
> O sagrado transgressor nos corpos incandescentes de Linn da Quebrada e Baco Exu do Blues

Paola Lins de Oliveira

Doutora em Antropologia

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo >

O objetivo deste artigo é analisar a concepção de sagrado que emerge nos trabalhos de Linn da Quebrada e Baco Exu do Blues, artistas que vêm se destacando na cena contemporânea a partir da música, irradiando sua atuação também para a performance, o audiovisual, a moda, entre outras linguagens. Partindo de temas como o erotismo, a sexualidade, o segredo, assim como a apropriação impensada de elementos religiosos institucionalizados, como orixás e deuses, identifico os contornos de uma força transgressora, atraente e repulsiva, que compõe o sagrado na obra de Linn e Baco. Minha aposta é a de que, considerando as devidas diferenças entre artistas, seus trabalhos contestam as bases sociais que sustentam o racismo, o machismo e a LGBTfobia, entendendo o sagrado hegemônico branco, masculino e heteronormativo como um dos seus pilares. Consequentemente, sua proposta produz uma concepção alternativa de sagrado em sintonia com a prática artística voltada para a resistência, a subversão e mudança da sociedade.

Palavras-chave >

Linn da Quebrada; Baco Exu do Blues; Sagrado; Segredo; Transgressão; Religião; Erotismo.

> O sagrado transgressor nos corpos incandescentes de Linn da Quebrada e Baco Exu do Blues

Paola Lins de Oliveira

 <https://orcid.org/0000-0002-7104-5842>

> paolalins@gmail.com

**Doutora em Antropologia
Universidade Federal do Rio de Janeiro**

1 Introdução

Baco Exu do Blues, nome de batismo artístico de Diogo Moncorvo, cantor, rapper e compositor soteropolitano, lança em 2017 seu primeiro álbum, *Esú*, baseado em experimentações do rap com ritmos eletrônicos, como o trap. Também em 2017, Linn da Quebrada, “artista multimídia bixa travesty”, como se apresenta a paulistana Lina Pereira, também lança seu álbum de estreia, *Pajubá*, com músicas combinando diferentes gêneros, entre eles, o funk e o rap. Trabalhos contemporâneos, os álbuns trazem já no nome alguns de seus sentidos sagrados: Pajubá ou Bajubá é um vocabulário que combina palavras e expressões da língua portuguesa e línguas africanas, e é usado por praticantes de religiões afro-brasileiras e pela comunidade LGBTQIA+; Esú é a grafia de Exu em lorubá, orixá associado à comunicação, às mediações, à encruzilhada, entre outros domínios. As marcas sagradas se sobrepõem a outras também prenunciadas nos nomes dos artistas. Exu é nome do meio do rapper, entre o primeiro, Baco, deus romano do vinho, e Blues, ritmo musical criado por negros estadunidenses. Linn da Quebrada traz a marca do vínculo de origem a uma ideia de território marginal, explorando as possibilidades de variações entre a bela da quebrada e a quebrada bela.

Atualmente, ambos estão se consolidando rapidamente na cena cultural do país, a partir da música para outras áreas como o cinema, as artes plásticas, a moda, a televisão. Em 2017, Baco Exu do Blues foi indicado ao Troféu da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) em três categorias (“artista revelação”, “música do ano” e “disco do ano”), tendo recebido o prêmio Genius Brasil de melhor música de rap por *Te amo desgraça*. Em 2018, o superjúri do Prêmio Multishow elegeu a mesma música como a melhor canção do ano e Baco como artista revelação. Em 2019, o curta de oito minutos que encabeça a campanha de lançamento do segundo disco de Baco, *Bluesman*, ganhou o prêmio principal na categoria entretenimento do Festival Internacional de Criatividade de Cannes, principal evento de publicidade mundial. O álbum mais recente,

Não tem bacanal na Quarentena, lançado em 30 de março de 2020, adiou um trabalho concluído intitulado *Bacanal*, e foi o resultado de três dias de gravação, com músicas que abordam temas que afligiam o artista no início do período de isolamento social provocado pela pandemia de Covid-19 no Brasil.

Depois do lançamento do seu disco *Pajubá*, fruto de financiamento coletivo, Linn da Quebrada realizou eventos musicais, palestras, debates em museus e outras instituições culturais, como o SP Arte, feira internacional de arte moderna e contemporânea; e o MAR de música, evento do Museu de Arte do Rio. Participou de editoriais de moda de revistas como ELLE e Vogue. Em 2018, o filme-biografia *Bixa Travesty* de Kiko Gofman e Claudia Priscilla, sobre a vida de Linn e co-roteirizado por ela, recebeu diversos prêmios, entre eles o Teddy no Festival de Berlim, conhecido como o Urso de Ouro LGBTQIA+. Em 2019, estreou como apresentadora de um programa de entrevistas chamado "TransMissão", no Canal Brasil, e como atriz na série "Segunda Chamada", da Rede Globo. No mesmo ano, lançou o clipe do single *Oração*, manifesto-celebração da vida das mulheres trans e travestis. O contexto da pandemia do ano de 2020 foi também o de lançamento de dois singles de Linn, que fazem parte do álbum "Trava línguas" lançado em julho de 2021¹: *Mate & morra* e *Quem soul eu*.

Neste artigo, Linn da Quebrada e Baco Exu do Blues são tomados como artistas que fazem a crônica da vida cotidiana de segmentos marginalizados da sociedade, atuando como intelectuais urbanos, na trilha interpretativa aberta por Micael Herschmann (2000). Ou seja, atores responsáveis por ampliar o debate público sobre temas candentes para a vida nas cidades, chamando a atenção para a violência, o racismo, a LGBTfobia. Complementarmente, baseio-me também no conceito de ativismo para compreender as relações entre arte e política costuradas pelos artistas, considerando que suas produções emergem das e se posicionam nas trincheiras das lutas sociais com o objetivo mais ou menos explícito de transformar a realidade. Se por um lado a combinação entre arte e ativismo político está no coração desse conceito, por outro, como lembra Paulo Raposo (2015), os consensos em torno da noção ainda são instáveis e estão em disputa. Mas ele arrisca uma síntese:

A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. Ativismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística (idem, p. 5).

Meu interesse específico será compreender os usos e sentidos de elementos religiosos e sagrados acionados por esses artistas em suas diferentes composições com os temas

¹ O lançamento do segundo álbum de estúdio da artista foi posterior à submissão deste artigo para publicação em PROA. Pretendo analisar esse conteúdo numa próxima oportunidade. Esta nota foi incluída no processo de revisão após a aprovação do artigo.

do sexo, da sexualidade fora da heteronormatividade, do conflito e da masculinidade como matéria para a resistência, subversão e mudança na sociedade. Ao final do percurso, espero que fiquem evidentes os movimentos e contornos de uma concepção alternativa do sagrado composta por forças distintas àquela do sagrado branco masculino e heteronormativo hegemônico.

As reflexões que trago nessa ocasião se baseiam no conteúdo audiovisual da produção desses artistas (letras das músicas, clipes, encartes de álbuns, singles etc.), enfocando no disco *Pajubá* e on single *Oração* de Linn da Quebrada, *Esu* e *Bluesman* de Baco Exu do Blues, mas não se limitando a eles; assim como matérias, críticas musicais e entrevistas publicadas em jornais e plataformas virtuais sobre os artistas e suas obras. A partir das provocações de Christopher Small (1998), o objetivo é incorporar na análise, além dos conteúdos textuais das músicas, os manifestos artísticos, as atividades, os posicionamentos públicos, as performances, os estilos que constituem o musicar desses artistas em diferentes frentes.

O artigo está dividido em duas partes. Na primeira, discuto a importância do erotismo e da pluralidade de formas de experiência da sexualidade na formação das subjetividades dos artistas e conseqüentemente de suas obras. O jogo segredo-revelação é um elemento-chave para compreender a lapidação de uma ideia de sagrado através da transgressão. A segunda parte do artigo explora o modo como Linn e Baco manipulam recursos religiosos hegemônicos – selecionando, subvertendo, destituindo, reforçando suas características – para forjar sua própria versão do sagrado. Aqui, o racismo e a heterossexualidade falocêntrica são a principal substância a partir da qual se constituirá, por contraponto, essa dimensão da vida social.

2 Amor e putaria como gatilhos da transgressão

O maior sucesso de Baco Exu do Blues, a música que ganhou prêmios, as pistas de dança e a televisão, *Te amo desgraça*, é uma balada de amor visceral. Seus versos cantam: “Bebendo vinho, quebrando as taça/fudendo por toda a casa/Se divido o maço, eu te amo, desgraça/Te amo, desgraça/Fudendo no banheiro do bar/Embriagados, gritando que a cidade é nossa”. O banheiro do bar aparece como lugar frequentado pelos amantes da noite, um espaço-chave na cartografia erótica da imaginação coletiva da cidade. Frequentado por casais heterossexuais apressados, desapegados da privacidade, ou excitados com o perigo do flagrante, é ainda um espaço-ícone do universo LGBTTQIA+, especialmente entre homens gays.

Em sua etnografia em banheiros públicos de Havana, Madero (2012) explora o modo como alguns desses equipamentos podem passar por um processo de ressemanti-

zação cultural que permite compreendê-los como espaços antropológicos, nos termos de Augé (1994). Ou seja, territórios “caracterizados por identidades relacionais e históricas, carregados de significado por aqueles que o visitam e, ao mesmo tempo, totalmente inteligíveis pelo observador atento”. Nesses contextos específicos de apropriação para finalidades eróticas e sexuais, “o banheiro não é apenas uma demarcação geo-topográfica ou arquitetônica” se tornando “espaços interacionais e discursivos de uma rede ou ambiente homoerótico urbano mais amplo”.

Esse ambiente pode ganhar contornos formativos em relatos de iniciação sexual de homossexuais e travestis, como é o caso de Linn da Quebrada, que em entrevista afirmou: “Eu me criei no banheiro. Era Testemunha de Jeová, não podia fazer sexo. O banheiro me permitia fazer sexo de forma anônima” (entrevista portal RedBull 21/10/16). Única via pra exercício da sexualidade ou fetiche (ou os dois ao mesmo tempo), o ato sexual caracterizado pelo segredo do banheiro público pode eventualmente ter efeitos colaterais adversos: para Linn, “Ele cria um tipo de comportamento que também exclui. É o lugar onde muitos homens machos se tornam anônimos e podem assumir uma parte de seus desejos. Se escondem de uma parte da sociedade e se mostram pra outra”.

Faz sentido aqui recorrer ao armário que assim como o banheiro público é um outro lugar saturado de força erótica para sexualidades dissidentes. Em sua epistemologia do armário, Eve Sedgwick ([1993] 2007) afirma que o jogo segredo-revelação está na base da construção da homossexualidade, e toda modulação para conter o comportamento, que deveria garantir sua privacidade, alimenta uma expectativa constante de exposição². Ao mesmo tempo, Sedgwick destrói qualquer ilusão de por fim a essa engrenagem ao lembrar que, numa sociedade homofóbica, não importa quantas vezes se saia do armário, cada nova situação social constrói novos armários. As expressões do desejo sexual que constituem identidades diferentes da heterossexual são vividas sob o manto do sigilo, protegendo (precarosamente, temporariamente) alguns grupos de indivíduos mais e outros menos. Às vezes, preservando uns em detrimento de outros. É justamente nessa ferida que Linn cutuca. Nos versos da música *Talento* adverte com uma dose de ironia: “Não adianta pedir/Que eu não vou te chupar escondida no banheiro/Você sabe, eu sou muito gulosa/Não quero só pica/Eu quero o corpo inteiro”.

O ato sexual anônimo com foco no pênis e na penetração é o ponto central das conversações em forma de anúncio inscritas nos banheiros públicos analisados por Madero (2012). Em alguns casos, o anonimato se estabelece para proteger a reputação de quem não quer se identificar como homossexual, principalmente quem não quer ser visto com aqueles que dificilmente poderiam esconder que são homossexuais: os homens gays afeminados. A provocação de Linn nos direciona para o fato de que nesse

² Preciado caracteriza essa reflexão como “dialética do mostrar-ocultar”, e detalha: “O homossexual se mostra exatamente através dos mesmos signos que o dissimulam: “os gestos, os olhares, os silêncios, as posturas são as cifras falantes de um hieróglifo” (Schérer apud Preciado 2014, p. 189).

contexto o anonimato pode funcionar como um artifício de redução de uma pessoa à sua genitália ou à sua prática sexual³, descartando qualquer relação com as pessoas envolvidas naquela prática. Há nesse caso uma ausência significativa, a do afeto. Em uma palestra no MAR (25/08/17), Linn relatou que essas experiências a fizeram se dar conta de que a corpos como o seu era reservado o “espaço da solidão. Um espaço onde eu não era merecedora de determinados afetos. Eu merecia o sexo às escondidas. Eu merecia o sexo anônimo, no escuro, sem rosto”.

Se pensarmos a cidade como um lugar-chave, na linha aberta por Augé (idem) mas em outra escala, notamos diferenças significativas entre as produções dos artistas. Diferentemente de Linn, as articulações entre sexo e cidade, em Baco, expressam um erotismo abundante experimentado em sua máxima potência, como nos versos de *Oração à vitória* (do álbum *Esu*): “Embriagados reis do meio fio/Seremos lendários como Caetano e Gil/Ainda transamos com sol quente na cara/Com dinheiro no bolso/Mas, a polícia me para”. A atuação da polícia traz um risco iminente, mas que não se relaciona ao sexo, e sim ao racismo. Baco não associa violência a sua jornada erótica na cidade; pelo contrário, celebra com frequência sua liberdade, como nos versos de *Girassóis de Van Gogh* (música do álbum *Bluesman*): “Na rua ouvindo A\$AP Rocky / Pelados no bairro como se fosse Woodstock/Outro bar outro porre/Somos livres como girassóis de Van Gogh”. A identificação de um ambiente erótico não aparece desconectada de afeto: nos bares e nas ruas se faz sexo, amor e se fala de sexo e de amor, como nos versos de *Flamingos*: “Entro em você mais do que já entrei em bares/Te amo aqui mas te amo em outros lugares/Louvre em Paris, me embriaguei, alguém me pare/ Amor, senta firme, me faz favor, não pare/[...] Ouvindo Exalta na quebrada/Gritando: Eu me apaixonei pela pessoa errada”.

O sexo é um tópico recorrente na obra de Linn: onze das quatorze canções de Pajubá falam abertamente sobre o tema⁴, em versos como: “Eu gosto muito de foder / Mas gosto de foder sem pressa!/Quando eu quero/Eu dou/Eu sento/Eu quico/Empurro com vontade! (*Transudo*)”; ou “Lambe a minha orelha/Morde a minha nuca/Aperta a minha cintura/Devagar abre a braguilha/Se lambuze na virilha” (*Pare querida*). Por ter

3 A partir de uma perspectiva feminista, tal redução corresponderia a discussões fundamentais que dizem respeito à desconstrução do determinismo biológico que reduziria mulheres com útero ao sexo e aos papéis sociais da reprodução e do cuidado doméstico. A emergência do uso da categoria “gênero” representa um movimento que poderia ser entendido como um desvio do foco da genitália, colocando a atenção nas relações entre o que é identificado como feminino e masculino, enfatizando “o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo” (Scott, 2019, p. 50). Na mesma linha, corresponde à histórica discussão sobre como parte importante da “opressão sofrida pelas mulheres é sustentada, mediada e constituída pela sexualidade” (Rubin, 2017, p. 114). Entender o papel do olhar masculino para a construção dessa hiperssexualização das mulheres é uma estratégia de desmontagem do que atualmente tem sido debatido sob a rubrica da objetificação, principalmente considerando corpos com marcadores sociais do feminino, como as mulheres transexuais e travestis. Já as teorias queer por sua vez desestabilizam tal redução ao implodir “os discursos normalizadores de heterossexualidade e homossexualidade não apenas para considerar as formações sexuais que estão fora desse binário, mas também para enfatizar os elementos heterogêneos e não sistematizáveis de identidades de gênero e sexo particulares” (Jagose, 2005, p.1983).

4 Em Baco são 7 canções que tematizam o sexo no primeiro álbum *Esu* (com 10 músicas), 7 no segundo, *Bluesman* (com 9 músicas) e 6 em *Não tem Bacanal na quarentena* (com 9 músicas).

sido frequentemente tratada por homens como “depósito de porra, buraco para o seu prazer”, como afirmou em entrevista para o Portal Lado Bi (26/05/16), fica muito evidente a intenção de subverter a passividade do objeto “deposito/buraco” assumindo a posição de sujeito do prazer, explorando ativamente outras possibilidades do prazer sexual. No evento supramencionado no MAR, ela afirma:

Eu acho até curioso porque todo mundo fala que as minhas músicas são pura putaria. E podem até ser, realmente. Mas eu acho que é uma putaria do amor. Porque eu realmente sinto que o que eu falo nas minhas músicas é sobre amor. É sobre ser amada, é sobre relações. É sobre afeto.

Fazer música sobre sexo como estratégia pra ser reconhecida como sujeito do desejo, fazer música para ser reconhecida como sujeito em todas as dimensões, como quando perguntada em entrevista se pretende continuar no caminho da música, responde (Huffpost, 6/10/17): “eu não sei, não tenho certeza. (...). fiz tudo isso porque eu queria existir, eu queria legitimar a minha existência”.

É na música que carrega o título *Mulher*, que Linn sintetiza de forma epistolar essa relação entre sexo e cidade para uma travesti: “De noite pelas calçadas/Andando de esquina em esquina/Não é homem nem mulher/É uma trava feminina/Parou entre uns edifícios, mostrou todos os seus orifícios/Ela é diva da sarjeta, o seu corpo é uma ocupação/É favela, garagem, esgoto e pro seu desgosto/Está sempre em desconstrução”. Todas essas imagens da cidade, ocupação, favela, garagem, esgoto, estão referidas à marginalidade do sexo, assim como a dos outros marcadores sociais da sua existência, de raça e classe, já que é, como se autodefine em diversas entrevistas, “bicha, trans, preta e periférica. Nem ator, nem atriz, atroz. Performer e terrorista de gênero” (Entrevista para a BBC Brasil, 12/09/16).

Se Baco e Linn são explícitos quanto ao tema do sexo em suas músicas, há uma diferença significativa em relação as formas como vivem essas experiências e os efeitos que produzem. Embora exista sempre o risco de se tornar alvo de violência racista, para Baco a cidade é um lugar de vivência do prazer, enquanto para Linn esse prazer, que existe, vem amalgamado a muito perigo: perigo de ser reduzida a um esgoto “depósito de porra”, e perigo de vida, como quando denuncia o extermínio das pessoas travestis, transexuais e negras em *Bomba pra caralho*: “Baseado em carne viva e fatos reais/É o sangue dos meus que escorre pelas marginais”. Aqui Linn sobrepõe duas modalidades de brutalidade: a racista e a LGBTfóbica. Um ponto evidente e fundamental diz respeito às diferenças nos marcadores sexuais em jogo: a experiência da sexualidade é vivida com abertura e liberdade pelo corpo masculino de Baco, enquanto para Linn, os sinais femininos tornam seu corpo vulnerável à violência constante⁵. Mas essa constatação

5 Em uma entrevista, Amara Moira (2017), travesti putafeminista e doutora em crítica literária, descreve de forma didática a violência a que corpos com sinais do feminino estão sujeitos, ainda que considerando a especificidade de se tratar de um corpo branco: “Eu vivi 29 anos como homem para a sociedade e, nesse período todo, nunca tocaram no meu corpo sem meu consentimento. E de repente, a partir do momento que me veem andar como Amara em

não encerra todos os sentidos que o sexo adquire na obra desses artistas. Transbordando o regime da heterossexualidade compulsória, aqui a trilha iniciada por Perlongher (1987) ganha força quando o autor trabalha o sexo dentro de formas coletivas do desejo, menos preocupadas com expressões singulares da homossexualidade e mais interessado nos “mecanismos que o dividem entre o aceitável e o ‘imoral’” (apud Pelúcio, 2014, s.p.). Denúncia, contestação e exploração do prazer caminham juntos para ampliar os limites do que é considerável moralmente aceitável no sexo.

Em comparação com outros trabalhos, a abordagem do sexo se diferencia dos sentidos atribuídos em outras produções análogas, como no caso da obra do funkeiro carioca Mr. Catra. Segundo Mizrahi (2007), o sexo em suas letras cumpre o papel de “válvula de escape”, “o alívio para uma vida ‘neurótica’”, marcada pelo estado de alerta em que se converteu o cotidiano dos que vivem no fogo cruzado da violência entre o tráfico e a polícia. Embora, assim como Catra, Linn lance mão da ironia em vários momentos em que aborda o sexo, ela é combinada com violência, contundência e autodeterminação na busca pelo prazer. Para Baco e Linn, a experiência sexual tem impacto direto na modulação da subjetividade. Em Linn, é canal para descoberta e legitimação da própria humanidade. Em Baco, é uma experiência visceral e edificante, como quando ele canta em *BB King (Bluesman)* “Piva, nessas ruas eu me sinto rei/ Eu vivi, eu caí, eu me consertei/Sou resultado das pessoas que eu amei/Eu bebi eu transei eu me transformei”. É tão determinante a ponto de se tornar sagrada para o rapper que declara, também em *Te amo desgraça*, “oral na minha mulher é a minha oração”.

A transfiguração do sexo em uma experimentação consciente capaz de produzir conhecimento de si tem raízes profundas no que Weber vai identificar como processo de elevação do status especial do erotismo à esfera do “gozo consciente” ([1915] 2013, p. 533), simultâneo ao movimento mais amplo de racionalização da cultura desde a Antiguidade. Essa “elevação” preservou o sentido paradoxal do erotismo por conjugar ao mesmo tempo a consciência e a fuga da racionalização, se tornando uma porta de acesso ao “mais real núcleo da vida” (idem).

Para Audre Lorde ([1978] 2019), o erotismo é uma força transformadora da subjetividade – sobretudo a feminina, secularmente excluída do gozo da sua profundidade experimental. Ela afirma “o erótico não diz respeito apenas ao que fazemos; ele diz respeito à intensidade e à completude do que sentimos no fazer. Uma vez que conhecemos a satisfação e completude, podemos constatar quais dos nossos vários esforços de vida nos colocam mais perto dessa plenitude” (idem, p. 69). O poder do erótico, para Lorde,

público, nas ruas, no metrô, ônibus, isso passa a ser uma experiência de ter que lidar com o assédio, com mãos que tocam em mim, com bocas que chegam no meu ouvido e dizem coisas muito baixas, obscenas e invasivas esperando que eu vá gostar de escutar. As pessoas acreditam que travesti e mulher existem porque gostam de homem e, nesse sentido, gostam de qualquer homem, qualquer um que queira estar com elas. E, se aquele cidadão se dignou a revelar o seu desejo pelo nosso corpo, temos que agradecê-lo por isso, e satisfazê-lo imediatamente”.

modula a existência quando ativado, embora seja um “recurso intrínseco a cada uma de nós, localizado num plano profundamente feminino e espiritual” (idem, p. 67).

Desvio aqui de possíveis leituras essencializantes do erotismo, e chamo a atenção para o fato de que as reflexões inspiradas na sua combinação com a subjetividade, o **êxtase** e a espiritualidade possuem uma história fértil, que aparece em pontos comuns entre sexo e as práticas mágicas orgásticas. Weber já prefaciava as homologias entre êxtase e sagrado, tema explorado por Georges Bataille em diversos trabalhos, sobretudo no *Erotismo* ([1957] 1987). Para Bataille, o erotismo e o sagrado se conectam por um princípio comum: ambos permitem experimentar a fonte da exuberância da vida através da transgressão de um interdito. As situações-limite são particularmente propiciatórias de experiências eróticas e sagradas: o segredo encobre a prática sexual mais prazerosa e o tabu protege o bem sagrado dos perigos da impureza; as duas vivências marcadas pela sensação ambígua da atração e repulsão.

Atravessar fronteiras, mergulhar na intensidade, exceder limites, se exceder, transbordar, são estilos de viver associados ao sexo em Linn e Baco. É por essa via que Baco recomenda nos versos de *Kayne West da Bahia* (Bluesman): “Apaga a luz tente me entender/Sinta a África pra me entender/Transe ao máximo pra me entender/Não tema a morte pra me entender/Enquanto cê tiver limite, não vai me entender”. Como sublinha Bataille ([1933] 1975), o gasto de si mesmo e a intensidade que flerta com a morte são gradações do mesmo vetor do sacrifício religioso, que cria uma via de acesso ao sagrado através da destruição. É essa via que Baco aciona quando canta, em *Te amo desgraça*: “Acendeu um cigarro/Nos encharcou de gasolina/E falou: Sou seu amor ou seu Nero?”.

Tanto o trabalho de Baco quanto o de Linn despertam as forças sagradas do erotismo ao transgredir o princípio do segredo, revelando publicamente o sexo, de foro íntimo. Revelação essa que cumpre o princípio do desmascaramento dos segredos públicos para Taussig (1998), seguindo as pistas de Benjamin: não se trata de destruir o segredo, mas antes de garantir uma revelação que lhe faça justiça. Essa revelação, que é a transgressão do tabu do ocultamento, desperta um sagrado entendido como negativo, como sacrilégio. Sedgwick identifica um sentido muito semelhante no movimento de saída do armário: “ele pode trazer a revelação de um desconhecimento poderoso como um ato de desconhecer, não como o vácuo ou o vazio que ele finge ser, mas como um espaço epistemológico pesado, ocupado e consequente” (idem, p. 35). Nesse espaço, o “não-saber” que atravessa o armário, que corresponde ao que Taussig (1998) chama de “desconhecimento ativo”, é uma espécie de força explosiva pronta para romper a qualquer momento a capa da heterossexualidade compulsória e revelar uma identidade sexual dissidente.

Em Linn, a relação entre sexo e segredo ganha uma densidade particular. Contra uma estrutura de ocultamento da sua sexualidade e existência, ela lança um holofote descrevendo cada detalhe das suas performances sexuais, interrompendo um ciclo de invisibilidade, como descreve nos versos: "Esses ocó so quer socar/Quando não tem ninguém mais vendo/Comigo é diferente/Vem aqui/Bora fazendo" (*Pare querida*). Oco, em pajubá ou bajubá, é homem, um tipo que se distingue da Cona, que é um homem gay afeminado. O Pajubá é uma língua de iniciados, que de certa forma encobre o significado compartilhado em português das palavras. Seu uso é também uma estratégia de proteção de códigos e mensagens entre quem usa. Através dele, uma travesti pode trocar com suas amigas e amigos informações sobre sua intimidade sexual e sobre os homens com quem se relaciona em ambientes públicos de forma segura, diminuindo o risco de ser alvo de violência.

Esconder sua sexualidade, seu corpo, sua identidade é um desafio para travestis. Em um sistema heteronormativo, sua identidade de gênero é quase a definição da transgressão, provocando repulsa e atração, despertando desejo e medo. Se a etiqueta indica reduzir o "ruído" da ambiguidade escondendo os sinais masculinos da sua persona através da conhecida estratégia de "esconder a neça" (ou pênis, em pajubá), Linn sabotava o roteiro propondo outro caminho quando afirma "Isso aqui é bicharia/Eu faço Necomancia" (*Necomancia*). Em vez de esconder a neça, se trataria de "ler" a neça, como se lê a palma da mão, ou como se lê cadáveres? A letra continua "Então deixa sua piroca bem guardada na cueca/Se você encostar em mim faço picadinho de neça". Essa imagem paradoxal da potência combinada à morte reforça o modo como Linn explora a força transgressora da ambiguidade. Seu jogo de revelação do segredo produz um efeito análogo àquele que, na lembrança de Taussig (1999), Benjamin lapida como "o incêndio da casca da beleza". E o incêndio mais intenso é aquele que queima no seu próprio corpo "terrorista de gênero": "Seu segredo ignorado por todos até pelo espelho/Mulher...Ela tem cara de mulher/Ela tem corpo de mulher/Ela tem jeito/Tem bunda/Tem peito/E o pau de mulher!" (*Mulher*).

3 Transgredindo divindades, masculinidades e racismo

Baco inicia seu disco *Esu* com os versos "Somos argila do divino mangue/Suor e sangue/Carne e agonia/Sangue quente, noite fria/A matéria é escrava do ser livre/A questão não é se estamos vivos/É quem vive" (*Intro*). Ao mesmo tempo em que reescreve a origem da vida, também a inscreve no contexto do seu próprio lugar de origem. Assim, ele segue mais adiante "Medroso me jogo no mar/Aquário de lemanjá/O sol nasce no Rio Vermelho". Em face do medo, procura o acolhimento do mar. O circuito continua imediatamente: "Me olho no espelho embriagado/De volta ao centro/A poesia

habita o trago/Observo o estrago do silêncio/A boêmia em seu maldito vício/Parei no precipício do ultimo maço/Último abraço/Minha imaginação meu asilo/Sabendo que melhor que sentir o beijo/É a sensação antes de senti-lo/Senti Exu/Virei Exu/Esse é o universo em seu último cochilo". Do mangue ao mar, do mar ao centro. Da origem da vida, passando pela cura do mar, chega ao centro da cidade para experimentar a vida transbordante e à beira do precipício, vida da boemia, do álcool, do cigarro, do abraço, do beijo e da imaginação. Seguir esse caminho pela cidade o faz sentir Exu e tornar-se Exu. Sua sacralização se dá no itinerário da cidade, que na sequência é enunciada, para que não reste dúvidas: "Da Bahia de São Salvador, Brasil/ Salvador, terra sagrada".

Não é de hoje que o Hip Hop nacional fala de religião. Exatamente vinte anos antes do lançamento de *Esu*, em 1997, os Racionais MC's lançaram *Sobrevivendo no inferno*, disco que bateu recordes de venda e se tornou um marco do rap no Brasil; disco que traz inúmeras referências religiosas tanto cristãs quanto de matrizes afro-brasileiras, começando pelo título, e pela capa que apresenta um crucifixo e um salmo. Em comemoração às duas décadas do disco, foi publicado um livro com todas as letras das músicas, fotos do grupo à época do lançamento e um prefácio do doutor em literatura Acauam Silvério de Oliveira, intitulado "O evangelho marginal dos Racionais MC's" (2018). Além do prefácio, a religião está tanto nas fotografias, boa parte delas registrando Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e KL Jay em uma igreja católica; quanto no projeto gráfico do livro, que traz todas as três laterais das folhas tingidas em um tom de dourado fosco. A combinação das laterais douradas com a cruz e o salmo na capa produzem o efeito imediato de confusão do livro com uma Bíblia.

Poucos anos após o lançamento do clássico dos Racionais, Regina Novaes (2003) analisa a emergência do tema da religião na cena hip hop nacional, identificando nela três modalidades principais para falar de Deus. Num *continuum*, onde os extremos seriam o rap gospel, de um lado, e o rap que fala de deus sem vínculo religioso institucional, de outro, a terceira modalidade, que gravitaria entre ambas, seria a de "letras que combinam elementos do catolicismo e expressões das religiões brasileiras de origens africanas" (2003:27). Assim como Novaes localiza os Racionais na passagem entre as modalidades religiosas sincréticas e desinstitucionalizadas, um primeiro olhar sobre o trabalho de Baco pode indicar que ele esteja no mesmo lugar. Além da onipresença de referências das religiões afro-brasileiras, há menções à mitologia greco-romana e ao cristianismo.

No primeiro álbum, a referência cristã mais explícita está na capa, que traz uma fotografia de David Campbell, encimada com a palavra JESUS em branco, com a primeira e a última letras rasuradas por um "X" vermelho, dando relevo ao ESU, que ganha ainda um acento agudo.



Figura 1 – Capa do álbum *Esú*, de Baco Exu do Blues (Portal Genius, 2017)⁶

Se a aproximação do rap sincrético identificado por Novaes se dava entre Jesus e Oxalá (*Cristo e Oxalá* é o título de uma música do Rappa), que corresponde à composição na Umbanda, Baco subverte esse padrão ao propor o binômio Jesus e Exu, reforçando uma tensão entre aqueles que associam Exu ao demônio cristão. Em entrevista para o jornal *O Globo*, Baco afirmou “A ideia da capa veio com isso, uma maneira de mostrar para as pessoas que a única coisa que separa Exu e Jesus são duas letras” (6/09/17). Em outra entrevista, dessa vez pra *Rolling Stone*, complementou:

As histórias de Jesus e Exu são muito parecidas. O que começou a me indignar é que um é demonizado e o outro é santificado. O que é fazer um lindo e o outro ser feio? A diferença nesse caso é a pele, porque são dois deuses mensageiros que passaram pela terra, assim como Baco era um deus mensageiro também (26/10/17).

A identificação do racismo no imaginário social ligado a figura do Exu, em sua oposição complementar a um Cristo embranquecido, é abordada de maneira direta no segundo disco de Baco, *Bluesman*, que traz no fim da primeira estrofe os seguintes versos: “Tudo que quando era preto era do demônio/E depois virou branco e foi aceito eu vou chamar de Blues/É isso, entenda/Jesus é blues” (*Bluesman*). Neste trabalho, a resistência ao embranquecimento de Jesus, e do que é sagrado, passa por um confronto direto, como fica evidente nos versos de *Kanye West da Bahia*: “Jesus, eu espanquei Jesus/Quando vi ele chorando, gritando, falando/Que queria ser branco, alisar o cabelo/E botar uma lente pra ficar igual/A imagem que vocês criaram”.

Ao falar de Jesus, Baco adota uma postura bastante distinta da do “pastor marginal” criada por Oliveira para descrever o modo como os Racionais acionam o repertório

⁶ <https://genius.com/album_cover_arts/162570>. Consultado em 20/03/18.

religioso: “o pastor marginal acolhe e guia seus irmãos pelo vale das sombras a partir da palavra divina, construída coletivamente por toda a comunidade de irmãos” (2018, p. 31). Enquanto “teologia da sobrevivência” (idem, p. 32), a palavra da salvação não é contestada em sua integridade e valor sagrado mesmo quando usada em contextos de violência. Ou seja, muito embora Baco compartilhe os modos sincréticos e desinstitucionalizados de falar de deus, retomando a tipologia de Novaes pra se referir aos Racionais, há uma distinção fundamental: sua postura não é de veneração absoluta, permitindo-se contestar e mesmo violar uma versão da santidade socialmente estabelecida. Em vez de reverente, a abordagem do sagrado de Baco é transgressora: ele rebaixa a santidade ao seu nível humano ao mesmo tempo em que se alça ao plano do sagrado ao se transmutar em divindade.

Esse ponto fica explícito nos versos que abrem a canção *Esu*, do primeiro disco: “Sinto que os deuses têm medo de mim/Medo de mim/Metade homem, metade deus e os dois/Sentem medo de mim/Sinto que o mundo tem medo de mim/Medo de mim/Metade homem, metade deus e os dois/Sentem medo de mim”. Assim como os deuses inspiram devoção e medo, Baco desperta as mesmas sensações entre humanos e deuses, por ser ele um homem negro e um deus. Daí, seu poder também é equivalente aos deuses, ainda que o exerça de forma humana, como vemos nos versos de *Oração à vitória*, do primeiro disco: “Gozo dentro e sinto que eu crio vida/Siririca no gatilho e sinto que eu tiro vida/Somos onipotentes minha querida/Imortais mesmo que em memórias esquecidas”. Essa forma humana de exercer o poder sagrado pode atuar inclusive no reino divino, como quando canta, em *Minotauro de Borges* (em *Bluesman*), “Fiz roda punk com os anjos/Pintei o Éden de preto/Fui *ghost rider* de Beethoven/Escrevi vários sonetos/Cortei minhas asas/Vejam minhas cicatrizes/Eu vi Deus em depressão/O ajudei com suas crises”.

Assim como o poder sagrado é compartilhado por homens e deuses, as crises existenciais também são vividas por ambos. Baco fala abertamente sobre sua relação com a depressão e como seu trabalho é uma forma de lidar com ela. Em entrevista para o jornal *A Tarde*, ele afirma:

Eu trabalhei o álbum [*Esu*] para ser uma saga. Uma saga pessoal, mas que também pode ser a saga de quem está ouvindo (...) São três atos: você está bem, encontra algo que te tira do eixo e que te leva à depressão e, ao fim, você consegue sair disso. O importante é saber que a depressão e a vitória andam juntos, assim como o céu e o inferno. Quando você encontra esse ponto de coexistir é que você se mostra onipotente. A ideia é que quem ouça o álbum pense que é o próprio Deus, só que um Deus humano, todo zuado (23/10/17).

O sofrimento é mais um elemento que aproxima o divino do humano, desde que experimentado, vivido integralmente, para ser expurgado. Este expurgo passa por mergulhar profundamente na dor, esmiuçar as próprias fragilidades até o limite do suportável, como Baco expressa de forma exemplar nos versos de *En tu mira*, do álbum *Esu*:

Se você tem nome de deus/Por que erra tanto?/ (...) Por que cê fala tanto de Deus?/É porque eu sou humano!/O público não entendeu/Por que você fala tanto de Deus/É porque sou um mano/Compra uma arma, quanto tá o cano?/Eu tô comprando/O deus que habita em mim, eu tô libertando/O flash está me cegando/O álcool está me matando/Minha raiva está me matando/Sua expectativa em mim, está me matando/Homem não chora/Foda-se, eu to chorando!/(...) Eu to me matando.

A música simula um diálogo duro entre duas vozes: de um lado, o artista e, de outro, o que seria um amálgama das críticas que enfrenta. Os versos saem de Baco com muita violência e desespero. Neles eclodem as pressões do sucesso que o afundam em sofrimento, o flerte permanente com a autoaniquilação através dos excessos, o desespero que o leva a considerar a morte uma solução. Além dos efeitos colaterais do sucesso, o racismo e a violência transformam a vida cotidiana em uma bomba relógio com muito mais potencial pra explosão considerando as prescrições rígidas de um ideal de masculinidade que considera qualquer expressão de sentimento, fraqueza. O "foda-se" opera então como rota de fuga para o extravasamento da subjetividade masculina através do choro. Em "Vai dar tudo certo", do mais recente *Não tem bacanal na quarentena*, a discussão volta num tom mais apaziguado: "A pressão me consome / Não quero apertar o gatilho / Nem agir como homem / Quero agir como eu / Quero entender meu eu / Quero cantar meu choro". Para Baco, essa vulnerabilidade não é identificada como fraqueza; pelo contrário, ela humaniza os homens colocando-os em contato com a força que os fará superar a dor. Em mais uma camada de transgressão, a mesma vulnerabilidade também sacraliza os homens já que os próprios deuses "são poetas vadios" que "queriam chorar por amor", segundo os versos da música *Esu*.

Se Baco recusa uma postura de reverência intocável em relação ao sagrado, Linn radicaliza isso e a questão da masculinidade está no centro do seu embate com deus. Ao batizar de *blasfêmea* o "transclipe" da música *Mulher*, Linn manifesta através da combinação de palavras uma leitura sacrílega do feminino sobre o qual discute em seu trabalho. "Os indivíduos que são diagnosticadas como homens ao nascer e que transgridem marcando seus corpos com traços do feminino sofrem muita opressão", ela afirma em entrevista, em outubro de 2017, reforçando ponto já abordado anteriormente. Mas aqui cavo mais uma camada. O feminino que irrompe nos corpos das mulheres trans e travestis é percebido pela sociedade heteronormativa como uma chaga, que em vez de sacralizar, como no caso do Cristo, profana aquela materialidade originalmente percebida como "divina": o corpo masculino. São marcas que provocam desprezo, mas também desejo, naquele jogo da repulsa e atração que sinaliza a presença de um sagrado transgressor, como já mencionado. Nesse jogo, são as travestis as mais vulneráveis às descargas de violência que podem emanar desses circuitos de atração e repulsão, tema do transclipe *blasfêmea* que traz imagens de Linn numa rua mal iluminada, passando por um processo de sedução com um cliente e mais adiante uma cena de violência estancada por um grupo de mulheres.

A afirmação de atributos como força, assertividade, violência, controle emocional, autossuficiência e a complementar recusa de demonstrações de subjetividade, emotividade, vulnerabilidade e outras características percebidas como “femininas” são pilares fundamentais da construção de um ideal de “masculinidade hegemônica”, de acordo com Almeida ([1995] 2000). Na base da construção sexual de uma masculinidade que recusa o feminino está o desprezo pela homo e bissexualidade e a valorização do pênis como órgão sexual ativo penetrante, que se opõe a uma ideia de passividade imposta a vaginas e ânus penetráveis. Nesse ponto, é possível perceber como a obra de Baco tem uma relação pendular e ambígua com essa masculinidade hegemônica, pois recusa alguns de seus atributos e reforça outros.

Faço aqui um recuo à trajetória do artista, particularmente à música que lançou Baco na cena do rap: *Sulicídio*. Em parceria Diomedes Chinaski, o rap que estourou em 2016 é ao mesmo tempo uma crítica ácida e violenta contra os rappers do eixo Rio-São Paulo⁷ e uma celebração do rap dos “bruxos lendários do norte”. Os versos são distribuídos entre os dois músicos. Baco canta: “Seu Mc favorito, compra coca e paga com boquete / Fila da puta respeita o Nordeste / Não é comendo ‘traveco’ que se vira fenômeno (Ronaldo)”⁸. O conteúdo homofóbico e transfóbico dos versos é autoevidente. Em 2019, Baco retira a canção de uma de suas plataformas digitais sem maiores explicações. Em 2020, em uma entrevista a Vinícius Prado para o Portal Rapmais (11/12/20), Baco explica o que motivou a atitude: “Eu acho que usei dois termos que não deveria ter usado na letra. Já falei e cansei de falar sobre isso, acho que não preciso me repetir sobre. E é o motivo que eu tirei a música do ar”. Já em seu álbum mais recente, Baco encerra a canção “Dedo no cu e gritaria” com a máxima “Dedo no cu do cão miúdo que ele gosta”. Embora o cão seja o diabo, passagens da música como “Meu aliado é um demônio vestido de anjo” e “Tô em Salcity de carona com o capeta” indicam uma proximidade, um flerte entre o artista e a personagem que encarna o mal cristão. Essa ambiguidade porém não elimina a carga negativa atribuída ao estímulo anal, que aparece como um desagravo deliberado. O ânus aparece como esse lugar-perigo da geografia erótica do corpo. Mais uma vez, Preciado (2018) abre caminhos:

A mentalidade heterossexual (*straight mind*), para retomar a expressão que Monique Wittig elaborou nos anos 1980 para designar a heterossexualidade não como uma prática sexual, mas como um regime político, assegura a relação estrutural entre a produção da identidade sexual e a produção de certas partes do corpo (em detrimento de outras) como órgãos reprodutivos. Uma importante tarefa desse trabalho disciplinador consiste em extrair o ânus dos circuitos de produção e prazer (p. 78).

O trabalho de Preciado tem como foco restaurar o corpo em sua qualidade de “plataforma microexcitável de resistência” (idem, p. 91), reabilitando o ânus como locus de

7 Alguns dos seus versos epistolares: “Sem amor pelos rappers do Rio / Nem paixão por vocês de São Paulo / Vou matar todos a sangue frio / E eu tenho caixão pra caralho”

8 Mais adiante, Baco canta: “Meu rap é agressivo / Mandei algumas fãs soropositivo pro seu camarim”.

experimentação erógena. No trabalho de Linn, o ânus possui centralidade. É celebrado recorrentemente. Chega a batizar música, como no caso de “Dedo Nucué”, que traz em seus versos “Dedo nucué tão bom / Dedo nucué tão gostoso”. Se pensarmos a exaltação do cu no trabalho de Linn em relação ao pênis, encontramos uma forte oposição. Enquanto o ânus se aproxima da vagina, como quando canta na mesma música “vou bater uma curirica”, ele se distancia dos sentidos atribuídos ao pênis por Linn. O tratamento crítico ao pênis, como já explicitado anteriormente, se multiplica: “Quando o boy abaixa as calça/ Tu arranca a pica no dente (*Pirigoza*); “eu não tô interessada no seu grande pau ereto” (*Enviadescer*); “Pode ir saindo com o pau entre as pernas / Acabou o seu império” (*Bixa travesty*). O pênis se torna uma trincheira para insurreição. Alguns versos de *Transudo* apuram seu juízo: “Tenho pena de você / Com o pau apontado pra própria cabeça / Refém de sua frágil masculinidade”. As imagens da abertura do supramencionado clipe de “Blasfêmea” criam uma metáfora visual exemplar para a danação do pênis. Linn está ajoelhada num genuflexório em gesto de oração quando personagens nus portando apenas acessórios na cabeça – lembrando resplendores de santos – e cinta peniana se aproximam dela, um de cada vez. Em vez de pênis, as cintas empunham velas, que Linn acende com um maçarico. Todos se deleitam. À medida que a cera derrete, as gotas caem em seu corpo, numa analogia evidente com o esperma durante a ejaculação. Mais uma vez, a artista aproveita a ambivalência: o abrasamento e a aniquilação do pênis são a condição para o êxtase.

O trabalho de Linn ilumina incendiando a sacralização da masculinidade hegemônica heteronormativa, tomando como foco central o “culto ao falo”, como ela elabora em entrevista supramencionada: “de uma forma ou de outra, nós estamos com os joelhos dobrados: ou diante da oração ou diante da ereção. E de qualquer forma, entre a oração ou a ereção, está Ele. Ou Deus. Feito a imagem e semelhança do homem. [homem] Feito a imagem e semelhança de Deus. Tudo isso garante o império do macho. Tudo isso garante o império do homem. Porque foi construído um imaginário onde o sagrado está ligado ao masculino. Ele é universal, onipotente. (...) Tudo está em torno Dele, com D maiúsculo, o homem. E o feminino sempre esteve ligado mais à questão do pecado” (Huffpost, 6/10/17). A contestação dessa estrutura aparece em *Talento*, num diálogo imaginado com um “macho discreto”: “Nem vem com esse papo/Feminina tu não come?/Quem disse que linda assim/Vou querer dar meu cu pra homem?/Ainda mais da sua laia/De raça tão específica/Que acha que pode tudo/Na força de deus/E na glória da pica”.

Criada em uma família Testemunha de Jeová, Linn foi expulsa da Igreja, ou “desassociada” (como canta em *A Lenda*), ao apresentar publicamente sua identidade travesti. Tendo vivido anos sob o controle religioso do seu corpo e do seu desejo, o desligamento foi experimentado com ares de revelação sagrada: na ocasião sentiu como se

“tivesse experimentado do fruto da árvore do conhecimento, do que é bom e do que é mau” (idem). A tomada de consciência passou por identificar o lugar sagrado do masculino e ao mesmo tempo assumir seu “lugar de expulsa do Eden”, um espaço potente para transgredir o sistema “reinventando o conceito de deus” e se autossacralizando se assumindo “deusa e criatura. Criadora do [meu] próprio corpo” (entrevista Huffpost, 6/10/17).

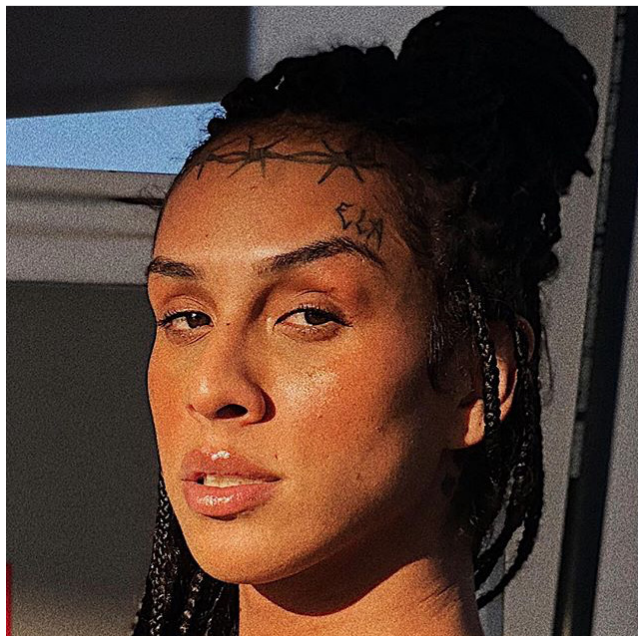


Figura 2 – Close de Linn da Quebrada (Instagram pessoal da artista @linndaquebrada, 2018)⁹

Dois anos depois de *Blasfêmea*, Linn lança *Oração*. Gravado nas ruínas de uma igreja abandonada em Brasilândia (SP), o clipe reúne um grupo de mulheres trans, todas vestidas de branco, cantando, dançando e se reverenciando em torno de um piano. Na abertura, Linn está sozinha num descampado em frente à igreja. Ela dança, encara a câmera, exhibe um facão. Em off, profere: “Eu determino que termine aqui e agora / Eu determino que termine em mim, mas não acabe comigo / Determino que termine em nós e desate / E que amanhã, que amanhã possa ser diferente pra elas [...]”. A última tomada exhibe o grupo de mulheres posicionadas como santas num altar.

⁹ <<https://www.instagram.com/p/BnN9x9Inly4/>>. Consultado em 12/09/18.



Figura 3 – Linn da Quebrada e artistas convidadas no set do clipe de *Oração* (Instagram pessoal da artista @linndaquebrada, 2018)¹⁰

4 Considerações finais

Ao longo deste texto, reuni e analisei diversos elementos das produções artísticas de Linn da Quebrada e Baco Exu do Blues que se relacionavam com o tema do sagrado. Para isso, trabalhei em duas frentes temáticas paralelas e complementares que ajudaram a revelar seus contornos. A primeira abordou o sexo e o erotismo como instâncias fundamentais para experimentar lugares saturados de força erótica (como o banheiro público e o armário) e as suas dinâmicas de segredo-revelação de práticas e identidades sexuais, todas atravessadas pela potência atraente e repulsiva da transgressão. Aí, onde se distingue com dificuldade o êxtase sexual do religioso, Linn e Baco apuram suas subjetividades dentro das especificidades de cada trajetória. A chave geral de leitura dos trabalhos é a de que, como propôs Sedgwick, cognição, sexualidade e transgressão “sempre estiveram prontas na cultura ocidental para serem magnetizadas num alinhamento resistente, ainda que não sem fissuras” (2007, p. 29). Enquanto Baco experimenta em profundidade a fonte da exuberância da vida através da transgressão (Bataille, 1987), Linn vai além: rasga todos os véus que mantinham encobertas sua sexualidade, sua identidade e sua vida, de modo que não se trata mais de legitimar o exercício do seu desejo, mas sua própria existência¹¹.

A segunda frente temática examinou o uso de recursos explicitamente religiosos nos trabalhos de Linn e Baco. Sem qualquer reverência, divindades são trazidas à vida mun-

¹⁰ <<https://www.instagram.com/p/B4fpdasIA7g/>>. Consultado em 8/06/21.

¹¹ Aqui lembrar com Pereira que “travestis constroem formas sofisticadas de agência para lidar com a exclusão desse poder que estabelece as categorias daquilo que pode entrar no mundo dos possíveis e que coloca seus corpos e subjetividades como impensáveis” (2018, p. 5).

dana e, muitas vezes com violência, humanizadas. A transgressão aqui libera uma descarga de energia social, sob a forma de atenção-tensão, a partir da manipulação de substâncias consideradas intocáveis. O repertório religioso afro, cristão, greco-romano permite através de aproximações e oposições revelar as hierarquizações criadas pelo racismo e pelo machismo. Se por um lado para Baco o racismo é o nó a desatar, para Linn um outro passo simultâneo é imperativo: dismantelar o culto ao falo, alicerce fundamental na cadeia das opressões coletivas.

A partir de Linn e Baco vislumbramos um sagrado transgressivo que emerge na rua, nos armários, nos becos, banheiros, bares, sarjeta, esgoto, ocupação. Um sagrado com cheiro de suor, sangue, urina, vinho, porra. Um sagrado do segredo, da noite, da meia-luz e do êxtase sexual. Um sagrado sacrílego que escancara o perigo de aniquilação de sujeitos marginalizados, alvos da violência racista, transfóbica, machista. Um sagrado que transgride o sagrado hegemônico masculino, branco, misógino e heteronormativo ao contestar as fronteiras que hierarquizam castas de deuses e de humanos, profanando vidas negras, trans, travestis, femininas e afeminadas. Um sagrado contra-hegemônico para sustentar as bases de uma disputa por reconhecimento e resistência das formas de vida excluídas do coração do poder instituído. Um sagrado incendiário como um levante, ou seja, "um gesto sem fim, incessantemente retornado, soberano como pode ser chamado soberano o próprio desejo ou essa pulsão, esse 'impulso de liberdade'" (Didi-Huberman, 2017, p. 17).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Miguel Vale de. **Senhores de si**: uma interpretação antropológica da masculinidade. 2ª edição. Lisboa: Fim de Século Edições, 2000.
- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- BATAILLE, Georges. Noção de despesa. In: BATAILLE, Georges. **A Parte Maldita**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Introdução. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- JAGOSE, Annamarie. "Queer Theory". In: HOROWITZ, Maryanne Cline (Org.). **New dictionary of the History of Ideas**. Farmington Hills: Thomson Gale. vol. 1, 2005.
- LORDE, Audre. Usos do erótico: o erótico como poder. In: LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Belo

Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MADERO, Abel Sierra. Paredes que falam. Redes homoeróticas e grafite sexual em banheiros públicos de Havana. **Sex., Salud Soc.**, n. 12, p. 13-36, 2012.

MIZRAHI, Mylene. Funk, religião e ironia no mundo de Mr. Catra. **Religião e Sociedade**, v. 27, n. 2, p. 114-143, 2007.

MOIRA, Amara, A revolução precisa ser sexual. Entrevista a Milly Lacombe. **Revista TPM**, n. 172, 25 de set. 2017. Link: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-com-amara-moira-doutora-em-literatura-ex-prostituta-travesti-e-bissexual>. Acesso em: 18/09/18.

NOVAES, Regina. Errantes do novo milênio: salmos e versículos bíblicos no espaço público. In: BIRMAN, Patricia (Org.). **Religião e Espaço Público**. São Paulo: Attar Editorial, 2003.

OLIVEIRA, Acauam Silverio. O evangelho marginal dos Racionais MC's. In: GESSA, Marília; PARDUE, Derek. **Racionais MC's: Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PELUCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 1, p. 68-91, 2014.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Judith Butler e a Pomba Gira. **Cad. Pagu**, n. 53, 2018.

PERLONGHER, Néstor. **O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PRADO, Vinícius. Baco Exu do Blues admite erros e explica por que decidiu excluir "Sulicídio" das plataformas digitais. **Portal Rapmais**, 11 de set. 2020. Link: <https://portalrapmais.com/baco-exu-do-blues-explica-por-que-decidiu-excluir-sulicidio-das-plataformas-digitais/>. Acesso em: 10/12/20.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: N-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

RAPOSO, Paulo. Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

RUBIN, Gayle. Pensando o sexo: notas para uma teoria radical da política da sexualidade. In: RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu, 2017.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SEDGWICK, Eve. Epistemologia do armário. **Cad. Pagu**, n. 28, p. 19-54, 2007.

SMALL, Christopher. **Musicking: the meanings of performance and listening**. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

TAUSSIG, Michael. Transgression. In: TAYLOR, Mark C. (Org.). **Critical Terms for Religious Studies**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

TAUSSIG, Michael. **Defacement – Public Secrecy and the Labor of the Negative**. Stanford/California: Stanford University Press, 1999.

WEBER, Max. Teoria dos níveis e direções da rejeição religiosa do mundo. In: BOTELHO, André (Org.). **Essencial Sociologia**. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2013.

The transgressive sacred in the incandescent bodies of Linn da Quebrada and Baco Exu do Blues

Abstract >

The purpose of this article is to analyze the concept of sacred that emerges in the artworks of Linn da Quebrada and Baco Exu do Blues, artists who have been standing out in the contemporary scene from music, enlarging their work also to performance, audiovisual, fashion, among other languages. Based on themes such as eroticism, sexuality, secrecy, as well as the innovative appropriation of institutionalized religious elements, such as orixás and gods, I identify the contours of a transgressive, attractive and repulsive force, which makes up the sacred in Linn and Baco's work. My hypothesis is that, considering the due differences between artists, their works contest the social bases that sustain racism, sexism and LGBTphobia, understanding the white, masculine and heteronormative hegemonic sacred as one of its pillars. Consequently, his proposal produces an alternative conception of the sacred in tune with the artistic practice aimed at society's resistance, subversion, and change.

Keywords >

Linn da Quebrada; Baco Exu do Blues; Sacred; Secrecy; Transgression; Religion; Eroticism.

Recebido em 11 de junho de 2021
Aprovado em 16 de agosto de 2021