

Larissa Pelúcio

Universidade Estadual
Paulista Júlio de Mesquita
Filho – Unesp
E-mail:
larissa.pelucio@unesp.br

Leonardo Silva Maciel

Universidade Estadual
Paulista Júlio de Mesquita
Filho – Unesp
E-mail: l.maciел@unesp.br



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

Travecas Travessas: vozes dissidentes na cena pop-periférica

*Travecas Travessas: dissident voices in the
peripheral pop scene*

*Travecas Travessas: voces disidentes en la
escena pop periférica*

Pelúcio, L., & Maciel, L. Travecas Travessas: vozes dissidentes na cena
pop-periférica. *Revista Eco-Pós*, 28(2), 200–222.
<https://doi.org/10.29146/eco-ps.v28i2.28514>

Dossiê **Rastros Queer na Comunicação**

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 28, n. 2, 2025

DOI: 10.29146/eco-ps.v28i2.28514

RESUMO

Este artigo analisa as performances do trio travesti Travecas Travessas na cena pop-periférica de Bauru (SP), explorando como corpo, som e estética operam como tecnologias de enfrentamento político, expressão identitária e reconfiguração territorial. A partir de uma imersão em suas práticas entre 2023 e 2024, evidencia-se um ativismo transfeminista que tensiona normas de gênero, sexualidade e pertencimento no interior paulista. Destaca-se a noção de *atraveçamento*, com produções que instauram uma estética da *putaria*, desestabilizando regimes cisheteronormativos e reinscrevendo subjetividades travestis em espaços historicamente interditos. Propõe-se compreender tais práticas como formas de reexistência e criação cultural nos interstícios da cena pop-periférica brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: *Comunicação e Música; Música pop-periférica; Travestilidades; Dissidências sexuais e de gênero; Ativismo.*

ABSTRACT

This article analyzes the performances of the travesti trio Travecas Travessas within the pop-peripheral music scene of Bauru (São Paulo, Brazil), exploring how body, sound, and aesthetics operate as technologies of political resistance, identity expression, and territorial reconfiguration. Based on an immersive engagement with their practices between 2023 and 2024, the study reveals a transfeminist activism that challenges norms of gender, sexuality, and belonging in the São Paulo hinterland. The notion of *atraveçamento* is highlighted to discuss how their performative productions establish an aesthetics of *putaria*, destabilizing cisheteronormative regimes and reinscribing travesti subjectivities into historically forbidden spaces. These practices are proposed as forms of reexistence and cultural creation within the interstices of the Brazilian pop-peripheral scene.

KEYWORDS: *Communication and Music; Pop-Peripheral Music; Travesti Identities; Sexual and Gender Dissidences; Activism.*

RESUMEN

Este artículo analiza las actuaciones del trío travesti *Travecas Travessas* en la escena pop-periférica de Bauru (São Paulo, Brasil), explorando cómo el cuerpo, el sonido y la estética operan como tecnologías de resistencia política, expresión identitaria y reconfiguración territorial. A partir de una inmersión en sus prácticas entre 2023 y 2024, se evidencia un activismo transfeminista que tensiona normas de género, sexualidad y pertenencia en el interior paulista. Se destaca la noción de *atraveçamento*, con producciones que instauran una estética de la *putaria*, desestabilizando regímenes cisheteronormativos y reinscribiendo subjetividades travestis en espacios históricamente vedados. Se propone comprender estas prácticas como formas de reexistencia y creación cultural en los intersticios de la escena pop-periférica brasileña.

PALABRAS CLAVE: *Comunicación y Música; Música pop-periférica; Travestilidades; Disidencias sexuales y de género; Activismo.*

Submetido em 27 de maio de 2025.
Aceito em 15 de setembro de 2025.

Introdução

O Traviarcado. O dia cinzento e invernal da *cidade sem limites*¹ — bordão utilizado para se referir ao agitado município de Bauru (SP), não foi o bastante para impedir que uma multidão se reunisse na Avenida Nações Unidas em mais uma edição da *Encontro da Diversidade*, um dos maiores eventos do interior paulista voltado para a população de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais, Intersexos (LGBTI+).

A cidade de Bauru, situada na região centro-oeste do estado de São Paulo, conta com cerca de 400 (quatrocentos) mil habitantes e, assim como muitas outras cidades do interior paulista, exibe um perfil predominantemente conservador. Esse cenário ficou evidente nos resultados das eleições presidenciais de 2022, quando Jair Bolsonaro (PL), representante da extrema-direita, foi o candidato mais votado no município, obtendo 125.569 (cento e vinte e cinco mil e quinhentos e sessenta e nove) votos — correspondentes a 61% do total. Enquanto isso, Luiz Inácio Lula da Silva (PT) alcançou 80.145 (oitenta mil e cento e quarenta e cinco) votos, equivalentes a 39% do eleitorado local².

É nesse contexto político conservador que o *Encontro da Diversidade* ganha uma potência simbólica e política ampliada. As manifestações públicas ali vivenciadas, marcadas por intensos afetos e expressões performáticas, convidavam à ruptura das vigílias heteronormativas que, cotidianamente, relegam certos corpos e desejos ao estatuto de abjeção (Cicco e Pelúcio, 2018). A celebração política e cultural convertia-se em um palco vibrante para artistas locais e regionais, ora ocupada por drags com performances extravagantes³, ora por DJs que animavam os hits do momento.

Entre as atrações, destacava-se a apresentação das Travecas Travessas, trio musical travesti formado por IceLuana, Musa e Santana, figuras centrais da cena pop-periférica de Bauru. Integrantes do casting de cantoras que se apresentaram naquele palco festivo, resultado

¹ Segundo Ghirardello (2020), “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’ (Ghirardello, 2020, p. 99).

² Ver: <https://g1.globo.com/sp/bauru-marilia/noticia/2022/10/31/eleicoes-em-bauru-sp-veja-como-foi-a-votacao-no-2o-turno.ghhtml>.

³ O termo extravagantes, utilizado aqui para descrever certas performances drag, não pretende reduzi-las ao espetáculo visual ou à caricatura. Ao contrário, retoma criticamente a noção de extravagância como forma de insubmissão performativa, a partir da figura de Venus Xtravaganza — icônica participante do documentário *Paris is Burning* — e da leitura proposta por Butler em *Corpos que importam* (2020). Para a autora, tais performances não apenas dramatizam os gêneros, mas expõem seus regimes de inteligibilidade, desestabilizando normas de identidade e corporeidade. Assim, a extravagância é compreendida como gesto político de desnaturalização do gênero, articulado por meio da estilização do corpo e da cena.

da confluência de vozes dissidentes que ocupam as cenas musicais do interior paulista, elas trazem consigo a mistura vibrante do pop, eletrônico e funk. Para as Travessas, o funk é o território onde suas travestilidades se reexistem, construindo uma linguagem singular de enfrentamento estético e político. Sua resistência se dá contra os dispositivos reiterados do regime heterossexual e cisnormativo, que funcionam como barreiras à concretização de modos de existência trans que escapem à lógica da precarização compulsória.

Como aponta Mombaça (2021), as presenças travestis não buscam apenas reconhecimento, mas desafiam o próprio regime de inteligibilidade que tenta apagá-las. Ao ocupar o palco e transformar o funk em um espaço de insubmissão, as Travecas Travessas performam vidas que rejeitam o lugar da exceção e instauram novas maneiras de existir no mundo. Esse gesto se configura como um *atraveçamento* — não apenas uma travessia ou deslocamento, mas um ato poético-político de desordem, que desestabiliza normas de gênero, afetividade e pertencimento por meio da estética, do som e da presença. Atraveçar, portanto, é existir de forma ruidosa, recusando a transparência dos corpos legíveis e criando zonas de fricção e invenção no coração da cena cultural periférica.

Santina, IceLuana e Musa compõem o trio conhecido como as *meninas superpoderosas* — uma metáfora cultural que elas ressignificam em seu primeiro single autoral. Nesse contexto inaugural, observamos como essas travecas — travestis jovens e periféricas — tensionam fronteiras normativas ao performar corporalidades dissidentes por meio de suas travestilidades (Mota, 2022). Suas produções musicais circulam em espaços urbanos marcados por desigualdades, como casas noturnas, repúblicas e festas locais, onde o funk e o pop assumem o papel de meios de expressão e disputa simbólica. Nesses territórios, as identidades de gênero deixam de ser meros marcadores sociais para se configurarem como dispositivos de intervenção estética e política (Mota, 2022).

Neste texto, baseado em uma imersão comprometida e anotada, acompanhamos experiências, eventos e as sujeitos desta pesquisa com uma postura sensível, política e situada, sem reivindicar a objetividade tradicional da observação participante. Trata-se de uma presença atenta e engajada, em que os registros feitos em diários de campo se somaram a entrevistas, conversas informais e ao acompanhamento sistemático das apresentações do trio

Travecas Travessas ao longo dos últimos 18 meses. Nossa observação foi permeada e afetada pelas cenas que testemunhamos, pelas falas, pela escuta e pelas performances das *Travessas*.

Nossa imersão foi comprometida na medida em que assumimos um posicionamento ético-político diante das dissidências com as quais nos envolvemos; anotada como um esforço contínuo de memória, escuta e escrita, refletindo os modos pelos quais esses encontros se inscrevem na pesquisa. Inspirada por epistemologias feministas, transfeministas, assim como pelas metodologias queer e decoloniais, nossa escrita e prática reconhecem o conhecimento como situado, relacional e frequentemente afetado — possibilitando que o campo seja não apenas objeto de investigação, mas também espaço vivido e experienciado.

A partir dessa perspectiva metodológica, este artigo analisa como as *Travecas* mobilizam seus corpos e produções musicais para transgredir a cena artística do interior paulista, rompendo com os mecanismos da cultura hegemônica e do mainstream. Mais do que meras figuras dissidentes abstratas, buscamos compreender de que modo suas práticas artísticas confrontam diretamente os dispositivos de exclusão da indústria musical e das estéticas normativas. Nesse cenário, a cena cultural de Bauru emerge como um território de disputas simbólicas atravessadas por marcadores de gênero, classe e territorialidade. Assim, colocamos a seguinte provocação: qual o significado de produzir arte queer a partir do interior paulista?

Adotamos a escuta como uma atitude ativa e sensível para nos engajarmos nas produções dessas artistas, reconhecendo-as como convocações a outras formas de existir no mundo. Este trabalho se inscreve nesse conjunto plural de identidades dissidentes — gays, drag queens, travestis e transexuais — com ênfase nas travestilidades. Compreendemos a travestilidade como uma identidade transversal, conforme Dumaresq (2016), que a define como práticas e afirmações de si que produzem relações sociais marcadas por estigmas e marginalizações. Mais do que uma categoria fixa, trata-se de uma forma de viver o gênero que desafia as normas. Nesse contexto, as travestilidades são assumidas como perspectiva epistemológica, reconhecendo os corpos trans como sujeitos de saber e agentes de produção cultural.

A análise foca nos modos pelos quais essas artistas — especialmente o grupo *Travecas Travessas* — performam suas vivências e experiências de gênero por meio da arte, revelando

como suas expressões sonoras, corporais e midiáticas configuram territórios de (re)existência. Assim, este artigo também se propõe a ampliar o debate sobre as maneiras pelas quais manifestações artísticas dissidentes atuam no interior paulista como práticas de resistência e reinvenção cultural.

Para isso, interessa-nos explorar como o *queer* se configura tanto como narrativa quanto como ferramenta expressiva em contextos locais, especialmente nas bordas urbanas fora dos grandes centros, e de que modo esses movimentos dialogam com os campos da comunicação e das ciências sociais. Ademais, os dados desta pesquisa provêm de entrevistas em profundidade realizadas com o grupo em 2024, ainda inéditas e registradas exclusivamente em diário de campo, no qual são frequentemente incluídas falas das próprias artistas.

1 Sonoridades dissidentes: ativismos e territorialidades urbanas

Durante a ditadura militar no Brasil, o termo ativismo passou a designar práticas em que arte e militância se entrelaçavam como formas de resistência e contestação ao poder instituído (Rocha, 2019). Essa herança ressoa nas performances das Travecas Travessas, que renovam o ativismo ao incorporarem linguagens transfeministas e periféricas, deslocando-o para as margens do território e da linguagem. Suas ações, que transitam entre música, política e identidade, configuram-se como atos de insurgência e reexistência. A presença de corpos dissidentes nas cenas musicais desafia os regimes tradicionais de visibilidade e pertencimento na cultura brasileira, alimentando as disputas simbólicas contemporâneas (Ortellado; Silva, 2022) e reafirmando a arte como um campo vital de enfrentamento político.

Liniker é um exemplo emblemático dessa transformação que emerge do interior paulista. Iniciando sua trajetória em 2015, a cantora negra e travesti nascida em Araraquara (SP) atingiu em 2024 o topo das paradas nacionais com *CAJU*, seu terceiro álbum de estúdio — um marco que demonstra de forma contundente como artistas trans e travestis vêm redefinindo o papel da música no Brasil contemporâneo

Mais do que simplesmente alcançar visibilidade, as produções de Liniker e de outras artistas trans colocam em circulação narrativas que desafiam a cisnormatividade e afirmam corpos e vivências historicamente marginalizados em diversos contextos sociais. Esse movimento transcende o campo do entretenimento, configurando-se como uma intervenção político-cultural que expande as representações e tensiona as normatividades de gênero e

sexualidade. Ao ocuparem esse espaço com suas obras, essas artistas não apenas introduzem novas vozes na indústria fonográfica, mas também provocam uma reconfiguração estrutural, desafiando padrões hegemônicos e abrindo caminhos concretos para o pertencimento e o reconhecimento na arte e na cultura nacionais.

São produções fundamentadas em experiências corporais e afetivas que diluem as fronteiras da cisheteronormatividade e impulsionam a formação de um circuito autoral em expansão no interior paulista. Em Bauru (SP), essas expressões ganham forma na interação com os espaços urbanos, suas sonoridades e práticas musicais (Pereira, 2017; 2019; 2021), instaurando modos alternativos de narrar e comunicar engajamentos identitários.

Ao voltarmos o olhar para o contexto latino-americano, e especialmente para o Brasil, reconhecemos que a comunicação vai além dos meios e tecnologias — ela se manifesta em práticas, processos e experiências culturais situadas. Sob a perspectiva das mediações (Rincón, 2018), compreendemos que a música, no caso das Travecas Travessas e de outras artistas travestis e trans, funciona como uma linguagem capaz de reconfigurar formas de visibilidade e pertencimento. Essa abordagem amplia nossa reflexão sobre as cenas musicais ao colocar as dissidências sexuais e de gênero no centro das disputas comunicacionais, onde o diverso não é apenas representado, mas ativamente produzido em práticas artísticas que desestabilizam normas e reinventam os sentidos do comum.

Ao longo das interações construídas por esse coletivo artístico e dissidente, ressalta-se o cultivo de relações atravessadas por vínculos queer — compreendidos aqui como formas de relacionalidade que rompem com a lógica heterocentrada da filiação, do parentesco normativo e da intimidade reconhecível. Nessas tramas, as performances transcendem o papel de meras expressões culturais, funcionando como tecnologias políticas de si mesmas, capazes de forjar subjetividades insurgentes e modos de vida que tensionam as fronteiras entre arte, corpo e política. Trata-se de um ativismo profundamente enraizado nas experiências trans, queer e não-binárias, que posiciona essas existências no centro de uma enunciação poética e de uma resistência coletiva.

A mediação — isto é, a articulação entre o funcionamento das instituições sociais e a forma como a sociedade se relaciona com a mídia (Sodré, 2022) — contribuiu significativamente para a disseminação de uma cultura que transformou práticas sociais e

instaurou novas estruturas de consumo. Ao adentrar o cotidiano do público, promoveu uma maior diversidade de possibilidades e representações, ampliando o acesso a artistas que, historicamente, eram excluídos dos meios tradicionais. Essa dinâmica configurou uma nova forma de resistência desses corpos, frequentemente rotulados como “abjetos”, frente a uma indústria cultural excludente, majoritariamente estruturada em um sistema cisheteronormativo.

Nesse contexto, discutir o ativismo exige também reconhecer seus desdobramentos e tensões conceituais, especialmente a partir do que Neves e Lacava (2020) propõem ao introduzirem a noção de *transativismo*. Trata-se de uma modalidade específica de ativismo de gênero, protagonizada por artistas transexuais, transgêneros e travestis, que mobilizam seus corpos como armas semióticas e políticas. Esses corpos, historicamente silenciados e subalternizados, transformam-se em instrumentos de expressão comunicativa, discursiva e de luta por reconhecimento. O *transativismo*, portanto, vai além da simples visibilidade: ele desestabiliza discursos normativos e abre fissuras na lógica binária e cisheteronormativa que permeia a cultura.

No caso das *Travecas Travessas*, essa estratégia ativista se expressa também por meio de suas referências estéticas e musicais, que dialogam com o universo das divas pop e com o hip hop global. Ao reverenciarem artistas como Nicki Minaj⁴, se apropriam de linguagens sonoras e visuais que circulam amplamente na cultura de massas, sem abdicar da crítica. Trata-se de uma operação que, ao mesmo tempo em que tensiona normas de gênero e sexualidade, também explora as brechas do mercado para fazer reverberar discursos dissidentes.

Essa aproximação com o universo pop não deve ser interpretada como uma assimilação acrítica, mas sim como um gesto tático — herdeiro de uma fluidez performativa que a cultura drag ajudou a radicalizar. Como destacam Guimarães e Braga (2019), essa performatividade não fixa, marcada por deslocamentos estéticos e políticos, compõe a gramática de uma geração de artistas que reinscreve as dissidências de gênero em códigos múltiplos — do corpo ao figurino, do beat à letra. Nesse campo ampliado da performance, a voz trans assume uma centralidade que vai muito além do canto: ela se converte em tecnologia de comunicação, de

⁴ Nicki Minaj é uma rapper, cantora e compositora nascida em Trinidad e Tobago e naturalizada estadunidense. Com uma base de fãs global, inclusive no Brasil, Nicki Minaj tem 179 (cento e setenta e nove) obras musicais e 1.041 (mil e quarenta e uma) gravações registradas no banco de dados do Ecad (Ecad, 2022).

produção de si e de inscrição no mundo. Rocha e Neves (2018) evidenciam que essas artistas se afirmam como “sujeitos de produção de relações comunicativas” (Rocha; Neves, 2018, p. 8), ampliando as formas de dizer, sentir e existir no espaço público.

Ao refletir sobre o surgimento de um espaço para artistas e ativistas das dissidências sexuais e de gênero no Brasil, Colling (2018) oferece contribuições fundamentais para a identificação das expressões queer no país. Fundamentado na genealogia foucaultiana, o autor destaca o desenvolvimento de uma cena político-cultural marcada por produções criativas e provocadoras, profundamente atravessadas pelas dissidências sexuais e de gênero. Nesse contexto, artistas que atuam na música e em diversas outras linguagens combinam arte, política e diversidade como estratégias de resistência e de produção de subjetividades, enfrentando práticas misóginas, sexistas e racistas.

Essas produções independentes, frequentemente realizadas por coletivos ou artistas individuais, apresentam formas alternativas e inovadoras de fazer política, distanciando-se dos modelos convencionais do movimento LGBTQ+ e do feminismo institucional. Retomando Lessa (2015), Colling ressalta o papel crucial das tecnologias digitais, a ocupação estratégica de espaços públicos acessíveis e a horizontalidade que permeia os processos criativos.

Nessa cena, música e voz atuam como tecnologias de subjetivação que codificam experiências marginalizadas, reinscrevendo-as no espaço público. As letras transformam-se em narrativas que expressam dor, desejo e pertencimento, mapeando territórios afetivos e sociais. No palco, as vozes dessas artistas ecoam existências forjadas na intersecção entre a invisibilidade histórica e o poder da enunciação.

As *Travecas Travessas*, inseridas nesse cenário, articulam um transativismo que se edifica através da cultura pop, utilizando as sonoridades do funk e do hip hop para negociar identidades, reconfigurar seus corpos e desafiar os limites do que pode ser dito. Conforme Neves e Lacava (2020) ressaltam, essas práticas performativas transcendem a mera expressão artística, moldando um modo comunicativo de existência em que corpo e voz se tornam matéria pulsante de resistência e criação.

2 Corpos desobedientes: as travas vão dominar a cena

Localizado em uma das avenidas mais movimentadas de Bauru (SP), o Jack Club é reconhecido por receber grandes nomes do rock e do reggae nacional, consolidando-se como

um espaço emblemático da cena alternativa. Foi justamente nesse cenário que, em maio de 2023, as Travecas Travessas fizeram sua estreia pública. A apresentação, inesperada e espontânea, ocorreu após um convite de Santina durante um ensaio. Musa, integrante do trio, recorda a mistura de ansiedade e emoção daquele instante único, marcado pela improvisação e pela energia pulsante do palco. Essa experiência inaugural marcou o começo da trajetória pública do grupo, abrindo portas para novas performances e criações musicais.

Já familiarizadas com várias de suas composições, receberam um convite inesperado para participar do show. A experiência, segundo Musa, não foi perfeita, mas marcou o início de um novo ciclo para o grupo. Ela recorda que a ideia já havia sido sugerida por Santina em outras ocasiões, mas foi naquele momento que tudo se concretizou: “‘Não, gata, é agora! Vem, vamos subir no palco! Canta e faz’.” (Musa, entrevista concedida aos Autores, 2024).

Esse chamado espontâneo de Santina desencadeou um momento repleto de ansiedade, que para Musa representou *uma experiência nova, uma sensação diferente*. A estreia inesperada converteu um ensaio despretensioso na primeira apresentação pública do grupo, revelando uma mistura vibrante de nervosismo e empolgação. Mesmo diante dos desafios, aquela noite tornou-se um marco decisivo na trajetória das Travecas Travessas, abrindo portas para novas performances e firmando o começo de sua caminhada musical.

A performance, que ocorreu em meados de maio de 2023, marcou o início de uma sequência de shows que consolidaram a presença das artistas nos palcos. Mais do que inaugurar sua trajetória pública, aquele momento funcionou como um impulso decisivo para novas criações artísticas e musicais. A combinação do improviso com a ansiedade de revelar ao público o que vinha sendo produzido transformou um ensaio informal na primeira experiência do grupo diante da plateia. A energia vibrante daquela noite, apesar dos desafios enfrentados, deixou uma marca indelével na história das artistas, abrindo caminho para uma trajetória repleta de expressão e resistência.

Se a estreia no Jack Club representou a entrada das Travecas Travessas no circuito musical de Bauru, compreender a gênese de sua identidade e a escolha do nome é fundamental para esta análise. Trata-se não apenas de uma origem anedótica, mas da afirmação clara de um projeto estético e político que se manifesta desde o próprio batismo do grupo. IceLuana narra esse começo: a letra T, um ponto simbólico inicial, remetia simultaneamente à identidade trans

e à formação original do grupo — um trio. O termo *travessas*, por sua vez, evocava a irreverência das integrantes, a recusa à docilidade e a disposição para desafiar normas de gênero e conduta, condensando no nome um potente gesto de insubordinação poética.

O batismo do grupo revelou-se quase um acerto do destino. Inicialmente, o nome escolhido fora *As Travessas*, um acróstico que expressava a irreverência e a atitude brincalhona das integrantes. Contudo, ao descobrirem que uma dupla sertaneja já utilizava esse nome, precisaram encontrar uma alternativa que refletisse com mais fidelidade sua autenticidade. A solução surgiu de maneira inesperada: do próprio bordão que repetiam nos palcos e nas redes sociais — *Travecas Travessasss!* Dessa forma, o nome consolidou-se organicamente, imbuído de provocação, rebeldia e um simbolismo travesti potente (IceLuana, entrevista concedida aos Autores, 2024).

Tempos depois, em outra apresentação que acompanhamos, ouvimos a audaciosa e provocativa *Piroca de Noia*, primeira faixa do grupo gravada em estúdio e lançada na plataforma de streaming Spotify. O repertório autoral das Travecas Travessas é composto por outras canções igualmente disruptivas, como *Damas de Pau* — cuja letra referência diretamente a música *Man Down*, da cantora pop Rihanna — e *Borboleta Paraguaia*, em que a performance incorpora uma metáfora visual que subverte normas corporais ao evocar uma posição sexual. Embora ainda aguardem financiamento para uma gravação profissional, essas faixas já circulam intensamente nas apresentações ao vivo, ganhando espaço na cena local. As *Travessas* evidenciam uma presença rara e necessária: travestis produzindo música autoral, especialmente no estilo funk, que carrega suas biografias sonoras e suas vivências pulsantes.

Em suas performances, apresentam-se provocações que beiram o que muitos chamariam de putaria artística. Além do Encontro da Diversidade, acompanhamos o Sarau da *Quarta Preta*, evento realizado em um espaço colaborativo da cidade, conhecido como Beirando o Teto, onde as três artistas exibem uma estética profana que desafia a rigidez dos costumes impostos pelas normas sociais, posicionando-se “contrária às excitações e tensões dos encontros com as diferenças/diferenciações” (Cicco; Pelúcio, 2018, p. 347). Suas produções embaralham a cena cultural local, enquanto Rincón (2018), inspirado por Canclini, nos convoca 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” (Rincón, 2018, p. 71).

Acompanhamos outras sete intervenções realizadas pelas Travecas, momentos em que corpos dissidentes se reuniam para manifestar indignação e afirmar modos plurais de existência no espaço público (Butler, 2018). Em cada performance, suas corporeidades em trânsito — marcadas por trajetórias de deslocamento, exclusão e reinvenção — deram origem a cenas que reencantam tanto o erótico quanto o político. Essas aparições evidenciam o trabalho sensível e insurgente do grupo na cena musical de Bauru, inserindo-se em um circuito transnacional de mediações culturais onde o funk, mais do que um gênero musical, atua como sintoma de um mundo normatizado, porém tensionado pela emergência de novas formas de enunciação.

Ao ocuparem essas rotas simbólicas e materiais — as verdadeiras *vias arteriais* da cidade —, as Travecas desconstroem as narrativas hegemônicas e reinscrevem Bauru, no coração do centro-oeste paulista, como um território vivo de dissidência e fabulação travesti.

Mais do que um simples grupo, o nome *Travecas Travessas* se tornou um manifesto pulsante, um símbolo vivo da identidade coletiva de suas integrantes. Três corpos dissidentes que ocupam um mesmo espaço, produzindo arte e afirmando suas existências para além dos estereótipos e limitações impostos pela cisnormatividade compulsória — termo cunhado por Jota Mombaça (2021) para descrever o sistema que estabelece a identidade cisgênero como norma incontestável. O trio personifica um verdadeiro terrorismo de gênero e uma afronta performática, convertendo a arte em uma poderosa ferramenta de insubmissão e resistência política.

Suas práticas desafiam os códigos de significação dominantes, construindo estéticas que subvertem os padrões tradicionais de beleza e legitimidade. Inspiradas pela estética camp e pela celebração do excesso, suas performances se enquadram naquilo que Paul Preciado (2010), em entrevista a Carrillo (2010), denomina antiestética — um jogo que problematiza a hierarquia entre cópia e original, exalta o feísmo e ressignifica o lixo como luxo. No perfil do Instagram (2023), as integrantes se apresentam como um girl group que combina os gêneros funk, vogue e hip hop. O grupo surgiu no interior de São Paulo, idealizado por Santana, artista residente em Bauru, que convidou Musa e IceLuana para formar o trio.

É fundamental destacar que o trio formado por Santana, Musa e IceLuana vai além da simples soma de vozes: são três artistas que, ao compartilharem suas vivências travestis,

combinam diferentes talentos e estéticas para forjar uma identidade singular. Juntas, elas não apenas constituíram um grupo musical, mas consolidaram um coletivo político-estético que reivindica presença e abre novas possibilidades de existência por meio da arte. As Travecas Travessas transcendem a música, configurando-se como uma proposta de ocupação da cena cultural do interior paulista, por meio de performances que articulam gênero, periferia e dissidência de forma inovadora e potente.

Essa proposta só pode ser plenamente compreendida quando situada no contexto mais amplo da música pop-periférica. Ao conceituarmos o pop-periférico, dialogamos com as reflexões de Sá (2017; 2019; 2021), que o caracteriza como uma rede sociotécnica brasileira, funcionando como uma plataforma epistemológica essencial para analisar as produções das Travecas. Inseridas nesse ecossistema cultural, suas práticas não se desenvolvem apenas na periferia, mas junto a ela — a partir das suas estéticas, urgências e linguagens próprias. Nesse sentido, o funk e outras sonoridades periféricas emergem não só como gêneros musicais, mas como potentes expressões políticas e sociais que ampliam as fronteiras da cultura pop no Brasil. É nesse mesmo movimento que se insere o trabalho do trio, alinhado a outras investigações que buscam compreender as cenas musicais periféricas e suas múltiplas formas de resistência.

No cerne da criação das *Travecas Travessas* está Santina, que, aos 24 anos, já somava experiências como cantora, produtora cultural, roteirista e diretora de arte. Foi ela quem idealizou o grupo, convidando Musa e IceLuana para compor o trio. Embora sua trajetória solo não estivesse inicialmente ancorada no funk, encontrou nesse gênero uma linguagem poderosa para expressar sua dissidência, firmando-se como a principal voz do coletivo.

Musa, aos 18 anos, era a mais jovem do grupo. Além de cantar, passou a compor e atuar como coreógrafa, incorporando movimentos do funk e tendências do *TikTok* em suas performances. IceLuana, com 22 anos e parceira de trabalho anterior de Santina, assumiu a responsabilidade pela identidade visual do grupo, cuidando de maquiagem, figurinos e acessórios. Sua influência no universo da moda acrescentou brilho, exagero e ousadia à estética do trio, consolidando sua presença marcante na cena pop-periférica.

Moreira (2018) destaca que certas artistas vêm desafiando as concepções tradicionais dentro da cena musical brasileira. Suas atuações articulam de forma complexa as intersecções

entre raça, classe e sexualidade, ao passo que reivindicam espaços de poder e enfrentam diversas formas de opressão. Esses movimentos são fundamentais para a construção de sonoridades que, a partir de experiências dissidentes, provocam transformações significativas no imaginário social.

Nas complexas tramas culturais de Bauru, essas artistas, ao se expressarem pela música, criam novas possibilidades de existência que deslocam a transfobia estrutural para um campo de questionamento e ruptura da lógica da abjeção. Com base em Butler (1993), entendemos a abjeção como o processo pelo qual determinados corpos e vidas são excluídos do que é socialmente considerado inteligível — como aquilo a ser expulso, silenciado ou excluído da esfera do humano. Nesse cenário, as artistas não apenas resistem a essa exclusão, mas a rompem ativamente: ao ocuparem o palco com corpos transvestigêneres, vozes marcadas pela dissidência e sonoridades funk-periféricas, recusam os lugares do *impronunciável* e do *impossível*, afirmando sua presença no espaço público de maneira insurgente e transformadora.

Em um país onde a violência contra pessoas trans permanece alarmante, suas vozes ressoam como um manifesto vigoroso contra o silenciamento, reivindicando visibilidade, reconhecimento e existência plena. Nesse contexto, a música ultrapassa o papel de simples meio de expressão para se transformar em um dispositivo político e social capaz de reconfigurar imaginários e desafiar normas estabelecidas, anunciando novos futuros para a diversidade de identidades e experiências.

Esses corpos travestis emergem como ocupações simbólicas que ganham destaque tanto nas canções quanto nos espaços urbanos, cruzando tramas coletivas e reverberando nas ruas, nas casas e nos ambientes de sociabilidade. Assim, a música se configura como uma potência emancipatória para essas identidades que escapam dos olhares normativos e das práticas convencionais, abrindo caminho para modos de existência afirmativos e insurgentes.

As atenções dirigidas a essas cantoras revelam muito mais do que novas referências na cultura pop e nas periferias: elas evidenciam ativistas que, por meio da arte, mobilizam outras gramáticas identitárias. Trata-se não apenas de visibilidade, mas da afirmação de uma cena artística em expansão, que atravessa questões de gênero, sexualidade, raça, classe e geração,

ativando a cultura como uma potência simbólica e política — especialmente por meio da comunicação.

Esse movimento já vinha sendo reconhecido por importantes nomes da música contemporânea brasileira. Em *A música e os corpos políticos* (Nexo, 2018), Linn da Quebrada destaca esse campo emergente ao refletir sobre o diálogo entre o funk e as estéticas dissidentes. Mais do que um gênero musical, o funk se configura como um território político no qual a linguagem sonora, o corpo e a poesia são atravessados por experiências transvestigêneres e contra-normativas, articulando formas de resistência e afirmação identitária.

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 (...) 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 (Linn da Quebrada para o Nexo Jornal, 17 de maio 2018).

Essas cenas e circuitos musicais têm mostrado que suas produções atuam como poderosos difusores de representações da realidade, moldando práticas sociais tanto em indivíduos quanto em grupos. Nesse contexto, a mídia transcende seu papel *instrumental* e assume uma função *constitutiva* da estrutura social, ao articular “um novo modo de pensar, uma nova forma de estruturação das práticas sociais” (Martino, 2012, p. 224), tornando-se fundamental na construção e transformação dos imaginários sociais.

Essas artistas, como definidos por Colling (2018), são sujeitas que integram suas experiências de exclusão e subalternização às práticas estéticas e políticas que desenvolvem, fazendo da arte um território de afirmação, enfrentamento e reinvenção. Suas produções não apenas tensionam as normas sexuais e de gênero, mas também desafiam os modos tradicionais de fazer política cultural, especialmente aqueles institucionalizados pelos movimentos LGBTI+ e feminista *mainstream*.

Suas manifestações artísticas — frequentemente afeminadas, dissidentes e profundamente corporificadas — emergem como poderosas linguagens de contestação e

criação de mundos novos, ultrapassando os limites dos territórios tradicionais de pertencimento, como a família, a escola e os espaços religiosos. Ao produzir conteúdos marcados por uma estética autobiográfica e por uma curadoria intencional da própria existência, esses artistas inauguram novas maneiras de fazer política através da arte, alinhando-se às transformações da cultura pop contemporânea e às dinâmicas do audiovisual digital (Rocha, 2019). Essa articulação reafirma a potência da arte como ferramenta de insurgência e reconfiguração social.

A noção de cenas musicais assume papel central neste contexto, funcionando como verdadeiras artérias que interligam distintos campos de análise. Trata-se de um conceito multifacetado e cheio de nuances, essencial para compreender as práticas culturais musicais, sobretudo ao explorar as dinâmicas de produção, circulação e as complexas relações de recepção entre cultura e mercado (consumo). Essa abordagem permite mapear como as expressões musicais se entrelaçam com os fluxos sociais e econômicos, revelando as transformações e tensões presentes nos ambientes culturais contemporâneos.

Straw (1991) foi um dos principais responsáveis por popularizar o conceito de cena musical como um território dinâmico, marcado por interações urbanas, globais e digitais, onde culturas juvenis constroem identidades em constante transformação. Ampliando essa perspectiva, Janotti Jr. e Pires (2011) destacam que as cenas funcionam como mediações complexas entre afetos, mercado e estética urbana, revelando as múltiplas camadas envolvidas nessas práticas culturais. Mazer (2017) reforça essa visão ao evidenciar como a cena musical articula as práticas de produção, consumo e circulação, permeadas por disputas simbólicas e invisibilidades midiáticas, refletindo as tensões e dinâmicas que moldam os espaços culturais contemporâneos.

Dando continuidade a esse debate, Janotti Jr. e Pires (2011) argumentam que as cenas musicais funcionam como formas de mediatização do consumo musical, articulando afetos, tecnologias e dinâmicas de mercado. Para os autores, “a 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” (Janotti Jr.; Pires, 2011, p. 11).

Com o propósito de evidenciar como as cenas culturais e musicais se formam a partir de conjuntos específicos de práticas sociais e culturais — mesmo que suas fronteiras sejam

porosas e estejam em constante negociação —, Straw (2013) revisita sua própria concepção de cena, aprimorando-a com maior precisão analítica. Essa atualização permite compreender as cenas não apenas como espaços delimitados, mas como processos dinâmicos de construção coletiva, em que identidades, afetos e práticas se entrelaçam de forma fluida e em constante transformação. Essa atualização permite aproximar o conceito das especificidades desta pesquisa, ao considerar três dimensões centrais: (1) a localização geográfica, como no caso da produção musical protagonizada por travestis no interior paulista; (2) o gênero cultural que confere coesão simbólica ao coletivo, aqui associado às referências à cena do funk; e (3) a atividade social que estrutura e movimenta a cena, expressa em apresentações realizadas em repúblicas estudantis, casas noturnas, festivais LGBTI+ e intervenções urbanas. Nessa perspectiva, a noção de cena revela-se uma ferramenta analítica potente para compreender a articulação entre território, estética e dissidência.

Essas cenas nos convidam a reimaginar o território urbano não como um dado fixo ou meramente físico, mas como um espaço socialmente construído, permeado por práticas culturais, disputas por visibilidade e múltiplas formas de pertencimento. Sob essa ótica, a cena musical liderada por cantoras trans e travestis no interior paulista — com destaque para cidades como Bauru — emerge como um terreno fértil para pensar as intersecções entre corpo, estética e política, revelando as potências insurgentes que atravessam esses territórios e reconfiguram sentidos e identidades.

Exatamente. Ao reconhecermos a cultura como um território simbólico e político, abrimos espaço para entender que sonoridades dissidentes vão muito além da música — elas são práticas que questionam e subvertem normas sociais, geram visibilidade para identidades marginalizadas e ressignificam subjetividades dentro dos espaços urbanos. Essas expressões não apenas ocupam fisicamente os lugares, mas também remodelam os imaginários coletivos, criando alternativas de existência que desafiam o status quo e afirmam a potência da diversidade cultural e política. Essa articulação é crucial para pensar como arte, política e vida se entrelaçam na construção de futuros mais inclusivos e insurgentes.

Considerações Finais

Nas brechas do asfalto: notas finais sobre música, dissidência e cidade. Ao acompanhar as criações autorais das Travecas Travessas, percebemos o florescimento de uma cena musical que, embora fundamentada em sonoridades como o funk e o hip hop, vai além ao inscrever novas maneiras de existir, sentir e ocupar os espaços urbanos. Suas músicas e performances ultrapassam barreiras linguísticas e estéticas, desvendando entrelaçamentos ricos e complexos que conectam cultura pop, erotismo, dissidência de gênero e experiências periféricas. Essa convergência não só reforça a potência artística do grupo, mas também amplia os horizontes de expressão e pertencimento dentro da cidade, tornando-se um potente vetor de transformação cultural e social.

Essas artistas vão muito além da construção de trajetórias individuais: elas formam um campo coletivo de expressão política e subjetivação onde corpo e voz funcionam como tecnologias potentes de denúncia, invenção e pertencimento. O funk, com sua batida popular e subversiva, é reapropriado como um espaço de enunciação travesti, carregando biografias sonoras que não apenas transmitem mensagens, mas criam mundos inteiros. A apresentação de suas músicas autorais em eventos como o Encontro da Diversidade de Bauru — especialmente na emblemática edição de 2023 — simboliza uma vitória significativa, ao inscrever publicamente corpos historicamente abjetizados (conforme Butler, 1993) em um circuito cultural que antes lhes era negado, abrindo caminhos para visibilidade, reconhecimento e transformação social.

Em cena, as *Travecas Travessas* reinventam a estética da putaria, convertendo-a em um ativismo erótico-político que subverte e embaralha categorias tradicionais como o moral e o obsceno, o popular e o sofisticado. Conforme propõe Rincón (2018), inspirada em Canclini, essa produção híbrida tensiona as fronteiras entre arte e consumo, instaurando um jogo sedutor e subversivo com as formas culturais vigentes. Nesse contexto, suas músicas — como *Piroca de Noia* e *Damas de Pau* — vão além do escândalo: elas abrem novas possibilidades de corporalidade, sexualidade e escuta, desafiando os modos cisnormativos de subjetivação. Mais do que simplesmente provocar, a estética da putaria confronta os dispositivos de controle que regulam quais corpos têm permissão para desejar, aparecer e se expressar em público. Em contextos periféricos e transvestigêneres, essa estética atua como uma verdadeira poética da

reexistência, borrando as fronteiras entre arte e vida, prazer e política, reafirmando seu potencial insurgente e transformador.

As performances dessas artistas materializam o que Bhabha (1998) denomina como um terceiro espaço de enunciação — um território fluido onde as fronteiras entre centro e margem, global e local, permitido e proibido são desestabilizadas e deslocadas. Desse espaço emergem novas estéticas travestis da cidade, capazes de reconfigurar não apenas os palcos, mas também as praças, clubes, avenidas e casas noturnas, transformando o tecido urbano em um cenário vibrante de resistência, afirmação e reinvenção cultural.

O percurso das Travecas Travessas demonstra que a travestilidade contemporânea transcende a mera performance de gênero, configurando-se como um verdadeiro dispositivo de transformação urbana. Por meio de seus corpos, gestos e vozes, elas constroem um vocabulário insurgente que ressignifica os espaços da cidade, convertendo territórios cotidianos em palcos vibrantes e campos de batalha simbólicos onde se reivindicam escuta, respeito e reconhecimento. Essa potência de ocupação ativa não só desafia as estruturas urbanas tradicionais, mas também amplia as possibilidades de existência e pertencimento para outras formas de vida e expressão nas cidades.

Elas traçam uma nova cartografia simbólica, tecida por afetos, precariedades e insurgências que revelam as complexidades de suas vivências. Essa cartografia é atravessada por tensões e disputas, inclusive no interior da própria cena, refletindo sua diversidade e dinamismo. Ainda assim, suas existências, antes marginalizadas, emergem como centrais no fazer cultural contemporâneo. Conforme afirmam Pelúcio e Maciel (2023), essas vozes desafiam o estigma ao se consolidarem como poderosos signos de pertencimento e resistência, redesenhando os contornos do espaço simbólico e político.

Concluímos, portanto, que a cena musical das Travecas Travessas e suas aliadas vai além de simplesmente revelar as transformações culturais e urbanas em Bauru — ela é, na verdade, agente ativo dessas transformações. Essa cena pulsa nas frestas esquecidas, nos becos, nos palcos improvisados, nas letras audaciosas, nos gritos performáticos e nas danças que erotizam o asfalto, constituindo um espaço que não se acomoda, que confronta e abre brechas. Ao agir assim, ela reinventa a própria noção de cidade — não apenas como lugar de moradia, mas como um território vivido na intensidade do performance, do canto, do prazer e

da constante metamorfose. Esse é um convite a pensar a cidade como palco vivo de resistência, invenção e celebração da diversidade.

Referências

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

BENEVIDES, Bruna G. *Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2024*. Disponível em: <https://antrabrazil.org/wp-content/uploads/2025/01/dossie-antra-2025.pdf>. Acesso em: 10 maio 2025.

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

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

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. N-1. 1993.

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

CARVALHO, Nilton Faria de; VARGAS, Herom. Escuta Musical e Narrativas: diferença e alteridade nos processos comunicacionais. *Revista Observatório*, v. 9, n. 1, p. a2pt-a2pt, 2023.

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.

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

DUMARESQ, Leila. Ensaio (travesti) sobre a escuta (ciscônera). *Revista Periodicus*, v. 1, n. 5, p. 121-131, 2016.

ECAD. Nicki Minaj faz 40 anos. *Ecad*, 8 dez. 2022. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/noticias/nicki-minaj-faz-40-anos/>. Acesso em: 9 mar. 2025.

ELEIÇÕES em Bauru (SP): Veja como foi a votação no 2º turno. *G1*. 31 out. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/bauru-marilia/noticia/2022/10/31/eleicoes-em-bauru-sp-veja-como-foi-a-votacao-no-2o-turno.ghtml>. Acesso em: 15 abr. 2025.

GHIRARDELLO, Nilson. *Bauru em temas urbanos*. Editora ANAP, 2020.

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.

JANOTTI JR., Jeder. Sobre o valor dos gêneros musicais: desvelando as encenações do rockcentrismo nas categorizações musicais. *Galáxia* (São Paulo), v. 49, p. e64068, 2024.

JANOTTI JR. Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos. *Revista ECompós*. Focando na escuta: som, música e comunicação, v. 15, n. 2, 2012.

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.

JORNAL, Nexo. *A música e os corpos políticos, com Linn da Quebrada*. YouTube, 17 maio 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W17OoImPFV4>. Acesso em: 25 nov. 2024.

MARTINO, Luís Mauro Sá. Mediação e midiatização da religião em suas articulações teóricas e práticas: um levantamento de hipóteses e problemáticas. *Mediação & Midiatização*. Salvador: EDUFBA, p. 219-244, 2012.

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.

MOREIRA, Larissa I. *Vozes transcendentais*. São Paulo: Hoo Editora, 2018.

MOTA, Edinaldo Araujo. Sereias do asfalto, bonecas e outras bichas: apontamentos sobre cenas transviadas e violências de gênero no Brasil. *Revista de Ciências Sociais*, v. 10, n. 1, p. 102-117, 2022.

NEVES, Thiago Tavares; LACAVA, Vyullheney Fernandes de Araújo. Devir-trans: atravessamentos corporais, políticos e artísticos na cultura pop. *Tropos: comunicação, sociedade e cultura*, 2020.

PELÚCIO, Larissa; MACIEL, Leonardo Silva. “Ela tem pau, e a outra também tem pau”: Atraveçamentos pop-poc-periféricos na música transviada das Irmãs de Pau. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, v. 6, n. 21, p. 137-157, 2023.

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.

RINCÓN, Omar. Mutações bastardas da comunicação. *MATRIZES*, v. 12, n. 1, p. 65-78, 2018.
RINCÓN, Omar. 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. *Anais*. 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação–Intercom. 2019.
- ROCHA, Rose de Melo; NEVES, Thiago Tavares das. “Deixa eu bagunçar você”: Liniker e atravessamentos do trans. *Anais*. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, vol. 41, 2018.
- SÁ, Simone Pereira de. Cultura digital, videoclipes e a consolidação da Rede de Música Brasileira Pop Periférica. *Revista Fronteiras*, v. 21, n. 2, 2019.
- SÁ, Simone Pereira de. *Música Pop-periférica brasileira: videoclipes, performances e tretas na cultura digital*. Editora Appris, 2021.
- 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.
- SANTOS, Diogo Gabriel Bernardo. O poder do TikTok: uma nova forma das organizações comunicarem. *The Trends Hub*, n. 3, 2023.
- SILVA, João G. O. “Caju” de Liniker atinge a marca de 100 milhões de streams no Spotify. *Inmagazine*, 23 out. 2024.
- SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- STRAW, Will. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JR., Jeder (Org.). *Cenas Musicais*, v. 1, 2013.
- STRAW, Will. Communities and scenes in popular music. In: GELDER, Ken, THORNTON, Sarah (ed). *The subcultures reader*. New York: Routledge, 1997. pp. 494-505.
- STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. E-Compós. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Brasília: 2006.
- STRAW, Will. System of Articulation, Logics of change: Communities and scenes in popular music Scenes and Communication in Popular Music. *Cultural Studies*. v. 5, n. 3, 1991, pp. 368-388.
- PEDRO, Thomaz. Funk no Brasil: proibidão, putaria, música e cultura. *Anais*. XIII Semana de Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo (UFscar), 2015, p. 155-167.
- TROTTA, Felipe. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. *Cenas musicais*, v. 1, 2013.
- TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras: "pagode romântico" e "samba de raiz" nos anos 1990*. Editora Ufrj, 2011.

Larissa Pelúcio - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Unesp
Doutora em Ciências Sociais, Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Mestra em Ciências Sociais, UFSCar. Graduada em Ciências Sociais, UFSCar. Professora na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Campus Bauru). Autora do livro *Abjeção e Desejo - uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids e Amor em Tempos de Aplicativos - masculinidades heterossexuais e a nova economia do desejo* (Annablume).
E-mail: larissa.pelucio@unesp.br.

Leonardo Silva Maciel - Universidade Estadual Paulista – Unesp
Mestre em Comunicação, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), campus de Bauru. Especialista em Diversidade, Inclusão e Cidadania, Fundação Educacional de Penápolis, Funepe. MBA em Negócios Digitais, Universidade de São Paulo (USP). Graduado em Marketing, Centro Universitário de Lins (Unilins).
E-mail: lmaciel@unesp.br