoal quanto artístico. Musa ainda está explorando o que significa ser ela mesma no palco, ao mesmo tempo em que começa a se afirmar como artista. Seu comentário revela uma vulnerabilidade de quem está em busca de um espaço de expressão, ainda em transição e construção de sua trajetória.

Quando questionada sobre o início de sua carreira artística, a cantora remonta a sua entrada na cena musical ao ano de 2023, mais especificamente no mês de maio, quando se juntou às *Travecas Travessas*. A formação do grupo, que inicialmente era composto por ela e Luana, teve a participação decisiva de AnaLua, que as convidou para integrar o projeto. O primeiro show delas, segundo Musa, aconteceu no *Jack*, um bar de rock da cidade já citado anteriormente, um marco na trajetória da artista e do grupo. O show foi um tanto improvisado, um momento em que o grupo ainda estava se organizando, com a maioria das músicas sendo

composições de AnaLua. Musa recorda esse momento com uma mistura de excitação e nervosismo, admitindo que não foi "o melhor momento", mas que, mesmo assim, foi um sucesso. Essa experiência revela a energia crua e a coragem do grupo em se lançar na cena musical sem muitas expectativas ou preparações, mas com muita disposição e vontade de se expressar.

Musa também compartilha com entusiasmo suas inspirações musicais. Ela menciona a cantora N.I.N.A, destacando a música "A Bruta, a Braga, a Forte", uma canção poderosa que exemplifica sua conexão com artistas que falam sobre resistência e força. Ela também menciona Julia Costa e Sé da Rua como influências da cena trans, mostrando que suas referências são variadas, abrangendo diferentes estilos e abordagens dentro da música, especialmente aquelas com raízes no ativismo e na dissidência. O gosto de Musa por artistas como Monna Brutal também indica a relevância do fluxo, do rap e da rima para ela, incorporando a estética de subversão presente na cultura periférica. Ao mencionar essas influências, Musa revela um repertório de referências que são ao mesmo tempo pessoais e políticas, refletindo a interseção entre sua identidade e a busca por uma voz própria na música.

Este trecho da entrevista reflete as complexas camadas de identidade e expressão de Musa, enquanto ela caminha para afirmar-se como artista dentro de um contexto mais amplo de visibilidade trans e periférica. Ao mesmo tempo em que faz suas primeiras incursões na cena musical, ela também aponta para os desafios e as influências que moldam sua arte, tornando clara a importância do processo de autodescoberta que está em curso, tanto para ela quanto para o grupo.

Musa compartilha com uma sinceridade contagiante o que a motiva a seguir na música: a necessidade de expressar tudo aquilo que ela tem para dizer. Sua relação com a composição não se resume apenas a criar músicas, mas a usar a arte como uma forma de externalizar vivências e sentimentos. Ela enfatiza que, para ela, não se trata apenas de cantar sobre coisas superficiais, como o clichê de músicas sobre sexo sem mais contexto. Em suas palavras, a música é uma forma de expressão real, que vai além daquilo que é comercializado como arte pop comum. Ao falar sobre o trabalho das *Travecas Travessas*, Musa deixa claro que seu projeto vai muito além da trivialidade: "*Não é cantar só 'senta na pica e só'. Também não é só sobre isso*", diz, deixando evidente a profundidade que ela busca em sua arte. Para ela, a música tem que ser uma representação autêntica e cheia de camadas, algo que conversa com as complexidades da vida, dos afetos e das lutas de pessoas como ela.

Quando questionada sobre o que exatamente ela deseja comunicar com suas canções, Musa responde com uma mistura de leveza e assertividade: "*Quero explicar muita gente,*

*muitas letras*”. Seu desejo é claro: ela quer ser ouvida, mas também transformar suas vivências, suas histórias e a realidade que ela habita em algo tangível. A ideia de “*transformar tudo que esses putos fazem em dinheiro*” aponta para o desejo de que sua arte não só tenha impacto social, mas também gere retorno financeiro. Essa busca pelo reconhecimento e valorização da arte feita por travestis, especialmente na cena musical, também está carregada de uma dimensão política e de resistência, ao querer transformar a experiência de ser marginalizada em algo que reverbera de forma bem-sucedida.

A cantora também revela a parte do processo de criação que mais a fascina: escrever. Para ela, a composição não é apenas sobre colocar palavras em uma melodia, mas também uma forma de explorar temas e emoções de forma visceral. Ao falar sobre como cria suas músicas, ela afirma que suas composições muitas vezes surgem de temas específicos, como em uma de suas letras, onde ela descreve de maneira crua e direta uma situação de sexo, dando uma dimensão de realismo à sua obra. Para ela, a criação pode ser baseada em experiências passadas, naquelas que podem vir a acontecer, ou até mesmo nas que ela deseja que aconteçam, sinalizando sua conexão profunda com o imaginário e o desejo.

O modo como Musa fala sobre sua relação com a composição revela uma artista em constante experimentação e descoberta, tentando se entender dentro do universo artístico e pessoal que está construindo. Seu discurso sobre a música é uma mescla de desejo de transformação, afirmação de identidade e, acima de tudo, uma vontade de que sua arte seja um reflexo verdadeiro e sem filtros das suas vivências e aspirações.

Na conversa sobre estilo musical, a artista revela sua paixão pelo funk, que se tornou a base de sua expressão artística. Ao falar sobre sua relação com o gênero, ela deixa claro que o funk vai além da “putaria”, como muitos podem pensar à primeira vista. Musa se encanta pelo beat do funk, pelas variações de graves, altos e baixos, que a fazem se sentir conectada fisicamente com a música. Ela é direta ao dizer: “*Eu adoro rebolar a minha bunda*”, refletindo a intimidade e o prazer que o funk proporciona em sua vida, não apenas como um estilo musical, mas também como uma forma de expressão corporal.

Entretanto, Musa também menciona um desejo de explorar outros estilos, como o R&B, buscando em sua fala o espaço para uma flexibilidade em sua identidade musical. Ela destaca que, apesar do funk ser seu estilo preferido no momento, a ideia de experimentar algo mais melódico é uma possibilidade para o futuro. Essa transição, no entanto, não significa uma renúncia ao funk, mas sim uma expansão dentro de um campo musical que ainda permite liberdade e variações.

A relação de Musa com o funk também carrega uma crítica sutil ao machismo e à transfobia que permeiam o gênero. Ela aponta que, ao crescer ouvindo músicas majoritariamente de homens, sempre falando sobre sexo e "putaria", ela sentia a ausência de representatividade feminina e trans. Contudo, Musa também reafirma que, para ela, o funk tem potencial para explorar esse lado "putaria boa" de forma legítima e empoderada. Assim, o funk para ela é uma ferramenta de subversão, onde as travestis e mulheres têm o direito de falar sobre o que desejam, sem as limitações impostas pela sociedade cisnormativa.

Musa descreve o funk como um estilo musical profundamente performático, no qual a dança e o ritmo se tornam extensões de seu corpo, de sua potência e de sua sexualidade, permitindo uma conexão autêntica com a plateia. Para ela, o gênero é mais do que música: é uma plataforma de expressão artística, resistência e empoderamento, onde sua identidade trans se manifesta de forma concreta e visceral. Essa relação íntima com o gênero evidencia que o funk não é apenas entretenimento, mas um espaço de afirmação de subjetividades historicamente marginalizadas.

Herschmann e Fernandes (2022) destacam que o funk, especialmente o carioca, tem sido alvo de uma longa narrativa de estigmatização promovida pela grande imprensa e por setores conservadores da sociedade, frequentemente vinculado a atividades criminosas e a festas consideradas excessivamente sexualizadas, supostamente prejudiciais à juventude das periferias. Essa estigmatização e a repressão institucional que se prolonga por décadas no Rio de Janeiro evidenciam o controle social exercido sobre o gênero, em contraposição à sua força cultural e performativa. Nesse contexto, a atuação de artistas como Musa demonstra que o funk pode ser resignificado: aquilo que historicamente foi marcado pelo preconceito transforma-se em uma plataforma de visibilidade, resistência e expressão política, permitindo que corpos dissidentes ocupem e afirmem seu lugar no espaço social e cultural.

Durante a entrevista, Musa também compartilha de forma franca e reflexiva sobre os temas que permeiam sua música e a representação de afetos e solidão nas suas letras. Quando questionada sobre como essas questões são expressas, ela admite que, no momento, não há uma música específica que trate de forma explícita sobre a solidão, mas revela que a experiência de solidão e os sentimentos de abandono que afetam muitas mulheres negras e travestis são abordados de forma mais indireta. Musa, no entanto, deixa claro que, em sua música, ela não se vê como alguém que se coloca em uma posição de vitimismo. Ao contrário, ela enfatiza uma postura de resiliência e empoderamento, afirmando que, quando se sente objetificada ou usada, sua resposta é devolver o mesmo tratamento: *"Eu devolvo pra eles a mesma coisa"*.

A postura da cantora em relação à solidão e aos afetos é clara: ela prefere não se mostrar vulnerável em sua música, mas sim subverter a dinâmica de poder. Ela busca construir uma imagem em que, ao invés de se colocar no lugar de vítima, assume uma posição de controle sobre a situação, onde, ao ser utilizada, ela também se coloca como alguém com poder. Essa forma de se apropriar da dor e da solidão, transformando-as em força e afirmação, é uma das características da sua abordagem artística.

A artista também destaca como alguns dos temas de suas músicas abordam a realidade brutal das travestis e pessoas trans no Brasil, com foco em questões como violência e exclusão. Ela cita uma poesia de Analua que fala sobre as estatísticas de violência contra pessoas trans, especialmente as travestis, no Brasil, um tema que se entrelaça com a crítica social presente em suas músicas. "*O Brasil é o país que mais mata pessoas transexuais e travestis no mundo pelo 16º ano consecutivo*", afirma Musa, fazendo referência à tragédia social que as travestis enfrentam em seu cotidiano. A dor dessas experiências também é contrastada com a celebração da vida, com a música que fala sobre os bons momentos, o axé e a resistência, elementos que fazem parte do processo de cura e superação.

Além disso, Musa discute como as travestis lidam com o preconceito e o estigma, especialmente quando se trata da percepção da sociedade sobre elas. Ela compartilha uma experiência comum de ser seguida em lugares públicos, como supermercados, devido à suposição de que travestis são criminosas. Ela critica a falta de diálogo e compreensão que acompanha esses julgamentos, apontando que, quando uma travesti é acusada de algo, em vez de se questionar o motivo ou a causa, a sociedade responde com violência, deixando de lado qualquer empatia ou tentativa de entender as experiências dessas mulheres. A situação é descrita com uma visão crítica e dolorosa: "*Vão bater na travesti! Vão matar a travesti! Vão arrancar o coração dela*". Essas falas expressam não apenas a experiência pessoal de Musa, mas também a realidade enfrentada por muitas outras travestis no Brasil.

Durante a entrevista, a cantora compartilha de maneira descontraída suas percepções e sentimentos sobre se apresentar ao vivo. Ela rememora a ansiedade que sentiu ao ser informada que iria cantar no *Encontro da Diversidade de Bauru*, uma situação que, inicialmente, a deixou apavorada. Ela descreve o processo de preparação para o evento, com o tempo passando lentamente à medida que a data da apresentação se aproximava: "*Aí você tá tipo: 'Ai, faltam três meses. Ai faltam dois meses. Ai falta um mês...'*" Esse sentimento de antecipação foi seguido pela tensão da espera e o nervosismo pré-show. Musa faz referência a um meme para ilustrar o quanto essa expectativa a afetava, mas também expressa a emoção de estar no palco, diante de um público que curte sua apresentação.

Essa experiência se conecta com a apresentação das Travecas Travessas no Voodoo, ocorrida no outono de 2024, em um bar alternativo da zona de classe média de Bauru. Diferente de outros locais pelos quais o grupo já havia passado, o Voodoo possuía uma atmosfera mais intimista, ainda que frequentado por um público com maior poder aquisitivo. O espaço, que mistura ritmos do MPB, pop e funk, era comandado por Santina como DJ, que alternava entre controlar a pista e interagir com o público, enquanto Lua circulava pelo palco, contribuindo com presença e energia. A chegada de Musa, com uma nova estética e uma lace longa, acrescentou um elemento de surpresa e renovação à performance, ressaltando a constante construção e transformação de suas identidades performáticas.

O ponto alto da noite era novamente “Piroca de Noia”, primeiro *single* do grupo, que simboliza a consolidação do trabalho das *Travecas Travessas* e a ocupação de espaços culturais antes pouco acessíveis a artistas trans. Durante a performance, o público gradualmente ocupava a pista, ora dançando, ora se entretendo com a energia das artistas, que se movimentavam entre o palco e a plateia, convidando todos a participarem: “*os espaços serão ocupados por mulheres, mas também por travestis, pois o princiPAU elas têm!*”.

Essa dinâmica evidencia que a performance das *Travecas Travessas* vai muito além da simples execução musical, em que o corpo, a estética e o afeto se articulam para gerar uma experiência coletiva intensa e transformadora. Ao ser questionada sobre a percepção de rejeição por parte do público, Musa não apenas admite que existe esse tipo de resistência, como também revela que, paradoxalmente, é justamente essa rejeição que alimenta sua motivação. Para ela, a presença de uma pessoa desinteressada ou crítica no meio de uma plateia que aplaude funciona como combustível para intensificar sua entrega: “*Esse aqui é o babado*”.

A cantora explica, com firmeza e um toque provocativo, que esse único espectador insatisfeito é o destinatário da energia máxima de sua performance: “*É pra ele que eu dou, que eu faço todo o espetáculo*”. Nesse gesto, o humor e a irreverência se misturam à crítica social, invertendo relações de poder tradicionais: ao mesmo tempo em que enfrenta o machismo e a heteronormatividade presentes no público, Musa transforma a rejeição em afirmação, usando o microfone para expor, de maneira teatral e transgressora, o controle que exerce sobre o espaço do palco. A frase final, carregada de provocação, em que ela sugere que os que a rejeitam acabam “mamando sua pica”, revela como a performance funciona como instrumento de empoderamento e autossuficiência, invertendo expectativas e subvertendo a dinâmica de poder, ao mesmo tempo em que constrói uma presença performática forte e memorável.

Essa resposta de Musa evidencia sua habilidade em transformar a rejeição em combustível para sua performance e reflete a forma como ela usa o palco para se afirmar e se

empoderar frente a um sistema que muitas vezes tenta deslegitimar sua presença. A atitude desafiadora da artista diante da rejeição reforça a ideia de que sua arte é, também, uma forma de resistência e afirmação de identidade.

A cantora compartilha sua visão sobre o impacto que as pessoas trans estão causando na música, especialmente no que diz respeito à ocupação de espaços artísticos. Para ela, esse impacto é imenso. Musa reconhece que as pessoas trans, por muito tempo, ocuparam espaços nos bastidores da indústria musical, como estilistas, cabeleireiras e outras funções que ficam longe dos holofotes. Contudo, ela observa que, atualmente, muitas dessas pessoas estão tomando a frente, ocupando o palco, sendo vistas e ouvidas, o que, para ela, representa um avanço importante. Ela enfatiza a importância de se expor e ocupar esses espaços visíveis, uma ação que está relacionada a um movimento de resistência contra as normas e preconceitos sociais: *“A gente tem que correr muito pra essas bichas andarem de saia no centro e com a perna peluda”*, revela ela, destacando a luta para que pessoas trans possam viver e se expressar livremente em espaços públicos.

Quando questionada sobre o papel das plataformas digitais, como o Spotify e o YouTube, Musa reconhece o impacto positivo dessas ferramentas, não apenas para artistas trans, mas para qualquer pessoa que deseje criar e divulgar seu trabalho. Ela acredita que as plataformas digitais deram às pessoas, especialmente artistas que não têm apoio de gravadoras tradicionais, a chance de criar e compartilhar sua arte de forma independente. A possibilidade de criar um conteúdo que ressoe com o público e se espalhe viralmente, especialmente no TikTok, para Musa representa uma oportunidade para os artistas: *“Você vai ali, cria seu babado, joga o negócio que você bota fé, e reza para que exploda na mídia”*. No entanto, ela também questiona o impacto direto das redes sociais no seu trabalho, reconhecendo que, apesar de suas incertezas, é inegável que sua presença online ajudou a expandir o alcance de sua música.

Essa reflexão de Musa sobre as redes sociais revela uma compreensão crítica do papel que essas plataformas desempenham no atual cenário artístico, especialmente em relação ao processo de visibilidade e o impacto que elas têm nas identidades dissidentes. Embora ela reconheça o poder de alcance dessas ferramentas, também fica claro que Musa percebe a necessidade de uma audiência engajada e a importância de ter algo autêntico a oferecer.

Musa compartilha suas reflexões sobre a música e o impacto que ela tem para pessoas trans, destacando a relação com o público e o papel do funk como veículo de expressão. Ela reconhece que, apesar de o funk ser muitas vezes associado a "putaria", ele também é uma forma de expressão musical que proporciona uma conexão física e emocional com seu público.

Para ela, o funk não se resume a um gênero musical específico, mas é uma ferramenta potente para criar conexões com a plateia, principalmente pela sua energia, ritmo e atitude performática. Ela afirma, com clareza, que o funk é o estilo musical que mais a representa e em que ela se sente à vontade, embora também considere explorar outros estilos, como o R&B, futuramente.

A artista revela ainda um importante aspecto sobre sua carreira e identidade: o impacto da visibilidade de artistas trans na indústria da música. Musa fala da resistência das pessoas trans ao longo do tempo, e do papel crucial que elas desempenham ao finalmente se colocarem no centro da indústria. A artista observa que muitas pessoas trans ainda ocupam bastidores, mas que há um movimento crescente de ocupação dos palcos, um fenômeno que tem gerado mudanças na representatividade e na visibilidade de corpos dissidentes. Ela vê nas plataformas digitais uma oportunidade de alcançar mais pessoas, embora também questione o verdadeiro alcance dessas ferramentas em termos de representatividade.

Em relação à música como ferramenta de conscientização e de transformação social, ela acredita que a arte, especialmente a sua, serve como um veículo de manifestação pessoal, permitindo que ela fale sobre suas vivências, desejos e críticas sociais, e ressalta a importância da sinceridade e da transparência em seu trabalho. Musa não tem receio de abordar temas polêmicos ou desconfortáveis, e a sua música não se esquivava de tocar em questões difíceis, mas sempre com um olhar crítico e de empoderamento.

Ao discutir a questão de ser uma travesti no cenário atual do Brasil, Musa reflete sobre as dificuldades e a resistência que a identidade travesti carrega, em um país que continua a figurar entre os maiores índices de assassinatos de pessoas trans e travestis. Ela defende a ideia de que ser travesti não é uma questão de resistência, mas de existir. Para ela, é importante desmistificar o estigma e as imposições sociais que vêm com essa identidade e, ao mesmo tempo, reconhecer o potencial de se reinventar constantemente. Musa coloca que ser travesti é, em última instância, "ser ela mesma", sem renunciar à sua autenticidade, mesmo diante das adversidades.

Ela também critica a estagnação na indústria musical, referindo-se à repetição das mesmas figuras e à falta de diversidade nas opções oferecidas ao público. Musa sugere que a indústria deve buscar mais autenticidade e novos talentos, e não continuar privilegiando os mesmos artistas de sempre. Ela também comenta sobre a exclusão de artistas trans em espaços midiáticos, mencionando a luta das pessoas trans para ter mais visibilidade, destacando figuras como Liniker que, segundo ela, abriram portas importantes para o movimento trans na música.

Por fim, a artista faz um comentário importante sobre a necessidade de se ressignificar o conceito de ser travesti. Musa, com um tom provocador, afirma que ser travesti não é apenas

um ato de resistência, mas uma forma de viver e existir. Ela destaca que, mesmo com as limitações e dificuldades impostas pela sociedade, as travestis continuam a buscar formas de existir de maneira plena, humana, e autêntica, sem se submeter às expectativas que a sociedade cisnormativa impõe.

### 3.3. ICELUANA: luxar e transcentrar afetos

A seguir, apresentamos a entrevista com IceLuana, também chamada de Lua ou Luana, integrante das *Travecas Travessas*. Responsável por construir a estética visual do grupo, cuidar da maquiagem, das mídias digitais, figurinos e do estilo performático, Luana ocupa um lugar central na cena musical e cultural local. Durante a conversa, ela compartilhou detalhes sobre seu processo de afirmação de identidade, escolhas de nome artístico, práticas estéticas e experiências afetivas, além de suas percepções sobre a cena trans e periférica. A entrevista permite compreender não apenas a trajetória individual de Luana, mas também como sua experiência pessoal dialoga com o coletivo, a performance artística e os desafios de corpos dissidentes em espaços culturalmente normativos.

No início da conversa, Luana trouxe a questão de seu nome e identidade, demonstrando como a construção do nome artístico reflete camadas de personalidade, estética e humor: *“Meu nome artístico é Ice Luana. As pessoas sempre disseram que eu era bem fria. Então Ice vem muito de ser fria. E vem muito também desse luxo que eu gosto, né? Então vem de diamante. Ah, e também vem de maconha, de ice de maconha”*. Aqui, observa-se como a escolha do nome articula traços da sua identidade: frieza, sofisticação e irreverência, estabelecendo uma presença performativa desde a nomenclatura.

Luana se identifica como mulher trans, travesti, e heterossexual, ainda que reconheça o estranhamento que a afirmação de sua sexualidade possa causar em outras pessoas da cena LGBTI+: *“É um pouco vergonhoso dizer isso, porque as pessoas falam: ‘Ah, não sei que é hétero...’. Mas eu sou completamente hétero, não fico com uma amapoas, não dá”*. Apesar das pressões sociais e das expectativas normativas, ela reafirma sua orientação e a coloca em diálogo com suas preferências afetivas e sexuais: *“Prefiro homens trans, né? Por mil questões. Mas eu sinto atração pelos dois [cis e trans]”*. Esse posicionamento evidencia a complexidade de suas vivências, em que identidade de gênero, sexualidade e escolhas afetivas se entrelaçam, construindo subjetividades múltiplas e não lineares.

O relato sobre o processo de percepção de si como pessoa trans revela um percurso de descobertas e experimentações estéticas desde a adolescência. Luana descreve sua trajetória de forma detalhada:

“Com 16 para 17 anos, comecei a fazer drag. Mas aí eu ainda ficava meio, tipo, ‘nossa, como eu tô feia’. Até que comecei um curso para ser maquiadora profissional... Aí me maquiei e falei: ‘nossa, eu não quero me maquiar de drag, eu quero fazer uma makezinha de amapoa’... comecei a sair maquiada, com delineador, rímel, gloss, comecei a adicionar unha no dia a dia, e comecei a querer usar roupas femininas... foi aí que descobri, e conheci a Santina também, e ela falou: ‘Querida, é isso! Segue e dá o próximo passo’” (IceLuana em entrevista ao autor, 2024).

Essa narrativa nos mostra como o autoconhecimento e a afirmação de gênero se processam de maneira gradual, atravessando práticas cotidianas, experiências corporais e orientação afetiva, bem como influências de pessoas próximas que funcionam como suporte e inspiração.

Além disso, Luana comenta sobre a retificação documental, indicando que o processo ainda está em curso, com obstáculos práticos e afetivos: *“Ainda está naquele processo, ainda preciso daquele arô, pra tirar aqueles babados, até ir atrás da minha certidão de nascimento que está com a minha mãe e eu não estou falando com ela, então tá o maior b.o.”*. Essa dificuldade reflete as barreiras burocráticas e sociais enfrentadas por pessoas trans, mesmo quando já afirmadas e visíveis na cena cultural.

Assim, desde a escolha do nome artístico até a expressão estética e a afirmação de identidade, Luana constrói uma persona complexa, híbrida e performativa, que dialoga com sua trajetória pessoal, o espaço cultural que ocupa e as relações de gênero e poder nas quais está inserida. Seu relato permite compreender que a identidade, para ela, é um processo contínuo de experimentação, mediação e expressão, em que o corpo, o nome e a estética são ferramentas centrais de (re)existência e visibilidade.

Durante a entrevista, a cantora descreveu de forma detalhada os desafios vividos no início de sua transição, enfatizando a ausência de acolhimento familiar como um fator determinante em sua trajetória. Ela relata que, ainda adolescente, morava com o pai, cuja aceitação era limitada e marcada por regras rígidas. Apesar de inicialmente sustentá-la por obrigação, ele demonstrava crescente incômodo com a expressão de gênero de Luana, contestando sua forma de se vestir, maquiar e se comportar, até que, aos 17 anos, chegou a expulsá-la de casa.

O episódio de expulsão desencadeou uma série de perdas, incluindo o emprego e a interrupção do curso de maquiagem que cursava, evidenciando como a falta de apoio familiar se interligava a vulnerabilidades econômicas e sociais. Esse contexto, entretanto, também abriu espaço para novas experiências e inserção na cena artística local: IceLuana encontrou acolhimento no salão Pikumanas, onde iniciou sua prática artística, passou a frequentar eventos culturais e a se apresentar, consolidando sua trajetória junto a Santina e outras artistas.

A precariedade estrutural enfrentada por pessoas trans em cidades como Bauru se tornam evidentes, onde a ausência de suporte familiar e a escassez de oportunidades de trabalho formam um ciclo de marginalização. Ela aponta que, muitas vezes, a sobrevivência passa pela prostituição, única opção viável diante da exclusão do mercado formal. Segundo a própria artista, o apoio familiar e a empregabilidade são barreiras centrais para a população trans, determinando não apenas possibilidades de sustento, mas também de expressão, autonomia e existência segura.

Durante a conversa, Lua abordou de forma contundente as dificuldades enfrentadas na cena musical de Bauru e, mais amplamente, no Brasil. Segundo ela, a falta de apoio do público constitui um obstáculo central: “*As monas deviam tudo se juntar e falar: ‘Porra, as únicas travestis fazendo música autoral na cidade... a gente não pode perder isso por nada!’*”. Ela aponta que, mesmo quando os contratantes reconhecem o potencial do grupo, o público ainda não responde de forma consistente, impactando diretamente nas oportunidades de performance e na valorização econômica do trabalho das artistas. Eventos que poderiam ser espaços de visibilidade e consolidação da carreira, como o Voodoo, frequentemente registram baixa presença do público LGBTI+, reforçando a percepção de que a cena ainda carece de solidariedade coletiva entre as artistas e frequentadores.

Retomamos, a partir desse momento, o primeiro evento das artistas fora de Bauru (SP), no *Encontro da Diversidade de Lins* (SP), realizado a convite meu, um dos organizadores do evento, o que possibilitou a inserção das *Travecas* em um novo território da região. A data era 07 de julho de 2024, e o palco do Centro Universitário de Lins (Unilins) se preparava para receber a festividade. O *Encontro da Diversidade* já acontece na cidade desde 2019, organizado pelo Coletivo SOMOS, associação dedicada à luta pelos direitos da população LGBTI+. Nessa edição, artistas e participantes de toda a região iriam ocupar o palco com performances drag, DJs e cantoras, formando um mosaico de expressões e identidades.

As *Travecas* chegaram cedo, descendo de uma van que as trouxe de Bauru. O look todo branco, pensado exclusivamente para a ocasião, refletia a intenção de marcar presença de forma única e impactante. Naquele dia, a apresentação duraria cerca de 20 minutos, com um repertório que reunia suas principais músicas e coreografias, cada gesto e movimento cuidadosamente planejados para a performance.

À medida que a música começava a ecoar pelo auditório, o funk se espalhou pelo espaço, impondo um ritmo contagiante e provocativo. O público, oriundo de uma cidade de cerca de 80 mil habitantes, reagiu com surpresa, poucos estavam habituados a presenciar uma apresentação carregada de falas explícitas sobre sexualidade e putaria. Algumas mães, que

acompanhavam crianças no evento, demonstraram constrangimento, evidenciando a tensão entre o conservadorismo local e a força disruptiva da performance. Era nesse contraste que se tornava visível o impacto das artistas: elas ocupavam o palco e desafiavam normas sociais, pois “quebrar normas é a norma da performance” (Taylor, 2023, p. 77), oferecendo à cidade uma experiência intensa de visibilidade e transgressão estética.

**Figura 17** - Apresentação no Encontro da Diversidade de Lins



**Fonte:** Registros por Nilson Erick no acervo do @coletivosomos, 2024.

Neste dia, ficou evidente como o funk ainda provoca estranhamento em grande parte da sociedade. Não se tratava apenas das identidades das *Travecas*, estávamos em um evento LGBTI+ em que o espaço também era ocupado por outras pessoas trans, mas principalmente da música, que se mostrou o elemento mais impactante e controverso para o público. Ao mesmo tempo, era perceptível uma preocupação por parte da organização em relação às letras, já que eventos como as Paradas do Orgulho historicamente sofrem perseguição de grupos conservadores.

Essa tensão pode ser compreendida à luz de projetos de lei<sup>60</sup> que, em diferentes cidades e estados, buscam restringir a presença de crianças ou proibir a reprodução de gêneros musicais como o funk, alegando que as práticas associadas a esses ritmos expõem corpos, simulam atos sexuais e confrontam valores considerados tradicionais e conservadores.

<sup>60</sup> Ver: <https://g1.globo.com/sp/sorocaba-jundiai/noticia/2025/02/20/projeto-de-lei-quer-proibir-criancas-na-parada-do-orgulho-lgbtqia-em-sorocaba-entidade-questiona-medida.ghtml>.

Nesse contexto, Luana evidencia a desigualdade presente na indústria musical nacional, ressaltando que artistas trans e negras, mesmo conquistando visibilidade e destaque, enfrentam pressões específicas e estruturais. “Às vezes você tem que engolir um sapinho para você estar ali”, relata, apontando que, para acessar palcos maiores ou meios de comunicação de maior alcance, muitas vezes é necessário negociar com líderes e estruturas de poder heteronormativas, brancas e cis, o que pode comprometer a liberdade artística e política das performers.

Além disso, ela destaca que estilos historicamente marginalizados, como funk e hip hop, são ainda mais sujeitos a censura, sobretudo quando suas letras abordam críticas sociais. Em um episódio emblemático, Luana relembra: “No show da Parada mesmo... uma música que a gente fala da prefeita... vieram pedir pra gente: ‘Aí, tem como vocês não cantarem essa parte?’ Na hora a gente gritou no microfone essa parte.” Esse relato mostra a resistência das artistas e a importância da performance como espaço de afirmação política, visibilidade e contestação às normas conservadoras que ainda permeiam a sociedade.

No contexto do hip hop, observa-se uma situação análoga àquela enfrentada por artistas de funk: apesar de avanços e conquistas pontuais nos últimos anos, muitos integrantes da cena relatam episódios frequentes de preconceito e repressão, incluindo violência policial que compromete a realização de eventos, mesmo quando estes possuem alvarás. Soma-se a isso a carência de apoio institucional, como a disponibilização de editais públicos, infraestrutura adequada ou condições mínimas de realização de shows, como banheiros e equipamentos básicos. Esse cenário evidencia que, tanto no hip hop quanto no funk, artistas periféricos, negros e dissidentes de gênero continuam lidando com barreiras estruturais significativas para ocupar espaços culturais e expressar suas narrativas, reforçando a importância de compreender essas manifestações como práticas de resistência e afirmação identitária (Herschmann; Fernandes, 2022).

A artista ainda discute o impacto de preconceitos estruturais sobre remuneração e oportunidades. Em festivais e eventos, mesmo sendo reconhecidas por sua relevância e talento, as *Travecas Travessas* enfrentam cortes de cachê e limitações de tempo de palco, muitas vezes em razão de resistências institucionais ou de uma moral normativa que censura a expressão de liberdade sexual e performatividade trans: “As irmãs de pau foram num festival... e aí começaram a vaiar, começaram a gritar, e elas saíram do show e abriram uma nota reclamando...”.

Durante a entrevista, Lua abordou o significado profundo de nomear-se travesti, refletindo sobre a carga histórica e social que o termo carrega: “Hoje em dia, travesti... eu diria

*que é muita luta, viu? É muita luta! Não é um termo fácil de seguir, não é uma bandeira gostosa de se ter... ”.* Ela pontua que a travesti se encontra na linha de frente das opressões de gênero e raça, sendo frequentemente estigmatizada como “ladra, drogada, doente”, e que seu trabalho é ressignificar esse título por meio da arte. Para Luana, nomear-se travesti é também ocupar espaço, afirmar existência e transformar a percepção pública sobre corpos dissidentes: *“Eu sou travesti e agora eu vou te mostrar por que eu sou travesti. Me dá o microfone!”*.

A trajetória artística de Luana está intimamente ligada à sua transição e aos primeiros contatos com a cultura performativa. Ela recorda o início de sua produção artística ainda adolescente, quando começou a trabalhar como maquiadora e produtora de eventos, colaborando com Santana (AnaLua2000): *“Eu comecei como produtora da Agnes, fazendo back vocal, abrindo como mestra de cerimônias, discotecando... E foi aí que começou, porque a Agnes via que eu já tinha uma arte e me fez esse convite pra gente criar um grupo”*. A formação das *Travecas Travessas* surge, portanto, de um processo coletivo de aprendizagem e experimentação, em que a criatividade e a resistência se entrelaçam desde o início.

Em relação às inspirações, IceLuana destaca a importância de referências locais, em especial Santana, que lhe mostrou que era possível produzir arte trans sem depender da prostituição ou de espaços marginais de sobrevivência: *“Foi a Santana. Ela fazendo um sarau, recitando um poema... aí eu percebi que dava pra travesti fazer arte”*. Esse encontro com uma figura trans que atua artisticamente em Bauru consolidou a percepção de que a criação artística é uma ferramenta de expressão, resistência e autonomia para pessoas trans.

Ao refletir sobre o que considera a melhor parte de ser cantora, Luana enfatiza a valorização do público e o reconhecimento do trabalho como elementos centrais da experiência artística: *“A melhor parte é ser valorizada, ser aplaudida, ver as pessoas felizes olhando para você... às vezes pode ter duas pessoas no seu show, se essas duas pessoas vierem elogiar, foi tudo, valeu a pena”*. A artista revela que a performance vai além do entretenimento: trata-se de uma afirmação de existência, de visibilidade e de resistência em um contexto social que historicamente marginaliza corpos trans.

O relato de Luana demonstra uma dimensão dupla da cena musical: por um lado, ela oferece visibilidade, potência performática e possibilidades de inserção econômica. Por outro, está atravessada por barreiras estruturais, preconceitos e censuras que reproduzem desigualdades históricas de gênero, raça e sexualidade. Nesse contexto, a resistência das artistas não se limita à presença no palco, mas se estende à manutenção de sua autonomia, à subversão das normas impostas e à insistência em ocupar espaços que historicamente lhes foram negados.

A formação do grupo surge de um processo orgânico de colaboração artística. Luana relata que a experiência inicial com Santina envolvia trabalho em bastidores e produção de arte: *“Eu tava já trampanando com ela em todos os projetos dela de clipe, eu fazia tudo que tinha pra fazer em produção de look, cabelo, maquiagem, unha, e ajudava na direção de arte dos clipes e participava dos clipes também”*. A passagem da produção para a performance em palco se deu de forma gradual, com a inserção de Maria no trio, completando a estética e a dinâmica do grupo. Assim, *Travecas Travessas* nasce não apenas como um coletivo musical, mas como um projeto artístico multidisciplinar, onde direção de arte, performance e produção visual se entrelaçam.

A escolha pelo funk, embora estratégica, expressa mais do que uma simples adaptação ao mercado: revela o desejo por visibilidade e, sobretudo, por viabilidade econômica. Como relata Luana, a decisão de migrar do hip hop para o funk está diretamente relacionada ao potencial de alcance e viralização do gênero: *“O funk... tem muito mais chances do que, por exemplo, o que a Liniker faz. A gente começou fazendo hip hop... e aí não deu certo, e aí a gente preferiu ir pro funk”*. Nesse contexto, a opção estética é inseparável da busca por autonomia material e pela possibilidade de sustento. O sucesso, como ela mesma define, é medido por parâmetros concretos de estabilidade e bem-estar: *“Se eu tiver cinco mil reais na minha conta todo mês... para mim isso é sucesso. Conseguir pagar minhas contas, me manter, ver as minhas bem, ver todo mundo bem”*.

Pensar essas artistas travestis a partir da noção de pop é, portanto, refletir sobre o deslocamento entre espaços e pertencimentos. Afinal, estamos diante de uma cena pop ou *underground*? Acompanhando suas trajetórias ao longo dos meses e nas entrevistas realizadas, percebo que essas categorias não se excluem, mas se entrelaçam. O *underground* figura como o território de origem, um espaço de resistência, afirmação e experimentação estética, enquanto o pop surge como horizonte de possibilidade, seja em termos de projeção simbólica, seja como promessa de sustentabilidade financeira.

Cardoso Filho e Janotti Jr. (2006, p. 9) ajuda a compreender essa tensão ao descrever o *underground* como um campo que se constrói em oposição ao *mainstream*, operando com lógicas próprias de produção e circulação: *“Os produtos ‘subterrâneos’ possuem uma organização de produção e circulação particulares e se firmam, quase invariavelmente, a partir da negação do seu ‘outro’ (o mainstream)*. Já um produto *underground* é quase sempre definido como *“obra autêntica”, “longe do esquemão”, “produto não-comercial”*. Trata-se de uma política da segmentação, voltada ao reconhecimento em nichos e à manutenção da autonomia criativa, mesmo que à custa de maior visibilidade ou retorno financeiro.

É justamente nesse entre-lugar que se situam as escolhas dessas artistas. Suas trajetórias emergem de circuitos independentes, periféricos, e marcam presença em espaços alternativos, mas não se restringem a eles. O desejo de circular, de alcançar, de viver da própria arte, as aproxima da lógica pop, não como rendição, mas como estratégia. Como afirma Luana em outro momento da entrevista: *“A música e o funk é o que a gente acredita que vai dar mais certo pra gente, mais rápido. A gente não vai precisar lutar tanto. Óbvio que vai ter muita luta, mas não vai demorar tanto pra gente conseguir se manter bem”*.

Neste depoimento, o pop, aqui representado pelo funk, aparece não como uma ameaça à autenticidade, mas como possibilidade de existência plena. É um gesto de sobrevivência, de autonomia e de reinvenção de si, onde a performance artística se alia à urgência da vida. Assim, o pop deixa de ser o “outro” do *underground* e passa a ser também uma ferramenta de acesso, uma linguagem possível para narrar e transformar a própria realidade.

As referências musicais de *Travecas Travessas* também revelam a apropriação de modelos de liberdade sexual e empoderamento feminino, tanto cis quanto trans: *“Temos muita referência na Valesca Popozuda, na Tati Quebra Barraco... E também nas monas que estão falando agora de liberdade sexual travesti, como Linn da Quebrada”*. A influência dessas artistas evidencia um continuum de resistência estética e política, em que a sexualidade, a performatividade e o corpo tornam-se instrumentos de afirmação identitária. Ao mesmo tempo, a inserção de referências visuais e de produção musical reforça o caráter multidimensional do grupo, que articula performance, imagem e música como estratégias de presença e reconhecimento na cena cultural.

Ao abordar as preferências musicais de Luana, é possível perceber a tensão entre gosto pessoal e estratégias de inserção no mercado musical. Embora declare preferência pelo hip hop, por considerar o gênero *“bem mais chique, bem mais gostoso”*, e por ser mais alinhado à sua identidade artística, ela reconhece que o funk é a via mais viável para alcançar visibilidade e sustento imediato: *“Eu acho que pela gente acreditar que vai dar certo mais rápido... Funk já tem algumas que já estão conquistando, que já tem demanda... a gente acredita que é o funk que vai pagar”*. Essa escolha mostra como decisões estéticas estão imbricadas com questões socioeconômicas, demonstrando que a produção musical das *Travecas Travessas* não se dá apenas no âmbito da expressão artística, mas também na busca por autonomia financeira e reconhecimento.

O funk, para Luana, também carrega significados ligados à vivência periférica e à marginalização histórica da cultura negra: *“É algo que já vem da nossa convivência na periferia... Rap, funk, mas é algo que sempre foi marginalizado. Quando a gente sai dessa*

*bolha... a gente vê que não é bem assim, que não somos nada para eles*". Essa observação destaca a importância do gênero como ferramenta de afirmação identitária e resistência cultural. Além disso, a estrutura musical do funk, com batidas fortes e letras repetitivas, facilita a memorização e a participação do público, tornando-o eficaz para performances coletivas e para viralização em festas e redes sociais: *"O funk é mais curto... O beat que entra mais na mente. A letra é mais repetitiva, então é mais fácil de decorar"*.

No contraste entre hip hop e funk, Luana aponta que não há apenas uma hierarquia estética, mas também uma distinção de acessibilidade e potencial de retorno. Enquanto o hip hop exige maior domínio técnico, investimento e complexidade lírica, o funk permite um engajamento mais rápido e direto, alinhando-se às demandas imediatas do grupo e às possibilidades do mercado local. A escolha do gênero, portanto, é estratégica e política, articulando identidade, mercado e visibilidade: uma decisão consciente que demonstra como as *Travecas Travessas* navegam entre prazer estético, pertencimento cultural e sobrevivência econômica.

Ao refletir sobre os temas presentes nas músicas das *Travecas Travessas*, a cantora destaca que grande parte do repertório é atravessado por experiências de sexo casual e ausência de afeto, *"porque por muito tempo foi isso que nos foi oferecido"*. Esse recorte revela como a música funciona como um registro da vivência de mulheres trans periféricas, evidenciando tanto as tensões da solidão afetiva quanto a busca por pequenas formas de conexão emocional. Ela exemplifica essa realidade: *"Às vezes, o único afeto que a gente vai ter é esse mínimo afeto de 10 minutos com um bofe que a gente conheceu na rua e ofereceu uma mamada e foi isso. Às vezes não tem toque, não tem beijo, não tem olhar, não tem nada, foi só uma mamada e vai embora, e não conta pra ninguém, sigilo total"*.

Apesar da crueza das experiências narradas, o grupo transforma essas vivências em performance e música, equilibrando humor, crítica social e estética provocativa. Luana descreve o processo de criação como algo híbrido e espontâneo: algumas músicas surgem de improvisos ou bordões cotidianos, enquanto outras exigem dedicação e planejamento, incluindo a escrita manual, experimentação de melodias e elaboração de conceitos para o álbum: *"Às vezes a música surge do nada assim em alguma frase ou algum bordão que a gente fala... e daí já surge uma música daí, fazendo uma zoeira e tal"*.

No caso do EP que seria lançado, Luana explica que o trabalho era fruto de dois anos de elaboração, envolvendo revisão de composições antigas, criação de novas faixas e definição de estéticas visuais para cada clipe, consolidando um conceito coerente para o álbum: um diálogo entre funk e rock submundo, com influências góticas e dark. As músicas, segundo a

artista, abordam liberdade sexual, drogas e afeto, com um cuidado específico em construir narrativas centradas nas experiências trans, evitando abordagens falocêntricas ou transfóbicas: *“A gente canta isso muito, na maioria das nossas músicas, a gente tenta não ser falocêntrica e nem transfóbica com homens trans. A gente tenta incluir nessas letras mais afetos transcetrados do que com pessoas cis”*.

A artista traz à tona a importância dos afetos transcetrados, que ela define como relações de afeto entre pessoas trans: travestis com travestis, travestis com homens trans, ressaltando o caráter protetivo e acolhedor dessas conexões: *“O afeto transcetrado, de uma pessoa trans com uma outra pessoa trans, às vezes, pra gente é bem melhor, é bem mais confortável. Porque aquela pessoa já sente a dor que você sente. Você não vai sofrer transfobia, você não vai ter que explicar pro seu parceiro sexual várias ideias da vida e ter que ensinar”*. Esse tipo de relação funciona como um espaço seguro de reconhecimento mútuo e resistência, sobretudo em contextos nos quais o afeto com pessoas cis muitas vezes reproduz dinâmicas de marginalização e violência simbólica. Luana exemplifica a vivência pessoal e coletiva nesse contexto: ela própria viveu três anos de união com um homem trans, assim como suas colegas, evidenciando que o afeto transcetrado se constitui tanto como refúgio quanto como experiência afetiva potente, capaz de reforçar laços de identidade e pertencimento.

Ao falar sobre a inserção das plataformas digitais no cenário musical, Luana mostra um olhar crítico quanto à ideia de que YouTube, Spotify e demais serviços de streamings promovem inclusão automática: *“Acredito que as pessoas trans não têm muito disso... fizeram todo o corre, não tiveram apoio nenhum, de nenhuma plataforma, patrocínio que normalmente tem, publis e tal”*. Apesar da visibilidade que a internet pode proporcionar, a artista reconhece que o investimento institucional ainda é limitado e que a conquista de espaço depende do esforço individual ou coletivo, sem garantias de publicidade ou reconhecimento formal.

Ainda assim, a música é percebida como um instrumento de visibilidade, entretenimento e sustento, mesmo que o estigma associado ao funk e à marginalização das travestis imponha desafios adicionais. Luana afirma: *“Contribui numa forma de entretenimento, de pagamento e de festa... mas não tá contribuindo nesse estigma de marginalização que o funk tem. Porque o funk já é todo marginalizado, e junta a travesti, que também é marginalizada”*. Ela reconhece a necessidade de construir uma nova percepção, mostrando que o funk pode ser uma plataforma de expressão artística e social, embora não seja o caminho mais fácil para conquistar legitimidade cultural.

A artista também destaca a importância da representatividade, observando como o protagonismo de travestis consolidadas, como Liniker, consegue romper barreiras e ampliar a

percepção sobre o que corpos dissidentes podem produzir na música: *“Acho que as monas estão conseguindo fazer um babado... mostrar arte, mostrando excelência, mostrando talento. E sem fazer o que esperam que a gente faça, né? A Liniker estar lá, cantando MPB... quem imaginou uma travesti cantando MPB, cantando samba, cantando pagode?”*. Para Luana, o impacto cultural dessas presenças transcende o entretenimento e contribui para ressignificar estigmas históricos, ampliando a visibilidade e o espaço de atuação de artistas trans na música brasileira.

Luana traz uma perspectiva interessante sobre ativismo, que ela chama de “ativismo de volume”: *“Eu vou tá ali pra fazer volume, pra tá ajudando, mas eu não vou me desgastar nesse nível de ativismo”*. Para ela, ativismo não se resume à presença em debates ou confrontos públicos, mas também à atuação em apoio e solidariedade cotidiana, demonstrando que há diversas formas de engajamento político e social, e que cada indivíduo constrói sua própria maneira de se posicionar.

Em uma época de forte polarização e precarização da vida social, essas iniciativas engajadas constituem-se, de certa maneira, em um zeitgeist que caracteriza o ambiente artístico-intelectual contemporâneo. Como é possível constatar, na atualidade, o “ativismo” transita pelas ambiências urbanas e digitais, pelos campos políticos, artísticos, sociais e educacionais, questionando institucionalidades e cânones do mundo atual (Fernandes, Herschmann e Estevão, 2022, p. 15)

Além disso, Luana destaca a influência da mídia na construção da percepção pública sobre as identidades de gênero, lembrando de episódios históricos de desrespeito, como a humilhação de Roberta Close no programa do Faustão. Luana afirma: *“Eu acho que essas mídias, Globo, canais grandes, devem uma reparação histórica com as travestis... Uma cota de elenco, vamos botar uma cota de elenco, que tal? Eu acho que a mídia deve isso”*. A reparação, segundo ela, seria garantir espaço efetivo para artistas trans na televisão e em outros meios de comunicação, contribuindo para o reconhecimento histórico e visibilidade de corpos e narrativas marginalizadas.

No que tange à relação das *Travecas Travessas* com a cultura Ballroom, Luana explica que essa conexão se fortaleceu em 2024, a partir da interação com artistas de Florianópolis (SC), Rê e Taye: *“Antes a gente tinha uma visão muito de fora e uma visão muito de teoria e não prática. Então, acho que agora que a gente tá se inserindo mesmo... antes foi mais, um laboratório”*. Para Lua, a música se torna um veículo de desmistificação e afirmação, mostrando que travestis podem ocupar múltiplos papéis e esferas de criação: *“A gente não tá ali cantando que a gente é prostituta... A gente é várias coisas. A gente é rica, talentosa,*

*famosa. Então, acho que é isso, a música tem esse papel de trazer a informação do que a gente é também, da nossa boca”.*

Por fim, Luana também avalia a relação com a pesquisa e o entrevistador: a abordagem respeitosa e fundamentada é essencial para que a interlocução seja genuína e significativa. Ela observa: *“Eu acho que quando tem esse respeito e esse fundamento que você tem... a gente percebe e aí é gostoso de fazer. A gente faz total de coração”.* Isso demonstra a importância de relações de pesquisa baseadas na confiança e na compreensão das especificidades de cada grupo estudado, especialmente quando se trata de corpos e identidades historicamente marginalizadas.

Nesta trilha, o trabalho criativo das *Travecas Travessas* pode ser relacionado ao conceito de “performance autoetnográfica” proposto por Estebán Muñoz (1999), que enfatiza a exploração de experiências íntimas e dramas pessoais como material de expressão. Nesse sentido, as artistas utilizam suas vivências em espaços públicos como um recurso ético e estético de resistência, especialmente em um contexto marcado tanto pela exposição compulsória da intimidade quanto pela invisibilização e ataque às identidades dissidentes nas cenas metropolitanas. De maneira similar, Linn da Quebrada é uma artista que também incorpora em seu ativismo auto-reflexivo a fusão entre entretenimento e ação política, demonstrando que a performance transgressora não se limita a formas convencionais de lazer ou à política tradicional (Rocha e Rezende, 2019).

Essas narrativas situam as artistas em um ponto de intersecção: herdeiras de uma cena que conquistou espaços de visibilidade, mas ainda lutam para que corpos trans sejam protagonistas de sua própria história. O que elas constroem em Bauru (SP), no interior paulista, dialoga diretamente com essa disputa mais ampla. O trio insere-se nesse contexto como ato de continuidade e ruptura, reivindicando um lugar que ainda não lhes foi dado, e criando, com seus corpos e vozes, um caminho próprio.

## **INCONCLUSÕES FINAIS: porque a escuta não termina aqui**

Escrever estas últimas linhas não é tarefa de encerramento, mas de transbordo. Não há aqui um ponto final que dê conta daquilo que é processo, fluxo, presença. Ao longo desta pesquisa, o que se tentou foi escutar com o corpo inteiro. Escutar na frequência das vozes que tremem, dos *beats* que vibram, das laces que balançam. Escutar as travestis da cena de Bauru sem domesticar seus gestos, suas gírias, suas dores e seus brilhos.

Por tudo isso, esta pesquisa se orientou pelo compromisso ético-político de compreender a cena não como objeto a ser explicado, mas como território a ser atravessado, com tudo que ele tem de instável, contraditório e potente. Não se tratou de “coleta de dados”, mas de produção de registros etnográficos tecidos junto das artistas, nas festas, nas entrevistas, nas redes sociais. A etnografia aqui foi vivida como performance, na qual o pesquisador não se coloca à margem, mas participa, arrisca, afeta e se deixa afetar. Nesse gesto, a pesquisa se torna também um exercício de cuidado, de confiança e de presença.

Por isso, mais do que uma espécie de relato/relatório de pesquisa, este trabalho é também uma pesquisa-performance. A escrita não veio depois da cena: ela se fez junto dela, no ritmo das festas, no compasso das entrevistas, na vibração dos encontros. Não foi apenas descrição de campo, mas elaboração de uma presença, de um modo de inscrever em palavras aquilo que escapa, mas que ainda assim insiste em marcar territórios. A etnografia, nesse sentido, não foi instrumento de envolvimento, de risco, de afeto.

Ao longo de dois anos, acompanhei a formação de um trio, a dissolução do mesmo, a arquitetura de uma cena viva e disruptiva, na qual foi possível perceber como as travestis de Bauru produzem modos singulares de resistência estética e política. Longe dos grandes centros, a arte travesti inventa linguagens próprias, cria coletivos, estabelece vínculos e ressignifica o interior como espaço fértil de experimentação. Foi possível perceber como a cena travesti de Bauru produz modos singulares de resistência estética e política. Longe dos grandes centros, a arte travesti inventa linguagens próprias, cria coletivos, estabelece vínculos e ressignifica o interior como espaço fértil de experimentação.

Aqui, a comunicação não aparece apenas como transmissão de mensagens, mas como trama viva que atravessa corpos, pistas de dança, plataformas digitais e relações de afeto. Performance e comunicação se entrelaçam como práticas dissidentes que desestabilizam normas de gênero, desafiam fronteiras simbólicas e criam outras formas de existir.

Esses achados não se organizam em conclusões fixas, mas em inconclusões que insistem em se abrir. Entre eles, é possível destacar: a afirmação do interior como lugar legítimo de criação cultural e política; a centralidade da arte travesti como potência estética, pedagógica e política; a relevância da etnografia como prática performática de envolvimento; e a comunicação como experiência múltipla, que se dá entre o corpo, o digital e os afetos. Sobretudo, emerge a escuta como categoria central: não apenas técnica metodológica, mas prática política de cuidado, de coabitação e de abertura ao outro.

Nas margens, nos interiores, nas periferias, pulsa uma potência que exige ser reconhecida. Essa pesquisa, portanto, não é apenas sobre as *Travecas Travessas*, mas sobre como o interior também produz arte, política e resistência, e como a comunicação pode ser chave para compreender tais processos.

Além disso, a pesquisa realizada mostra a complexidade das trajetórias individuais e coletivas, evidenciando que a performance artística transcende a mera execução musical ou a presença em palcos. Ao longo das entrevistas com Analua, Musa e Luana, foi possível compreender como suas experiências pessoais, históricas e afetivas se entrelaçam à construção de suas identidades e à sua inserção na cena musical periférica, gerando práticas de resistência e visibilidade que desafiam normas sociais e estruturais historicamente excludentes. As narrativas das artistas revelam que a performance não se limita ao palco, mas se estende às redes sociais, à interação com o público e à produção estética e política de seus corpos dissidentes, constituindo-se como um espaço de afirmação identitária, autoexpressão e crítica social.

O conceito de performance, discutido a partir das reflexões de Soares (2011) e Taylor (2013), permitiu compreender que essas manifestações envolvem simultaneamente a materialidade do corpo, a construção narrativa do biográfico e a circulação de sentidos em contextos de visibilidade midiática. As *Travecas Travessas*, assim como artistas da cultura *Ballroom*, articulam seus corpos e discursos em cenários públicos e digitais, desafiando a normatividade de gênero e sexualidade e construindo uma “vida cênica” que integra prazer, sociabilidade, vigilância e contestação política. Nesse sentido, o funk e o hip hop aparecem como linguagens artísticas capazes de materializar essas tensões: ao mesmo tempo em que são alvo de preconceito, criminalização e censura, tornam-se plataformas para a expressão da identidade, da potência e da autonomia das artistas.

A análise das entrevistas evidencia ainda a importância do contexto afetivo e das relações de cuidado para a construção das performances e demonstra a relevância das redes sociais como instrumentos de visibilidade e construção de subjetividades. Através de

plataformas digitais, as *Travecas Travessas* ampliam o alcance de suas performances, articulando espaços de resistência, circulação de afetos e criação de redes de apoio.

O percurso narrativo das entrevistas mostra, ainda, como a experiência de violência e exclusão social impacta a trajetória das artistas, mas também como estas transformam a dor e a marginalização em força criativa. Histórias de expulsão do lar, dificuldade de acesso à educação e ao emprego, e a exposição à transfobia estrutural ilustram os desafios enfrentados, enquanto o desenvolvimento de práticas coletivas, como o trabalho em casas artísticas e a construção de comunidades trans, evidencia estratégias de resistência e autoafirmação. A cena kiki, inspirada na cultura *Ballroom*, aparece como exemplo paradigmático de espaço que combina acolhimento, produção estética e educação social, permitindo que jovens travestis e pessoas trans se insiram *em* redes de suporte, aprendizagem e visibilidade, algo que fortalece a análise de identidade como construção social e performativa.

Outro ponto central da pesquisa refere-se à dimensão política e ética das performances. Ao integrar entretenimento, crítica social e vivência individual, as artistas articulam um tipo de ativismo que dialoga com as categorias de “ativismo” e “ativismo de volume”, permitindo pensar a resistência de maneira não institucionalizada, mas efetiva na vida cotidiana, no palco e nas redes. O ativismo das artistas, por exemplo, mostra que engajamento político não se restringe à confrontação direta, mas se manifesta na prática artística, no apoio às colegas, e na ocupação de espaços historicamente inacessíveis. Esse modelo de atuação confirma a necessidade de repensar o papel da arte na promoção da inclusão e da diversidade, considerando as especificidades das experiências de corpos racializados, dissidentes e periféricos.

Observar a cena musical bauruense a partir das trajetórias das artistas negras e travestis é reconhecer que suas produções emergem de um cruzamento complexo entre raça, gênero, classe e territorialidade. A cidade, que se constrói como polo universitário e cultural do interior paulista, abriga práticas que tanto reproduzem exclusões históricas quanto abrem brechas para experiências de resistência e criação coletiva.

Nesse cenário, as artistas travestis negras atuam na contramão da norma, articulando suas performances como formas de deslocamento e contestação. Suas presenças desafiam as fronteiras do gênero e da branquitude, revelando o quanto o espaço urbano é também um campo de disputa simbólica e afetiva. Inspiradas por movimentos que vêm das margens, elas trazem à cena estética e politicamente a complexidade de existir como travesti e negra em um território que ainda opera sob lógicas excludentes.

A partir de suas práticas artísticas, é possível compreender a interseccionalidade não apenas como categoria analítica, mas como experiência vivida: atravessada por precariedades,

mas também por potências. As performances dessas artistas se tornam formas de narrar a cidade, de reocupar espaços historicamente negados e de reivindicar o direito de existir de modo pleno e visível. Assim, em meio às batidas do funk e às rimas do rap, emergem modos de resistência que articulam corpo, som e política, uma cartografia das diferenças onde ser travesti, negra e artista não é apenas identidade, mas gesto de sobrevivência, invenção e reinvenção cotidiana.

Por fim, a pesquisa evidencia que a performance das *Travecas Travessas*, enquanto expressão estética e política, é inseparável da experiência de identidade. O trabalho das artistas não apenas redefine os limites do que se entende por gênero, sexualidade e arte popular, mas também cria territórios de experimentação e visibilidade que dialogam com questões de memória, subjetividade e pertencimento. A performance, nesse sentido, é ao mesmo tempo prática de resistência, produção cultural e instrumento de afirmação de existência, funcionando como espaço de (re)existência coletiva e como forma de educação social e política para o público que testemunha essas apresentações. Ao integrar a análise das performances, das entrevistas e dos contextos socioculturais, este estudo reforça a importância de compreender artistas trans e travestis não apenas como sujeitos individuais, mas como agentes ativos de transformação social, cujo trabalho articula estética, ética e política em uma dinâmica de resistência contínua e complexa.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. (Publicação original de 1947).

ALUMNI UNESP. 10 coisas que todo estudante da Unesp em Bauru já fez ou presenciou. 31 ago. 2021. Disponível em: <https://alumni.unesp.br/noticia/10-coisas-que-todo-estudante-da-unesp-em-bauru-ja-fez-ou-presenciou>. Acesso em: 15 out. 2025.

AMARAL, A. Manifestações da performatização do gosto nos sites de redes sociais: uma proposta pelo olhar da cultura pop. *Revista Eco-Pós*, 2014.

AMARAL, Adriana; CARLOS, Giovana. Fãs, objetos e materialidades: apontamentos iniciais para pensar fandoms na cultura digital. In: FELINTO, Erick; MAIS, Alessandra; MÜLLER, Adalberto (org.). *A vida secreta dos objetos: ecologias das mídias*. Rio de Janeiro: Azougue, 2016. p. 213-232.

ALVES, Cláudio Eduardo Resende. Nome sui generis: o nome (social) como dispositivo de identificação de gênero. In: *Revista Estudos Feministas*, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufsc.br/index.php/ref>. Acesso em: 23 jul. 2025.

ARELLANO, José Miguel. El concepto de identidad una aproximación a la música en América Latina. *Neuma (Talca)*, v. 12, n. 1, p. 36-59, 2019.

BASTOS, Irineu Azevedo. História. Câmara Municipal de Bauru, s/d. Disponível em: <https://www.bauru.sp.leg.br/institucional/historia/>. Acesso em: 10 nov. 2025.

BAURU, Prefeitura de. Bauru: conheça a cidade. Online, s/d. Disponível em: <https://www2.bauru.sp.gov.br/bauru.aspx?m=1>. Acesso em: 10 nov. 2025.

BAURU, Prefeitura de. Lei Municipal n.º 6 358, de 24 de maio de 2013. Institui a Semana Municipal do Hip-Hop, a ser realizada anualmente no mês de novembro, que passa a integrar o Calendário Oficial de Eventos do Município de Bauru e dá outras providências. Disponível em: [https://sapl.bauru.sp.leg.br/consultas/norma\\_juridica/norma\\_juridica\\_mostrar\\_proc?cod\\_norma=6539](https://sapl.bauru.sp.leg.br/consultas/norma_juridica/norma_juridica_mostrar_proc?cod_norma=6539). Acesso em: 10 nov. 2025.

BAILEY, Marlon M. *Butch Queens Up in Pumps: Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

\_\_\_\_\_. O que pode uma teoria? estudos transviados e a despatologização das identidades trans. In: *Florestan*, n. 2, p. 46, 2014.

\_\_\_\_\_. *Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos*. EdUFBA, 2017.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. London, New York, 1998.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos pagu**, p. 329-376, 2006.

BRASIL, Povos Indígenas do. Guarani. Online, 10 ago. 2018. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani>. Acesso em: 05 out. 2025.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard. Musical scenes: Local, virtual, translocal. Nashville: Vanderbilt, 2004.

BOURDIEU, Pierre. Compreender. In: BOURDIEU, Pierre. A miséria do mundo. Petrópolis: Vozes, 1997.

BRAGA, José Luiz. Interação como contexto da Comunicação. Matrizes, v. 6, n. 1, p. 25-41, 2012.

BRASIL. Resolução nº 196, de 10 outubro de 1996. Estabelece as diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos. Brasília, 1996. Disponível em: [https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/cns/1996/res0196\\_10\\_10\\_1996.html](https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/cns/1996/res0196_10_10_1996.html). Acesso em: 05 out. 2022.

BUTLER, Judith. Bodies that matter. On the discursive limits os “sex”. New York: Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia. Editora José Olympio, 2018.

\_\_\_\_\_. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.): O corpo educado. Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, p.153-172, 2000.

\_\_\_\_\_. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2006.

CARRILLO, J.; PRECIADO, B. Entrevista com Beatriz Preciado. Revista poiésis, v. 11, n. 15, p. 47-71, 2010.

CARLSON, M. (2010). Performance: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG.

CICCO, Shelton Ygor Joaquim de; PELÚCIO, Larissa. “No interior não tem nada para fazer”: derivas das sexualidades no interior paulista. Revista Periódicus, v. 1, n. 9, p. 345-376, 2018.

CHAIA, Miguel. Artivismo. Política e Arte Hoje. In: *Revista Aurora*, n. 1. PUCSP, 2007. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/viewFile/6335/4643>. Acesso em: 02 ago. 2025.

COLLING, Leandro. A emergência dos artivismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. Sala Preta, v. 18, n. 1, p. 152-167, 2018.

\_\_\_\_\_. Fracasso, utopia queer ou resistência?: Chaves de leitura para pensar as artes das dissidências sexuais e de gênero no Brasil. Conceição/Conception, Campinas, São Paulo, 2021.

\_\_\_\_\_. Que os outros sejam o normal: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer. Edufba, 2015.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. Interseccionalidade. Boitempo Editorial, 2021. COLLINS, Patricia Hill. Intersectionality as critical social theory. Durham: Duke University Press, 2019.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. Interseccionalidade. Boitempo Editorial, 2021.

CORDOVA, Jonara. “QUEM SOUL EU”: a transitoriedade na performance de Linn da Quebrada por um viés interseccional. 2022. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2022.

COSTA, Luane Fernandes. Performatividades ritualísticas das ialodês nos videoclipes da música negra brasileira contemporânea. 2024. Dissertação (Mestrado em Estudos de Mídia) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023.

CRENSHAW, K. W. Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. The University of Chicago Legal Forum, p. 139-167, 1989.

CURRAN, James. Reinterpreting the democratic roles of the media. Brazilian Journalism Research, v. 3, n. 1, p. 31-54, 2007.

DALLA VECCHIA, Leonam Casagrande; FERREIRINHO, Gabriel Canecchio. O que é necessário para ser uma drag queen de sucesso? Negociações performáticas e estéticas entre corpos desviantes e o público mainstream. Tropos: comunicação, sociedade e cultura, v. 9, n. 2, 2020.

DANTAS, Danilo Fraga. A dança invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2005.

DE GODOI, Rodrigo Duarte Bueno; DA ROSA, Ana Paula. Lulapalooza e a toalha mais querida do país: a circulação de sentidos a partir da performance de Pabllo Vittar. Anais de Resumos Expandidos do Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais, v. 1, n. 5, 2022.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DI GIOVANNI, Julia R. Artes de abrir espaço – apontamentos para análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. Cadernos de Arte e Antropologia, v. 4, n. 2, 2015, pp. 13 - 27.

DIAS, Ed Ney Borges. Feitiços audiovisuais de uma travesti preta: a estética-política (en) cantada dos videoclipes de Linn da Quebrada. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2021.

DIAS, Morena Melo; FARIAS, Daniel Oliveira. Música constrói gênero? Uma abordagem discursiva e cultural sobre gênero musical e identidade de gênero. Encontro Anual da Compós, v. 29, 2020.

DOMINGOS, João Pedro; NOGUEIRA, Maria Alice de Faria. Geração Tombamento e mercado: a popularização do jovem negro na cultura do consumo. Anais do XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Volta Redonda, Rio de Janeiro, 2017.

PASSOS, Maria Clara Araújo dos. Pedagogias das Travestilidades. Civilização Brasileira, 2022.

DUMARESQ, Leila. Ensaio (travesti) sobre a escuta (cisgênera). Revista Periodicus, v. 1, n. 5, p. 121-131, 2016.

ECAD. Nicki Minaj faz 40 anos. Ecad, 08 dez. 2022. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/noticias/nicki-minaj-faz-40-anos/>. Acesso em: 09 mar. 2025.

FAGUNDES, Rodrigo Quevedo. Identidades transviadas midiáticas em videoclipes e suas apropriações por pessoas trans. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil, 2021.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. O estatuto pedagógico da mídia: questões de análise. Educação & realidade, v. 22, n. 2, 1997.

FLICK, Uwe. Introdução à pesquisa qualitativa. 3.ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder (R. Machado, trad.). Rio de Janeiro: Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. História da sexualidade: a vontade de saber. 17. ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

FREIRE FILHO, João. Das subculturas às pós-subculturas juvenis: música, estilo e ativismo político. Contemporânea, v. 3, n. 1, 2005.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. Intercom–Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2005.

GELAIN, Gabriela Cleveston. A gente tem que se manter vivo: narrativas audiovisíveis de corpos trans e gêneros dissidentes no centro de São Paulo. Tese (Doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo) – Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2023.

GHIRARDELLO, Nilson. Bauru em temas urbanos. Editora ANAP, 2020.

GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis: Vozes, 2009.

GOFFMAN, Erving. Estigma. Notas Sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada. 4. ed. LTC, 1988.

GOLDENBERG, Mirian. Objetividade, representatividade e controle de bias na pesquisa qualitativa. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais*, v. 3, p. 44-52, 1999.

GUIMARÃES, R.; BRAGA, Cleber. Ruídos anti-hegemônicos na música brasileira contemporânea: dissidências sexuais e de gênero. *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*, p. 309-337, 2019.

GUMES, Nadja Vladi; ARGOLO, Marcelo. Materializações do ativismo negro na cena de música pop de Salvador. *Ação Midiática–Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura.*, 2023.

GUTIÉRREZ, Antonio Luis García. *Desclassificados: pluralismo lógico e violência da classificação*. Rubí (Barcelona): Ed. Anthropos, 2007.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos pagu*, n. 5, p. 7-41, 1995.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. Algumas anotações sobre o ativismo musical negro: o Black Bom nas ruas do Rio de Janeiro. In: *Artivismos urbanos: sobrevivendo em tempos de urgências*. Porto Alegre: Sulina, p. 127-150, 2022.

hooks, bell. *Black looks: race and representation*. New York: Routledge, 1992.

IRINEU, Bruna Andrade et al. Ciência Aberta, Colaboração, Compartilhamento, Transparência e Inclusão. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, v. 6, n. 21, p. 1-7, 2023.

JANOTTI JR, Jeder. *Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade*. Editora E-papers, 2003.

\_\_\_\_\_. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Revista ECO-Pós*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 31-46, 2003.

\_\_\_\_\_. *Música popular massiva: uma introdução*. Salvador: EDUFBA, 2024.

\_\_\_\_\_. Simon Frith: sobre o valor da música popular midiática. In: GOMES, Itania; JANOTTI JR, Jeder. *Comunicação e Estudos Culturais*, Salvador: Edufba, 2011.

\_\_\_\_\_. Sobre o valor dos gêneros musicais: desvelando as encenações do rockcentrismo nas categorizações musicais. *Galáxia (São Paulo)*, v. 49, p. e64068, 2024.

JANOTTI JR., Jeder; PIRES, Victor. “Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais”. In: JANOTTI JR., Jeder e outros (orgs.). *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

JANOTTI JR, Jeder; SÁ, Simone Pereira de. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. *Galáxia*, São Paulo, n. 41, p. 128-139, maio/ago. 2019.

NEXO, Jornal. A música e os corpos políticos, com Linn da Quebrada. YouTube, 17 mai. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W17OoImPFV4>. Acesso em: 25 nov. 2024.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos. Brasília: Autor, 2012.

JUDAR, Cristina. Pablló Vittar: Drag queen mais popular do planeta, Pablló cresceu sem ver-se representada na TV e celebra espaços que ocupa. UOL, 21 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/drag-queen-mais-popular-do-planeta-pablló-cresceu-sem-ver-se-representada-na-tv-e-celebra-espacos-que-ocupa/#page1>. Acesso em: 3 de março de 2023.

JUNG, Carl Gustav. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Editora Vozes, 2000.

LINIKER se torna primeira artista transgênero brasileira a vencer um Grammy Latino: 'Histórico'. G1, 18 de novembro 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2022/11/18/liniker-se-torna-primeira-artista-transgenero-brasileira-a-vencer-um-grammy-latino-historico.ghtml>. Acesso em: 08 abr. 2023.

LUGONES, María. Colonialidad y género. Tabula Rasa, Bogotá, n. 9, p. 73-102, 2008.

DA LUZ, Paulo Júnior Melo. Cidadania transcomunicativa: processos comunicacionais de mulheres transexuais e travestis. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) – Universidade do Rio Sinos, São Leopoldo, 2022.

MALDONADO-TORRES, Nelson. El arte como territorio de re-existencia: uma aproximación decolonial. Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales, n. 8, pp. 26 - 28, 2017.

MANZI, Maya; ANJOS, Maria Edna dos Santos Coroa dos. O corpo, a casa ea cidade: territorialidades de mulheres negras no Brasil. revista brasileira de estudos urbanos e regionais, v. 23, p. 202132, 2021.

'MANHÃS de setembro', com Liniker, chega à TV aberta. Estado de Minas, 01 fev. 2023. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/01/02/interna\\_cultura,1439664/manhas-de-setembro-com-liniker-chega-a-tv-aberta.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/01/02/interna_cultura,1439664/manhas-de-setembro-com-liniker-chega-a-tv-aberta.shtml). Acesso em: 08 abr. 2024.

MARTEL, F. Mainstream. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTINO, Luís Mauro Sá. Mdiatização da política, entretenimento e cultura pop. In: Mediaciones de la Comunicación, v. 14, n. 2, p. 145-164, 2019.

MARTINO, Luís Mauro Sá; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Política, Cultura Pop e Entretenimento: O improvável encontro que está transformando a democracia contemporânea. Editora Sulina, 2022.

MOURA, Flávia Almeida; ROCHA, Larissa Larissa Leda Fonseca. Memória e história: entrevista como procedimento de pesquisa em Comunicação. *Revista Comunicação Midiática*, v. 12, n. 2, p. 161-176, 2017.

MATTOS, Amana Rocha; CIDADE, Maria Luiza Rovaris. Para pensar a cisheteronormatividade na psicologia: lições tomadas do transfeminismo. *Revista Periódicus*, v. 1, n. 5, p. 132-153, 2016.

MAZER, Dulce. Retórica do passeio: a cartografia de cenas musicais como método de pesquisa. In: *Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. 2017. p. 1-15.

MOMBAÇA, Jota. Não vão nos matar agora. Rio de Janeiro: Cobogó. 2021.

\_\_\_\_\_. Pode um cu mestiço falar?. Medium, 2015. Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>. Acesso em: 08 fev. 2025.

MISKOLCI, Richard. Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MORAES, André Fleury. Bolsonaro é o mais votado em Bauru, onde Lula só foi vencedor há 20 anos. JCNET, 01 nov. 2022. Disponível em: <https://sampi.net.br/bauru/noticias/2665858/politica/2022/11/bolsonaro-e-o-mais-votado-em-bauru-onde-lula-so-foi-vencedor-ha-20-anos>. Acesso em: 02 set. 2025.

\_\_\_\_\_. Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças. Autêntica, 2017.

MOTA JUNIOR, Edinaldo Araujo. Cenas transviadas: performances, investimentos afetivos e vídeos musicais em rede. 2022. Orientadora: Juliana Freire Gutmann. 315 f. il. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

\_\_\_\_\_. Sereias do asfalto, bonecas e outras bichas: apontamentos sobre cenas transviadas e violências de gênero no Brasil. *methaodos. revista de ciencias sociales*, v. 10, n. 1, p. 102-117, 2022.

NASCIMENTO, Fernanda; GUSTAFSON, Jessica; PEDRO, Joana Maria. “Só eu sei quantas lágrimas derramei” Uma análise da recepção de pessoas trans sobre a série Quem sou Eu?. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, v. 15, n. 2, p. 33-43, 2018.

NEVES, Thiago Tavares; LACAVA, Vyullheney Fernandes de Araújo. Devir-trans: atravessamentos corporais, políticos e artísticos na cultura pop. *Tropos: comunicação, sociedade e cultura*, 2020.

OLIVEIRA, Paul Parra Alves de. Queer made in Brazil: visibilidade (hiper) midiática da diversidade sexual e de gênero em videoclipes. 2019. 131 f. 2019. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado)-Curso de Mestrado em Comunicação e Cultura, Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Universidade de Sorocaba (UNISO), Sorocaba, 2019.

OLIVEIRA, Samuel Rubens Barbosa. "Segura essa pose para mim": enquadramentos dos dispositivos interacionais da cultura Ballroom em Belo Horizonte. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2023.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. Televisão, audiência e educação. São Paulo: Summus, 2006.

ORTELLADO, Pablo; DE MORAES SILVA, Diogo. As disputas políticas no campo da cultura. *Políticas Culturais em Revista*, v. 15, n. 1, p. 1-21, 2022.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. Sob o signo de Hermes, o espírito mediador: midiaticização, interação e comunicação compartilhada. *Mediação & Midiaticização*. Salvador: EDUFBA, p. 149-170, 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PELÚCIO, Larissa. Na noite nem todos os gatos são pardos: notas sobre a prostituição travesti. *Cadernos pagu*, p. 217-248, 2005.

\_\_\_\_\_. O cu (de) Preciado—estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil. *Iberic@ 1*, n. 9, p. 123-136, 2016.

PELÚCIO, Larissa; MACIEL, Leonardo Silva. “Ela tem pau, e a outra também tem pau”: Atravessamentos pop-poc-periféricos na música transviada das Irmãs de Pau. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, v. 6, n. 21, p. 137-157, 2023.

PELÚCIO, Larissa; CERVI, Mariana. Traições, Pequenas Mentiras e Internet: conjugalidades contemporâneas e usos de mídias digitais. *Gênero na Amazônia*, Belém, n. 3, jan./jun., 2013.

PELÚCIO, Larissa; MISKOLCI, Richard; VENCATO, Anna Paula. Contra-hegemonias: os estudos queer entre os saberes insurgentes. Palestra proferida no Sesc Vila Mariana, São Paulo, 10 set. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zj7yp-tRpcw>. Acesso em: 31 jan. 2025.

PEREIRA, Livia Maria Dantas; DIAS, Morena Melo; ROLIM, Mário AOM. “Se me calam é porque minha voz assusta”: política e performance musical a partir do cancelamento de Linn da Quebrada na parada LGBTQ+ de João Pessoa (PB). *Tropos: comunicação, sociedade e cultura*, v. 9, n. 2, 2020.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Queer decolonial: quando as teorias viajam. *Contemporânea-Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 5, n. 2, p. 411-411, 2015.

PEREIRA, Simone Luci. Circuito de festas de música “alternativa” na área central de São Paulo: cidade, corporalidades, juventude. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, v. 24, n. 2, 2017.

PEREIRA, Simone Luci et al. Uma cena latina no Bixiga? In: HERSCHMANN, Micael et al. (org.). *Cidades musicais (in)visíveis*. Porto Alegre: Sulina, 2024. v. 2. p. 57.

PRECIADO, Paul B. Desprivatizar o nome próprio, desfazer a ficção individualista. Portal Fórum, 23 jun. 2014. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/movimentos/2014/6/23/beatriz-preciado-desprivatizar-nome-proprio-desfazer-fico-individualista-9640.html>. Acesso em: 23 jul. 2025.

PRECIADO, Paul B.; YONQUI, Testo. Sexo, drogas y biopolítica. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014.

QUEBRADA, Linn. T8: E18 - Terrorismo de gênero - MC Linn da Quebrada. Globoplay, 2013. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/5741876/>. Acesso em: 26 jul. 2025.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.) A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americana, p. 227-278. Buenos Aires: Clacso, 2005.

REBECHI JR, Arlindo. Caetano Veloso e a poética do tropicalismo. Comunicação & Educação, v. 27, n. 1, p. 203-214, 2022.

REIS, T. (org). Manual de Comunicação LGBTI+. 2ª edição. Curitiba: Aliança Nacional LGBTI / GayLatino, 2018.

RINCÓN, Omar. Mutações bastardas da comunicação. MATRIZES, v. 12, n. 1, p. 65-78, 2018.

\_\_\_\_\_. O popular na comunicação: culturas bastardas+ cidadanias celebrities. Revista Eco-Pós, v. 19, n. 3, p. 27-49, 2016.

ROCHA, Rose de Melo. Artivismos musicais de gênero e suas interfaces comunicacionais. In: 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação–Intercom. 2019.

\_\_\_\_\_. Remediação com purpurina: bricolagens tecnoestéticas no drag-artivismo de Gloria Groove. Interin, v. 23, n. 1, p. 205-220, 2018.

ROCHA, Rose de Melo; NEVES, Thiago Tavares das. “Deixa eu bagunçar você”: Liniker e atravessamentos do trans. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, vol. 41, 2018.

ROCHA, Rose; REZENDE, Aline. Diva da sarjeta: ideologia enviadescida e blasfênea pop-profana nas políticas de audiovisibilidade da travesti paulistana Linn da Quebrada. Contracampo, v. 38, n. 1, p. 22-34, 2019.

ROCHA, Rose de Melo; RIZAN, Thiago. Pistas reflexivas para uma cartografia dos artivismos de gênero no Brasil. In: Artivismos urbanos: sobrevivendo em tempos de urgências. Porto Alegre: Sulina, p. 127-150, 2022.

ROSA, Eli Bruno Prado Rocha. Cisheteronormatividade como instituição total. Cadernos PET-Filosofia, v. 18, n. 2, 2020.

SÁ, Simone Pereira de. Cultura digital, videoclipes e a consolidação da Rede de Música Brasileira Pop Periférica. Revista Fronteiras, v. 21, n. 2, 2019.

\_\_\_\_\_. Das favelas para o feed: pesquisa analisa o impacto político de artistas periféricos. Universidade Federal Fluminense, 17 jul. 2025. Disponível em: <https://www.uff.br/17-07-2025/das-favelas-para-o-feed-pesquisa-analisa-o-impacto-politico-de-artistas-perifericos/>. Acesso em: 2 ago. 2025.

\_\_\_\_\_. Música Pop-periférica brasileira: videoclipes, performances e tretas na cultura digital. Editora Appris, 2021.

\_\_\_\_\_. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. Comunicação e estudos culturais, p. 147-161, 2011.

SÁ, Simone Pereira de; CUNHA, Simone Evangelista. Controvérsias do funk no YouTube: o caso do Passinho do Volante. Revista Eco-Pós, v. 17, n. 3, 2014.

SALIH, Sara. Judith Butler e a teoria queer. Autêntica, 2016.

SANTOS, Henrique Cintra. “Notas para uma genealogia da cultura ballroom e sua transnacionalização no Brasil”. In: Cadernos PAGU, n. 53, 2018.

SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço. Técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

SCINOCCA, Marcel. Projeto de lei quer proibir crianças na Parada do Orgulho LGBTQIA+ em Sorocaba; entidade questiona medida. G1, 20 fev. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sorocaba-jundiai/noticia/2025/02/20/projeto-de-lei-quer-proibir-criancas-na-parada-do-orgulho-lgbtqia-em-sorocaba-entidade-questiona-medida.ghtml>. Acesso em: 02 set. 2025.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Revista Educação & Realidade, v.20, n.2, p.71-99, jul/dez, 1995.

SCUDELLER, Pedro de Assis Pereira; SANTOS, Thiago Henrique Ribeiro dos. “I am Ballroom”: tensões, reiteraões e subversões na partilha do sensível da cultura Ballroom midiaticizada. Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura, v. 9, 2020.

SIERRA, Jamil Cabral; NOGUEIRA, Juslaine Abreu; MIKOS, Camila Macedo Ferreira. Paris still burning? – sobre o que a noção de performatividade de gênero ainda pode dizer a um cinema queer. TEXTURA-Revista de Educação e Letras, v. 18, n. 38, 2016.

SILVA, André Araújo da. Damas de paus: atravessamentos afetivos sobre representatividade trans e travesti na música brasileira d'as Bahias e a Cozinha Mineira. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, RN, Brasil, 2019.

SILVA, Carla Caluã Eloi Oliveira da. Tudo que é sólido desmancha na nuvem: a produção musical de artistas trans na era do streaming. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Rio de Janeiro, Brasil, 2020.

SILVA, João G. O. “Caju” de Liniker atinge a marca de 100 milhões de streams no Spotify. *Inmagazine*, 23 out. 2024. Disponível em: <https://inmagazine.ig.com.br/musica/caju-de-liniker-atinge-a-marca-de-100-milhoes-de-streams-no-spotify/>. Acesso em: 27 nov. 2024.

SOARES, Douglas Verbicaro; DINIZ, Jennifer Kissia Oliveira. Visibilidade social por meio da influência musical de Liniker, Pablio Vittar, Gloria Groove e Triz. *DI@LOGUS*, v. 9, n. 3, p. 21-36, 2020.

SOARES, Thiago. Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop. *Logos*, n. 41, 2014<sup>a</sup>, p. 1-14.

\_\_\_\_\_. Abordagens teóricas para estudo da teatralidade em performances midiáticas: dramas, roteiros, ações. *Revista Alceu*, v. 21, n. 43, p. 210-227, 2021.

\_\_\_\_\_. Percursos para estudos sobre música pop. *Cultura pop*. Salvador: EDUFBA, v. 296, p. 19-33, 2015.

\_\_\_\_\_. Videoclipe e Televisão Musical: Uma abordagem de gêneros. Apresentado em I Encontro de Mídia e Música Popular Massiva, 2007.

SOARES, Thiago; MANGABEIRA, A.; LINS, M. Divas pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática. *divas pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática*, v. 1, p. 25-42, 2020.

SOUZA, Patrick Borges Ramires de. *Bixa, Preta, Trans e Periférica: Linn da Quebrada e as performatividades de gênero dissidentes com as mídias digitais*. 2019. Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil, 2019.

STOFFELS, Leandro. *Transviadagens pop-periféricas: videoclipes, ativismos bastardos e territórios populares*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2022.

STRAW, Will. *Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas*. SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JR., Jeder (Org.). *Cenas Musicais*, v. 1, 2013.

\_\_\_\_\_. Communities and scenes in popular music. In: GELDER, Ken, THORNTON, Sarah (ed). *The subcultures reader*. New York: Routledge, 1997. pp. 494-505.

\_\_\_\_\_. Scenes and Sensibilities. *E-Compós*. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Brasília: 2006.

\_\_\_\_\_. System of Articulation, Logics of change: Communities and scenes in popular music *Scenes and Communication in Popular Music*. *Cultural Studies*. Vol. 5, n. 3, 1991, pp. 368-388.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TRAVANCAS, Isabel. Fazendo etnografia no mundo da comunicação. In: BARROS, A. e DUARTE, J. (orgs.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2006, pp. 98-109.

TROTTA, Felipe. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. *Cenas musicais*, v. 1, 2013.

\_\_\_\_\_. Música e mercado: a força das classificações. *Contemporânea*, v. 3, n. 2, 2005.

TOMMASINO, Kimiye; FERNANDES, Ricardo Cid. Kaingang. *Povos Indígenas no Brasil*, 23 jan. 2021. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kaingang>. Acesso em: 05 out. 2025.

UÝRA. Nem "objeto" sou. Instagram, 28 mar. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CqWMzaKuPWt>. Acesso em: 02 fev. 2025.

VELASCO, Tiago. Pop: em busca de um conceito. *Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, v. 9, n. 17, 2010.

VELOSO, Mariana de Lima. (En)canto : trans[ação] sexualidade e ativismo na performance de Linn da Quebrada. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2021.

VITTAR, Pablo; IRMÃS DE PAU. Derretida (Brunoso Remix). Participação de Irmãs de Pau. [S.l.]: Sony Music Entertainment, 2023. 1 faixa sonora. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4ff0BdQvDYCI7ie98HfO7Q>. Acesso em: 16 jul. 2025.

WALLERSTEIN, Immanuel. La creación del sistema mundial moderno. In: BERNARDO, L. *Un mundo jamás imaginado*. Bogotá: Editorial Santillana, 1992.

XEREZ, Gioras. Relembre a história de Dandara dos Santos, travesti que dá nome ao projeto de lei que aumenta a pena de LGTBcídio. *G1*, 06 jul. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2024/07/06/relembre-a-historia-de-dandara-dos-santos-travesti-que-da-nome-ao-projeto-de-lei-que-aumenta-a-pena-de-lgbtcidio.ghtml>. Acesso em: 26 ago. 2025.

ZACARIOTTI, Daniel Jose De Castro Silva. Que termine em nós e desate: epistemologia e fabulação a partir da (re) apresentação documental de uma “Bixa Travesty”. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo) – Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2022.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## APÊNDICE A – Teses e Dissertações

A pesquisa se deu pela busca nos Repositórios de Teses e Dissertações da CAPES, hospedado na plataforma Sucupira, por meio da pesquisa avançada dos termos: Trans; Travesti; Travas; Transgênero; Transsexuais; Transgeneridade; Música; Música periférica, música pop-periférica; transviado; pop-periférico; pop periférico; música da periferia.

Devido à grande quantidade de textos que citam os termos indicados, considerou-se as publicações dos últimos 10 anos (2015-2025). A seleção dos trabalhos também se deu pelo critério de escolha de duas áreas de Programas de Pós-graduação: Comunicação ou Estudos da Mídia.

Com este primeiro filtro, foram selecionados 14 trabalhos, sendo 11 Dissertações e 3 Teses, relacionados ao campo da comunicação com interfaces de pesquisas de cenas musicais com artistas travestis ou transgêneros, considerando a análise de termos contidos nos títulos, verificação dos resumos e suas palavras-chaves e, para aqueles que ainda não deixam muito claro sua proposta, à leitura da introdução do trabalho. Por meio desses mecanismos, foi possível indicar as pesquisas que estavam de acordo com os parâmetros estabelecidos.

Durante o levantamento, também foi considerada a dissertação: “Bixa, preta, trans e periférica: Linn da Quebrada e as performatividades de gênero dissidentes com as mídias digitais” de Patrick Souza (2019), defendido no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Além disso, também foi selecionada a dissertação: “Tudo que é sólido desmancha na nuvem: a produção musical de artistas trans na era do streaming” de Caluã Eloi Oliveira da Silva (2020), defendido no Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Por fim, optou-se pela inclusão da dissertação: “(Em)canto : trans[ação] sexualidade e ativismo na performance de Linn da Quebrada” de Mariana de Lima Veloso (2021), defendido no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Todos os trabalhos foram adicionados à lista anterior e, apesar de estarem fora dos filtros definidos, ou seja, não foram defendidos em algum Programa de Pós-graduação em Comunicação ou Estudos da Mídia, sua consideração é relevante na medida em que aborda os interesses de estudo desta pesquisa.

A seguir, é possível verificar as Teses e Dissertações selecionadas:

**Tabela 1** - Teses e Dissertações na Pós-Graduação (2014-2024)

<b>Título</b>	<b>Ano</b>	<b>Pessoa Autora</b>	<b>Nível</b>	<b>PPG e Instituição</b>
Queer made in Brazil: visibilidade (hiper)midiática da diversidade sexual e de gênero em vídeos	2019	Paul Parra Alves de Oliveira	Dissertação	Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (UNISO)
Damas de paus: atravessamentos afetivos sobre representatividade trans e travesti na música brasileira d'as bahias e a cozinha mineira	2019	André Araújo Da Silva	Dissertação	Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia (UFRN)
Bixa, preta, trans e periférica: Linn da Quebrada e as performatividades de gênero dissidentes com as mídias digitais	2019	Patrick Borges Ramires de Souza	Dissertação	Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (UFSM)
Tudo que é sólido desanda desmancha na nuvem: a produção musical de artistas trans na era do streaming	2020	Caluã Eloi Oliveira da Silva	Dissertação	Programação de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens (UFJF)
Identidades transviadas midiáticas em vídeos e suas apropriações por pessoas trans	2021	Rodrigo Quevedo Fagundes	Dissertação	Pós-Graduação em Comunicação (UFSM)
Feitiços audiovisuais de uma travesti preta: a estética-política (en)cantada dos vídeos de linn da quebrada	2021	Ed Ney Borges Dias	Dissertação	Programa de PósGraduação em Comunicação (UFC)
(En)canto : trans[ação] sexualidade e ativismo na performance de Linn da Quebrada	2021	Mariana de Lima Veloso	Dissertação	Programa de Pós-Graduação em Música (UNICAMP)
Quem soul eu? a transitoriedade na performance de Linn da Quebrada por um viés interseccional	2022	Jonara Cordova	Dissertação	Programa de Pós-Graduação em Comunicação (UNISINOS)
Transviadagens pop-periféricas: vídeos, artivismos bastardos e territórios populares	2022	Leandro Stoffels	Dissertação	Programa de Pós-graduação em Comunicação (UFF)
Que termine em nós e desate: Epistemologia e fabulação a partir da (re)apresentação documental de uma “Bixa Travesty”	2022	Daniel Zacariotti	Dissertação	Programa de Comunicação em Comunicação e Práticas de Consumo (ESPM)
Cenas transviadas performances, investimentos afetivos e vídeos musicais em rede	2022	Edinaldo Araujo Mota Junior	Tese	Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA)
Cidadania transcomunicativa: processos comunicacionais de mulheres transexuais e travestis	2022	Paulo Júnior Melo da Luz	Tese	Programa de Pós-graduação em Comunicação (UNISINOS)
Performatividades ritualísticas das ialodês nos vídeos da música negra brasileira contemporânea	2023	Luane Fernandes Costa	Dissertação	Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (UFRN)
A gente tem que se manter vivo: narrativas audiovisíveis de corpos trans e gêneros dissidentes no centro de são paulo	2023	Gabriela Cleveston Gelain	Tese	Programa de Comunicação em Comunicação e Práticas de Consumo (ESPM)

**Fonte:** Elaborado pelo Autor, 2025.

## APÊNDICE B – Anais de Eventos da Área da Comunicação

Os trabalhos indicados se deram pela busca das publicações em anais dos eventos mais populares do campo da comunicação, sendo: (1) Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação); (2) Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação). Devido à grande quantidade de pesquisas apresentadas nos dois eventos indicados, optou-se pela análise das publicações no “GP12 - Comunicação, Música e Entretenimento” da Intercom e “GT - Estudos de Som e Música” da Compós, por reunirem trabalhos associados ao universo das sonoridades. Considerou-se as publicações dos últimos 10 anos (2014-2024).

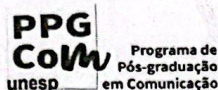
A seleção dos trabalhos também se deu pela leitura dos títulos, resumos ou palavras-chaves para seleção dos trabalhos. Com os parâmetros estabelecido, foram selecionados 10 trabalhos, sendo 7 da Intercom e 3 da Compós, relacionados as temáticas relacionadas a identidade e expressão de gênero acerca de artistas drag queens e transgêneros na música. A seguir, é possível verificar os trabalhos selecionados:

**Tabela 2** - Anais de Eventos da Área da Comunicação (2014-2024)

<b>Título</b>	<b>Anais</b>	<b>Pessoas Autoras</b>	<b>Ano</b>
(Não é) só um jeito de corpo: experiência estética, identidade de gênero e midiaticização em Liniker	Intercom	Thiago Pereira Alberto e Carlos Vinícius Pereira Lacerda	2016
Uma leitura comunicacional das mediações da canção na contemporaneidade: uma leitura de “Zero”, de Liniker	Intercom	Renato Gonçalves	2017
A identidade de gênero como acionamento estético e político na Geração Lacre	Intercom	Morena Melo Dias	2019
O babado é certo: análise midiática de videoclipe de drag queen mato-grossense durante o período de eleições presidenciais	Intercom	Ayrton Senna Seraphim do Amaral e Andréa Ferraz Fernandez	2019
Música constrói gênero? Uma abordagem discursiva e cultural sobre gênero musical e identidade de gênero	Compós	Morena Melo Dias e Daniel Oliveira de Farias	2020
A crítica político-social utilizando storytelling: estudo de caso dos videoclipes de lia clark, glória groove, iza e wanessa camargo	Intercom	Renata Maria Monteiro Stochero e Luiz Guilherme de Brito Arduino	2020
Bata o seu koo: estéticas corporais alternativas e novas performances de gênero e raça em uma festa negra lgbtqi+	Compós	Luciana Xavier de Oliveira	2021
Enviadescendo a feira: música pop-periférica, Territórios populares e performance transviada	Compós	Simone Pereira de Sá	2022
“Destrava a rua”: táticas de resistência construídas por um coletivo TLGBQIA+ na cena eletrônica de Porto Alegre	Intercom	Jonara Cordova	2023
Ballrooms na cidade do Rio de Janeiro: corpos, festas e política	Intercom	Eduardo Bianchi, Coral de Azevedo Souza, Carlos Henrique de Araujo Cavalcante e Matheus Bruzzi Ferraz Petriz de Barros	2023

**Fonte:** Elaborado pelo Autor, 2025.

## APÊNDICE C – Termos de Consentimento Livre e Esclarecido (Assinados)



### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

A Sra. está sendo convidada a participar do projeto de pesquisa “**Transartivismos midiáticos na cultura pop-periférica das dissidências sexuais e de gênero na cena transviada paulista**” a ser realizado em Bauru/SP, cujo pesquisador responsável é **Leonardo Silva Maciel**. Os objetivos do projeto são descrever e narrar as cenas musicais do interior paulista. A Sra. está sendo convidada porque faz parte do grupo musical que está sendo acompanhado pelo pesquisador.

A Sra. tem plena liberdade de recusar-se a participar ou retirar seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma para o tratamento que recebe neste serviço. Sua participação não é obrigatória, nem remunerada e consiste em ser entrevistada. Toda pesquisa com seres humanos envolve riscos às participantes. Nesta pesquisa, os riscos para a Sra. são moderados, podendo gerar desconforto, possível constrangimento em responder a um questionário ou exposição. Para minimizá-los, o pesquisador se compromete a alinhar, anteriormente, o que será publicado ou não.

Também são esperados os seguintes benefícios com esta pesquisa: (1) sua participação ajuda a aumentar a representatividade de mulheres trans em espaços de pesquisa e conhecimento; (2) a experiência pode criar oportunidades de se conectar com pesquisadores ou outros participantes que compartilham interesses ou histórias semelhantes; Saber que sua história pode inspirar outras pessoas ou provocar mudanças sociais pode ser muito gratificante; (3) contribuir para a criação de políticas públicas, práticas inclusivas ou narrativas mais justas e humanas.

### CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO

Eu, **concordo em participar** voluntariamente do presente estudo como participante. O pesquisador me informou sobre tudo o que vai acontecer na pesquisa, o que terei que fazer, inclusive sobre os possíveis riscos e benefícios envolvidos na minha participação. O pesquisador me garantiu que eu poderei sair da pesquisa a qualquer momento, sem dar nenhuma explicação, e que esta decisão não me trará nenhum tipo de penalidade ou interrupção de meu tratamento.

Concordo, de forma livre e esclarecida, em autorizar a **identificação** de minha pessoa no âmbito desta pesquisa, conforme detalhado a seguir: **(1) Nome completo ou social; (2) Imagem (fotografia ou vídeo); (3) Voz (gravações de áudio); (4) Trechos do relato que permitam me identificar**. Autorizo a divulgação das informações mencionadas acima **exclusivamente** para fins de publicação de resultados em trabalhos científicos.

Fui informada também que devo imprimir ou gerar um PDF do TCLE para ter a minha cópia do TCLE e que posso solicitar uma versão dele via e-mail para os pesquisadores.

Documento da Participante: 44 753 851-1

Nome e/ou Assinatura da participante: Agnes Analina Barbosa

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

A Sra. está sendo convidada a participar do projeto de pesquisa “**Transartivismos midiáticos na cultura pop-periférica das dissidências sexuais e de gênero na cena transviada paulista**” a ser realizado em Bauru/SP, cujo pesquisador responsável é **Leonardo Silva Maciel**. Os objetivos do projeto são descrever e narrar as cenas musicais do interior paulista. A Sra. está sendo convidada porque faz parte do grupo musical que está sendo acompanhado pelo pesquisador.

A Sra. tem plena liberdade de recusar-se a participar ou retirar seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma para o tratamento que recebe neste serviço. Sua participação não é obrigatória, nem remunerada e consiste em ser entrevistada. Toda pesquisa com seres humanos envolve riscos às participantes. Nesta pesquisa, os riscos para a Sra. são moderados, podendo gerar desconforto, possível constrangimento em responder a um questionário ou exposição. Para minimizá-los, o pesquisador se compromete a alinhar, anteriormente, o que será publicado ou não.

Também são esperados os seguintes benefícios com esta pesquisa: (1) sua participação ajuda a aumentar a representatividade de mulheres trans em espaços de pesquisa e conhecimento; (2) a experiência pode criar oportunidades de se conectar com pesquisadores ou outros participantes que compartilham interesses ou histórias semelhantes; Saber que sua história pode inspirar outras pessoas ou provocar mudanças sociais pode ser muito gratificante; (3) contribuir para a criação de políticas públicas, práticas inclusivas ou narrativas mais justas e humanas.

### CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO

Eu, **concordo em participar** voluntariamente do presente estudo como participante. O pesquisador me informou sobre tudo o que vai acontecer na pesquisa, o que terei que fazer, inclusive sobre os possíveis riscos e benefícios envolvidos na minha participação. O pesquisador me garantiu que eu poderei sair da pesquisa a qualquer momento, sem dar nenhuma explicação, e que esta decisão não me trará nenhum tipo de penalidade ou interrupção de meu tratamento.

Concordo, de forma livre e esclarecida, em autorizar a **identificação** de minha pessoa no âmbito desta pesquisa, conforme detalhado a seguir: (1) **Nome completo ou social**; (2) **Imagem (fotografia ou vídeo)**; (3) **Voz (gravações de áudio)**; (4) **Trechos do relato que permitam me identificar**. Autorizo a divulgação das informações mencionadas acima **exclusivamente** para fins de publicação de resultados em trabalhos científicos.

Fui informada também que devo imprimir ou gerar um PDF do TCLE para ter a minha cópia do TCLE e que posso solicitar uma versão dele via e-mail para os pesquisadores.

Documento da Participante: 498-932-998-88

Nome e/ou Assinatura da participante: Luana de Sá Bordim

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

A Sra. está sendo convidada a participar do projeto de pesquisa “**Transartivismos midiáticos na cultura pop-periférica das dissidências sexuais e de gênero na cena transviada paulista**” a ser realizado em Bauru/SP, cujo pesquisador responsável é **Leonardo Silva Maciel**. Os objetivos do projeto são descrever e narrar as cenas musicais do interior paulista. A Sra. está sendo convidada porque faz parte do grupo musical que está sendo acompanhado pelo pesquisador.

A Sra. tem plena liberdade de recusar-se a participar ou retirar seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma para o tratamento que recebe neste serviço. Sua participação não é obrigatória, nem remunerada e consiste em ser entrevistada. Toda pesquisa com seres humanos envolve riscos às participantes. Nesta pesquisa, os riscos para a Sra. são moderados, podendo gerar desconforto, possível constrangimento em responder a um questionário ou exposição. Para minimizá-los, o pesquisador se compromete a alinhar, anteriormente, o que será publicado ou não.

Também são esperados os seguintes benefícios com esta pesquisa: (1) sua participação ajuda a aumentar a representatividade de mulheres trans em espaços de pesquisa e conhecimento; (2) a experiência pode criar oportunidades de se conectar com pesquisadores ou outros participantes que compartilham interesses ou histórias semelhantes; Saber que sua história pode inspirar outras pessoas ou provocar mudanças sociais pode ser muito gratificante; (3) contribuir para a criação de políticas públicas, práticas inclusivas ou narrativas mais justas e humanas.

### CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO

Eu, **concordo em participar** voluntariamente do presente estudo como participante. O pesquisador me informou sobre tudo o que vai acontecer na pesquisa, o que terei que fazer, inclusive sobre os possíveis riscos e benefícios envolvidos na minha participação. O pesquisador me garantiu que eu poderei sair da pesquisa a qualquer momento, sem dar nenhuma explicação, e que esta decisão não me trará nenhum tipo de penalidade ou interrupção de meu tratamento.

Concordo, de forma livre e esclarecida, em autorizar a **identificação** de minha pessoa no âmbito desta pesquisa, conforme detalhado a seguir: (1) **Nome completo ou social**; (2) **Imagem (fotografia ou vídeo)**; (3) **Voz (gravações de áudio)**; (4) **Trechos do relato que permitam me identificar**. Autorizo a divulgação das informações mencionadas acima **exclusivamente** para fins de publicação de resultados em trabalhos científicos.

Fui informada também que devo imprimir ou gerar um PDF do TCLE para ter a minha cópia do TCLE e que posso solicitar uma versão dele via e-mail para os pesquisadores.

Documento da Participante: 459.078.018-67  
Nome e/ou Assinatura da participante: Maria Antoneli Ribeiro