



## DESROTEIRIZAÇÕES DA EXPERIÊNCIA ANAL EM PAJUBÁ (2017) DA MC LINN DA QUEBRADA

Autor: Wellington Pereira da Silva<sup>1</sup>; Orientador: Danilo Silva de Meireles<sup>2</sup>;

*UEPB-pswellington@yahoo.com; UFRN-meirelesdaniilo9@gmail.com*

As letras de *funk* presentes no álbum *Pajubá* (2017) de Mc Linn da Quebrada constituem pontos de vista de subjetividades (re)negadas cujos desejos são interpelados pela norma social binária de gênero e pela masculinidade hegemônica. Em suas composições, tais subjetividades reclamam seus lugares de enunciatórias e tornam visíveis, audíveis e explícitas suas demandas, negações, intensidades e potencialidades ao desestabilizar as ordens sobre suas experiências sexuais afetivas. As reelaborações das experiências de sexo anal compreendem um discurso que, entre expressões lexicais do pajubá, imagens, vozes e sons, subvertem, através da linguagem, as restrições e ordens nas experiências anais. Diante disso, nossa questão inicial consiste em: como estão elaboradas tais propostas nas composições do álbum? Caracterizamos nosso objetivo geral em investigar as estratégias de contradiscurso à roteirização da prática anal presentes nas composições do disco Pajubá, para tanto a presente pesquisa encontra-se no prisma qualitativo, descritivo e bibliográfico, considerando pressupostos teóricos transdisciplinares desde estudos do discurso de Moita Lopes (2002), passando pelas observações de Takara (2017) acerca do discurso de Mc Linn até estudos acerca dos pressupostos da contrassexualidade de Preciado (2014), Lobo (2016) e Gomes (2008).

Palavras-chave: Linguagem, Pajubá, Contrassexualidade, Experiência, Anal.

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras Português - Licenciatura pela UEPB.

<sup>2</sup> Graduado em Comunicação habilitação em Publicidade Propaganda, Mestrando do Programa em Estudos da Mídia – UFRN.

O fio condutor que leva ao desejo desta escrita acaba por transpassar a reflexão e contempla o contato direto com a fala, o canto e o discurso da Mc Linn da Quebrada. Suas diversas estéticas, performances, discursos materializam, sobretudo, os processos dialógicos pela relação entre a artista e ativista *bixa travesty*<sup>3</sup> negra Linn e a língua. Aonde suas composições em seu disco de estreia, *Pajubá* (2017), encontram no funk, possibilidade de dialogar a respeito das questões da sexualidade e de gênero na comunidade LGBT.

As trajetórias sexuais e afetivas demarcam a estruturação da experiência anal hierarquicamente a partir da masculinidade hegemônica, o macho, construindo por analogia um roteiro para tal experiência, o que incita a questão problema da presente pesquisa: Como estão elaboradas as desroteirizações da experiência anal em *Pajubá*? Diante disso, a presente pesquisa tem como objetivo principal investigar as estratégias de contradiscurso à roteirização da prática sexual anal presentes nas composições do álbum, para tanto buscamos verificar as elaborações de denúncia do chamado roteiro sexual, em seguida investigar o posicionamento de contrariedade a ele nas canções e por fim descrever os recursos linguísticos apreendidos pelos participantes discursivos na interação compreendida pelas composições.

Por compreender que o álbum elabora desde seu título a língua como seu maior recurso, a presente pesquisa torna possível discutir as ações no mundo no *Pajubá* (obra) a partir da evocação do *pajubá* enquanto léxico afrobrasileiro de resistência e ressignificação das travestis e como vocabulário de diálogo entre a comunidade LGBT e de uma grafia não normativa das letras para elaborar o abandono de restrições afetivo-sexuais para a construção de um sentido positivo das subjetividades enquanto enunciadoras de si em sua experiência anal desroteirizada.

## Metodologia

A presente pesquisa se localiza no prisma qualitativo, descritivo e bibliográfico, o que permite abarcar o objetivo de investigação das propostas de um abandono das restrições de

---

<sup>3</sup> A identidade de Linn é vivenciada em uma tensão com a cisgeneridade, *Bixa travesty*, título de canção e do documentário (2018) com Linn da Quebrada, conclama o trânsito e a autodenominação, pois como ela mesma afirma: “Não me reconheço nem enquanto homem nem enquanto mulher. Entre ser homem e ser mulher, prefiro ser eu, em toda a minha complexidade” (MOREIRA, 2018, p.79).

possibilidades de sexo anal determinadas pela norma da masculinidade hegemônica como parte da heteronormatividade, como também reproduzida por masculinidades gays. Considerar tal atitude como categoria analítica significa identificar os recursos para o abandono das restrições propostas nas composições de Pajubá (2017).

Para tanto se faz necessária uma pré-seleção das composições segundo alguns recortes necessários. Em primeiro lugar é importante considerar a diversidade das subjetividades sujeitas ao chamado roteiro sexual, as bixas, as travestis, as transexuais e as identidades não-cisgêneras que se relacionam sexual e afetivamente com masculinidades, sofrem violências diferentes<sup>4</sup>. Em segundo lugar, compreender a experiência anal em sua complexidade que acontece às subjetividades afeminadas e as atravessa até suas palavras e música.

Em consonância ao critério de seleção das canções para o corpus de análise encontra a necessidade de uma perspectiva das subjetividades que compartilham no contexto sexual da posição de passivas, compreendendo especificamente as canções como “Tomara”, “Transudo”, “Coytada”, “Pare querida”, “Dedo nuqué”, visamos investigar a construção de sentido na interação evocada nas composições, em seguida verificar a ideia de marcas de roteiro e por fim descrever as possibilidades de se contrariar a essas demarcações em cada uma das composições citadas.

Para compor nossa verificação da desroteirização sexual consideramos os pressupostos teóricos transdisciplinares desde os estudos do discurso de Lopes (2002), passando pelas observações de Takara (2017) acerca do discurso de Mc Linn até estudos acerca dos pressupostos da contrassexualidade de Preciado (2014), Lobo (2016) e Gomes (2008).

## Resultados e Discussão

As composições de Linn abordam o caráter de reelaboração dos significados de si das subjetividades sujeitadas na interação da experiência anal através dos recursos linguísticos para visualizar o movimento de se proclamarem enunciadoras. Para verificarmos tal processo partimos do discurso enquanto uma forma de agir no mundo fundamentos pela linha de

---

<sup>4</sup> No caso das travestis, transexuais e identidades não-cisgêneras femininas é possível considerar enfoques precisos em determinadas composições do álbum que não foram incluídas no corpus de análise, como “Serei A”, “Necomância”, “Mulher”, “Submissa do Sétimo dia”, pois os efeitos da subjetivação pelo roteiro sexual demarcam na vida das travestis e mulheres transexuais uma problemática peculiar como visto no texto “Por que os homens não estão amando as mulheres trans?” de Maria Clara Araújo. Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/2015/10/17/por-que-os-homens-nao-estao-amando-as-mulheres-trans-2/>> Acesso em: 05 de Março de 2018.

pensamento de Lopes (2002, p. 30) que percebe o discurso como uma co-participação e um construto social.

Em conformidade com suas perspectivas podemos vislumbrar o que Lopes (2002, p.34) compreende como identidades fragmentadas, isto é, circunstâncias identitárias culturais, histórias e institucionais particulares, que intrincadas em relações de poder conferem a interação e a construção de sentido dos participantes discursivos, contemplados em Lopes (2002, 34): “os que ocupam posições de maior poder nas relações assimétricas são, conseqüentemente, mais aptos a serem os produtores de outros seres, por assim dizer”.

A partir dessa proposição podemos perceber o interlocutor nas composições, esse macho, que não detém todas as masculinidades, mas que compreende a si como um superior, um determinante, um iniciador, prolongador e finalizador da ação na experiência anal. Seu perfil está localizado em um espectro normativo que regulamente a subjetividade que escapa aos aspectos historicamente elaborados como masculino binário e heterocentrado.

Dentro desse lugar de elaboração da experiência sexual ente esse interlocutor e a enunciativa bixa há uma alusão de roteiro, um modo de estrutura da experiência que informa as subjetividades de seu valor, aonde o ânus da subjetividade que ocupa o lugar de passiva é visualizado como um espaço para o pênis, enquanto objeto de penetração determinada pelo sujeito ativo (compulsoriamente ocupado pelo sujeito masculino hegemônico) em que a sequência de ação é baseada nos caracteres de penetração (o pênis do ativo e sua ereção) que leva ao conseqüente orgasmo (lê-se ejaculação do ativo) e finaliza a experiência anal, ecoando uma elaboração reproduzida em produções audiovisuais a exemplo do pornô.

O pornográfico audiovisual é uma plataforma que pode reafirmar ações e formar identificações e correspondências sinestésicas entre os corpos dos atores e dos telespectadores, isto significa a alusão enquanto uma pedagogia do *xvideos*, um modo de conduzir os contratos naturalizados de regulação da relação sexual entre os corpos. Conforme caracteriza Gomes (2008, p.502-503):

Uma película pornô propõe pedagogias de sexualidade e opera normalizando e naturalizando as relações entre os corpos. A pornografia, portanto, cria modelos de sexualidade; assinala como devemos utilizar os órgãos; afirma quais são os órgãos sexuais e quais não são; sustenta em que situações, com quem e em qual lugar devem ser utilizados. Não se trata, então, somente de retratar a realidade do sexo, mas de uma produção performática que cria o que almeja descrever (GOMES, 2008, p. 502-503).

Encarar a produção pornográfica em seu teor de reprodução discursiva de significados negativos para certos corpos, os sujeitando e os localizando a mercê, a disposição da experiência sexual daquela forma determinada pela criação dos diretores e da indústria pornô. As composições de Linn não falam contra o sexo, mas sim, contrariam as normatizações do macho que são reiteradas pelas manifestações *mainstream* da pornografia, por exemplo, e de diversos produtos culturais que emulam hierarquia a partir dos atores masculinos e ativos.

Conforme sua fala, em entrevista a Larissa Ibúmi Moreira para o livro “*Vozes transcendentais: os novos gêneros na música brasileira*” (2018), Linn percebe a potência do funk como veículo de informação aberta “sobre desejo de sexo, de trepar”, ou seja, sobre trajetórias sexuais, mas prossegue: “O funk era, mais uma vez, em função do homem e de um tipo de homem, do grande macho com a pica gotejante, forte e viril. Percebi como ali também se desviava o desejo para esse macho. Eu queria negar isso. Queria negar para que eu também não precisasse sentir mais aquilo nem continuar refém do meu próprio desejo” (MOREIRA, 2018, p.89).

Bem como na composição “Tomara”, pois compreende uma referência explícita às marcas do roteiro sexual, como podemos observar em: 1) A indicação de um aprendizado que instaura um local e uma relação com o tempo e com o corpo: “Aprendi a amar nos cantos/rapidinho pela rua/ nem tirava toda roupa/quase nem ficava nua”; 2) O repertório limitado, repetitivo e sequencial da ação: “É sempre a mesma coisa/ Farinha do mesmo saco/ Não fazem nada com nada/ Chupa aqui/ Chupa acolá/ São três posições, estão prontos pra gozar/ Soubesse eu que era só isso/ Nem tinha pra que começar”.

Estas duas atitudes pressupõem a denúncia do roteiro sexual e o legítimo desânimo frente ao repertório limitado de possibilidades<sup>5</sup> de sentido de si enquanto passiva na experiência anal. Tal consideração torna possível observar que determinadas subjetividades compartilham lugares de sujeição aprendidos através de diversos discursos que compõem o que denominados roteiro sexual, assim podemos visualizar as marcas de violência e silenciamento que alcançam a experiência anal, a trajetória sexual e afetiva cujo cotidiano

---

<sup>5</sup> Em um vídeo de reflexões para o quadro da *drag queen* Pandora Yume no canal no *Youtube* “Drag-se”, Linn declara: “A gente é treinada muito pra transar com homens e mulheres. Daí a gente transa tudo igual igualzinho. O *xvideos* ensina. Então a gente segue aquela cartilha. (nesse momento Jup do bairro complementa ao dizer “e segue aquele roteirinho”). Dá um beijo na boca, aperta um pouquinho, dá uma afogada, começou a crescer, se abaixa, chupa um pouquinho, três posições, gozou. E esse sexo pra mim ele era chato, ele era desconfortável”. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=tKrK\\_3TedLw&t=351s](https://www.youtube.com/watch?v=tKrK_3TedLw&t=351s)> acesso em: 05 de Março de 2018.

naturaliza as relações de poder heterocentradas. De acordo com a visão do sexo elaborada por Preciado em seu Manifesto Contrassexual (2014):

O sexo, como órgão e prática, não é nem um lugar biológico preciso nem uma pulsão natural. O sexo é uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros (feminino/masculino), fazendo coincidir certos afectos com determinados órgãos, certas sensações com determinadas reações anatômicas (PRECIADO, 2014, p. 25).

Em tal conceituação, Preciado torna visível uma lógica de contrato naturalizado entre as subjetividades, em que, dentro do binarismo de gêneros, o sexo se caracterizaria na mobilização de certas localizações, reações e sensações físicas e afetivas determinantes de ações daquela que condiz com a hegemonia masculina tendo como efeito a sujeição daquelas subjetividades que se afastam desta norma.

As composições de Linn encontram possibilidade de diálogo com o posicionamento de que “a contrassexualidade é o fim da natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros”, pois Preciado elabora a substituição do contrato social naturalizado por um contrato contrassexual em que os contratantes renunciam a uma identidade fechada e as restrições naturalizadas dos corpos. Neste contexto, podemos perceber a questão em comum do posicionamento de resistência, pois há a renúncia da ordem que naturaliza a hierarquia do macho tanto nas composições de Linn quanto na maneira como Preciado produziu seu manifesto, pois segundo Lobo (2016):

Só é possível enunciar a contrassexualidade na forma de um *manifesto*. Esse poderia ser um modo político de se começar: assumindo o caráter de *resistência* que se encontra em cada peça, cada conceito, cada artigo que configura um pensamento dessa outra sexualidade que, para além de qualquer *ideal*, já se encontra aqui, agora, diante de nós (LOBO, 2016, p. 81).

O autor referenda, ainda, a necessidade de um posicionamento contranatural na perspectiva da sociedade contrassexual, Preciado articula em seu manifesto uma série de artigos que possibilitam uma tarefa, um trabalho, de contrariar a lógica do perfil do macho, anunciado por Lobo (2016, p.81) como a negação ao “privilegio ontológico do macho, do masculino, do ativo e assim por diante”.

Assim, uma matriz impulsionadora das desroteirizações propostas nas composições de

Linn se encontra na atitude de desejar as subjetividades que compartilham do mesmo lugar de não macho, passando a abandonar os aspectos que fixam a masculinidade hegemônica para viabilizar um desejo afetivo-sexual por aquelas que se encontram em processo de Enviadescer.

Esta atitude Enviadescer convocada por Linn que, passa a convidar a desestabilizar e realocar os atores privilegiados pelo roteiro sexual a ser contrariado. Um movimento, um compromisso sexual, afetivo e existencial para consigo e para com os outros sujeitos desprezados para uma série de novas apreensões de sentido. Como afirma Samilo Takara (2017) em seu ensaio “‘Que que essas bichas tão fazendo?’ Micropolíticas de resistências em Enviadescer da Mc Linn da Quebrada” afirma ao analisar o videoclipe de “Enviadescer”:

Ao dar outros contornos do desejo, ao provocar um masculino hegemônico para dizer que ele é preterido diante da bicha é uma forma de localizar a afeminada como objeto de desejo. O macho que regula e centraliza as normas e o poder interessa menos que “as afeminadas que rebolam e saem maquiadas”. Na voz de Linn: “Se quiser ficar comigo, boy, vai ter que enviadescer!”. Assim, artista terrorista de gênero devolve à humanidade a possibilidade de estar ou localizar-se ante ao binômio masculino/feminino (TAKARA, 2017, p. 05).

Essas subjetividades se dirigem as chamadas desroteirizações que dizem respeito às atitudes de denunciar, contrariar e rejeitar o lugar em que as demandas do macho restringem os sentidos de si, roteirizando seu lugar subalterno. As desroteirizações anunciam, pois escolhas e decisões para estas subjetividades viverem experiências positivas de si corporalmente, afetivamente, existencialmente embasadas na palavra como meio de subjetivação e afet(ação), uma ação pelo e para o afeto.

Sequencialmente as composições que compõe nosso corpus de análise convocam recursos para instrumentalizar essas desroteirizações, entre eles: 1) perceber os limites do seu prazer concebido pelo macho; 2) parodiar o pênis e suas demandas; 3) recusar a roteirização do sexo anal, elaborando ironias e críticas às características hegemônicas que compõem o macho e destroem a experiência anal; 4) repensar a si mesma, em uma possibilidade do ânus como exercício de uma solidão positiva.

Em primeiro lugar, percebemos a faixa “Tomara” como uma perspectiva explícita do que seria uma indicação ao processo de desroteirização do sexo anal. A enunciadora além de caracterizar o modo como aprendeu o sexo expondo o roteiro sexual incita para a construção do refrão uma dúvida. Tal processo estabelece uma desvantagem do sujeito que determina

todos os demais aspectos da prática sexual no pênis, que mesmo variando de tamanho, a neca mati, pênis pequeno, ou a neca odara, pênis grande, realizam o mesmo roteiro do sexo, a isso a enunciadora provoca: “Do que me adianta a neca ser mati ou odara se na hora do vamo ver/tomara que no rala e rola tenha muito mais que só entra e sai vara”.

Não só o tamanho do pênis não compensa a significação restrita do sexo como o próprio macho é alvo de uma atitude máxima de reversão do seu protagonismo contemplada nos versos: “Troquei os paus pelas mãos/ Aqui o buraco não é pra macho”. A confirmação de uma substituição do pênis reitera mais do que uma simples troca de órgãos que executam a penetração, esta atitude conclama a renúncia do veículo de poder do macho e as “mesmas coisas” que realizam no sexo “três posições estão prontos pra gozar”.

Na faixa “Transudo” são reiteradas as questões em volta do pênis, descaracterizando sua potencialidade para determinar o roteiro sexual explícito em “Tomara”, em versos como: “Cê podia ter vários pinto/Um pinto gigante/Que bate na testa”. Nesta composição, a figura do transudo com seus atributos em abundância é evocada para demonstrar o desinteresse nesse perfil que não desperta desejo, pelo contrário, frustra a enunciadora, que nos versos seguintes afirma sobre os limites de tais sujeitos: “Tenho pena de você/Com o pau apontado pra própria cabeça/Refém de sua frágil masculinidade”. Nessa faixa, há a recusa ao efeito da aceleração traduzida na pressa durante a penetração.

Mais adiante há um enfoque na caracterização do item temporal para desroteirização, como nos versos: “Eu gosto muito de foder/Mas gosto de foder sem pressa!”. O tempo na experiência anal é este item de fundamentação reelaboração para uma desroteirização. Se a pressa da penetração não estabelece qualquer possibilidade de um contato e um prazer compartilhado entre os corpos, é própria do caráter determinante do pênis.

Por outro lado quando o tempo na ação é reelaborado a partir do desejo da subjetividade na posição passiva, a reversão compreende uma extensão temporal importante para a experiência num sentido de atravessamento subjetivo mais positivo: “Quando eu quero/Eu dou/Eu sento/ Eu quico/ Empurro com vontade!”. A relação de extensão do tempo conduzida até o cansaço físico, vista nos versos: “Se eu quiser, eu vou sentar/Se tu pedir, eu vou sentar/Mas vou sentar até eu cansar!” privilegia a subjetividade antes sujeita a delimitação do macho.

Da mesma forma os versos da faixa “Coytada” que com destaque para a provocação inicial ao ouvinte/telespectador: “escuta bem que essa podia ser pra você viu? Na verdade

quem sabe ela não é”, se contrapõe à faixa anterior que emula uma piedade, quando anuncia sua postura que recusa com ironia se apiedar do macho, que se antes ainda era evocado como a auto declaração “transudo”, agora é “coytada”, porém o ponto de vista da enunciadora confronta: “se eu tenho dó? Não tenho nada”.

Como consequência desta interação o estatuto da enunciadora reitera suas características identificadas com o feminino e as elabora no limiar da celebração de si. A faixa intercala as notas agudas pela participação da cantora Liniker e versos de recusa como: “Tu podia até ser o último boy do planeta/ que eu vou dar pra deus e o mundo/ vou dar até pro capeta/ mas se depender de mim/ tu vai morrer na punheta”. Seu corpo, seu tom proclamam uma rejeição total, mesmo em uma última instância apocalíptica, diante desse macho não se deve apiedar pela destruição de seu “império”.

A enunciadora passa a elevar o nível explícito da linguagem à medida que sua indignação progride, o tom, destacado por Maingueneau (2008, p.92) como um dos caracteres fundamentais na observação do modo de enunciação, está apoiado, aqui, em um caráter de celebração e pluralidade de uma subjetividade que se soube rejeitável e que agora se concentra no riso, na demarcação máxima do agudo e no ritmo frenético, de exaltação.

Sua sexualidade verifica potência em subjetividades para além do macho (Deus, capeta, todas na balada), não se limita a práticas (“vou tirar minha camiseta/ mostrar as minhas tetas/ chupo cu/ chupo buceta) nem as temporalidades (hoje, amanhã, noite, até de madrugada) ou espaços (“daqui até minha quebrada”). Dessa forma, enquanto esta encarna a própria sexualidade à máxima potência (“graças a vocês sou arrombada/vou dar até ficar cansada”) a outra continua “apertada”, impossibilitada em seu ânus pela conservação das marcas de roteiro (dos espaços que invisibilizam e silenciam o sexo com a bixa, como os “cantos”).

Em proximidade com a reversão dos privilégios do macho se tornam visíveis similaridades e divergências entre o deboche de “Coytada” e o convite à desroteirização na faixa “Pare querida” incitando questões de continuidade, como é o caso do mesmo interlocutor contemplado em uma ironia, agora apoiada sobre o termo “querida”, porém a ação da enunciadora é estrategicamente modificada, se antes desprezava as normas do “gosto” junto de seu interlocutor, agora o convida para a desroteirização.

Em “Pare querida”, o convite para o interlocutor confere termos de negociação pare de seguir as marcas do roteiro sexual, a pressa na penetração, a localização que invisibiliza, não se submete as determinações, mas visualiza uma negociação, dentro da qual convoca a

invenção como recurso fundamental. Tal postura é observada em versos como: “Tu vem me dizer que só trepa com homem bombado?/Apenas pare querida!/ Tem que ver com os viado!”.

O fato e ter que “ver com os viado” referenda uma postura de autocaracterização da parte da enunciativa, seu corpo, os seus desejos, a sua atitude, a sua diferença, seu critério de invenção de uma nova escrita sobre sexo pautada na experiência anal que privilegia novas ações<sup>6</sup>, como nos versos: “Cê sabe eu não sou sarada/ Não faço academia, mas arraso numa cama inventando pornografia”. Ao saber que seu interlocutor “só gosta de boy viril e glamouroso” o convite está elaborado de forma análoga ao contrato contrassexual inserido nas propostas de Preciado.

Ainda com base nos termos da negociação, frente às inseguranças desse outro sujeito quanto à ereção de seu pênis em uma nova possibilidade da experiência anal, temos os versos: “E não tem problema/ Se não endurecer tua vara/ Mana, relaxa, vem, senta aqui na minha cara”. Esta tranquilização desse sujeito faz parte da experiência anal desroteirizada, nova em positividade para ambas as subjetividades, sem dependência da ereção. É justamente nessa nova possibilidade de experiência anal, o “sentar na cara”, que está o refrão, a desroteirização contínua: “Não para, relaxa vem, senta aqui na minha cara”.

Em contrapartida “Dedo nucuê” aborda como a solidão pode ser apreendida como uma decisiva ação de desroteirização. Eleger seu próprio desejo como potência aborda uma série de movimentos positivadores, entre eles o prazer do ato de descrever o que “dedo no cu é”. A música inicia com a pergunta “que cu é esse?” e parte para uma curirica<sup>7</sup>.

Em segundo lugar, a prática do *fisting fuck* (penetração do ânus com o punho), que na canção subverte com o pé dentro do ânus, percorre a indagação identitária desse cu (quem é ele? Um apartamento, um acampamento?). A flexibilidade, elasticidade e manipulação do ânus autopenetrado pelos dedos e punho articulam uma conformidade com uma nova estratégia de desroteirização sexual: o exercício de uma solidão positiva, prazerosa.

Esta sensibilidade relacionada à intensidade do prazer está visualizada em Preciado (2014, p.32), ao inscrever “a reconquista do ânus como centro contrassexual de prazer”, e a

---

<sup>6</sup> Ações de fluxo que privilegiam a língua, órgão subestimado no roteiro sexual, em versos como: “Lambe a minha orelha/ Morde a minha nuca/ Aperta a minha cintura/ Devagar abre a braguilha/ Se lambuze na virilha/ Que eu lambo tua orelha/ Mordo tua nuca/ Aperto a tua cintura/ Devagar abro a braguilha/ Me lambuzo na virilha”.

<sup>7</sup> Reelaboração do termo siririca que designa a masturbação com relação à vagina, no contexto da música é a masturbação anal que está sendo inferida.

conotação das três características fundamentais: 1) “centro erógeno universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual”; 2) “uma zona primordial de passividade, um centro produtor de excitação e de prazer que não figura na lista de pontos prescritos como orgásticos”; 3) “Um espaço de trabalho tecnológico”.

A já mencionada relação com o tempo ressurgue nos versos: “comigo não tem tempo ruim/ devagar e com carinho sempre cabe mais um/ mais um mais”, essa sequência dos dedos introduzidos com carinho reelabora a relação com o tempo em uma perspectiva elaborada pacientemente, uma gradação do ato, um aumento do prazer na medida em que se aumentam os dedos. Para afirmar que “dedo no cu é tão bom/ é tão gostoso” a própria subjetividade confere a gradação: “comecei só com um dedinho agora tô com o braço todo” estabelecendo uma continuidade que transfere as partes do próprio corpo o critério de apreciação prazerosa: “Agora eu cansei o dedo/ Só vou mexer o bumbum/ (Não se assuste, é só mexer o bumbum)”.

Nesta nova proposta de perceber a relação do sujeito com o ânus enquanto poder, enquanto zona erógena considerada em um jogo de libertação dos parâmetros do pênis, pois no verso “com a língua é mais gostoso” compreende, ao atingir o orgasmo, a celebração do prazer anal, em uma afirmação das próprias potências, quando se ouve e se percebe o sentimento de si no verso “eu vou lambar meu próprio gozo”, a própria língua que articula a prova da própria fricção, da própria ficção criativa de seu gozo, criação de um sentido positivo da passividade que apreende além de ser penetrado, um sentido positivo, vasto.

### Conclusões

As pesquisas sobre modos de subjetivação para além das ordens naturalizadas conferem um comprometimento com um projeto de restituição do potencial das subjetividades LGBT que contemplam leituras do feminino em si. A obra audiovisual de uma artista contemporânea do funk como Pajubá (2017) da MC Linn da Quebrada demonstra a articulação de novos modos de se perceber na experiência afetivo-sexual anal.

Perceber a construção de sentido como em uma co-participação em uma sociedade de relações de poder assimétricas tornou possível verificar nas composições de Linn um caráter discursivo aonde uma profusão de vozes contribui para uma construção de sentido subjetiva ignorada e silenciada pelo sujeito que se coloca interlocutor dessas subjetividades violentadas em sua trajetória pessoal.

A existência da bixa como enunciadora que se dirige a esse interlocutor macho e aos ouvintes que, inclusive, podem se confundir com este explicita durante o “papo reto” que as potencialidades serão criadas em si e na exposição e transformação que toda experiência pressupõe a partir de um abandono das informações já reduzidas de “nós” pelas narrativas destes “outros”, que acabam sendo os mesmos. Por fim, o funk em Linn se interroga e rejeita os desvalores das bixas e os “valores” das experiências sexuais com o macho, desse modo Pajubá (2017) é uma obra de tom, corpo e caráter que resistem uma vez mais pela palavra como ação no mundo.

### Referências

GOMES, Pedro Paulo Pereira. Corpo sexo e subversão: reflexões sobre duas teóricas queer. *Interface – Comunicação, Saúde, Educação*, vol. 12, nº 26, jul./set. p. 499-512, 2008.

LOBO, Rafael Haddock. Preciado e o pensamento da contrassexualidade (Uma prótese de introdução). *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, Rio de Janeiro, v.9 nº 2, p. 77-92, 2016.

LOPES, Luis Paulo da Moita. *Identidades Fragmentadas: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula*. Campinas-SP: Mercado das Letras, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. “Uma semântica global” in: *Gênese dos discurso*. São Paulo: Parábola, 2008, p. 75-97.

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

PRECIADO, Paul B. *Manifesto Contrassexual. Práticas subversivas de identidade sexual*, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

TAKARA, Samilo. “Que que é isso que essas bichas tão fazendo?”: *Micropolíticas de resistência em Enviadescer da Mc Linn da Quebrada*. 2017.

QUEBRADA, Linn da. *Pajubá*, Direção artística: Mc Linn da Quebrada, Direção musical: BadSista, 2017. 1 CD. Gravado: 08/ 2017 no Estúdio YB Music, São Paulo/SP.