

**Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social**

**A liberdade de Vingativa:
performance, performatividade e gesto**

**Belo Horizonte - MG
Outubro de 2019**

Álvaro Andrade Alves

**A liberdade de Vingativa:
performance, performatividade e gesto**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea
Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem
Orientador: Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus

**Belo Horizonte - MG
Outubro de 2019**

Agradecimentos

às deusas e aos deuses que nos amparam nos momentos de fraqueza.

a meus pais, base de sustento, sensibilidades e revoltas. ao meu irmão e à minha irmã, por compartilharem isso comigo, e pelo amor de nós todxs.

a vitorinha, amiga-irmã, pela presença constante e incondicional, pelas intermináveis horas de risadas e conselhos.

a zenza, por compartilhar angústias e esperançosos diálogos da teoria, da imagem e da vida. a deg, pela irmandade, cuidado, paciência e bom-humor.

a mariazinha, por ter me ajudado a reencontrar a liberdade no horizonte da escrita e além.

a lyly, pelo primeiro incentivo e o primeiro obstáculo, que me fez ainda mais obstinado.

a theus, pela amizade e primeira consultoria acadêmica. a cíntia, por ser inspiração, provocação e carinho a cada encontro.

a vitoni, por ter renovado a fé quando ameaçavam a insegurança e os tropeços.

a edu, pela orientação tranquila, precisa e diligente em meio à tempestade.

a roberta, pela recepção entusiasmada e primeiras leituras.

a César e a Ângela, pela leitura cuidadosa e inestimáveis sugestões.

ao pessoal da linha, professorxs, demais funcionarixs e colegas, em especial à(o)s queridxs companheirxs de entrada, por quem nutro grande carinho.

ao grupo poéticas da experiência, em especial à reunião do dia 30-08-2019, pelo caloroso debate em torno de palavras tão importantes para essa escrita.

a leona vingativa, paulo colucci e andré novais oliveira, por terem me (re)ensinado a ver desde algum momento entre 2009 e 2010.

às autoras e autores, pelas suas pegadas, em especial a autorxs trans* e negrxs, pela persistência em nos ensinar.

à capes, pela bolsa.

Resumo

Essa pesquisa investiga como certa ideia de liberdade se expressa no trabalho de Leona Vingativa a partir da relação entre o corpo, a performance e o vídeo, tendo por base o risco implicado no aparecimento de corpos marcados pela norma para serem apagados. A metodologia elege o gesto como foco disparador do pensamento sobre as imagens, em sua relação com os demais elementos em cena e contextuais. Três gestos principais - o *atrack*, o “*Pode cortar!*” e o *gesto de olhar para a câmera* – guiaram o diálogo com o material audiovisual da artista, desde seu surgimento, em 2009, com a trilogia *Leona Assassina Vingativa*, passando por vídeos como *Meu nome é Leona!* (2011), até os trabalhos mais atuais, produzidos sobretudo a partir de 2014, em especial seus videoclipes.

Palavras-chave: Vídeo, cinema, YouTube, precariedade, queer, aparição.

Abstract

This research investigates how a certain idea of freedom is expressed in Leona Vingativa's work from the relationship between body, performance and video, based on the risk involved in the appearance of bodies marked by the norm to be erased. The methodology elects the gesture as the triggering focus of the thought about the images, in its relation with the other elements in scene and contextual. Three main gestures - the *atrack*, the "*Cut!*" And the *gesture of looking at the camera* - have guided the dialogue with the artist's audiovisual material since its emergence in 2009 with the *Leona Assassina Vingativa* trilogy, through videos such as *Meu nome é Leona!* (2011), to the most current works, produced mainly from 2014, especially their music videos.

Keywords: Video, cinema, YouTube, precariousness, queer, apparition.

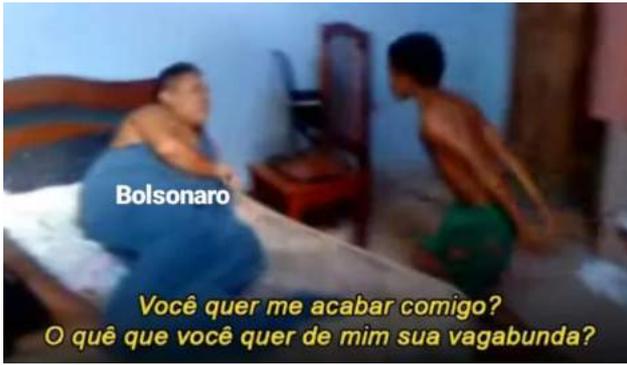
Sumário

1.0 Introdução.....	7
1.1 Sobre a verdadeira história.....	9
1.2 Quem é Leona?.....	11
1.3 Infância e aparição.....	16
1.3.1 O que aparece.....	19
1.4 A saga e demais trabalhos.....	22
1.5 Aparições: a internet, a TV e o cinema.....	27
1.6 O <i>queer</i> nos trópicos tupiniquins.....	37
1.6.1 O que é um crime?.....	41
2.0 A performance, a performatividade, a precariedade e o vídeo.....	46
2.1 A performance em si e fora de si.....	49
2.2 Performance e performatividade de gênero.....	54
2.3 A arte da performance e as precariedades na arte.....	58
2.3.1 Fabião: precariedade como tempo e modo.....	58
2.3.2 Butler e a defesa da agência dos precários.....	61
2.3.3 Fabião, Butler e o além do precário.....	68
2.4 A performance e o vídeo.....	72
2.5 As <i>aparições performáticas em vídeo</i> de Vingativa.....	75
3.0 Aparição, gesto e liberdade.....	81
3.1 A liberdade, a crise das democracias neoliberais e as aparições do povo.....	81
3.2 Os corpos dissidentes: quando ser livre é aparecer em si?.....	82
3.3 Os movimentos dissidentes: articulações entre gesto e liberdade.....	85
3.4 Ver nas imagens de Vingativa os <i>gestos</i> dissidentes.....	93
4.0 Os gestos em ação: as aparições performáticas de Leona Vingativa	94
4.1 Os movimentos em Vingativa: o excesso e o <i>atrack</i>	97
4.2 “Pode cortar!”: os gestos das mãos.....	112
4.3 Olhar para a câmera.....	119
4.3.1 O gesto de olhar para a câmera e o gesto cômico.....	124
4.3.2 O gesto de olhar a câmera e dar o nome.....	128
5.0 Considerações finais.....	133
Referências.....	139

1.0 Introdução

The image shows a Facebook post from the profile of Leona Vingativa (@LeonaVOfficial). The post is dated September 7, 2018, and includes the text: "Sobre a verdadeira história da facada que deram no Bolsonaro, em breve mais capítulos.. #ForaBolsonaro". The main content is a video with the word "Bolsonaro" overlaid in white. Below the video, there are three smaller images: the first shows a woman in a green dress, the second shows a man in a green shirt holding a knife, and the third shows a woman in a striped shirt with the text "Mais 3" overlaid. The post has 823 reactions, 150 comments, and 170 shares.

Imagem 1. Postagem *Sobre a verdadeira história da facada que deram no Bolsonaro, em breve mais capítulos.. #ForaBolsonaro*, do dia 7 de setembro de 2018, no perfil de Leona Vingativa no Facebook.



Imagens 2 a 6. Imagens da postagem *Sobre a verdadeira história da facada que deram no Bolsonaro, em breve mais capítulos.. #ForaBolsonaro.* Leitura da esquerda para a direita, de cima para baixo.

1.1 Sobre a verdadeira história

6 de setembro de 2018.

Um mês antes das eleições presidenciais, a primeira após o golpe sofrido pela presidenta eleita Dilma Rousseff (PT), deposta por meio de uma manobra jurídica, “num grande acordo nacional, com o Supremo, com tudo”¹, em prol do seu vice Michel Temer (PMDB) e de outras forças da política brasileira. A ala progressista do país está assustada com a ascensão nas pesquisas de Jair Messias Bolsonaro (PSL), candidato que a essa altura já não se pode talhar com meias palavras: trata-se de um protofascista, cujo discurso de ódio alimenta a sanha de fanáticos reacionários que babam biles principalmente contra mulheres, pessoas negras e LGBT’s.

É nesse cenário que, na tarde anterior ao feriado de Independência, uma tentativa de assassinato agita o Facebook. Postagens diversas afirmam que Bolsonaro havia sido esfaqueado durante uma passeata em Juiz de Fora (MG). Através de um vídeo de baixa resolução, vemos o ocorrido. Notícias e boatos tentam descrever o suspeito, um fanático mais tarde diagnosticado como portador de distúrbios mentais, preso em flagrante². Não se fala de outra coisa. A esquerda suspeita que tudo não passe de uma farsa para promover eleitoralmente o candidato. A direita está indignada, quer saber quem tentou matar o “mito”. São textões e mais textões. Pululam teorias da conspiração, memes³ humorísticos, desdobramentos noticiosos, fake news, áudios estranhos. Para além das fronteiras do Facebook, o “pau quebra” no Whatsapp, em fóruns de discussão e caixas de comentários de sites e blogs jornalísticos. Tudo está muito esquisito.

- 1 A frase pertence a um diálogo entre o senador Romero Jucá (MDB-RR), agora licenciado do cargo de ministro do Planejamento, e o empresário Sergio Machado, da *Transpetro*, contido em uma gravação realizada durante as investigações da *Operação Lava Jato*. Dita pelo primeiro, após ser publicada em diversas matérias jornalísticas, ela passou a simbolizar o slogan máximo do golpe, sendo replicada pelas pessoas contrárias à manobra nas redes sociais, inclusive como vinheta nos avatares do *Facebook*, em forma de protesto.
- 2 O caso foi encerrado sem que o presidente eleito tenha recorrido da decisão. “MPF e Bolsonaro não recorrem, e processo contra o agressor Adélio Bispo é encerrado. Réu não poderá ser punido criminalmente após facada em ato de campanha presidencial em 2018. Após laudos, ele foi considerado inimputável e a Justiça impôs medida de segurança de internação por prazo indeterminado.” Fonte: <https://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/2019/07/16/mpf-e-bolsonaro-nao-recorrem-e-processo-contra-o-agressor-adelio-bispo-e-encerrado.ghhtml> Acesso em: 22 jul. 2019.
- 3 Meme (uma abreviação do grego μίμημα [mí:mɛ:ma]) · é um fenômeno típico da internet, e pode se apresentar como uma imagem ou analogia, uma frase de efeito, um comportamento difundido, um desafio. Fonte: <http://www.museudememes.com.br/>, projeto da Universidade Federal Fluminense dedicado à preservação da memesfera brasileira. Acesso em: 20 out. 2018.

No começo da noite de 7 de setembro, mais uma notícia bombástica vem à tona. Contrariando as imagens vistas por todas e todos, desafiando as demais versões, uma pessoa assume, de livre e espontânea vontade, a autoria do atentado. Em uma postagem no Facebook com o título “Sobre a verdadeira história da facada que deram no Bolsonaro, em breve mais capítulos.. #ForaBolsonaro”, a jovem Leona Vingativa confessa o crime e ainda debocha da situação. Na confissão em formato de fotonovela, acompanhamos flashes do ocorrido: vemos uma acalorada discussão entre Leona e o candidato; logo em seguida, ela ostenta uma faca de açougue enorme, que primeiro levanta, enquanto gargalha maleficamente, para na foto seguinte lambê-la, sorvendo o sangue da vítima. Na próxima imagem, porém, ela olha diretamente para a câmera, chorosa. Estaria arrependida? Bastam mais dois cliques para vermos que tudo não passa de desfaçatez... Leona agora mexe em seu celular, relaxada, com um sorriso de canto de boca, e uma luz que entra pela janela ilumina sua cabeça como uma auréola. Vemos o que ela está vendo: uma bicha maravilhosa, de sobrancelhas bem-feitas, que tranquila e compenetrada delinea o próprio olhar com lápis de olho e o extravagante auxílio de uma peixeira.

Ao se depararem com essa nova versão dos fatos, internautas se assustam. Quem terá, de verdade, cometido o bendito crime?

1.2 Quem é Leona?

Em um vídeo de baixa resolução, vemos, no canto direito da imagem, uma criança negra e franzina, de cabelos bem curtos. Aparenta ter no máximo 10 anos, e segura contra o peito as pontas de um tecido esbranquiçado. Envolto em suas costas, o tecido desce por trás até abaixo da cintura. O jeito como a mão o detém, espalmada, faz que pareça um lenço de seda ou peça do tipo, o que fica mais evidente quando a criança caminha adiante, em ritmo de desfile, após escutar uma voz que diz: “Já”. A essa altura vemos que o pano é, na verdade, uma camisa velha de malha, mas bastaram 6 segundos para nos darmos conta de que aquela criança a utiliza com certa elegância, performando gestos que buscam conferir à peça outro status. Ao se aproximar de uma cadeira com um ventilador ligado em cima, a criança a golpeia como se batesse em uma porta, e nos damos conta de que já é uma porta. Mais uma vez escutamos a voz: “Pode entrar”. A criança passa a cadeira-porta em direção ao lado esquerdo do plano, onde está uma cama sobre a qual vemos um adolescente gordinho que se cobre com uma colcha azul. Ele segura um grampeador em uma das mãos (mas pode ser que já não seja um grampeador). A criança então lhe pergunta, em tom de empáfia: “O quê que você quer comigo?”

Passados apenas 10 segundos, as nossas crenças no que vemos começam a ser suspensas para que entremos na cena que a dupla performa ao longo de pouco mais de 4 minutos. Fazem-no com impressionante traço caricato e performático, mas em um duplo movimento em que, ao passo que transformam tudo ao seu redor, como vimos na descrição do parágrafo anterior, não se preocupam em expor sua autoconsciência: riem enquanto atuam, sentem raiva, improvisam, sentem dor, se surpreendem. A criança fala e gesticula com uma energia impressionante. Alguém de fora da cena aparece no canto da imagem, e as risadas de quem filma invadem o ambiente sonoro. Antecampo e extracampo atravessam o plano, que parece mais uma superfície porosa. Afinal, aquilo não passa de uma brincadeira de criança e, como costuma ser nos jogos e brincadeiras, regras e bordas estão sempre mais ou menos expostas. A fabulação não se esforça, portanto, para esconder qualquer artifício nem para disfarçar a precariedade do ambiente. Um cômodo simples, paredes com reboco à mostra, piso sem revestimento, guarda-roupas sem portas. Símbolos da condição social de grande parte das pessoas no Brasil. Este pôr-se em cena não poderia escamotear outros lados da vulnerabilidade das protagonistas, que são crianças e adolescentes, negras e gays. A condição precarizada (BUTLER, 2004), no entanto, parece surgir como potência em relação com a narrativa, cujo mote é o embate entre duas mulheres fortes e obstinadas. Uma, Leona

Vingativa, a ambiciosa e fria assassina do próprio marido. Outra, a Aleijada Hipócrita, sua antagonista, que tenta desmascará-la a todo custo. Ambas, presentes em corpos que o olhar hegemônico lê como masculinos, mas que nesse vídeo gargalham e gritam que podem ser o que quiserem. Acima de tudo, livres.

A criança e o adolescente são as paraenses Leona Vingativa⁴ e Paulo Colucci, que naquele momento, em 2009, tinham 11 e 18 anos, respectivamente. A liberdade que me chamou atenção nesse primeiro vídeo, *Leona Assassina Vingativa* (2009), seria cultivada durante toda uma carreira que perdura e se expande, personificada na figura de Vingativa, que nascia ali como a vilã implacável da ficção, mas também como a pré-figuração de uma mulher trans*⁵, como viria a se reconhecer. A liberdade desse nascimento em cena se assemelha com a que há na postagem que abre essa dissertação, escolhida como entrada para o universo de Leona Vingativa por aglutinar várias das estratégias presentes também em diversos vídeos de sua já vasta produção audiovisual. As formas de aparição de Vingativa em seus vídeos são de difícil definição, ela sempre se transforma. No entanto, poderíamos nos aproximar, grosso modo, descrevendo como uma *aparição performática em imagem*, sobretudo em *vídeo*, construída principalmente na plataforma online *YouTube*, através de peças como curtas-metragens e videoclipes, mas que se espalha por outras redes sociais em *memes* e imagens das mais diversas e, vez ou outra, dá as caras na mídia tradicional.

A imagem que abre a fotonovela foi retirada do vídeo cujo início descrevi no primeiro parágrafo deste tópico. *Leona Assassina Vingativa* (2009) é a semente de onde tudo nasce: Vingativa e sua forma peculiar de habitar e expandir o mundo das imagens. Descrever brevemente as demais peças desse pequeno quebra-cabeças nos ajudará a entender melhor o fluxo da artista por esse universo. Na ordem em que aparecem, as fotos 2 e 3 são de um vídeo promocional de 2011, intitulado *Leona Assassina em Fortaleza / 20 de Agosto (Cine Betão)*. De turbante e vestido tomara-que-caia, sua barra aberta em círculo sobre uma cama, Vingativa tem cerca de 13 anos e fala das atrações da festa, entre elas uma rodada de vodca servida pela “imunda da Aleijada Hipócrita”. Nesse momento, puxa uma faca de açougue, até então escondida sob a barra do vestido. Lambe a lâmina e ri maleficamente, quando nos damos conta de que, na outra mão, já porta uma tesoura, que usa no gesto de seu principal bordão: “Pode cortar!”. A gravação ocorre no período em que ela teria sido proibida pela Justiça de

4 Leona Vingativa nasceu em 22 de fevereiro de 1996, como nos informa em sua página pessoal no Facebook, em que ela mantém também seu nome de registro, Leandro Olin Santos. Fonte: <https://www.facebook.com/leona.close.16/about?lst=1184682596%3A100005476111132%3A1566919311> Acesso em: 21 ago. 2019.

5 O uso do asterisco é uma solicitação de militantes transfeministas e indica que o termo abarca travestis, transexuais e outras identidades de gênero.

viajar para se apresentar em outras cidades, embora não saibamos exatamente a data. As fotos 4 e 5, por sua vez, vêm do programa jornalístico *Cidade Alerta* (TV Record), na ocasião em que Vingativa é detida em flagrante, em 2016, por furtar peças de roupa em uma loja. Já a última, em que vemos um rapaz pintando o olho com o auxílio de uma peixeira, é um *meme* da internet que figura a personagem recorrente da “bicha má”.

A fotonovela reúne características que funcionam quase como uma marca, pois reiteradas em diversas outras aparições: a frontalidade ao tratar de assuntos políticos, mote da cena, sublinhada com o uso da *hashtag* “#ForaBolsonaro”; a brincadeira com o formato das telenovelas, que aparece no jargão “em breve mais capítulos...”; o jogo entre realidade e ficção, na irônica afirmação “Sobre a verdadeira história...”; a baixa resolução das imagens, cheias de ruídos, principalmente nos primeiros trabalhos; a gênerodissidência, em seu corpo-trajetória e na foto do rapaz que se maquia no final. Na fotonovela, Vingativa constrói uma nova narrativa se apropriando de imagens diversas, principalmente de si mesma, seja de produções próprias, de outros tempos, ou feitas à revelia de sua vontade. De posse das imagens, costura caminhos e movimentos insuspeitos, construindo novos mundos a partir muitas vezes de escombros sobre/com os quais ela tece sua liberdade e combate “machos tristes”, como certa vez se referiu a Bolsonaro em postagem no *Instagram*. Uma atuação sem melindres, que a faz deslocar-se de um lugar periférico para o centro das narrativas, inclusive as da grande política nacional.

Esse modo de lidar com materiais e situações, frequentemente ressignificando performaticamente as imagens, encontra correspondência também em situações mais complexas. Vingativa costuma atuar com o que há disponível, seja quando a imagem já existe (caso da fotonovela) ou mesmo quando a imagem está sendo produzida, ainda que não por ela ou por suas parcerias. Em alguns casos, essa atuação consegue dominar performaticamente a narrativa até mesmo quando a criação dessa imagem, a princípio, não parte de pressupostos justos. É o que acontece na reportagem sensacionalista do *Cidade Alerta* (Rede Record). A princípio partindo de enquadramento depreciativo, essas imagens são subvertidas a seu favor durante a reportagem. Na delegacia, quando é apresentada como performer pela jornalista, ela irá dançar para as câmeras, cantar em “embomation”⁶ *Bad Romance* (Lady Gaga) e, num gesto de desdém pelo perigo da prisão, brincar com as próprias roupas que tentou furtar. Há ainda na internet outros registros, como fotos em poses sensuais na delegacia, com coletes da

6 Gíria brasileira derivada da palavra “Embromação” (enganação, mentira) utilizada para referir-se ao falar ou cantar em inglês emulando apenas a fonética do vocabulário estrangeiro em neologismos esdrúxulos e improvisados.

polícia, e desdobramentos em vídeo da situação, promovidos por ela e Colucci. Dentre outras versões, Vingativa chega a dizer que tudo não passou de uma jogada de *marketing* para promover um novo filme que, saberíamos depois, não havia sequer sido filmado. Embora aos olhos normativos isso não faça tanta diferença, Vingativa joga e rouba a cena para seu público, que celebra a diva fora-da-lei como a nova Winona Ryder⁷.



Imagens 7, 8 e 9. Em seu perfil no Instagram, Vingativa se posiciona contra o então candidato Bolsonaro, a quem se refere como “macho triste”, nas eleições presidenciais de 2018. As fotografias não se encontram mais publicadas.

O trabalho de Leona Vingativa é de difícil apreensão em marcos conhecidos. Assim sendo, o que proponho como problema de pesquisa é refletir sobre de que modo sua aparição nas imagens pode interferir nas forças normativas tanto do gênero e das sexualidades, da raça e da classe, quanto nas do campo do audiovisual. Suspeito que essas interferências, por sua vez, possam alcançar um ganho social e político, por aparecerem como expressões de liberdade. Para tanto, sugiro pensarmos como sentidos se configuram a partir dos *gestos* da artista, em sua relação com os objetos, com o espaço e com as referências que ela ativa, e também com o contexto social exposto nas imagens e com os modos pelos quais elas são construídas audiovisualmente.

7 Em: <https://emails.estadao.com.br/blogs/emenos/leona-a-assassina-vingativa-e-presa-por-furto-em-loja-no-para/> Acesso em 09 ago. 2019.

Nesse sentido, de volta à fotonovela, ela interessa ainda metodologicamente, pelo fato de ter sido feita majoritariamente através de *frames* de vídeos, o que chama a atenção primeiramente para as diversas formas que Leona Vingativa figura apontando caminhos para o *corpus* e depois para o *gesto* como centro expressivo de suas imagens. Não por acaso, cada frame é escolhido por congelar o movimento em gestos que articulam o caráter subversivo e fictício de Vingativa com o atentado ao então candidato. A escolha, no entanto, não parece se basear apenas nisso. Se a primeira imagem recorre à palavra para que se estabeleça o conflito, com o nome “Bolsonaro” escrito sobre a Aleijada Hipócrita e o uso da legenda, com a qual Vingativa questiona o político, seu corpo inclinado para frente também expressa o que ela diz, literalmente peitando o opositor. Nas demais, entre uma gama de possibilidades, a escolha é também precisa em relação aos movimentos do corpo. Ela busca, por um lado, ressaltar a crueldade e frieza da personagem, ao escolher o sorriso, figurando o momento logo após a ação da facada, que é elipsada. Também chama a atenção para seu lado grotesco, ao dar sequência com o gesto de lambe a faca – suspostamente contendo o sangue da vítima⁸. Por fim, ao aparecer, nos dois frames seguintes, chorosa e, logo em seguida, tranquila, com o celular na mão, ela parece mais uma vez brincar com as imagens, simular um arrependimento que se desfaz em pura ironia e deboche. A confusão será resolvida pelo *meme* que fecha a história, um rapaz que faz a sobrancelha com a peixeira, síntese de sua persona espelhada em outra personagem da internet, cujo acesso se dá pelo telefone celular. Do mesmo modo que a postagem se vale dessa articulação entre *gestos* para criar sentidos, partirei deles para entender os sentidos criados e subvertidos por Vingativa em suas aparições performáticas em vídeo.

É interessante notar, por fim, que a publicação começa com um modo típico dos *memes*, o de ressignificar personagens na imagem com o uso de legendas, e termina também com um outro *meme*. Surgidos na internet, os *memes* são um formato que aciona sentidos quase sempre de forma relacional, contextual, e frequentemente com o aproveitamento de imagens pré-existentes. Ou seja, não é preciso controlar o modo de produção da imagem, age-se sobre ela a partir de deslocamentos. Essa característica é central por dois motivos. Primeiro, porque indica a filiação de Vingativa a um universo de produção de imagem típico da internet, ambiente no qual se origina como pessoa pública em âmbito nacional e ao qual seu trabalho majoritariamente se dirige. Segundo, porque indica como o universo digital da

8 É curioso notar que, no atentado real, cercado de suspeitas por parte de certa militância de esquerda, um dos indícios de sua suposta armação seria o fato de não haver sangue em nenhuma das imagens do momento da facada, nem posteriormente. A escolha desse gesto ecoa, portanto, essa observação.

rede abrirá espaço para que populações precarizadas possam se expressar, distribuir suas obras e criar expressivas comunidades em torno de si em geral com muito mais facilidade do que costumam ter no ambiente dos meios de comunicação mais tradicionais. Isso ocorre, dentre outras coisas, porque o digital diminui consideravelmente a necessidade de insumos materiais para que se participe do mundo das imagens.

Ainda que no decorrer dessa dissertação outros campos - como o cinema, a filosofia e as artes performáticas mais estabelecidas - venham dar suporte com bibliografia e referências, principalmente para amparar nas questões de gênero, raça e nas análises de imagem propriamente ditas, tentarei não perder de vista as especificidades e dinâmicas da rede. É notável que o surgimento de Vingativa seja fruto desse período no qual a popularização do acesso à internet e às câmeras filmadoras, em especial as acopladas aos celulares, modificam fortemente as dinâmicas de visibilidade midiática. Isso vai permitir a entrada de novos sujeitos nas disputas por poder nesses ambientes, cujos espaços, no que diz respeito a quem pode ou não aparecer, antes eram altamente controlados por grandes conglomerados de mídia. Assim sendo, ainda nesta introdução, buscarei apresentar de modo mais detido tanto *quem é Leona Vingativa* quanto esse universo do qual partiremos. Como se olhássemos, a caráter de didatismo, uma a cada vez, as faces de um prisma finito, quando na verdade seus lados são inúmeros e seguem se multiplicando.

1.3 Infância e aparição

Desde muito nova, Leona Vingativa chamava a atenção pela irreverência. Ainda criança, adorava sambar como uma “globeleza” no centro das rodas de batuque dos rapazes do bairro, acompanhada pela irmã que, como num espelho reverso, fazia as vezes de “malandro carioca”. Em outra brincadeira da infância, ao vender lanches para a tia, se fazia de “baiana de acarajé”. Numa das mãos, sustentava a bandeja, enquanto a outra ia na cintura. Oferecia a iguaria mas, quando os clientes se aproximavam para comprar, descobriam que se tratavam de pastéis. A surpresa não atrapalhava as vendas, e ela voltava sempre de bandeja vazia. Em uma dessas estripulias, Vingativa conseguiu se destacar mesmo em meio à *Parada Gay* de Belém, o que lembra com orgulho. Tinha apenas 10 anos e nem imaginava que no ano seguinte outra dessas arteirices a tornaria famosa na internet.

Vingativa: E tem a *Parada Gay* de Belém, né. É... antes de eu fazer todos esses vídeos, antes de todos...

Colucci: Foi na Parada de 2008.

Vingativa: Isso. Que eu subi numa mangueira, não foi? E fiquei louca, bati cabelo, mano, elas ficaram doida! Aí me batizaram de Mulher Manga. E eu era bem *eréia*, [mais] do que nesses vídeos que vocês viram. Vixe, muito criancinha ainda. Acho que eu tinha uns 10 anos, 9, quando subi nessa mangueira.

Colucci: Quando surgiu a [trilogia *Leona*] *Assassina Vingativa*, o povo em Belém todo reconheceu ela como Mulher Manga, “não é aquela gay que subiu na mangueira na *Parada Gay*? Olha ela, é ela, é ela!”

Vingativa: E o trio [elétrico] parou, “olha ela, meu Deus, desse tamanho! Para, para esse trio agora, para esse trio agora!”

Colucci: Foi. Ela ofuscou a *Parada Gay*.

Vingativa: “Para esse trio agora, meu Deus, batem palma pra ela!”, e as bicha “Ahhhh! Viva a *liberdade!*”. Mano, e as bicha louca comigo. “Batizei ela agora, tá batizada, Mulher Manga!”. Aí me batizaram de Mulher Manga, mas antes desses vídeos todos já vinha fazendo o *atrack* tudinho, até na rua de casa mesmo, né.

(ALVES; COLUCCI; VINGATIVA, 2017)

O Jurunas parece ter sido o local ideal para o desenvolvimento de sua personalidade, principalmente no que diz respeito à questão de gênero. Nascida e criada no bairro, um dos mais populosos e violentos da capital, Vingativa avalia a vizinhança como amigável e relativamente sem preconceitos, chamando a atenção para um fato que deve influenciar a boa convivência: ela diz que lá moram muitas “bichas” e que no bairro elas são “rainhas”. Esse ambiente, como também a aceitação sem grandes problemas na família – principalmente da mãe, cuja presença em sua criação ela diz ser mais efetiva – teriam permitido que Vingativa se expressasse com certa liberdade. Grande amiga e parceira na maioria dos seus trabalhos, Colucci conta de quando a vizinha lhe chamou a atenção ainda criança, e do impacto que sua infância gênerodissidente desde sempre causou, “assustando” as pessoas.

Colucci: Eu vi Leona já bem... eu era adolescentezinha, e Leona, o diferencial dela foi porque ela começou muito cedo, começou a frescar muito cedo. Eu nunca tinha visto, e olha que no [bairro] Jurunas eu vejo de tudo, lá em Belém, mas eu nunca tinha visto uma gay, no caso, daquele tamaninho, se assumir.

Vingativa: Daquele tamanho... com toda aquela frescura!

Colucci: Se assumir, daquele tamaninho já... tô te resumindo tudo. Se assumir sendo tão pequeno. Era muito diferente, assustava muito as pessoas, sabe, porque... eu nunca vi, antes dela, eu nunca vi ninguém tão pequenininho fazer o que ela fazia, se rasgar totalmente... enfim, assumida total!

(ALVES; COLUCCI; VINGATIVA, 2017)

Essas lembranças bastam para perceber que Vingativa era uma “criança que ousa desmontar o lugar de infante – aquele que não fala por si – para afirmar-se como criança, criante” (RODRIGUES; FERREIRA; ZAMBONI, 2013). Ela subvertia a noção de infância do Estado, a lógica jurídica (Ibid, 2013) que atua sobre infantes, com permissões e proibições que, para além de sua evidente necessidade, supostamente servem apenas à sua proteção,

quando não deixam de ser também modos de controlar corpos e dissidências. Escandalizando por onde passava com a “máquina grupal” (Ibid, 2013) por ela agenciada, a se apresentar em boates gays e festas de família, o que começou a acontecer após se tornar conhecida em 2009⁹, Vingativa conseguiu escapar por entre os braços do sistema. Não é por acaso que, ao chegar a conhecimento público, quando convites de outros estados começaram a surgir, ela teria sido proibida pela Justiça de fazer suas performances fora de Belém. Desde o primeiro momento, a arte aparece como uma possibilidade de trabalho e sobrevivência, porém aliada a uma perspectiva sexual cuja assimilação é complexa dentro dos parâmetros legais brasileiros ou da própria compreensão da infância em um sentido mais amplo:

Vingativa: Eu queria trabalhar, né, em cima dos nossos vídeos, que a gente postava, é... ganhar em cima deles, né, num trabalho nosso, né, e eles [as autoridades] não deixavam. Podia ir até lá no inferno, mana, e eles não assinavam, não deixavam eu viajar, eu trabalhar... era o ó. Eles [as autoridades, diziam], “ah, me mostra então, eu quero ver como é seu trabalho”. Aí eles via que eu ficava louca nas boate, me rasgava, ficava doída, e não aceitavam... (ALVES; COLUCCI; VINGATIVA, 2017)

Aos 11 anos, suas performances já continham um caráter sexual, principalmente em suas falas, e as boates que a convidavam eram voltadas ao público adulto. Ainda assim, até os convites de contratantes cessarem, naqueles anos, ela chegou a se apresentar em outras cidades do Brasil. Algumas vezes, em matinês e em locais improvisados, de modo quase clandestino. Foi assim na primeira viagem de todas, a Terezina (PI), quando o show teve que ser remanejado para um *buffet*. Noutra vez, quando acabou de se apresentar, Vingativa teve que ir direto para o local onde estava hospedada, enquanto Colucci e David Silva (Empregada Nordestina) ficaram para tirar fotos com as fãs, que tiveram que se contentar com uma imagem de Vingativa em papelão, em tamanho real¹⁰.

Os convites e a proibição judicial, porém, são apenas os primeiros desdobramentos de um mesmo momento decisivo: a chegada de Vingativa ao *YouTube*. À parte o seu talento e precocidade, o fato de ela hoje ter se tornado uma artista profissional tem início com o *upload* de um arquivo de vídeo à rede mundial de computadores¹¹. Sem sua aparição pública midiática, provavelmente não a teríamos conhecido, ou ao menos não tão cedo, nem dessa forma particularmente subversiva. Embora possamos entender a proibição da Justiça, e a

9 Alguns registros de suas primeiras apresentações nesses eventos podem ser vistos no *YouTube*.

10 Nos anos seguintes, ela também continuaria participando de eventos e concursos de dança e miss gay em Belém. Alguns deles podem ser vistos no *YouTube*, como o *Miss Caipira 2010*, o *Miss Mix da FEMUQ* (Federação Municipal de Quadrilhas de Belém) 2011 e o *Miss Simpatia do Rancho 2012*.

11 Sequer a decisão de colocar os vídeos na internet foi dela ou de Colucci, mas de um terceiro, um amigo que só depois as avisou.

própria Leona Vingativa expressa isso em sua fala, é necessário compreender também que esses fatores têm enorme importância, justamente pela complexidade de sua atuação, ao expor limites legais, morais e estéticos que estão para além de sua superfície mais óbvia. O esgarçamento desses parâmetros, portanto, está no cerne de sua subversão, que será mantida muitas vezes no limite da legalidade, margem em que, sabemos, há um alto teor de essenciais disputas políticas.

1.3.1 O que aparece

O que assistimos em 2009, com a publicação dos três primeiros capítulos de *Leona Assassina Vingativa* (2009 – 2017), é o registro audiovisual da origem de uma *aparição performática em vídeo* que, dentre outras coisas, parece atualizar a presença de figuras como a icônica personagem criada pelo bailarino e ator Jorge Lafond, Vera Verão. Durante muitos anos, principalmente na década de 1990, Lafond foi um dos poucos representantes, na mídia de massa brasileira, de dissidências sexuais radicais, personalizadas na figura da “bicha preta”. Ele é sem dúvidas a personagem mais emblemática no período, até hoje presente no imaginário recente do país¹², onde também certamente figuram personalidades como a dançarina de funk Lacreia, que fazia dupla com o MC Serginho e ganhou destaque em 2002 com os hits "Vai, Lacreia!" e "Eguinha Pocotó".

Longe da mídia hegemônica, porém, a chegada de Vingativa talvez se conecte ainda mais diretamente com figuras de um outro mundo que começava a nascer com a popularização da internet, personagens como Vanessão, travesti e prostituta que ficou conhecida após reportagem sobre uma briga com um cliente que se negava a pagar metade de um programa. O vídeo, que também viralizou à época, ao parar no *YouTube* em 2007, popularizou o bordão “O babado é certo!”. À parte a diferença geracional, Vingativa tem em comum com ela uma abertura a expor sua vida na marginalidade, afirmada como possibilidade digna de sobrevivência e, portanto, sem motivo para envergonhar-se, a exemplo da prostituição. São personagens fora-da-lei e que se afirmam à revelia dos padrões

12 “Numa entrevista de 1985 para a *Revista Amiga*, Jorge Lafond se identificou enquanto um homem *gay* e, Vera Verão, por sua vez, rechaçava ser chamada de bicha por pessoas cisgênero: “Êpa! Veja lá como fala! Bicha, não...” O trabalho de ressignificação da bicha enquanto agente político pode ser visto como recente, mas é uma antiga possibilidade que vem há muito se infiltrando e se impondo contra os discursos contraditórios que regem às regras de comportamento social e, até mesmo, dentro das disputas no guarda-chuva LGBTTQIA+”, nos conta Adri Alves de Souza, em uma monografia intitulada *Corpo-Espetáculo: O audiovisual como ferramenta de expansão das corporalidades gênerodissidentes* (2017), em que compara as aparições midiáticas da personagem e de Leona, tratando dessa atualização.

cisheteronormativos, diferenciando-se de Vera Verão, cujo maior bordão era “bicha não, eu sou uma quase mulher!”. As cenas de aparição das três personagens compartilham, no entanto, o embate como centralidade, afirmando certo traço de insurgência que, se em Vera Verão expressa ainda um desejo mais declarado de normatização¹³, em Vanessão e Vingativa irá expressar demandas mais subversivas e afirmativas.

Após o hiato forçado pela Justiça (embora Vingativa nunca tenha se afastado completamente do *YouTube*), quando retorna de vez, aos 18 anos, no clipe de *Eu quero um boy* (2014), ela já está de cabelos longos e alourados, e se posiciona, no corpo e na fala, como mulher trans*, reafirmando aquela performance registrada quando tinha 11 anos e foi progressivamente se montando nos vídeos da saga¹⁴. Nesse momento, portanto, ela também reaviva sua presença já icônica no imaginário de uma população que, cerca de uma década depois (em relação a 2009), conseguiria invadir o *mainstream* imagético do país levantando a bandeira da visibilidade trans*, com nomes diversos como a cantora Liniker, a modelo Lea T e o ator Thammy Miranda, entre outrxs. Ou mesmo Pablo Vittar, que embora se identifique como homem gay e *drag queen*, faz parte dessa escalada de visibilidade se pensarmos em termos mais abertos, como *queer* que, grosso modo, engloba gênerodissidências em geral¹⁵.

Talvez a característica mais central das aparições de Vingativa, porém, esteja fora do âmbito estrito do gênero, ainda que ele seja, evidentemente, um componente central e essencial. Vingativa põe em cena uma presença que também é negra e periférica, jovem, debochada, sexy e feliz - e aqui o maior diferencial, que diz de seu pioneirismo: quando surge, Vingativa detém um alto controle sobre sua imagem e aparição, e o utiliza com despojamento e liberdade. Para além das figuras que eventualmente conseguiram ter alguma visibilidade nos anos anteriores, sempre posicionadas em um dos polos oferecidos pela grande mídia (de um lado, a artista bem comportada, que cumpre o papel a ela reservado; de outro, a figura marginal, enquadrada como desvio da norma sob uma perspectiva legal ou moral), a

13 O que não anula de forma alguma sua importância enquanto artista e presença dissidente.

14 Vale notar que, apesar dessa montagem progressiva, com o uso de uma blusa, lenço e óculos femininos no segundo episódio; de vestido e peruca loira no terceiro, nenhuma dessas peças se fixa em seu corpo. Pelo contrário, Vingativa as expõe a cada *atrack*, e termina o terceiro episódio com um roupão de seda vermelho, aberto, deixando ver seu corpo infantil. Essas nuances serão melhor exploradas nas análises mais detidas dos vídeos, que serão feitas em capítulos seguintes.

15 O termo *queer* foi apropriado e positivado pelo ativismo. Originalmente, “Queer é uma palavra inglesa, usada por anglófonos há quase 400 anos. Na Inglaterra havia até uma “Queer Street”, onde viviam, em Londres, os vagabundos, os endividados, as prostitutas e todos os tipos de pervertidos e devassos que aquela sociedade poderia permitir. O termo ganhou o sentido de “viadinho, sapatão, mariconha, mari-macho” com a prisão de Oscar Wilde, o primeiro ilustre a ser chamado de “queer”. Desde então, o termo passou a ser usado como ofensa, tanto para homossexuais, quanto para travestis, transexuais e todas as pessoas que desviavam da norma cis-heterossexual. Queer era o termo para os “desviantes”. Não há em português um sinônimo claro, talvez, como propõe a professora Berenice Bento, possamos pensar o queer como ‘transviado’.” (Fonte: <http://www.ssexbbox.com/2017/09/o-que-e-teoria-queer/>. Acesso em: 20 mai. 2019)

autonomia com a qual Vingativa surge a permite ocupar um espaço de visibilidade no qual ela irá se espalhar sem abrir mão de nenhum dos lados. Assim sendo, se afirma, de uma só vez, como artista e marginal, que se expressa como quer e tangencia com independência a mídia da massa, os formatos e os modos hegemônicos. Lidando com referências frequentemente atreladas a certa noção de bom gosto e limites estéticos e morais sancionados por um público médio, Vingativa irá se apropriar disso de modos diversos, que geralmente se afastam dessas exigências. Se, por um lado, ela faz uso de seus arquétipos e de suas estruturas formais, por outro, desrespeita (ou, antes, parece prescindir de) aspectos-chave que funcionam no sistema como guardiães do *status* de profissionalismo, como a qualidade técnica das imagens, por exemplo.

Ao se apossar do caldo cultural que compõe o *mainstream*, Vingativa parece desnaturar os estereótipos aos colocá-los em seu grupo de desviantes, e com isso parece ativar uma possível comunidade. Sobre essa coletividade, irá falar sempre em tom celebratório, cotidiano e libertador. Como na letra de *Eu quero um boy*:

Vem que elas vão chegar/ As gays de todo lugar/ As passivas do meu país/ Ficando tudo feliz. Vai ter bicha enrustida/ No *Grinder* em ação/ E umas travas fervida de placa na mão// (...) Vai ter bicha machuda, bombada e mapô/ Bicha urso e as travas tocando o terror// Eu quero um boy/ Ohoh oh, oh/ Bora frescar! (AMARANTOS, 2014)¹⁶

Negra, trans* e favelada, entretanto, Vingativa incorpora uma multidão de minorias políticas. Nuances importantes, como explica Tertuliana Lustosa (2016, p. 391): “há hierarquias entre os próprios corpos desviantes, de modo que há corpos trans* que por sua cor, por seu local de origem, por suas condições socioeconômicas aproximam-se mais que outros do ideal de privilégio”. A autora se refere ao que Kimberlé Crenshaw chamará de interseccionalidade:

A associação de sistemas múltiplos de subordinação tem sido descrita de vários modos: discriminação composta, cargas múltiplas, ou como dupla ou tripla discriminação. A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações

16 A paródia *Eu quero um boy* foi um presente de sua madrinha artística e conterrânea, além de vizinha de bairro, Gaby Amarantos. Contratada para fazer a música oficial da *Coca-Cola* para a *Copa do Mundo* de 2014, Amarantos parodia a si mesma. Ela também forneceu o equipamento para a gravação do videoclipe de Vingativa, cuja montagem ficou a cargo de Priscila Brasil, sócia de Amarantos em uma empresa de audiovisual e produção cultural.

e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002)

Partindo de uma posição vulnerável em vários níveis, Leona Vingativa em 2009 dificilmente teria espaço nos circuitos midiáticos tradicionais. Protagonista improvável, a interseccionalidade de sua condição engloba ainda, quando ela aparece em cena pela primeira vez, a infância – fase na qual via de regra não se permite uma total autonomia. Vingativa surge, assim, no contrafluxo do poder estabelecido. Era uma criança que reivindicava, à revelia de tudo, um nome, mas que, ao fazê-lo, “em vez de dizer de suas propriedades constituídas de ser, expressa as apropriações do mundo que ela faz com a multiplicidade de seu nome” (RODRIGUES; FERREIRA; ZAMBONI, 2013). Os autores se referem a um dos textos mais importantes de Vingativa, registrado em alguns vídeos e entrevistas. O primeiro desses é *Meu Nome é Leona!* (2011), e foi gravado por um amigo, Victor De La Rocque. Vingativa são muitas:

Meu nome é Nati Natini Natili Lohana Savic de Albuquerque Pampic de La Tustuane de Bolda, mais conhecida como Danusa Deise Medly Leona Meiry Cibele de Bolda de Gasparri. A mulher jamais falada. A menina jamais igualada. Conhecidíssima como a noite de Paris. Poderosíssima como a espada de um samurai. Eu sou apertada como uma bacia. Eu sou enxuta como uma melancia. Tenho dois filhinhos, um zolhudinho, outro barrigudinho. Casei com o dono da Parmalat. Virei mamífera. Só mamão. Pertencço à família imperial brasileira Orleans Bragança. Penetração difícil. (MEU NOME, 2011)

Essa multiplicidade se amplia na ambiguidade de suas diversas formas de construir visibilidade. A Leona Vingativa midiática parece se constituir pelo trajeto, pelo movimento entre distintas plataformas e registros audiovisuais de variadas fontes, qualidades e formatos. Alguém que sempre se desloca, que não se fixa e expõe suas contradições e as do mundo pela própria contradição de seu aparecimento. Como suas imagens não estão assentadas sobre um regime estável, Vingativa se confunde com sua personagem, quebra a barreira entre realidade e ficção. Seus registros são a imagem de uma dupla aparição ou de uma aparição fronteiriça, de uma figura que se forja nesse espaço *entre* ou multiplicado pelo impreciso.

1.4 A saga e demais trabalhos

A trama que dará origem à saga da Vingativa é simples e precisa. Após ser acusada pela Aleijada Hipócrita (Paulo Colucci) de ter matado seu marido, Vingativa estará

incessantemente tentando se livrar da rival, que insiste em persegui-la para desmascará-la. Sempre que as antagonistas se cruzam, discutem, se insultam e acabam se estapeando pelo chão. O *atrack*, como chamam esse momento, é considerado por elas a parte indispensável de sua encenação, desfecho para o qual tudo se dirige:

Colucci: Tem que ter o *atrack*, porque, queira ou não queira, o povo gosta do *atrack*. O povo acha graça, se diverte na hora do *atrack*. Tem que ter o *atrack*, independente da produção, vai ter que ter um *atrackzinho* sim.
Vingativa: Tem que ter.
Alves: Quais são as coisas que não podem faltar num vídeo com a Leona e a Aleijada?
Vingativa: É o *atrack*, deixa eu ver o que mais...
Colucci: O *atrack* ... deixa eu ver... Gata, eu acho que o *atrack* resume tudo!
Vingativa: Eu também acho!
Colucci: O *atrack* resume tudo... ah, enfim, é babado!
Alves: As outras coisas acontecem ao redor do *atrack*, né?
Vingativa: O confronto... O povo gosta!
(ALVES; COLUCCI; VINGATIVA, 2017)

Nessa paródia do que seriam os últimos capítulos de uma telenovela, enquanto a macroestrutura do roteiro é uma constante, quase todo o resto é improvisado. As cenas têm uma ideia inicial e geralmente não se sabe como chegarão ao desfecho. Uma coisa, porém, é certa: nessa perseguição, Vingativa sempre se safará no final. “Colucci: [É como a personagem do desenho animado] *Carmen Sandiego*. Nunca pegam ela, ela nunca é pega, né. Ela sempre dá um jeito de fugir, sempre. Acho que não pode perder isso não. Vingativa: Senão vai acabar, né.” (ALVES; COLUCCI; VINGATIVA, 2017).



FROM 20TH CENTURY FOX FILM CORP./EVERETT COLLECTION.

Imagem 10. Personagem do videogame e desenho animado, a espiã e vilã Carmen Sandiego é uma das referências declaradas de *Leona Assassina Vingativa* (2009 – 2017).

Duas continuações são lançadas ainda em 2009. *Leona Assassina Vingativa 2* (9 min) e *Leona Assassina Vingativa 3 – A Aliança do Mal* (11min) são feitos a pedidos e com ajuda

do verdadeiro “fã clube” angariado pelo sucesso do primeiro. Neles, percebemos que a brincadeira originária começa a ganhar novos contornos, como se a crescente visualização e interação com o público estimulassem novas possibilidades nas narrativas e encenações. Outras personagens são criadas e o roteiro se incrementa, ganhando mais intrigas e reviravoltas. O registro imagético continua cheio de ruídos da baixa resolução, enquanto Vingativa aparece com outro figurino e com adereços, que agem feminilizando-a progressivamente. A produção vai também para novos cenários e locações. Quase todas, à semelhança da primeira, têm tijolos à mostra, móveis simples e poucos objetos. É o espaço que o grupo habita, marca material que aparece enquanto a turma de adolescentes brinca e se faz visível, mostrando ao mundo certa fabulação que parece partir de um *glamour* excessivamente hegemônico, feminino e branco, típico da cultura de massa, do qual debocham ao mesmo tempo em que o almejam, como mostram as sequências em outros vídeos. Talvez por isso, Paris seja sempre um destino.

Se à época esse sucesso converteu Vingativa em uma *webcelebridade* instantânea, passados quase dez anos ela se firmou como uma diva do mundo LGBTQI+ brasileiro. Contabilizando os quatro filmes da saga, são cerca de 4,3 milhões de visualizações, somadas apenas a partir de suas publicações originais no *YouTube*, já que deles ainda surgiram incontáveis *remixes*, paródias e repostagens realizadas por fãs e seguidorxs, também em outras plataformas que permitem o *upload* de vídeos, como o *Facebook*. A saga é seu trabalho mais emblemático e funciona como um núcleo de onde outras produções irradiam. Embora sua continuação direta, *Leona Assassina Vingativa 4 – Atracão em Paris* (2017, 11 min), tenha sido realizada oito anos depois dos primeiros episódios, Vingativa, com e sem Colucci, não parou de produzir. A partir de 2014, quando completa 18 anos e pode voltar a se apresentar pelo país, suas aparições se intensificam na internet, e ela começa a se dedicar principalmente às paródias e aos videoclipes musicais. Vídeos como *Eu quero um boy* (2014), *Frescáh no Cirio* (2015), *Não pode esquecer o quanto* (Priscilla Brasil, 2017), *Lixo na sua cara* (Leona Vingativa, 2018), *Close e carão na Copa* (2018), *Vida de Patrícia* (Alex Damasceno, 2018), *Um conto de Natal (Só é Natal Se Eu Comer Peru)* (Jonas Junior, 2018) e *Acaba com o lixão* (Renan Carmo, 2019)¹⁷ têm juntos quase 4,6 milhões de visualizações. À parte todos esses

17 De todos os trabalhos de Vingativa, *Lixo na sua cara* (2018) é o único em que ela assina a direção em cartela no vídeo. Alguns dos videoclipes não são assinados por alguém que assuma a direção. *Close e carão na copa* (2018) tem apenas um nome nos créditos, o do editor Diogo Moreira. Fonte: <https://www.youtube.com/user/LeonaOficial> Acesso em: 09 nov. 2019.

videoclipes, outro vídeo se destaca na contagem: *Meu nome é Leona!* (2011), sua performance em vídeo mais popular, tem sozinho a mesma quantidade, 4,6 milhões de acessos¹⁸.



Imagem 11. Vingativa dança acompanhada de uma Nossa Senhora *queer* e dançarinxs amigxs em *Frescáh no Círio* (2016), paródia de *Get Lucky*, do duo britânico de música eletrônica *Daft Punk*.

Suas músicas, em geral, são paródias de sucessos do pop mundial ou brasileiro, com letras que falam do universo LGBTQI+ e de temas políticos e sociais, cujos clipes costumam fazer uma inventiva releitura de estéticas pop a partir de problemas cotidianos, espaços e manifestações culturais paraenses. *Frescáh no Círio* (2016), paródia de *Get Lucky*, do duo britânico *Daft Punk*, é um bom exemplo. No videoclipe, a tradicional festa católica do *Círio de Nazaré*, um dos mais importantes eventos no calendário de Belém, é recriada no bairro do Jurunas, e a montagem se apropria de imagens do deputado-pastor evangélico Marco Feliciano (PSC-SP) para criticar a homofobia. “Bi, larga os boy, vai rezar, se salvar/ Senão vou chamar Feliciano pra te curar”, diz a letra da música, ironizando o projeto da Cura Gay,

18 Os números que aparecem nesse parágrafo se referem apenas ao *YouTube*. Acesso em 11 de out. 2019.

apoiado pelo político¹⁹. Enquanto isso, pelas ruas do bairro, Vingativa e sua trupe performam entre a adoração de uma Nossa Senhora *queer* (que leva em seus braços uma boneca representando o menino Jesus) e coreografias com base no vogue²⁰, típicas do universo LGBTQI+. Não poderiam faltar, é claro, *atracks* por todos os lados.

Esses vídeos se relacionam de formas diferentes com o legado da saga. Enquanto *Vida de Patrícia* (2018) é mais narrativo e parece funcionar inclusive como uma prequela dos vídeos de 2009²¹, outros em nada remetem ao universo ficcional dos curtas, além da presença de Vingativa e de suas performances radicais. Por outro lado, Vingativa às vezes traz para o imaginário de *Leona Assassina Vingativa* (2009 - 2017) registros que a princípio nada teriam a ver com ela. É o que acontece com as imagens do programa *Cidade Alerta* (Rede Record), uma reportagem sobre um crime cometido por Leona Vingativa em sua vida real que tem

19 Em 2013, a *Comissão de Direitos Humanos da Câmara*, presidida pelo deputado e pastor Marco Feliciano (PSC-SP), aprovou a proposta que suspende trecho da resolução do Conselho Federal de Psicologia de 1999 que proibiu profissionais da área de colaborar com eventos e serviços que ofereçam tratamento e cura de homossexualidade, além de vedar manifestação que reforce preconceitos sociais em relação aos homossexuais. Até setembro de 2017, o projeto seguia tramitando na Câmara dos Deputados. Em 2019, o STF suspende a ação que permitiria a terapia da “cura gay”.

20 “O Voguing é um tipo de entretenimento *underground* que se apropria e subverte as imagens, a moda e a música predominantes na cultura *mainstream*. Ele se manifesta como uma competição entre grupos alternativos que levam o nome das casas de design de moda de Paris. Voguing é uma imitação de desfiles de moda, realizada por homens. Os padrões para essas competições vêm das poses de modelos da revista de moda Vogue. De acordo com Leake, o voguing é uma espécie de *breaking gay*, e é apenas uma das muitas categorias de competição que você encontrará em um baile que todos os meses uma das casas oferece. Segundo Leake, uma casa é como uma equipe chic, como a Casa de Chanel, administrada por Karl Lagerfeld. É uma equipe, uma casa de moda e uma família ao mesmo tempo. Dupree, uma das casas mais antigas, sempre recebe o primeiro baile do ano, o baile *Paris Is Burning*. A princípio, o vogue era considerado preto demais para os clubes. Demasiado preto e talvez muito hispânico, segundo Leake. E então os brancos começaram a se interessar, porque viram um novo formato, algo para animar suas festas. Finalmente, voguing é uma dança desafiadora, sempre improvisada, nunca coreografada.” (Tradução minha de: “Voguing is an underground club form of entertainment which appropriates & subverts the images, fashion, & music prevalent in mainstream culture. It's manifested in competition between alternative social clubs who take the their names from Paris fashion design houses. Voguing is an imitation of fashion shows performed by men. The standards for these competitions come from the fashion dictates & models' poses featured in Vogue magazine. According to Leake, voguing is a gay form of breaking, & is just one of the many competition categories you'll find at a ball which every month one of the houses will throw. A house is a chic form of a gang, according to Leake, like the House of Chanel run by Karl Lagerfeld. It's a gang, a fashion house, & a family in one unit. Dupree, one of the oldest houses around, always hosts the first ball of the year & it's called the Paris Is Burning Ball. At first voguing was considered too black for the clubs. Too black, and maybe too Hispanic, according to Leake. And then white people started to take an interest, because they saw a new format, something to liven up their parties. Finally, voguing is a challenge dance which is always improvised, never choreographed.” (The New Yorker, January 16, 1989 P. 26)

21 Nesse videoclipe Vingativa está casada e flagra seu marido com outra mulher em uma festa. Ao descobrir a traição, Vingativa o golpeia na cabeça com um globo espelhado de boate. Ele cai desmaiado, e ela parte para o *atrack* com a amante. “Você tava com meu marido enquanto eu tava me divertindo! Vagabunda!”, grita, enquanto se esbofeteiam no chão. No final, ela volta para o Jurunas chorosa e encontra a Aleijada Hipócrita bebendo com uma amiga, numa mesa de bar, na calçada. Vingativa abraça a Aleijada, e as três bebem juntas. Depois, elas dançam no meio da rua mas, em um momento, sem mais nem menos, Leona empurra a Aleijada no chão e vai embora com a outra moça, deixando-a para trás. Curiosamente, o roteiro se encaixa perfeitamente na trama da saga, porém como um momento anterior ao seu início. Temos o assassinato do marido e sua motivação, além de motivo também para a Aleijada Hipócrita querer desmascarar Leona.

frames ironicamente incorporados à fotonovela *A verdadeira história...*, publicação que também se relaciona com a vilania dos filmes, por ser a assunção de uma tentativa de assassinato. Algo distante, por exemplo, da defensora do meio ambiente de clipes como *Lixo na sua cara* (2018) e *Acaba com o lixo* (2019).



Imagem 12. Leona Vingativa durante a gravação de *Acaba com o lixo* (2019), em foto publicada por Paulo Colucci em sua página pessoal no *Facebook*.

1.5 Aparições: a internet, a TV e o cinema

A possibilidade de Leona Vingativa “dar seu nome” (ou seus nomes, melhor dizendo) e de construir uma visibilidade em escala massiva é consequência, entre outras coisas, do surgimento e popularização da internet, do barateamento das câmeras e de sua acoplagem aos celulares e, posteriormente, da criação da plataforma *YouTube* (2005). Fenômenos recentes que alteraram intensamente o panorama da produção e da circulação do audiovisual assim como de imagens digitais em geral. A visibilidade de Vingativa está, deste modo, diretamente relacionada a uma mudança estrutural decisiva no campo da produção de imagens e do modo de construção de visibilidades midiáticas, fora do tradicional circuito *mainstream*.

John B. Thompson (2008) comenta como a ascensão da internet desde os anos 1990 tem não apenas aprofundado como também ampliado essa transformação. A comunicação

mediática, que surge com a imprensa no início da Europa moderna e que vem alcançar seu ápice com a internet, desprega-se da necessidade do compartilhamento de um *locus* e um tempo comuns, caracterizando assim a “visibilidade mediada”, que se opõe à “visibilidade ordinária”, que além de situada é também recíproca, a “visibilidade situada da co-presença” (THOMPSON, 2008, pág. 20). Essa mudança, ampliada pela internet, tem criado um ambiente midiático muito mais complexo e disperso, fazendo com que seja cada vez mais difícil, para aqueles que ocupam posições de poder, controlar as informações a que o público tem acesso²².

O nascimento da internet e de outras tecnologias digitais amplificou a importância das novas formas de visibilidade criadas pela mídia e, ao mesmo tempo, tornou-as mais complexas. Elas aumentaram o fluxo de conteúdo audiovisual nas redes de comunicação e permitiram que um número maior de indivíduos criasse e disseminasse esse tipo de conteúdo. Além disso, dada a natureza da internet, é muito mais difícil controlar o fluxo de conteúdo simbólico dentro dela e, dessa forma, muito mais difícil para aqueles que estão no poder se assegurarem de que as imagens disponíveis aos indivíduos são as que eles gostariam de ver circulando. (THOMPSON, 2008, pág. 23, 24)

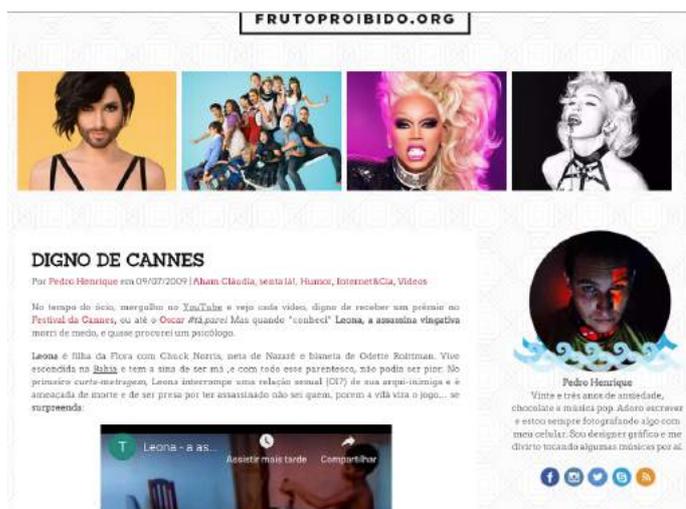
A chegada de *Leona Assassina Vingativa* (2009) a milhões de pessoas, que prontamente podem responder, pedir continuações e se (pre)dispor a ajudar na montagem, por exemplo, é uma consequência positiva dessa mudança que faz nascer um novo tipo de visibilidade desespecializada, condição para o surgimento do que Thompson (2008) nomeia como “sociedade da autopromoção” (pág. 24). Nessa sociedade, segundo Thompson, se dá a possibilidade e a naturalização do fato de indivíduos comuns aparecerem para públicos distantes, muitas vezes mostrando aspectos pessoais. Além disso, a multiplicação dos canais de interação também é fundamental para a carreira de Leona Vingativa. Naquele ano, além de ter sido publicado por sites de grande alcance dedicados à cultura pop, como o *PapelPop*, o vídeo rendeu postagens em inúmeros blogs amadores direcionados ao público LGBTQI+ e motivou a criação de várias comunidades de fãs no extinto *Orkut*²³, primeira rede social a ser amplamente utilizada no Brasil.

Colucci conta que, quando descobriu que o vídeo havia viralizado, passava tardes inteiras nessas comunidades, interagindo com as pessoas, lendo e respondendo comentários. Também acompanhava tudo que saía em blogs e sites, que buscava incessantemente pelo

22 A distribuição massiva das *fake news* promovida pelos detentores do capital nos faz relativizar os impactos dessa redistribuição.

23 “*Orkut* foi uma rede social filiada ao *Google*, criada em 24 de janeiro de 2004 e desativada em 30 de setembro de 2014. Seu nome é originado no projetista chefe, Orkut Büyükkökten, engenheiro turco do *Google*. O alvo inicial do *orkut* era os Estados Unidos, mas a maioria dos usuários foram do Brasil e da Índia”. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Orkut> Acesso em: 10 jun 2019.

Google.²⁴ Sobre fãs terem se proposto a ajudar na montagem dos filmes de 2009, tanto o segundo como o terceiro foram editados assim, por pessoas que elas sequer conheciam pessoalmente. Tal dinâmica favorece que se crie uma comunidade em torno da artista, pessoas que vêm acompanhando desde então o seu trabalho. Essa abertura dá margem a solicitações curiosas. Em suas publicações no *Instagram*, Vingativa já chegou ao ponto de pedir emprestado número de cartão de crédito para fazer uma compra *online*, por exemplo.



Imagens 13 e 14. Blogs e sites repercutem *Leona Assassina Vingativa* em seu surgimento, em 2009.

Seu surgimento na internet, de forma amadora, portanto, está intimamente relacionado não apenas a questões sociais e culturais, mas também de ordem técnica e material. A baixa resolução dos arquivos de vídeo produzidos pelo dispositivo de filmagem à mão ajudará no fluxo das imagens, por exemplo. É o que nos explica Hito Steyerl (2015), que vai chamá-las de “imagens ruins”:

Sua qualidade é fraca; sua resolução, abaixo do padrão (...). Uma imagem itinerante distribuída livremente, espremida em meio a conexões lentas, comprimida, reproduzida, ripada, remixada, e também copiada e colada em outros canais de distribuição. (STEYERL, 2015, pág. 185)

Se é bastante simples entender o que é uma “imagem ruim”, o que interessa à autora é principalmente pensar sobre o que ela significa, como impacta e qual o seu devir “na

24 “Já tinha até comunidade no *Orkut*. Aí depois que eu coloquei meu primeiro tópico na comunidade, todo mundo começou a me adicionar. Demos de muitas entrevistas pela internet, chegava a ser até cansativo. Acho que já demos umas 100 entrevistas. Já saiu em muitos jornais de fora. Bahia, Curitiba, São Paulo. A gente recebe comentário até da Europa, dos Estados Unidos”, diz Colucci, na matéria *É do jurunas o maior fenômeno audiovisual paraense*, publicada no jornal *Diário do Pará*, em 2009.

sociedade de classes das imagens” (STEYERL, 2015, pág. 186). Nessa pirâmide social de imagens definida por Steyerl, ela propõe que o cinema é o topo, uma “loja-conceito”, em que os produtos são comercializados em um sofisticado ambiente. Já seus derivados mais acessíveis, indo em direção à base da pirâmide, circulam em DVD’s, na TV e na internet, como *imagens ruins*.

Para além de outros “defeitos” técnicos, como a falta (não intencional) de foco, por exemplo, a hierarquia das imagens no mundo contemporâneo baseia-se, segundo Steyerl, sobretudo na resolução. “A imagem ruim é um trapo ou um resto (...) classificada e valorizada conforme sua resolução” (STEYERL, 2015, pág. 185). Se, por um lado, a baixa resolução aparece como característica definidora do que se convencionou chamar de “precário”, dentre outras coisas, porque ela geralmente incide sobre a técnica com a qual a imagem foi gravada, deteriorando a possibilidade de sua plena expressão por conta do tamanho pequeno, por outro, ela está também diretamente ligada à possibilidade de que essas imagens circulem. São imagens com pouca informação e, por conta disso, leves. Imagens que podem se espalhar, tornando acessíveis certos conteúdos cujo baixo potencial de comercialização, decorrente da radicalização neoliberal do conceito de cultura como mercadoria, é um cerco à distribuição²⁵. A baixa resolução, porém, nem sempre significa a deterioração de imagens produzidas em resoluções maiores, pois há imagens gravadas já em resolução pequena, por aparelhos mais baratos. Assim sendo, a baixa resolução pode representar também uma ampliação da acessibilidade à produção de imagens. Nesse sentido, Steyerl dirá que se tratam de “imagens populares – imagens que podem ser feitas e vistas por muita gente” (2015, pág. 194). É principalmente esse aspecto das *imagens ruins* que permite àquele grupo de crianças e adolescentes da periferia de Belém (PA) se filmarem, se verem nas imagens e distribuírem suas imagens ao mundo.

Nivelada pela película 35mm, “a resolução foi fetichizada ao ponto de sua ausência equivaler à castração do autor” (STEYERL, 2015, pág. 188). Embora a película tenha sido praticamente abolida do cinema comercial, em função da evolução tecnológica que permitiu aos formatos digitais aproximarem-se significativamente da mídia analógica em termos de informação contida na imagem, e por um preço menor, o patamar estabelecido pela película

25 É o que acontece, segundo a autora, com cinemas como o experimental e ensaístico, por exemplo, que não encontram lugar nem nos cinemas comerciais nem na televisão, desaparecendo da esfera pública como um todo. De 2009, quando publica pela primeira vez o artigo, Steyerl dirá que “há 20 ou 30 anos, a reestruturação neoliberal da produção midiática começou lentamente a obscurecer o imaginário não comercial” (STEYERL, 2015, pág. 188). Desse modo, propostas menos conformistas ficam restritas a raros e seletos espaços, como os museus e as cinematecas, distante do alcance de boa parte do público.

35mm continua sendo o padrão. Assim sendo, as considerações de Steyerl seguem atuais, mesmo com a recente mudança no panorama:

A insistência no filme analógico como único meio de importância visual influenciou muitos discursos sobre cinema, de quase todas as inflexões ideológicas. Nunca importou o fato de que essas economias afluentes da produção cinematográfica estivessem (e ainda estejam) firmemente ancoradas em sistemas de cultura nacional, em produções de estúdios capitalistas, no culto ao gênio quase sempre masculino e na versão original, sendo, por isso, muitas vezes conservadoras em sua própria estrutura. (STEYERL, 2015, pág. 188)

A hierarquia das imagens se relaciona, deste modo, não apenas com questões econômicas, mas também com o reforço de hierarquias identitárias de gênero e, em se tratando do capitalismo ocidental, não é ilógico desdobrar esse masculino em majoritariamente branco, cisheterossexual e pertencente às classes médias e acima. Nesse sentido, é importante notar que Vingativa e seu grupo são o extremo oposto desse sujeito-autor em 35mm, lhe fazendo oposição do mesmo modo que a imagem ruim opera “contra o valor fetichizado da alta resolução” (STEYERL, 2015, pág. 195), que é minado pela rebeldia destas pequenas imagens a cada reprodução.

São imagens pequenas por terem perdido informação nos processos de compressão pelos quais precisam passar em prol do trânsito, ou porque foram feitas por câmeras mais simples, ao alcance dos mais precarizados. A imagem ruim, deste modo, “propicia a participação ativa do usuário na criação e distribuição de conteúdo, também convoca à produção. Usuários viram editores, críticos, tradutores e coautores das imagens ruins” (STEYERL, 2015, pág. 194). Ou seja, elas promovem uma democratização que vai permitir o surgimento de filmes como os de Vingativa e Colucci, entre outros. A autora, no entanto, faz ressalvas:

Isso não significa que essas oportunidades são usadas apenas com fins progressistas. Discursos de ódio, spam e outros lixos também percorrem as conexões digitais. A comunicação digital é hoje um dos mercados mais disputados – uma zona que há muito tempo vem sendo submetida a uma incessante acumulação original e a gigantescas (até certo ponto bem-sucedidas) tentativas de privatização. Desta forma, as redes em que circulam as imagens ruins constituem tanto uma plataforma para um novo interesse frágil e comum quanto um campo de batalha de interesses comerciais e nacionais. Elas contêm materiais experimentais e artísticos, mas também incríveis quantidades de pornografia e paranoia. Assim como permite o acesso a imaginários excluídos, o território das imagens ruins é também permeado pelas mais avançadas técnicas de mercantilização. (STEYERL, 2015, pág. 193, 194)

Esse caráter ambíguo, no entanto, não impede que a autora veja nessas imagens a realização da potência desejada pelo pioneiro cineasta e teórico russo Dziga Vertov, a de

poderem criar “vínculos visuais” que conectariam os trabalhadores do mundo uns aos outros. “Ele [Vertov] imaginava uma espécie de linguagem comunista, visual, adâmica, capaz não só de informar e de entreter, mas também de organizar seus espectadores” (STEYERL, 2015, pág. 195). Esses “vínculos visuais” acontecem, segundo Steyerl, porque a ampla circulação de imagens ruins tece redes globais anônimas que criam uma história compartilhada. Essa imagem

Constrói alianças à medida que viaja (...) cria novos públicos e debates. Ao perder a sua substância visual, ela recupera parte de seu impacto político e cria uma nova aura ao seu redor, que já não se baseia na permanência do “original”, mas na transitoriedade da cópia. Já não se ancora numa esfera pública clássica mediada e apoiada pelo contexto do Estado nacional ou da corporação, mas flutua na superfície de fontes de dados temporárias e dúbias. (STEYERL, 2015, pág. 195)

As imagens de Vingativa de certo modo realizam em torno de si esse desejo de Vertov. Conectam uma comunidade, que passa a se sentir representada por elas, as solicita, oferece colaboração e de fato colabora. Em torno delas, portanto, as pessoas se organizam, se movimentam. Rapidamente, por conta dessas imagens, Vingativa é convidada para se apresentar ao vivo, viajar, falar pessoalmente para as suas. Hoje, dez anos após seu surgimento pioneiro, há na internet inúmeras outras Vingativas a “darem seu nome” em vídeos dos mais diversos, e a influência e importância do seu trabalho são amplamente reconhecidas entre esse grupo. Mas como se daria esse vínculo que nasce a partir daquelas imagens? Será possível encontrar na imagem em si aspectos que o justifiquem? Poderia ainda haver nelas algum adamismo, como previu Vertov? E em que aspectos estaria?

A internet talvez seja hoje o lugar por excelência de certa abertura anárquica das imagens ao novo, e é inegável que as formas e conteúdos originadas na TV e no cinema, principalmente do *mainstream*, são afluentes de muita importância em seu caudaloso rio. Ali, muitas dessas imagens são dissolvidas ou reafirmadas, remixadas, redubladas, refilmadas. Há apenas pouco mais de uma década o gesto de filmar começa a ser de fato popularizado, em um percurso que passa, na década de 1960, pela criação das câmeras Super-8 e de vídeo, cujo símbolo maior, a *portapak*²⁶ da *Sony*, é rapidamente adotada por artistas da performance. Estas câmeras irão representar uma primeira abertura ao registro audiovisual amador, que terá

26 Primeira câmera de vídeo portátil produzida pela *Sony*.

um segundo pico de expansão na década de 1980, com a relativa popularização do VHS, em um momento em que também surgem as TV's comunitárias e piratas. Esses avanços, porém, em geral ficaram mais restritos à classe média. Isso quer dizer que, até bem pouco tempo atrás, consumíamos imagens majoritariamente feitas por poucos, em geral, especialistas atrelados a grandes empresas de comunicação e artistas do cinema bancados por grandes estúdios.

Deste modo, ainda que surjam na internet e a ela se dirijam, são da TV as maiores referências de Vingativa e Colucci. Como já foi dito, *Leona Assassina Vingativa* (2009 – 2017) é uma paródia do que parecem ser os capítulos finais de uma telenovela, o momento em que a vilã é enfim desmascarada e tem que encarar uma luta aberta para se livrar dos que querem puni-la pelos seus crimes. Tanto a personagem Vingativa quanto a saga são uma colagem de apropriações, de vilãs emblemáticas e de suas peripécias mais marcantes. Vingativa e Aleijada Hipócrita revivem no segundo episódio, por exemplo, a clássica cena da cadeira de rodas de *Maria do Bairro* (1995), novela produzida pela *Televisa* (México) e veiculada no Brasil pelo *SBT*²⁷, em que Soraya Montenegro (Itatí Cantoral), importante vilã da teledramaturgia mexicana, dá uma surra em sua enteada cadeirante Alicia (Yuliana Peniche). Provém também do panteão de vilãs mexicanas o tema²⁸ de Leona Vingativa, que originalmente pertence à gêmea má Paola Bracho (Gabriela Spanic), da novela *A Usurpadora* (1999)²⁹. Do mesmo modo, a fuga de Vingativa para Paris, que acontece no terceiro episódio, ecoa a da implacável Bia Falcão (Fernanda Montenegro), no final da novela *Belíssima* (2005), da *Rede Globo*. E mesmo o nome Leona é inspirado na malvada personagem de Carolina Dieckmann, da novela também da *Rede Globo*, *Cobras & Lagartos* (2006), o que é reforçado pela sua reaparição em 2014 com cabelos alourados como os da personagem. O esquema narrativo dos vídeos, como

27 *Maria do Bairro* (2015) é a novela mais reprisada da televisão brasileira, com sete repetições. Considerada por muitos a vilã mais importante da teledramaturgia mexicana, recentemente a Netflix convidou a atriz Itatí Cantoral para revivê-la em um esquete promocional para o lançamento da nova temporada da série *Orange is the New Black* no México. Tanto *Maria do Bairro* quanto *A Usurpadora* foram escritas por Inés Rodena.

28 O tema original se chama *Ira* e foi composto por José Antonio “Potro” Fariás Mackey, especialmente para a personagem Paola Bracho na telenovela *A Usurpadora* (1998), produzida pelo Canal de las Estrellas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8M52PgcPbcY>>

29 Adri Alves de Souza (2017) levantou uma interessante informação a esse respeito: “Na primeira exibição do SBT, *A Usurpadora* era exibida logo após *Chiquititas* [1997], o que fez com que uma parte significativa do público de *A Usurpadora* fosse formada por crianças. Algumas bem pequenas. Segundo pesquisa do Ibope, 29% dos telespectadores da novela mexicana estavam na faixa entre 2 e 9 anos. Para efeito de comparação, é quase a mesma porcentagem de *Chiquititas* (36%). De acordo com a terapeuta de família e professora universitária Lídia Aratagy, *A Usurpadora* tem vários elementos de um conto infantil. Primeiro, há um ritmo de história em quadrinhos: ‘Os cortes são muito rápidos, não há encheção de linguiça como nas novelas da *Globo*’, avalia Lídia. Além disso, os personagens bons e maus são bem marcados. Segundo a psicóloga, os traços de caráter são enfatizados até pela maquiagem, como numa peça de teatro infantil: ‘As boazinhas têm traços leves, e as más usam uma pintura pesada. Se tirar o áudio, dá para saber quem é o vilão’ (VALLADARES, 1999)”.

mencionado anteriormente, é inspirado em *Where on Earth is Carmen Sandiego?* (1994 – 1999). Na animação, que ia ao ar nas manhãs também da *Rede Globo*, a vilã espiã³⁰ cujo nome aparece no título viaja no tempo roubando coisas impossíveis, é perseguida mas sempre escapa no final, à semelhança do que ocorre na dinâmica entre Leona Vingativa e Aleijada Hipócrita.

O modo como a dupla encena sua paródia, no entanto, embora mantenham traços essenciais das cenas a que se referem, é centrado na *performance* corporal de Vingativa, que guia a duração e os movimentos dos planos-sequência, geralmente preservados na montagem. É, portanto, praticamente o oposto do estilo comum das encenações teledramatúrgicas, quase sempre muito tradicionais, guiadas principalmente pela trama. Por se tratar de uma paródia, tampouco há qualquer rastro de seriedade ou peso moral. Pelo contrário, é uma comédia rasgada e autoconsciente, em que a ironia e o deboche estão sempre a dar o tom. Nesse sentido, a produção da dupla se aproxima da radicalidade de certo cinema mais experimental, especialmente o de um movimento cinematográfico em particular, o *New Queer Cinema*, termo criado por B. Ruby Rich, que aparece pela primeira vez em 1992, em um artigo publicado na importante revista *Sight & Sound*.

Rich explica que o *New Queer Cinema* surge como afirmação de uma liberdade que, de fundo sexual, se expressa também nas formas e propostas, abrindo-se para novas figuras e novas estéticas sem, contudo, estabelecer uma base ou um programa mais definido. Apesar de não haver uma sistematização, ela afirma que

Há traços em todos esses filmes de apropriação, pastiche e de ironia, assim como uma reelaboração da história que leva sempre em consideração um construtivismo social. Definitivamente rompendo com abordagens humanistas antigas e com os filmes e fitas que acompanhavam políticas da identidade, essas obras são irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas. Acima de tudo, elas são cheias de prazer. Elas estão aqui, elas são *queer*, acostume seus quadris a elas. (RICH, 2015, pág. 20)

Rich começa a identificar esses filmes no início da década de 1990, principalmente no contexto do *Festival dos Festivais de Toronto*, em 1991. Sem vocabulário estético ou

30 O desenho animado é inspirado no jogo de computador de mesmo nome, criado em 1985 pelos ex-funcionários da *Disney*, Gene Portwood e Lauren Elliott, “que quiseram criar um jogo educativo e divertido para as crianças aprenderem geografia. (...) Carmen ficou órfã cedo, e ainda nova foi adotada pelo chefe da *Agência de Detetives ACME*. Na *ACME*, ela cresceu e se transformou na melhor detetive que já passara por lá. Com o passar do tempo, os casos foram ficando muito cansativos e simples para Carmen, que saiu da agência e fundou a *VILE*, reunindo vilões. Juntos, e a mando dela, eles saíram viajando pelo mundo, pelo espaço e pelo tempo, roubando as coisas mais impossíveis - tudo isso porque Carmen Sandiego era obstinada, e roubava somente pelo prazer de vencer todos os desafios.” Fonte: Wikipedia < https://pt.wikipedia.org/wiki/Where_in_the_World_Is_Carmen_Sandiego%3F >. Acesso em: 20 mai. 2019.

estratégias muito específicas, o *New Queer Cinema* nasce como uma reação do meio cinematográfico e militante gay contra certa política das imagens que se apresenta como solução face à crise da AIDS que se instala nos Estados Unidos na década de 1980 e ao crescente preconceito contra homossexuais, o grupo mais atingido pela epidemia. É, portanto, um contraponto ao que a indústria hollywoodiana começa a produzir:

um cinema conciliador, que apresentava homossexuais, transgêneros e bissexuais como engrenagens da mesma sociedade de “todos nós”. Uma visão que se apresenta como inclusiva, mas na verdade funciona apenas para validar uma visão heteronormativa, e geralmente acompanhada da figura dominante do homem branco. (LOPES; NAGIME, 2015, pág. 12)

A escolha do termo *queer* como afirmação e problematização política vem à tona nesse momento em diversos campos simultaneamente. Para além do cinema, ele ganha força no pensamento filosófico sobre gênero e sexualidade e em movimentos sociais como o *Queer Nation*, uma organização criada por ativistas em 1990, também no contexto novaiorquino, que luta pelos direitos LGBTQI+ e contra a homofobia, e torna-se famoso dentre outras coisas por sua irreverência e por estratégias como “tirar do armário” opositores. O caráter afirmativo e aguerrido que o termo aglutinará, por sua vez, remonta a 1969, ano da *Rebelião de Stonewall*. É quando uma série de manifestações violentas e espontâneas de membros da comunidade LGBTQI+ surge como reação contra a violência da polícia de Nova York na invasão do bar *Stonewall Inn*, reduto gay da cidade, em 28 de junho daquele ano, com protagonismo de mulheres trans* como Marsha P. Johnson e Sylvia Rivera.

De volta ao cinema, Julianne Pidduck (2015) ajuda a pensar essa relação entre o *queer* e a estética ao defender que “formas experimentais têm a capacidade única de expandir os limites de inteligibilidade da identidade, da relacionalidade e de políticas *queer*” (pág. 63)³¹. Segundo a autora, o processo experimental acaba por ser análogo, muitas vezes, ao processo de compreender uma identidade gay, o que aconteceria pela demanda, em ambos os casos, de “uma infundável reimaginação de si e do mundo para vislumbrar e criar o que o *mainstream* acredita que não deveria e não pode existir”³². Pidduck afirma ainda que formatos como os documentários híbridos, curtas dramáticos, filmes experimentais e o vídeo, em especial, foram profícuos para a reescritura da identidade e da sexualidade, e faz uma observação

31 O texto em questão foi publicado originalmente em AARON, Michele (ed.). *New Queer Cinema: a critical reader*. Edinburg: Edinburgh University Press, 2004, p. 80-97. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. <http://www.eupublishing.com/>. Tradução: André Duchide.

32 Pidduck credita o pensamento aos organizadores do *Festival de Cinema Experimental Gay e Lésbico de Nova York* (agora conhecido como *MIX NYC*). A frase foi colhida em 1987, em circunstâncias não descritas.

particularmente importante para o trabalho aqui analisado, por refinar o pensamento sobre a interferência do gênero e da raça na possibilidade de produzir filmes, que remete à discussão que venho trazendo a respeito dos suportes:

Isso é especialmente verdadeiro para lésbicas e realizadores que não são brancos, que, historicamente, tiveram menos acesso aos meios de produção para longas – e estes grupos geralmente são considerados marginais ao cânone *new queer*. A disponibilidade de tecnologia de vídeo barata e portátil foi um fator importante na proliferação de arte e ativismo audiovisual *queer*. (PIDDUCK, 2015, pág. 63)

O *queer* não surge, portanto, como algo periférico à imagem ou que se assente principalmente no conteúdo, e sim através de um confronto que é primeiramente estético, que se dá entre formas e tem em sua base uma ética. É uma reação para livrar o ser homossexual do enquadramento numa imagem de fundo heteronormativo, que prevalece ainda de forma hegemônica em Hollywood e na produção audiovisual de um modo geral. Para isso, surge como estratégia a assunção da condição de marginalidade como um lugar de criação, liberdade e prazer. O *queer* “(...) adota a etiqueta da perversidade e faz uso da mesma para destacar a ‘norma’ daquilo que é ‘normal’, seja heterossexual ou homossexual. *Queer* não é tanto se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la” (GAMSON, 1995, pág. 395 apud COLLING, 2011, pág. 2).



Imagem 15. Divine em cena de *Pink Flamingos* (1972), filme emblemático de John Waters.

Essa aposta estética em uma marginalidade afirmativa e criadora também aproxima a performance de Vingativa, principalmente no âmbito da saga, dos filmes do *New Queer*

Cinema. Como vilã-protagonista e amoral de uma *paródia* de telenovela em que ela sempre se safa no final, Vingativa se inscreveria em um clã de personagens fora-da-lei que têm na *drag queen* Divine/Babs Johnson, icônica protagonista de *Pink Flamingos* (John Waters, 1972) e outros filmes de Waters uma predecessora. Apesar de ter sido lançado quase duas décadas antes de Rich cunhar a expressão *New Queer Cinema*, o longa de Waters, assim como toda a obra do diretor realizada entre 1970 e 1977, é reconhecida, dentre outras coisas, por antecipar paradigmas que viriam a ser condensados nas teorias *queer*. Enquanto trabalhos de Waters a partir de *Polyester* (1981) teriam sido significativamente domesticados por se direcionarem ao *mainstream*, aspectos fortemente presentes nos filmes daquele primeiro período, como sua “valorização do desdém pela normatividade” (BRECKON, 2013, pág. 515), sua “rejeição de uma política da pastoralização” (Ibid) e sua “poética da sujeira” (Ibid)³³, têm ganhado destaque recente nos estudos *queer*. É o que afirma a pesquisadora Anna Breckon (2013): “Meu projeto aqui é sugerir que o trabalho de Waters funciona não como um exemplo da teorização *queer* posterior, mas constitui um arquivo ricamente perverso que ainda oferece um recurso facilitador para o pensamento *queer* contemporâneo”³⁴ (Ibid).

É interessante notar que aqueles filmes de Waters trazem elementos que viriam a reaparecer em diversos trabalhos de Vingativa. Em *Mondo Trasho* (1969), há um verdadeiro *atrack* durante uma paródia de *Cinderela*; há ainda uma paródia de aspectos de *O mágico de Oz*, uma cadeira de rodas, a aparição de uma Nossa Senhora e, por fim, Divine se refestelando em um chiqueiro. Em *Multiple Maniacs* (1970), a personagem de Divine mata seu marido, em uma verdadeira virada lésbica. Em *Female Trouble* (1974), há uma busca a todo custo pelo glamour. A criminalidade e a marginalidade, por sua vez, estão presentes em todas as obras. Traços, enfim, que estão tanto nos filmes da saga quanto em videoclipes como *Frescáh no Círio* (2015), *Lixo na sua cara* (2018) e *Acaba com o lixão* (2019).

1.6 O *queer* nos trópicos tupiniquins

A afirmação da marginalidade e da transgressão de valores cisheteronormativos, uma das características/inflexões que surgem como potência do *queer*, ganha espessura no

33 Tradução minha de: “(...) valorization of the normatively disdained and its rejection of pastoralizing politics, Waters’s poetics of filth” (BRECKON, 2013, pág. 515)

34 Tradução minha de: “My project here is to suggest that Waters’s work functions not as an exemplification of later *queer* theorizing but constitutes a richly perverse archive that still offers an enabling resource for contemporary *queer* thinking.” (BRECKON, 2013, pág. 515)

contexto do Sul Global, em que as feridas coloniais permanecem abertas, sobretudo em corpos marcados pela norma. Estar na margem e transgredir, nesse nosso contexto, têm um significado bem específico e que, embora possa parecer evidente, é ainda um entrave para diálogos mais horizontais e justos mesmo na academia. Num sentido mais amplo, o impacto colonial nos estudos acadêmicos têm sido trazidos à tona na América Latina desde pelo menos os anos 1990, quando grupos como o *Modernidade/Colonialidade (M/C)*, constituído no final da década e formado por intelectuais latino-americanos de diversas universidades do continente, realizou um movimento epistemológico considerado fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais na América Latina no século XXI: a radicalização do argumento pós-colonial no continente por meio da noção de “giro decolonial”. É o que nos explica Luciana Ballestrin:

Assumindo uma miríade ampla de influências teóricas, o M/C atualiza a tradição crítica de pensamento latino-americano, oferece releituras históricas e problematiza velhas e novas questões para o continente. Defende a “opção decolonial” – epistêmica, teórica e política – para compreender e atuar no mundo, marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva. (BALLESTRIN, 2013, pág. 89)

Com os estudos *queer* não foi diferente. Voz contundente nessas questões, Jota Mombaça (2016) nos informa que desde 2012 o pensamento decolonial surge nos debates do campo no Brasil, em textos como *Queer nos Trópicos*, de Pedro Paulo Gomes Pereira, e *Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer*, de Larissa Pelúcio³⁵, demonstrando atenção para o peso interseccional que a produção intelectual de países ex-colonizadores exerce sobre a academia das ex-colônias. No entanto, a questão colonial segue sendo um tema a ser tratado com mais cuidado pelos corpos que ocupam a ambiguidade de, por um lado, serem “sudacas”³⁶ e, por outro, pertencerem, ainda que parcialmente, à norma (cis, heterossexual, branca, categorias nas quais me incluo), quando estes se dedicam a pensar o mundo nos termos do *queer*. “Pensar, portanto, o colonialismo dentro de um discurso de gênero sobre o contexto brasileiro e latino-americano é pensar sobre dois colonialismos: o euro-americano e o cisgênero. (LUSTOSA, 2016, pág. 392) O que falta, segundo Mombaça, é que se note e se corrija o que

35 Ambos publicados no mesmo *Dossiê Saberes Subalternos da Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCAR* (2012).

36 “A palavra Sudaca é, de acordo com a definição do dicionário da língua espanhola da *Real Academia Española*, uma expressão depreciativa usada para se referir aos nativos da América do Sul.” Tradução minha de: “La palabra sudaca es, según la definición del Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española, una expresión despectiva utilizada para referirse a los naturales de América del Sur.” Fonte: <https://es.wikipedia.org/wiki/Sudaca> Acesso em 11 out. 2019.

resta de colonialismo nessas relações Sul-Sul. Para a ensaísta, o modo como a elite teórica *queer* do Brasil³⁷ tem lidado com a questão muitas vezes termina por atualizar a violência colonial, beneficiando-se dela.

A oposição macro-estrutural Norte e Sul produz contraditoriamente um apagamento das tensões Sul-Sul e contribui para a perpetuação de modos de dominação epistemológica, ética e política não previstos por autores como Pedro Paulo Gomes Pereira. (MOMBAÇA, 2016)³⁸

Mombaça observa que, ao contrário do que aconteceu nos EUA, berço do movimento, em que o *queer* emergiu “da boíte, da noite, das tretas de rua, dos inferninhos e cantos escuros, do conflito com a polícia” (vide o que contamos anteriormente sobre Stonewall), aqui ele surge através da academia, vai “da teorização à ética; é antes uma abordagem do que um modo de vida e sua geografia afetiva” (MOMBAÇA, 2016).

Esse *queer* forjado por meio de artigos científicos e teses de doutoramento, ainda que se rebele parcialmente contra os enquadramentos teóricos hegemônicos, não consegue escapar completamente das modulações do campo que o envolve: como evento acadêmico, *queer* articula sua rede de sujeitos objetificados, projeta seu arcabouço de ficções teóricas e formula suas próprias analíticas socioantropológicas, históricas e estéticas, projetando sobre o aqui-agora das relações de gênero e sexualidade um vocabulário novo, repleto de taxonomias autoproclamadas as mais corretas para lidar com os fenômenos da dissidência corpo-política nos trópicos. (MOMBAÇA, 2016)

Nesse sentido, Mombaça encontra em Hija de Perra uma importante interlocutora. No ensaio *Interpretações imundas de como a teoria queer coloniza nosso contexto sudaca, terceiro-mundista e pobre de aspirações, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados pela heteronorma*, também de 2012, como os citados acima, a autora chilena diz de seu desconforto ao se ver enquadrada como criatura *queer* por esses estudos, e desde aí aponta para o colonialismo implícito neste tratamento, que taxonomicamente a alinha a uma série de pressupostos os quais nunca escolheu. Para realizar sua crítica, usa então como

37 Observação da autora: “quando falo em “elite teórica *queer* do Brasil”, refiro-me à rede de teóricos de gênero e sexualidade consolidados, bem posicionados nos rankings formais de produção de conhecimento, empregados por universidades de renome, majoritariamente brancos e cisgêneros. Falo de gente como Richard Miskolci, que durante o *I Seminário Queer do SESC* (que não por acaso ficou conhecido como Cisminário) chegou a afirmar que a ausência de pessoas trans*, racializadas e dissidentes sexuais na programação do referido evento se devia a uma “falta de vocabulário” que ele, e a equipe por ele formada, estava tentando suprir com suas pesquisas, falas e publicações.” (MOMBAÇA, 2016)

38 Esta e as demais citações de 2016 se referem a dois artigos publicados pela ensaísta no site Ssex Bbox, com o título de *Para desaprender o queer nos tópicos*. Em: www.ssexbbox.com/2016/06/para-desaprender-o-queer-dos-tropicos-stonewall-nao-foi-aqui/ Acesso em: 11 out. 2019.

base a própria experiência de “nova mestiça latina do Cone Sul”, que desde criança nunca se identificou com o binarismo de gênero instaurado (DE PERRA, 2015).

É a partir disso que Mombaça articulará sua crítica. Embora reconheça a importância e acuidade dos textos de Pelúcio (2012) e de Gomes Pereira (2012), ao pensarem a colonialidade na relação entre Norte e Sul acadêmicos dos estudos *queer*, ela irá debater com o segundo, chamando a atenção para o fato de que, em suas observações, “o autor em nenhum momento alude à própria história, ou assume a implicação que o próprio corpo tem no tipo de produção conceitual que ele leva adiante em seu texto” (MOMBAÇA, 2016). Ela se refere ao tratamento que Gomes Pereira dá à história de Cida, uma travesti praticante da umbanda cuja trajetória o pesquisador evoca como contraponto às teorizações de Paul B. Preciado, principalmente as contidas em *Texto Yonqui* (2008). No entanto, o faz narrando em terceira pessoa seus encontros com Cida, enquanto Preciado faz uso da primeira pessoa e de sua história e experiências pessoais.

Gomes Pereira logra com êxito parte de seu objetivo decolonial, ao trazer para o nosso contexto os processos de subjetivação e de produção de gêneros na contemporaneidade, demonstrando o caráter universalizante do conceito de “farmacopornopoder”³⁹ de Preciado – o que faz ao tratar da relação entre religiosidades afrobrasileiras e processos de subjetivação e corporificação de mulheres trans*, ampliando, assim, as possibilidades que o teórico espanhol terminava por restringir de um ponto de vista europeu. Falha, porém, por não marcar a si próprio como sujeito, nem questionar o lugar de onde escreve e as relações de poder implicadas, resultando que seu texto se sustente, de acordo com Mombaça, “por sobre um apagamento sistemático das próprias marcas corpo-políticas de quem escreve”:

Se ao criticar a dimensão colonial do *queer* no mundo sudaca Hija de Perra evoca sua experiência para interrogar, desde a própria dissidência sexual e de gênero, a matriz *queer* de conhecimento, oferecendo dessa forma uma resistência efetiva à interpelação *queer* como efeito de poder acadêmico; o giro decolonial das pessoas teóricas de gênero do Brasil segue limitado a assinalar escalas hierárquicas entre contextos acadêmicos distintos (os do Norte e do Sul globais), sem com isso, em momento algum, questionar a própria academia – com sua linguagem teórica normalizada, sua tematização das vidas de pessoas reais e suas hierarquias consolidadas por sistemas rígidos de avaliação institucional – como território-chave para a atualização do *queer* como referencial indissociável da colonialidade do saber no contexto brasileiro (sudaca e terceiro-mundista). (MOMBAÇA, 2016)

39 “...que, grosso modo, postula a preponderância dos dispositivos fármaco (biotecnológico) e pornô (semiótico-técnico) nos processos de subjetivação e de produção de gêneros na contemporaneidade” (MOMBAÇA, 2016).

Mombaça observará como, apesar do bom acolhimento que os estudos *queer* tiveram por aqui, a academia brasileira se recusou a discutir a cisgeneridade, nem ao menos problematizando o conceito para que daí pudesse surgir um debate. A partir disso, embora já tenha acima delimitado meus lugares de pertencimento, reconheço limitações semelhantes nesta dissertação – ainda que eu esteja distante de integrar a elite intelectual à qual Mombaça se refere.

1.6.1 “O que é um crime?”

O modo como Mombaça irá pensar sobre o que é um crime passará pela mesma lógica descrita no tópico anterior, ou seja, pela ideia de que sob o véu da novidade e mudança muitas vezes estão escondidas as estruturas que sustentam variações do colonialismo, este que apenas se atualiza e se sofisticava a cada nova roupagem. A esses rearranjos discursivos ela irá chamar, de modo mais amplo, de “ficções de poder”:

O poder opera por ficções, que não são apenas textuais, mas estão materialmente engajadas na produção do mundo. As ficções de poder se proliferam junto a seus efeitos numa marcha fúnebre celebrada como avanço, progresso ou destino incontornáveis. O monopólio da violência é uma ficção de poder baseada na promessa de que é possível forjar uma posição neutra desde a qual mediar os conflitos. O sistema de justiça, produzido pela mentalidade Moderno-Colonial como sistema de polícia, visa neutralizar os conflitos sociais, administrando todas as tensões no limite de uma rede muito pequena de instituições e mitos representados como neutros pelas narrativas hegemônicas. (MOMBAÇA, 2017, pág. 04)

A definição da palavra crime, portanto, passa por uma ideia de justiça moldada no período colonial, quando as pessoas negras escravizadas, enfim formalmente libertas, continuam a ser controladas pela/para a manutenção do domínio da elite branca – penso especificamente no que ocorreu no Brasil. A justiça nesses termos, como vemos no excerto acima, não é neutra, embora o regime de crenças em torno de seu poder necessite, dentre outras coisas, manter a pressuposição de uma neutralidade intrínseca e fundante. Na hora de julgar, não se veria pessoas, mas apenas ações – o que consta nos autos do processo. Ações estas que irão, aos poucos, sendo previstas em leis, supostamente tornando cada vez mais imparciais os julgamentos. Logo, segundo o senso comum, se você está fora da lei, é necessariamente uma pessoa criminoso.

A tipificação de crime, portanto, bem como a sua “justa” punição por parte do Estado, fazem parte também dessa rede de ficções, que tem sua ponta no monopólio da violência,

perpetrada sobretudo em corpos que, marcados pela norma, enquanto esta se camufla no lugar da neutralidade, são passíveis de serem mortos. “Processos de exclusão e violência sistêmica formam parte da vida diária de (...) corpos dissidentes sexuais e desobedientes de gênero, especialmente as racializadas e empobrecidas” (MOMBAÇA, 2017, pág. 9). Segundo a autora, esse processo é parte de um “design global da violência”, que tem por objetivo definir o que é ser violento, quem pode sê-lo e quais corpos podem sofrê-la sem que se prejudique a normalidade social.

Quando reivindica para si a autoria pelo atentado ao então candidato à presidência da república Jair Bolsonaro, como vimos na abertura desse capítulo, Vingativa, corpo-alvo dessa necropolítica (MBEMBE, 2018), constrói sua própria ficção de poder, quebrando, ao menos simbolicamente, esse monopólio da violência. Mais que isso, encena o fato de modo a deixar claro que age em legítima defesa, algo previsto no código penal brasileiro. Bolsonaro é um assecla desse sistema do qual Vingativa é alvo. Na cena, quando ela pergunta: “Você quer me (*sic*) acabar comigo?”, pressupomos que o político a está atacando, o que resultará no contra-golpe. Ela, porém, não dá explicações que paguem tributo à legalidade. Se o roteiro delinea a justiça de sua ação, sua liberdade no final não precisa passar pela legitimação do Estado. O formato sucinto da peça apenas comunica o seguinte: ela agiu contra Bolsonaro e está livre, nem que seja existencialmente. Um gesto que a liberta, portanto, por imaginar a possibilidade de sua defesa fora dos termos dos senhores. Trata-se de uma outra justiça, na qual ela pode se ver representada, e que remete mais ao “toma lá, dá cá” das ruas, em que pessoas marginalizadas precisam se defender como podem (lembramos de Vanessão, brigando pelo pagamento do programa), do que a qualquer outro regime mais moderno, sofisticado e violentamente cínico.

O poder insuspeito das ficções é de ser cimento do mundo, porque, como propõem pensar as co-editoras do livro Octavia’s Brood, Walidah Imarisha e adrienne maree brown, “não podemos construir o que não podemos imaginar”, de modo que tudo o que está construído precisou, antes, ser imaginado. E aí reside o poder das ficções. (MOMBAÇA, 2017: 04)

Em seu nome e ficção, a performer se assume simbolicamente Vingativa e não pretende deixar barato para quem cruze seu caminho. Enquanto Mombaça aposta mais na ficção científica como “linha de tensão entre as ficções de poder e o poder visionário das ficções”, por considerá-lo “o eixo especulativo canônico, difundido pela literatura, pelo cinema e pela arte euroestadunidense em geral”, Vingativa finca sua fabulação no agora

imediatamente, propõe versões alternativas do seu presente, num complexo jogo sempre aberto a contradições e contaminações. Nada que contradiga Mombaça, pelo contrário:

A estratégia *queer* por excelência é a da reapropriação da injúria e a consequente afirmação da diferença marginalizada como ponto de vista privilegiado para uma crítica antinormativa da normatividade. A partir de um giro radical, é a criatura *queer* – desobediente de gênero e dissidente sexual – que se posiciona no centro da corpo-política contemporânea, reivindicando um corpo, uma voz e uma ética inteiramente diversas com respeito àquela imposta pelo domínio da heteronormalidade. (MOMBAÇA, 2016)

Ao tirar dessa estratégia um desdobramento crítico, a autora formula uma política que se ancora, dentre outras coisas, na “afirmação da diferença marginalizada como ponto de vista privilegiado”. Esta última frase parece conter um pensamento especialmente original. Notem que Mombaça faz uma inversão que positiva a marginalidade tornando-a inusitadamente fonte de um privilégio: o de um ponto de vista que só pode ser alcançado desse lugar específico⁴⁰. A pessoa marginal passa então a deter um poder que não pode ser alcançado senão por quem compartilha com ela essa condição. No entanto, se a condição de marginal sempre existiu, não é apenas a positivação desse ponto de vista que impõe a variação, mas sim o colocar-se “no centro da corpo-política contemporânea”. Ocupar esse espaço hoje passa necessariamente pelo campo das visibilidades públicas midiáticas. Não por acaso, ao se debruçar sobre a *precariedade*, Judith Butler associa questões como a exclusão econômica, o racismo, a homofobia e a misoginia na criação de vulnerabilidades e resistências, e indaga: “Que corpos podem ser visíveis, podem aparecer sem possibilidade de violência no espaço público?”⁴¹ Espelho, portanto: de quem se vingam Leona Vingativa em suas aparições?

O que se busca, em resumo, é um deslocamento que, ao promover a ocupação de um lugar de enunciação, destitua o ponto de vista supostamente neutro (em que se escondem a branquitude, a cisgêneridade, a heteronormatividade e o masculino) deste lugar central, para

40 Esse pensamento me parece ter por fundo um importante conceito para as lutas identitárias atuais, o de lugar de fala, cujo trabalho da filósofa feminista Djamila Ribeiro é um importante referencial no Brasil. Segundo a autora, pensar o lugar de fala não significa que “estamos falando de indivíduos necessariamente, mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania” (p. 61). O termo, portanto, está fincado no social e quer dizer, grosso modo, de quais condições partem os discursos. Ou seja, busca evidenciar que visões de mundo partem de perspectivas diferentes, amplamente associadas aos corpos e espaços. Para Ribeiro, essa preocupação é importante, dentre outras coisas, para que “indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de locus social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares dos grupos subalternizados” (p. 86). Além disso, para que grupos privilegiados saiam do lugar de neutralidade em que fantasiosamente se vêem.

41 Em sua primeira visita ao Brasil, a filósofa norte-americana Judith Butler participou do I Seminário Queer – Cultura e Subversões das Identidades, organizado pela revista Cult e pelo Sesc, em São Paulo, quando fez o comentário. (Fonte: www.agenciapatriciagalvao.irg.br) Acesso em 03 set. 2018.

complexificar o jogo trazendo ao centro outros pontos de vista - ou, no caso, este, o periférico e *queer* – para daí apontar a cisheteronormatividade como fonte da violência que se abate sobre corpos divergentes, racializados, gênerificados e precarizados.

Diante de todas essas complicadas questões, às quais tentei ao longo dessa dissertação responder ou ao menos compreender, a liberdade surge como norte, tanto por ser o que salta às vistas nos primeiros vídeos de Leona Vingativa, como por conter em si, qualquer que seja o pensamento em torno da palavra, uma ideia necessariamente política. A observação de suas imagens traz ainda outra palavra ao primeiro plano, corpo. O percurso traçado passa, portanto, pela relação entre corpo e liberdade, em diálogo com os modos como Mombaça (2016) a problematiza no contexto brasileiro, para daí surgirem os demais termos que aqui ajudam a pensar essas imagens. Essa relação se bifurca durante a construção teórico-metodológica em dois caminhos, que depois voltam a se mesclar nas análises.

No primeiro caminho, trilhado no Capítulo 1, encontramos em Butler (2018), Eleonora Fabião (2011) e Vilém Flusser (2014) importantes pensamentos em torno da performance e do vídeo, conceitos elencados para dialogarmos com as aparições de Vingativa. Enquanto com Flusser pensamos como o vídeo cria aberturas favoráveis ao aparecimento mais livre dos corpos, com Butler e Fabião pensamos, respectivamente, a performance em relação com o gênero (a performatividade de gênero), e em relação com as expressões artísticas. Além disso, a relação entre performance e precariedade, outro conceito que desempenha um papel importante no pensamento teórico, por conta de uma dupla acepção que tentamos delimitar e problematizar: primeiro, em relação ao corpo, como fator existencial e intrínseco, por um lado, e atenuado/provocado artificialmente, por outro; depois, como adjetivo no campo dos objetos e linguagens artísticas.

No segundo caminho, percorrido no Capítulo 2 e que surge a partir da escolha do *gesto* como *corpus*, voltamos a encontrar Flusser (2014), para quem a liberdade está na própria definição da palavra, a qual tomamos por base. A corporeidade negra e trans* de Vingativa sugeriu que encontrássemos, ainda, Fanon (2008), de modo a pensarmos a liberdade de acordo com a situação diferencial de um corpo marcado interseccionalmente pela norma, sendo que, nesse sentido, a colonialidade e sua violência direcionada majoritariamente ao corpo negro aparece como dado incontornável. Pensadoras do *queer*, Butler e Mombaça continuaram sendo convocadas, por relacionarem de modo mais direto risco e aparecimento,

tanto nos processos em que se engendra a performatividade de gênero, como no pensamento sobre as vidas precarizadas em geral, o que terá uma importante incidência no pensamento da imagem.

No Capítulo 3, convoco as discussões teóricas realizadas nos dois capítulos anteriores, para analisar um *corpus* de gestos elencados em diversos vídeos de Leona Vingativa, de modo a explicitar sua constância e os principais modos como funcionam, bem como o que significam em cada imagem analisada. São três os gestos que busquei delimitar e analisar – o *Gesto do atrack*, o “*Pode cortar!*”: *os gestos das mãos*, e o *Gesto de olhar para a câmera* – além de algumas pequenas variações em cada gesto, com destaque para o *gesto cômico*, que se relaciona principalmente com o *atrack* e com o *olhar para a câmera*.

Nas Considerações Finais, por sua vez, tento retomar algumas questões importantes bem como apontar faltas e possibilidades de desdobramentos de problemas que, embora apresentados, não puderam ser aprofundados na dissertação. Por fim, gostaria de dizer que estou ciente de que os caminhos aqui escolhidos não esgotam as possibilidades de olhar para esse trabalho, que obviamente permite outras entradas e abordagens não menos proveitosas.

2.0 A performance, a performatividade, a precariedade e o vídeo



Imagem 16. Pepper LaBeija chama para perto de si a câmera e cita uma frase de Norma Desmond (Gloria Swanson), personagem de *Crepúsculo dos Deuses* (Billy Wilder, 1950).

Parece ser possível notar – na cena final do primeiro vídeo da saga *Leona Assassina Vingativa* (2009), em que a voz de Colucci, do extracampo, sugere um *close up*⁴² da vilã Vingativa que, do chão, dá seu recado diretamente para a câmera e, simulando uma tesoura com os dedos, manda cortar – ecos longínquos de um momento derradeiro de *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1990), documentário sobre as batalhas de vogue em Nova York na década de 1980. No filme, ao término de sua entrevista, Pepper LaBeija, líder de um dos principais clãs de vogue da cidade, olha diretamente para a lente, como que a chama como as mãos e diz: “Bring the cameras closer, Mr. DeMille. I’m ready for my close up. And so” (“Traga as câmeras para perto, Sr. DeMille. Estou pronta para meu *close*. E então...”, em tradução minha). A citação, do final de *Crepúsculo dos Deuses* (Billy Wilder, 1950)⁴³, se refere antes e mais profundamente a Norma Desmond (Gloria Swanson), ou, para ser ainda mais específico, ao ocaso de uma diva, que mantém a todo custo o *glamour* diante de uma inevitável e consumada queda.

42 Interessante notar que “dar close” é uma gíria gay para “aparecer”, podendo ser tanto “dar uma volta por” ou “ir a” algum lugar quanto “chamar atenção”, “destacar-se em algo”.

43 Uma curiosidade é que o cineasta Cecil B. DeMille interpreta a si mesmo no filme. O que quero lembrar é que é um artifício comum pessoas se interpretarem na ficção. O raro, em *Vingativa*, é o oposto: que sua personagem na ficção tenha de algum modo “passado” para a realidade. Ou que sua realidade tenha sido gestada na ficção.

O drama se assemelha ao de Leona Vingativa. Como Desmond, ela também matou seu marido e está acuada pela polícia. Ao contrário da atriz da ficção, no entanto, a vilã do *YouTube* não está louca. Face ao perigo da polícia que se aproxima, não se entrega, escapa. “Mas realmente o que interessa é que logo em breve estaremos em Paris”, diz Vingativa, ao lado de seus cúmplices, e riem. Seu destino é a cidade luz, onde irá refazer sua vida e, quem sabe, ter a existência glamorosa que, contra tudo e contra todos, acredita merecer.

“Prepara o táxi que estou indo pra Paris agora!”, frase que Vingativa diz no início do *Leona Assassina Vingativa 2* (2009), virou um dos bordões da pequena malfeitora, hoje com 23 anos. Junto a seu grupo de amigos gays de uma periférica e violenta vizinhança no bairro Jurunas, em Belém (PA), Vingativa imagina e experimenta audiovisualmente, em 2009, uma outra vida possível, repleta de certa ideia de luxo e glamour. Um imaginário que começaria a alcançar, a seu modo, através da abertura provocada por aquele momento e aquele vídeo, que seguem reverberando. Quanto aos ecos ora descritos, seus filmes formalmente nada têm de cinema clássico, mas em muito parecem conter o espírito dos *ballrooms* documentados em *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1990). Eles têm certamente algo do deboche e da libertação que aquele submundo nova-iorquino representou quando, quase que clandestinamente, também se performava experimentando ser outrxs, em geral figuras da cultura hegemônica branca dos Estados Unidos da década de 1980.

A complexidade daquelas atuações, no entanto, irá acalorar o debate que se acende com o lançamento do documentário, que foi sucesso de público, amealhou prêmios e uma vasta fortuna crítica. Um dos textos mais marcantes é de bell hooks (1992). Dentre outras coisas, a ativista e intelectual do feminismo negro considera as performances das *drag queens* uma assimilação pouco crítica da cultura dominante branca, ainda que fossem também “uma crítica à masculinidade falocêntrica na experiência negra tradicional” (pág. 264, 265). hooks chamará atenção principalmente para o tratamento espetacular que Livingston dá ao tema no filme, ao amenizar as tensões através de uma montagem que irá conter os momentos que expõem a precariedade da situação trazendo sempre de volta a efusividade dos bailes. “A despeito das narrativas pessoais dramáticas (...), o filme concentra-se em sublinhar um lado inteiramente outro – glamoroso, opulente e legendário – de um momento histórico nada festivo” (GUEDES, 2016, pág. 19). Ao não aparecer em nenhum momento, ademais, mulher branca e de fora daquele meio, a diretora não teria explicitado seu lugar de enunciação, simulando “uma perspectiva ingênua de etnografia tradicional, sem deixar claro como seu ponto de vista rompe a tradição de submissão desta etnografia” (PARRINE, 2017, pág. 1422).

Isso não quer dizer, no entanto, que hooks não veja um potencial subversivo nos bailes. A autora faz uma contraposição entre as ideias de ritual e espetáculo para criticar, enfim, para *onde* Livingston decide olhar e o *modo* como o faz. hooks explicitará esse ponto de vista na análise de uma crítica ao filme escrita por Vincent Canby para o jornal *The New York Times*:

Ironicamente, as próprias “fantasias” evocadas emergem do contexto colonizador, e, enquanto pessoas marginalizadas frequentemente se apropriam e subvertem aspectos da cultura dominante, *Paris Is Burning* não indica vigorosamente que tal processo esteja acontecendo. O filme de Livingston é apresentado [na crítica] como um filme politicamente neutro que oferece um olhar franco, até mesmo celebratório, sobre as festas negras de *drag*. E é precisamente seu tom celebratório que mascara até que ponto esses bailes não são expressões necessariamente radicais de uma imaginação subversiva que trabalha para minar e desafiar o status quo. Grande parte do foco do filme no cerimonial pomposo faz com que o ritual do baile *drag* se torne um espetáculo. O ritual é um ato cerimonial que carrega em si significado e importância além da aparência, enquanto o espetáculo funciona principalmente como uma exibição dramática de entretenimento. Aqueles entre nós que cresceram em ambientes negros segregados onde participamos de vários rituais e cerimoniais sabemos que os elementos de um determinado ritual que são empoderadores e subversivos podem não ser prontamente visíveis para o olhar de um forasteiro. Assim, é fácil para os observadores brancos retratar os rituais negros como espetáculo. (HOOKS, 2019, pág. 269, 270)

Também cética quanto ao potencial subversivo do filme, Judith Butler (1993), por outro lado, focará nas questões de gênero e sexualidade de modo a ver nas performances *drag* das personagens uma maneira de explicar a *performatividade de gênero*. Com esse conceito, a autora pensará o gênero como ação contínua, cuja necessidade de reiteração performática desempenha papel fundamental, ideia com a qual irá se opor à noção hegemônica de que existiria uma essência biológica e uma separação que reconhece dois sexos originários. Ao se portarem fora dos padrões para os quais foram designadas pela heteronormatividade a performar, exagerando feminilidades, as *drags* realizariam uma segunda performance que expõe a primeira como farsa. Ou seja, a *paródia* das expressões normativas atuaria explicitando o caráter artificial e performático destas e, por conseguinte, do gênero em si, passível não apenas de ser copiado, mas ainda exagerado.

Embora afirme que não há uma relação necessária entre *drag* e subversão, de modo que a *paródia* poderia ser usada tanto na desnaturalização quanto na re-idealização das normas de gênero heterossexuais, a cópia (propositalmente) “malfeita” exporia uma impossibilidade que, na verdade, seria inerente a toda performance de gênero, uma “falha constitutiva”. Butler valoriza essa potência, que irá considerar uma abertura, uma brecha para a atuação de outras formas possíveis:

As práticas parodísticas podem servir para reconvocar e reconsolidar a própria distinção entre uma configuração de gênero privilegiada e outra que parece derivada, fantástica e mimética – uma cópia mal feita, por assim dizer. E é certo que a paródia tem sido usada para promover uma política de desesperança que afirma a exclusão aparentemente inevitável dos gêneros marginais do território do natural e do real. Todavia, essa impossibilidade de tornar-se “real” e de encarnar “o natural” é, diria eu, uma falha constitutiva de todas as imposições do gênero (...). Há um riso subversivo no efeito de pastiche das práticas parodísticas em que o original, o autêntico e o real são eles próprios constituídos como efeitos. (...) Como efeito de uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato”, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam seu status fundamentalmente fantasístico. (BUTLER, 2002, pág. 210, 211)

Voltarei a essa questão mais detidamente ainda nesse capítulo. Agora, gostaria de observar que, no exercício dessa relação, ao lidar com a paródia e a performance (dois conceitos oriundos, nessas acepções, do campo da arte), como modos/exemplos para pensar o gênero, Butler abre caminho para que se faça o sentido oposto. Ou seja, para que se considere como essa performatividade proposta por ela viria a interferir ali, nas formas do campo da arte, provocando nelas variações e outras possibilidades a partir de relações específicas. Isso pode se dar quando populações gênerodissidentes radicais começam a ter mais controle sobre suas aparições midiáticas, criando e propondo modos de habitar, produzir e de também se constituir a partir das imagens, que diferem do padrão normativo. O mesmo seria extensível à chegada, a esses locais de controle das visualidades, de demais grupos marginalizados, como pessoas negras e indígenas, e ainda de minorias diversas⁴⁴. Com isso, porém, não quero dizer que haja modelos extensíveis a produções em geral, mas apenas sugerir como isso ocorre no trabalho de Vingativa, com o qual aqui dialogo.

2.1 A performance em si e fora de si

Mas o que seria, então, *performance*? “Uma arte na qual o artista é o protagonista de sua obra, a obra em si” (CIOTTI, 2011)? Ou, ainda, “o corpo e sua presença”? Oliveira Junior (2011) já não está certo disso. Parece intuir, diante da virada tecnológica e comunicacional, da qual tratei na introdução, os processos de mutação pelos quais as próprias ideias de “corpo” e “presença” estão passando. Logo, também a ideia de *performance*:

44 Butler irá expandir seu pensamento, como iremos ver mais adiante, de modo a fazer que as consequências envolvidas no aparecimento público tenham ganhos políticos e democráticos semelhantes tanto no caso do gênero quanto de populações precarizadas em geral.

As recentes descobertas e inovações tecnológicas nos campos da comunicação e informação, da genética e da biocibernética; as especulações de Espinosa, Freud, Artaud e Deleuze colocaram em xeque os próprios estatutos daquilo que, em primeira instância, despontava como possível específico da performance: o corpo e sua presença. A entidade carne + espírito, aparelho-máquina-organismo, perfeita (pelo menos em potência) e naturalizada, esquadrinha-se, dissolve-se, amplia-se, estende-se no tempo e no espaço, compacta-se, fixa-se, arquiva-se, hibridiza-se, amalgama carbono e silício, reinventa-se, recria-se, mas mantendo-se sempre inacabada (ZUMTHOR, 1998). Defini-la, e não há novidade nisso, é impossível (OLIVEIRA JUNIOR, 2011, pág. 10)

Eleonora Fabião (2011), por seu turno, irá dizer que a busca por uma definição de *performance* não é apenas impossível, mas um “falso problema”. “Sua estratégia é manter-se indefinível e fronteira (não apenas ocupando fronteiras entre gêneros artísticos, mas mantendo-se no espaço liminar entre arte e não-arte)” (pág. 75). Em *Levando os LPs de Gal para passear*⁴⁵, por exemplo, o performer Arthur Scovino sai pela rua com discos da cantora baiana na mão, em especial os que têm capas criadas por artistas visuais importantes da tropicalia, como Hélio Oiticica, Dcinho, Edinízio Primo, Wally Salomão, Rogério Duarte, dentre outros. Essa informação a respeito dos invólucros, no entanto, é um subtexto, que poderia ou não surgir a partir de um diálogo, por exemplo. A performance em si, que começou em 2011 e deve seguir por toda a vida do autor, consiste simplesmente na descrição anterior. Alguém que apenas cruzasse com Scovino, portanto, não saberia sequer que se trata de uma *performance*. Talvez nem o seja, e a *performance* se ative apenas na relação com alguém que o interpele, ou já o seja, e a relação com a espetatorialidade, nesses termos, não é necessária. À parte essa questão, há um dado que permanece: Scovino é um artista reconhecido e sai de casa com uma intenção. No caso, uma intenção performática.

Na ação/performance *Converso sobre qualquer assunto*, de Fabião, realizada pela primeira vez em 2008, o jogo é relativamente semelhante, ainda que ela levante um cartaz com esses dizeres do título, convidando pessoas nas ruas a se sentarem em frente a ela e iniciarem um bate-papo. A autora explica que a ideia desta e de outras performances que vem desenvolvendo ao longo dos últimos anos é propor e experimentar um novo modo de relação com as pessoas e com a cidade. O tipo de ação varia conforme a necessidade do instante, mas atende momentaneamente a uma questão recorrente: “Que ações geram o mundo em que quero viver e que ações impedem o desenvolvimento desse mundo? Então, crio o mundo que

45 Entrevista com Arthur Scovino. Disponível em <http://performatus.net/entrevistas/arthur-scovino/>. Acesso em: Mai. 26. 2019.

desejo a partir das ações que realizo”⁴⁶. Essa enorme abertura, porém, não impede que Fabião destaque algumas tendências gerais da *performance*:

A ênfase no corpo como tema, matéria e meio (corpo do artista, do espectador, ou ambos; também o corpo do mundo); a desconstrução da representação e a valorização do corpo-em-experiência; a hibridação de gêneros (fusão ampla, geral e irrestrita de materiais e procedimentos que caracteriza não apenas a performance, mas muita arte contemporânea); o investimento na irrepetibilidade e na irreproduzibilidade (e suas muitas implicações historiográficas e mercadológicas); o elogio ao precário, ao passageiro, ao imprevisível; a suspensão do “bom senso” e das certezas consensuais do senso comum; e, finalmente, o cunho politizante de ações que primam por desmecanizar hábitos comportamentais e culturais através da desnaturalização do corpo, do meio e das relações. (FABIÃO, 2011, pág. 75)

Embora seja aparentemente fácil relacionar as aparições em vídeo de Vingativa com algumas das tendências acima elencadas, essa comparação é cheia de atritos de diversas ordens. Talvez o maior desses atritos tenha a ver com o que Fabião (2011) diz ser necessário para que x artista “desprograme” a si e ao seu entorno: elx deve realizar com precisão “programas claros”, ou seja, a performance não pode ser algo improvisado, muito menos espontâneo. O improviso e a espontaneidade que ela pode conter devem operar dentro de limites pré-estabelecidos pelx performer, mesmo que não necessariamente comunicados ao público. Isso nos leva mais uma vez a pensar que o ato da performance parece não poder prescindir de uma moldura conceitual que o enuncie enquanto tal: ou, a depender de seu arranjo, pode ser confundida tanto com teatro simplesmente ou sequer ser notada enquanto ocorre – devido à sua ampla possibilidade de apresentação, de formatos, enfim. Sendo sua abordagem não ontológica, mas performativa, já que “à performance interessa o ato psicofísico de experimentar e não a *natureza* do ser” (FABIÃO, 2011), a performance só poderia advir, portanto, única e exclusivamente, de uma consciência artística que a proponha como tal, mas ainda apenas a partir de si mesma.

Em *Trabalho/processo 4 dias e 4 noites* (1970), um dos exemplos citados pela autora, Artur Barrio caminha à deriva pela cidade do Rio de Janeiro (RJ) sem se alimentar, até o esgotamento. Essa ação, porém, não foi sequer documentada. “Não são as imagens as responsáveis pelo registro memorial, mas, simplesmente, uma síntese de ações descritas” (SULEIMAN, 2005) pelo próprio autor da obra, e apenas oito anos depois. Portanto, esta performance acontece, poderíamos inferir, também no momento em que é narrada, ou apenas

46 Depois da cidade carioca, a ação *Converso sobre qualquer assunto* foi realizada também em Berlim (2008), Bogotá (2009), Fortaleza (2010), São José do Rio Preto (2012), entre outras. Essa informação e as demais são do texto descritivo do trabalho no site: <https://www.itaucultural.org.br/rumos-2013-2014-a-arte-de-criar-o-mundo-que-se-deseja>. Acesso em: 26 Mai. 2019.

aí se completa ou, talvez, só aí, com seu relato, se inicia, retrospectivamente e presentemente, de forma simultânea, na ação de narrar. Não seria exagero afirmar, assim sendo, que, nesse caso específico, a performance se assente sobretudo na narrativa e em certa autoridade artística.

Será imprescindível lançar-se fora da temporalidade da improvisação, fora da moldura do ensaio e da repetição para então, na atualidade rítmica da experiência, conhecer os corpos de que somos capazes; os corpos (individuais e coletivos) que somos capazes de criar; os corpos que *a precariedade da experiência e a experiência da precariedade* criam e nos tornam capazes de criar. (FABIÃO, 2011, pág. 77)

O relato de Barrio conteria, em sua própria natureza, 1. “a precariedade da experiência”, na narração oral como suporte frágil e na ação vivida-narrada de caminhar até o esgotamento como gesto de vulnerabilização, experiências que têm em si uma precariedade inerente e programada; e 2. “a experiência da precariedade”, contida em experienciá-las como *performer*. Nesses termos, a performance parece ganhar uma conotação demasiadamente intelectual, uma acepção à primeira vista incompatível com Vingativa e seus primeiros trabalhos, realizados ainda na infância⁴⁷. Não que ali não houvesse uma racionalidade, mas sua fonte certamente era outra, a da brincadeira, do jogo, do desfrute sem compromisso ou grandes pretensões. Uma racionalidade pela qual se chega por vias não-acadêmicas, necessariamente. Dessa origem lúdica, porém, surge também um programa, a proposta do jogo de encenação. A *precariedade*, por sua vez, estaria no suporte⁴⁸ (as *imagens ruins*), bem como na vulnerabilidade social das pessoas em cena que essas imagens dão a ver, seus corpos e os espaços em que vivem. Explicarei isso de modo detido mais adiante. Em todo caso, é importante notar que, se não passa por uma racionalidade acadêmica, tão presente na ideia de performance, essa “brincadeira” de Vingativa e seu grupo está necessariamente contaminada por e em diálogo com as formas da arte e suas questões. Afinal de contas, fazem a paródia de uma telenovela, o formato artístico audiovisual mais consolidado, popular e acessível do Brasil.

Estabelecidas as distinções e aproximações entre as primeiras *aparições performáticas em vídeo* de Vingativa e uma performance altamente conceitual como a de Barrio, gostaria de observar que, ao mesmo tempo, a capacidade descrita por Fabião no trecho citado, “conhecer

47 Em uma entrevista ao site *O Liberal*, ao falar de sua carreira, Vingativa diz que são “12 anos de uma brincadeira que já passou pra um trabalho”. Em: https://www.youtube.com/watch?v=kxSR-0dzSII&list=PL0rbtx7Xk3n0GmeFu5sFYZVDvCt3D_dlz&index=89&t=1s Acesso em: 03 ago. 2019.

48 Irei problematizar a categoria precariedade aplicada aos materiais utilizados como suporte para obras de arte mais adiante, mas mantenho a ideia corrente aqui para ajudar nesse raciocínio específico.

os corpos de que somos capazes; os corpos (individuais e coletivos) que somos capazes de criar” (FABIÃO, 2011, pág. 77) parece ser justamente o que a performance de Vingativa faz, talvez de modo ainda mais direto e potente, mesmo sem partir de um programa nos termos acadêmicos. Há uma inapreensibilidade no trabalho da artista, no entanto, que se sobressai a cada tentativa de aproximação com campos bem delimitados, mesmo o da performance, com toda sua inerente abertura.

Quando tomamos o conceito de performance numa acepção de viés mais antropológico e aberto, ele parece dialogar mais diretamente com as aparições de Vingativa. Nesse sentido, parece-me importante mencionar o modo como Leda Martins (2003) delimita a questão ao se perguntar o que é performance a partir do modo inclusivo que o termo assume em Richard Schechner (1988):

Nesse viés, o termo performance se acomoda quer no âmbito, por exemplo, do teatro ou das narrativas orais, quanto escapa a uma colagem sinonímica com os termos representação e encenação já também inflacionados e saturados semanticamente. Todas essas práticas, no entanto, ostensivamente revelam o que Schechner denomina *estruturas profundas* que os conectam performaticamente, por modulações ou qualidades (repetitividade, provisoriedade, incompletude, transitoriedade, modos de duração e de consignação do espaço, etc.), pelas técnicas e procedimentos; pelas relações entre os performers e sua audiência, real ou virtual; pela inclusão ou exclusão de atividades pré e pós performance que, em muitas práticas, constituem a própria performance; pelos seus efeitos imediatos e/ou extensivos, em termos históricos, culturais e sociais. Cada um dessas práticas (o teatro, a dança, o ritual, o esporte, as atividades lúdicas, os jogos, encenações coletivas, atos artísticos e mesmo expressões pulsionais emotivas) são modos subjuntivos, liminares, gêneros performáticos cujas convenções, procedimentos e processos não são apenas meios de expressão simbólica, mas constituem em si o que institui a própria performance. Ou seja, numa performance da oralidade, por exemplo, o gesto não é apenas uma representação mimética de um sentido possível, veiculado pela performance, mas também institui e instaura a própria performance. Ou ainda, o gesto não é simplesmente narrativo ou descritivo mas performativo. (MARTINS, 2003, pág. 65)

Martins aborda o conceito de maneira complexa e aberta o bastante para permitir que se pense, por meio dele, diversos aspectos das *aparições performáticas em vídeo* de Leona Vingativa. Isso porque, por não partir de a priori do campo da arte, dispensa a necessidade do programa e da intenção performática dx artista, de modo a abarcar processos mais abertos como o de Vingativa, cujo início, no caso, seu primeiro vídeo de 2009, se dá no campo da vida. Não se trata, assim sendo, de dizer que aquelas crianças estavam fazendo arte embora não o soubessem, mas sim de tirar a arte desse lugar de chancela, ou concebê-la de outro modo, menos restrito e mais pulverizado na/com a vida. Ou, ainda, de tirá-la do centro organizador do pensamento, colocando as práticas, em seu viés performático, como ponto de partida do pensamento, que poderá desenvolver-se por diversos campos, inclusive a arte.

2.2 Performance e performatividade de gênero

O conceito de *performatividade de gênero*, desenvolvido por Butler, não deriva diretamente da arte da performance em sua acepção no teatro, área em que primeiro é formulado e da qual venho tratando com mais atenção até agora, mas a partir de um desdobramento do termo. A ideia de performance alcançou, desde sua recente formulação, grande popularidade em diversos campos do conhecimento, como a literatura e as ciências humanas e sociais. É pela via da linguagem, em especial através do trabalho do filósofo inglês J. L. Austin, de sua teoria dos *atos de fala*, que Butler encontrará inspiração para sua proposta. Como nos informa Salgado (2012), o conceito de performatividade desenvolvido por Austin ganha importância nos estudos linguísticos ao deslocar o olhar do enunciado e de seu conteúdo para os modos de enunciação discursiva. Ou seja, para a forma.

Um “ato de fala” ou “enunciado performativo” é aquele em que a enunciação (fala) é o mesmo que ação, elas coincidem. É o que acontece, por exemplo, quando alguém diz que promete algo. Ou seja, prometer é o ato em si, logo, falar é a ação. Como explica Butler,

A performatividade caracteriza primeiro, e acima de tudo, aquela característica dos enunciados linguísticos que, no momento da enunciação, fazem alguma coisa acontecer, trazem algum fenômeno à existência (...). Um enunciado dá existência àquilo que declara (ilocucionário) ou faz com que uma série de eventos aconteça como consequência do enunciado (perlocucionário). Por que as pessoas estariam interessadas nessa teoria relativamente obscura dos atos de fala? Em primeiro lugar, ao que parece, a performatividade é um modo de nomear um poder que a linguagem tem de produzir uma nova situação ou de acionar um conjunto de efeitos. (...) A questão não é apenas que a linguagem atua, mas atua de forma poderosa (BUTLER, 2018, pág. 36)

Butler dará exemplos como o da passagem bíblica em que Deus diz “Faça-se a luz”, e o mundo então se ilumina, este que seria considerado o primeiro *ato performativo*, mas também exemplos mais palpáveis, como a declaração de guerra por parte de chefes de Estado ou quando juízes declaram duas pessoas casadas, o que se concretiza, a partir desse enunciado, sob os devidos preceitos legais. Outros exemplos podem ser pensados. Mesmo sem o amparo legal dos juízes, os padres, pastores e pastoras também declaram duas pessoas casadas, o que passa a valer de fato, por conta de crenças compartilhadas. Do mesmo jeito, por relações de poder específicas, ao falar “ação!”, a diretora ou o diretor de cinema ativam um conjunto de pessoas que irão produzir, no momento da gravação, os sons e as imagens de um filme.

É nessa perspectiva do performativo, portanto, que Butler diz que o gênero é construído por meio de eventos discursivos de diversas ordens, que “inauguram o gênero para a maioria de nós” (Ibid). Quais seriam esses eventos? Desde a declaração que alguém da junta médica faz sobre uma criança como sendo menina ou menino, o registro gráfico disso em documentos, e aí por diante. No documentário *Aqueles dois* (Emerson Maranhão, 2018), esse evento discursivo é mostrado de modo incisivo. O jovem trans* Caio José, um dos personagens, relata que em sua infância brincava sempre com os garotos na escolinha, e os banheiros eram compartilhados entre meninos e meninas. Por volta dos 8 anos, porém, as crianças foram destinadas a banheiros diferentes. Um dia, quando entrava com seu grupo de amigos no banheiro masculino, foi bruscamente arrastado pelo braço por uma professora até a sala da diretoria. Aí, professora e diretora disseram que ele não podia entrar naquele banheiro, por que não era igual aos amigos, nem igual ao seu pai, mas sim igual a sua mãe. “Até então, na minha mente, eu era como meu pai. Não importava as roupas, não importava o nome, não importava nada. Eu só me via como meu pai”, rememora. Esta foi a primeira vez em que se deu conta de que não se via como a sociedade o via. O caso é interessante, pois explicita duas coisas: primeiro, os modos como os diversos atos externos nos colocam em um dos lados no sistema binário heteronormativo, o hegemônico. Segundo, que há, como afirma Butler, falhas que permitem torções apesar desse sistema de coerção, o que ocorre devido ao próprio modo como ele funciona.

Se o gênero vem a nós em um primeiro momento como uma norma de outra pessoa, ele reside em nós como uma fantasia ao mesmo tempo formada pelos outros e parte de nossa formação. Mas o meu ponto aqui, pelo menos, é de certa maneira simples: o gênero é recebido, mas com certeza não simplesmente inscrito em nosso corpo como se fôssemos meramente uma chapa passiva obrigada a carregar uma marca. Mas o que somos obrigados a fazer a princípio é representar o gênero que nos foi atribuído, e isso envolve, em um nível inconsciente, ser formado por um conjunto de fantasias alheias que são transmitidas por meio de interpelações de vários tipos. (BUTLER, 2018, pág. 38, 39)

Quando se diz que uma criança é menino ou menina, prontamente uma gama de modos corporais são projetados e cobrados como expectativas de gênero, fantasias alheias que a filósofa afirma nos afetarem de maneira incontrolável: “trata-se da imposição psicossocial e da inculcação lenta das normas” (pág. 38). Essas normas, por sua vez, “informam modos vividos de corporificação que adquirimos com o tempo” (Ibid), e então a possibilidade de subversão: “e esses modos de corporificação podem se provar formas de contestar essas normas, até mesmo rompê-las” (Ibid). Butler irá dizer que isso ocorre porque “a possibilidade

de errar o alvo está sempre presente na representação de um gênero” (pág. 38), o que seria um “segundo sentido da sua representação” (pág. 39).

Por haver essa abertura, o gênero é algo que permite que outras forças, como outras convenções culturais, novos desejos, ou o corpo mesmo etc interfiram causando desentendimentos, confusões e, a partir disso, produzindo expressões não programadas pela norma. “Alguma coisa nova acontece” (Ibid), e “formas de resistência se desenvolvem” (Ibid). É justamente este segundo sentido da representação, que expõe tal falha inerente e aparece como resistências às formas impostas, que ela vê na arte da performance *drag*. É quando a representação normativa, que tenta se vender como transparente em relação a um suposto gênero natural originário, deixa ver seu caráter artificial por conta dessa nova representação que se superpõe à esperada, de modo a expô-la também como construção.

O que Butler irá chamar de *atos corporais* seriam o “resultado” gestual, corporificado, de *atos de fala*, ou seja, a resposta factual do corpo diante da norma discursiva de gênero que busca se impor sobre a matéria. É como se houvesse, portanto, duas performatividades em ação: a dos *atos de fala*, discursiva, que propaga a norma e projeta sobre os corpos as expectativas de gênero (em geral binário e heteronormativo) desde o nascimento, e a dos *atos corporais*, que seriam o resultado da assimilação dessas normas, sua representação. Butler defende, assim sendo, que essa assimilação nunca acontece sem ruídos, havendo uma falha constitutiva na aplicação das normas que fará que os modelos corporificados sejam incorporados de modos diversos (combinados, incompletos, modificados etc), infringindo, performativamente, como *atos corporais*, a própria norma que os forneceu.

Em primeiro lugar e acima de tudo, dizer que o gênero é performativo é dizer que ele é um certo tipo de representação; o “aparecimento” do gênero é frequentemente confundido com um sinal de sua verdade interna ou inerente; o gênero é induzido por normas obrigatórias que exigem que nos tornemos um gênero ou outro (geralmente dentro de um enquadramento estritamente binário); a reprodução do gênero é, portanto, sempre uma negociação com o poder; e, por fim, não existe gênero sem essa reprodução das normas que no curso de suas repetidas representações corre o risco de desfazer ou refazer as normas de maneiras inesperadas, abrindo a possibilidade de reconstruir a realidade de gênero de acordo com novas orientações. (BUTLER, 2018, pág. 40)

Butler entende, portanto, que é justamente por se tratar de um processo performático - ou seja, grosso modo, aberto, relacional e que se dá em ato - que não há garantia de que os modelos sejam recebidos de modo direto nem que sejam assimilados sem atritos e falhas. Se esses modelos generificados, as “representações corporais das normas”, existem na cultura, nada impede, a priori, que eles sejam adotados por qualquer pessoa e de maneiras diversas,

independentemente do sexo biológico ou do gênero atribuído no nascimento. “O surgimento de transgênero, *genderqueer*, *butch*, *femme* e modos hiperbólicos ou dissidentes de masculinidade e feminilidade, e mesmo de zonas de vida generificada que se opõem a todas as distinções categóricas como essas” (BUTLER, 2018, pág. 40), dirá, acontece quando esse campo de normas discursivas se quebra em sua aplicação corporificada. Isso irá abrir caminho para novos modos de viver o gênero que colocam em xeque os modos de reconhecimento que predominam como prática e, principalmente, como discurso.

As maneiras como esses cruzamentos de modelos se darão em cada experiência são complexas e a própria Butler está há cerca de três décadas às voltas com os desdobramentos e ampliações de sua teoria. O trabalho de Butler tem sido amplamente discutido e gerado inúmeras polêmicas. Uma das mais importantes diz respeito ao caráter alegadamente construtivista em excesso de suas ideias. Elvira Burgos Díaz (2013) dirá, por exemplo, que, em alguns momentos de *Gender Trouble* (1990) e em particular em *Bodies that matter* (1993), críticas apontam um “determinismo linguístico antibiologicista sem remissão que consistiria em sustentar que tudo, inclusive o corpo, é linguagem ou que não há nada mais que a substância das palavras”.

Burgos Díaz discorda de tais interpretações, apontando que, se Butler insiste em usar o termo “construção”, é a partir de sua dimensão *performativa*. Antes disso, a filósofa estadunidense teria negado o construtivismo radical tanto em *Bodies that matter* (1993) quanto em *How Bodies Come to Matter* (1998), explicando que sua intenção é mostrar que o paradoxo que se funda entre essencialismo e construtivismo é de difícil superação. Burgos Díaz, nesse sentido, é enfática na defesa de Butler: “Dizer que não há materialidade prévia que possa ser acessível à ordem discursiva, já que, se nos conformamos a ela, à materialidade, é enquanto já inserida no discursivo, não é afirmar que o corpo não é nada mais que o produto de uma construção” (BURGOS DÍAZ, 2013, pág. 448). Ou seja, o corpo é justo a pedra no caminho da qual não se pode desviar. É precisamente ao atravessar os corpos que os discursos da norma falham.

Butler parece chamar a atenção é para a dimensão discursiva enquanto relação, para o fato de que o corpo se constitui performativamente como social. A performatividade, assim sendo, é um lugar de ação e visibilidade. Em uma cena de aparição que se produz num emaranhado de poderes, forças, referências, os corpos agem e são transformados à medida em que agem. É esse um dos sentidos em que as imagens parecem surgir como um lugar privilegiado para se pensar essas relações, pois talvez seja possível escavar em cenas gravadas, na sua constituição, essas linhas de força que atuariam, em maior ou menor

intensidade, tanto na (des)construção do gênero quanto das formas da arte, se influenciando mutuamente.

2.3 A arte da performance e as precariedades na arte

Em uma nota de rodapé do ensaio *Performance e precariedade* (2011), Eleonora Fabião reconhece ter encontrado apenas uma referência digna de menção em que os dois conceitos do título haviam sido relacionados, já que, “até onde meu [dela] conhecimento alcança” (pág. 82), nenhum teórico da performance teria se dedicado até então ao tema da precariedade. Ela se refere a *Prekarious life: the powers of mourning and violence* (2004), livro no qual Butler trata da política contemporânea e da violência, em uma crítica ao modo como o governo dos EUA vai lidar com o contexto de precariedade radical no pós 11 de setembro de 2001. Fabião tem o cuidado de deixar claro que Butler não fala sobre performance nesse trabalho, e que a perspectiva da filósofa em nada se relaciona com a proposta por ela própria. Destacará, porém, um trecho no qual a filósofa diz que “formas dominantes de representação podem e devem ser interrompidas para que algo sobre a precariedade da vida seja apreendido”. O excerto chama a atenção da pesquisadora porque diria do que, para ela, é uma das mais significativas estratégias da arte da performance, ou seja, a “ativação do precário”, que passaria por essa necessidade de interromper formas dominantes de representação.

A partir disso, vejamos como cada autora lidará com o tema da precariedade para, em seguida, pensarmos como se relacionaria com o trabalho de Vingativa.

2.3.1 Fabião: precariedade como tempo e modo da performance

Em 1963, Lygia Clark se pergunta: “Como posso me sentir uma unidade total se *o precário, o movimento permanente* é a essência do meu trabalho e portanto passou a ser a minha também?” e acrescenta: “Estou chorando o fixo que já não tem mais sentido em vez de aceitar na maior alegria o precário como conceito de existência” (CLARK *apud* FABIÃO, 2011, pág. 63, 64). Dirá, três anos depois, em um texto de 1966, que propõe “o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática da duração” (Ibid). E a preocupação permanece em 1973: “Esse sentimento de totalidade capturado no ato, tem que

ser percebido com muita alegria porque nos permite *aprender a viver sob as bases da precariedade*. Essa sensação de precariedade deve ser absorvida na imanência do ato de descobrir o sentido da existência” (Ibid).

É possível perceber por esses trechos, com os quais Fabião inicia seu ensaio, que as autoras-artistas Fabião e Clark tomam a palavra “precariedade” principalmente pela sua relação com o tempo. Esse tempo, contudo, não é um conceito abstrato, mas visto principalmente em sua ação sobre as coisas, materiais ou não, seja em sua fixidez, como “cristalização estática”, ou em sua impermanência e movimento, “O precário, o movimento permanente”. O seu desdobramento enquanto aplicabilidade na performance, por seu turno, poderá ocorrer, por exemplo, tanto pela recorrência de “materiais prosaicos” - sacos plásticos, pedras, ar, água, frutas, elásticos, jornal, areia, conchas - como cita Fabião ao olhar para a obra de Clark, quanto pela necessidade de compreender uma implicação existencial da precariedade: tempo e corpo. É a partir desses pressupostos que Fabião irá propor o precário tanto como referencial teórico para pensar a performance quanto como estratégia dramaturgica e psicofísica para criá-la. Assim sendo, o precário teria uma implicação específica como o tempo da performance:

Sem recusar o fato evidente de que performances são efêmeras, argumento que a performance, por sua aguda materialidade, deflagra uma certa dinâmica temporal diferente e complementar à noção de efemeridade: *a temporalidade do precário*. Proponho que a performance permite, mesmo exige, um entendimento temporal que associe tempo e matéria de maneira inextrincável. Se o efêmero é transitório, momentâneo, breve (o oposto de permanente), o precário é instável, movido, arriscado (o oposto do que é seguro, estável, protegido). Se o efêmero é diáfano, o precário é vibrátil. Se o efêmero é volátil, o precário é paradoxal. Se o efêmero denota desaparecimento e ausência (predicando então que, em um determinado momento, algo foi inteiramente dado a ver), a precariedade denota a incompletude de toda *aparição* como sua condição constitutiva. (FABIÃO, 2011, pág. 83)

Parece haver nesse pensamento uma tentativa de separar a consequência da precariedade real que age sobre as coisas fragilizando sua permanência material (ameaçando, portanto, sua existência) do estado que essa ameaça da precariedade criaria. Enquanto a ameaça é obviamente a do prejuízo, o estado que se cria a partir disso, para a arte, é apenas mais um estado. Ou seja, uma base a configurar-se, deste modo, como uma espécie de estabilidade da instabilidade. Ao aceitá-la como tal, pode-se, portanto, produzir a partir dela. Nesse sentido, Fabião parte de uma precariedade existencial compartilhada pela humanidade para, diante dessa evidência, tomá-la como modo ou aspecto central ou, antes, reconhecê-la como algo inerente à performance – é o que irá formular como uma temporalidade específica.

Ao aplicar seu pensamento à análise da prática, dirá de um(a) performer como alguém que age, de forma calculada, produzindo precários:

(...) performers são poetas que investigam, criam e disseminam precários: a precariedade do *sentido* (que deixa de ser pré-estabelecido e fixado para ser condicional, mutante, performativo), a precariedade do *capital* (cujas supremacia é desbancada e a pobreza exposta), a precariedade do *corpo* (que, longe de ser percebida como deficiência, é atualizada como potência) e a precariedade da *arte* (que se volta para o ato e para o corpo). Performers valorizam a precariedade num contexto econômico que a compreende como ausência de valor, num contexto moral que a condena como debilidade e deficiência, num contexto psicossocial que a associa exclusivamente com tristezas e penúrias. Um contexto cultural que perversamente determina que a precariedade – e não a ditadura do capital, o fechamento do sentido ou o corpo colonizado – é o justo oposto da vida. (FABIÃO, 2011, pág. 65, 66)

A precariedade existencial compartilhada e inerente à vida, quando tratada pela performance, como é colocado acima, é defendida pela autora como algo que se insurge contra a exacerbação da precariedade provocada pela “ditadura do capital”. Ademais de agravar a precariedade inerente vulnerabilizando cada vez mais as vidas, o “contexto econômico” irá, no campo da cultura, operar ideologicamente por uma desvalorização das manifestações artísticas que tenham como base a precariedade, ao passo que valorizará o seu oposto. As obras (materiais ou não) que se assentem sobre esta base, assim sendo, serão taxadas de “precárias”, de modo a serem vistas quase sempre relacionadas com ou a partir dessa palavra, que irá impor sua compreensão como uma ontologia negativa, constituída a partir de uma falta. Ou seja, sua aceitação/leitura estética estará sempre demarcada por essa pecha, uma delimitação bem específica, que tem como parâmetro as obras supostamente realizadas com plenitude, principalmente em sua materialidade.

Esse padrão, por sua vez, tem como fundo seu potencial mercadológico, produtivo, cujos valores vigentes costumam ser completude, limpeza, clareza de propósitos, estabilidade material. Além disso, parece haver um certo sentido evolutivo que prezaria sempre pelo que se alcança com a tecnologia mais avançada, que agiria necessariamente melhorando o mundo, aproximando-se de uma meta, de um ideal, num sentido de “sempre adiante”, de modo que não respeitá-lo na maioria das vezes será visto como “dar um passo atrás”. Esse pensamento, por outro lado, permitirá e valorizará também formas clássicas e bem estabelecidas, estáveis e aceitas. É ao compreender isso, talvez, que Clark dirá que “o precário não é um vilão a ser combatido – assim como o capital e os modos de conhecimento positivistas fazem supor –, mas é potência e pode tornar-se meio de criação e modo de produção” (CLARK *apud*

FABIÃO, 2011, pág. 63, 64). O precário a que a artista se refere, portanto, é o precário enquanto proposição estética.

Esse pensamento é importante, pois propõe a performance como uma libertação destas amarras que não nascem da arte, que são demandas, na verdade, do modelo econômico que dela se apossa, demandas no fundo relacionadas à venda e ao lucro, porém cristalizadas e naturalizadas como verdades estéticas absolutas.

Transpor essa ideia da precariedade como lugar de potência da performance para outras manifestações artísticas pode, portanto, expandir essa libertação. Parece ser esse o mesmo movimento feito Hito Steyerl ao pensar as *imagens ruins*, ainda que ela não se aprofunde na questão da baixa resolução como mais uma possibilidade estética com potências próprias e únicas. A mesma lógica parece estar contida também no modo que a performer e antropóloga visual Pêdra Costa vê seu próprio trabalho, como nos é relatado por Mombaça:

Não pude tomar seu trabalho como um ‘objeto de pesquisa’ estável, nos moldes do paradigma científico dominante, uma vez que ela [Costa] entende a precariedade de sua obra - implicada em tensões corpo-políticas tais como dissidência sexual, errorismo de gênero, abjeção, racismo e imigração - como potência criativa e política. (MOMBAÇA, 2016, pág. 342)

Essa observação expõe, assim sendo, um atrito entre o uso corrente no pensamento sobre a arte do qualificador “precário”, que Mombaça naquele momento parecia ver como óbvio para caracterizar o trabalho de Costa, e o modo como a própria artista toma tal informação, ou seja, como ponto de partida criativo e político, afirmativo, portanto. “[Pêdra] não cessava de neutralizar o que em mim podia haver de científico-taxonômico; e onde parecia mais desenvolta em meus trejeitos academicistas, me sacodia dizendo: tua ficção é tua, não é sobre mim que falam tuas categorias.” (Ibid) O trecho sugere que, ao rechaçar o termo “precariedade”, Costa parece ver na palavra enquanto adjetivo aplicado à arte uma carga de limitação, a qual ela nega e da qual, com esse movimento, escapa.

2.3.2 Butler e a defesa da agência dos precários

A precariedade tem sido também uma preocupação constante na obra de Butler. Imbuída em fazer distinções bem demarcadas a respeito das origens e implicações da precariedade na vida, em *Corpos em aliança e a política das ruas: Notas para uma teoria performativa de assembleia* (2018), Butler irá retomar *Frames of War: When is Life Grievable*

(2009) afim de ressaltar que sua concepção do termo não é a de “simplesmente uma verdade existencial” (BUTLER, 2015), acepção mais visível nas proposições de Fabião e Clark, por exemplo, mas também uma dobra que é socialmente induzida. O que Butler faz é estabelecer gradação nos sentidos de um termo que pode ter pesos bem diferentes, a depender de a quem se refere – uma preocupação central em sua trajetória, pois perder de vista essa nuance seria, em si, uma espécie de violência. Por conta disso, como explica uma nota da revisão técnica de *Corpos em aliança...*⁴⁹, afim de deixar bem demarcada essa distinção feita pela autora, a tradução de *Frames of War...* tem o cuidado de usar duas expressões. Enquanto *condição precária* se refere a todo ser vivente, cuja precariedade é um dado inerente à materialidade e mortalidade do corpo⁵⁰, a *precariedade* se dá de forma induzida, por violência a grupos vulneráveis ou ausência de políticas protetivas. Nos termos da autora, “A precariedade é, portanto, a distribuição desigual da condição precária” (BUTLER, 2018).

A “precariedade” designa a situação politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem as consequências da deterioração de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras, e ficam diferencialmente expostas ao dano, à violência e à morte. (...) Populações diferencialmente expostas sofrem um risco mais alto de doenças, pobreza, fome, remoção e vulnerabilidade à violência sem proteção ou reparação adequadas. A precariedade também caracteriza a condição politicamente induzida de vulnerabilidade e exposição maximizadas de populações expostas à violência arbitrária do Estado, à violência urbana ou doméstica, ou a outras forma de violência não representadas pelo Estado, mas contra as quais os instrumentos judiciais do Estado não proporcionam proteção e reparação suficientes . (BUTLER, 2018, pág. 42)

Butler, portanto, ao longo de sua obra, tomará a questão da *precariedade* num duplo movimento. Este consiste em, por um lado, sublinhar que a vulnerabilidade está articulada de forma diferencial no mundo, abatendo-se com pesos distintos sobre os corpos e, logo, agravando a vulnerabilidade inerente; e, por outro, acreditar na necessidade de que se compreenda que há uma vulnerabilidade corporal compartilhada (a precariedade existencial, no caso), pois seria por meio desse *reconhecimento* que o humano é comunicado, gerando-se, deste modo, um comum empático. Reconhecer a precariedade existencial, portanto, ajudaria a

49 Refiro-me à tradução brasileira, lançada em 2018. O livro original foi lançado em 2015. A tradução de *Frames of War...*, por sua vez, foi lançada aqui em 2015.

50 Ideia a que chegará por meio da noção de rosto em Emmanuel Levinas, da qual Butler irá tomar, ademais, sua noção de ética. “Emmanuel Levinas ofrece una concepción de la ética basada en la aprehensión de la precariedad de la vida, que comienza con la vida precaria del Otro. Levinas usa el "rostro" como figura que comunica tanto la precariedad de la vida como la interdicción de la violencia. De este modo, nos proporciona una vía para comprender cómo la agresión *no* es ajena a una ética de la no violencia; la agresión constituye la materia misma del debate ético.” (BUTLER, 2004, pág. 20)

combater a precariedade induzida. Neste sentido, aproxima-se da concepção mais visível nas formulações de Fabião e Clark.

No trecho a seguir, Butler explicita essa contradição que sustenta.

Ao longo deste ensaio, talvez eu tenha me movido com demasiada facilidade entre concepções do corpo como um lugar de vulnerabilidade humana comum a todos, embora tenha insistido no fato de que essa vulnerabilidade é sempre articulada diferencialmente e que não pode ser adequadamente pensada fora de um campo de poder diferenciado, bem como do trabalho diferencial de normas específicas de reconhecimento. No entanto, não quero deixar de insistir no fato de que uma reflexão sobre a formação do sujeito é crucial para entender as bases de uma resposta não violenta a uma agressão, tanto quanto para uma teoria sobre a responsabilidade coletiva – o que talvez seja mais importante –. (BUTLER, 2006, pág. 72)⁵¹

Em certo sentido, anos antes dos escritos de Butler, Clark parece ter entendido e atendido a essa demanda humanizante que dirá sobre responsabilidade coletiva e encontros éticos. Provavelmente por conta da compreensão que compartilham, da precariedade como algo inerente à vida, Clark talvez tenha colocado essas preocupações em prática, em seu trabalho artístico, aplicadas/misturadas à performance. Interpreto assim esse trecho do ensaio de Fabião:

Quando publica o *Livro-Obra* [em 1983], Clark já está inteiramente mergulhada em seu último projeto: a criação e aplicação de um método estético-terapêutico que chamou de “Estruturação do Self”. O tratamento elaborado por Clark visa o aumento das capacidades psicofísicas, criativas e relacionais de pacientes que serão atendidos individualmente em seu estúdio-consultório. De acordo com Lula Wanderley, aprendiz de Clark que continua aplicando o método até hoje, tratavam-se de “sessões de arte com hora marcada”. Com este projeto, a vibração paradoxal da obra atinge vigor máximo: a “Estruturação do Self” é arte e é terapia corporal, não é arte nem é terapia corporal, é ambos e nenhum; é paradoxo sem solução dialética, sem síntese, sem fim; é “arte-sem-arte”; é precária, precária, precária. Com a “Estruturação do Self”, o precário torna-se “conceito de existência” e entrelaça estética, ética e saúde, para o desenvolvimento de corpos marcadamente relacionais (...). O ato estético-terapêutico quer dinamizar o presente do corpo e potencializar sua presença no mundo. (FABIÃO, 2011, pág. 64, 65)

Essa proposição realizada pela artista brasileira como seu último trabalho parece-me profundamente humanista. Como afirma Fabião, o trabalho de Clark radicaliza-se

51 Tradução minha de: “A lo largo de este ensayo tal vez me he estado moviendo con demasiada facilidad entre concepciones del cuerpo como lugar de una vulnerabilidad humana común a todos, aun cuando haya insistido en el hecho de que esta vulnerabilidad se encuentra siempre articulada en forma diferencial y que no puede ser pensada adecuadamente fuera de un campo diferenciado de poder tanto como del trabajo diferencial de normas específicas de reconocimiento. Sin embargo, no quiero dejar de insistir en el hecho de que una reflexión sobre la formación del sujeto resulta crucial para entender las bases de una respuesta no violenta a una agresión tanto como para una teoría sobre la responsabilidad colectiva -lo que tal vez sea más importante-.” (BUTLER, 2006, pág. 72)

conceitualmente, borrando a separação entre arte e vida, ao passo que esse processo de esgarçamento estético se dá por meio de uma preocupação que remete a uma ética para além da arte, uma ética do cuidado com o coletivo, com o outro, com o corpo, com o humano. Essa forma arte-terapêutica seria precária e, nos moldes propostos por Fabião, afirma uma potência da precariedade.

Não se esgota por aí, no entanto, a relação entre o pensamento de Butler e essas proposições do campo da performance que Fabião formulará a partir da precariedade. Enquanto Fabião falará dessas potências de modo mais abstrato, sem mencionar quais implicações isso teria em uma arte produzida pelas populações precarizadas, por exemplo, Butler, por outro lado, levará a questão justamente para essa relação mais direta com a realidade corpos que sofrem com a precariedade induzida. A filósofa defenderá que, mesmo em situações-limite de vulnerabilidade, pessoas precarizadas possuem agência e podem, portanto, resistir à opressão do capital e do Estado, inclusive por meio da arte. Demetri e Toneli (2017) destacam uma situação específica discutida por Butler, que busca, com um exemplo extremo, comprovar sua tese:

Pensar modalidades de questionar os poderes instituídos, contudo, pode ser um desafio quando se considera um Estado quase inquestionável e impenetrável como os Estados Unidos. Butler se interessa por uma figura específica: o detido em Guantánamo. Esse preso não dispõe de garantias legais e está à mercê dos mandos e desmandos dos administradores da prisão – não havendo, portanto, uma infraestrutura jurídica mínima que se tornou a insígnia dos Estados democráticos-liberais: separação dos poderes. Além disso, sua pena pode ser potencialmente perpétua, mesmo sem processo legal: ele está em detenção indefinida (Butler, 2004). Qual a agência política desse preso, suas capacidades de resistência? Em *Frames of War* (2009), Butler relata o caso de um livro de poesias que foi organizado pelos advogados de alguns dos detentos, e que reunia diversos trabalhos desses presos. Os materiais utilizados para a escrita, muitas vezes, eram tão precários quanto copos de plástico. Os Estados Unidos tentaram dificultar a publicação e a circulação de tal obra; em sentido análogo, reproduzir em fotos as condições daqueles presos também poderia ser considerado um ato antiamericano. Contudo, esses poemas – e essas fotos – conseguiram circular, reconfigurando os termos do debate, tensionando o espaço de aparência e os mecanismos normativos encarregados de, a todo momento, desumanizar aqueles detentos. Mesmo nas condições mais adversas é possível achar meios de reconhecer que há sempre uma resistência em cena, especialmente quando os poderes instituídos tentam controlar os termos nos quais essas resistências podem ser percebidas. Os relatos desses presos, mesmos parciais, foram fatores decisivos em questionar a arbitrariedade norte-americana. (...) Para Butler, um modo de admitir a agência política desses sujeitos é conceber que, mesmo na sua expressão corpórea mais básica, eles ainda encenam e são capazes de resistência. (...) O tensionamento da esfera pública de aparência é um dispositivo que pode auxiliar em alargar o escopo de reconhecimento dessa massa de precários, imigrantes, refugiados, pobres, sem-emprego, LGBTs etc. (DEMETRI e TONELI, 2017, pág. 323, 324, 325)

Se por um lado, como sugere Butler (2009), há essa possibilidade de se resistir por meio da expressão artística, por outro, nos termos sugeridos por Fabião (2011), a performance parece, além de propiciar encontros éticos, ser ainda uma arte favorável à expressão da agência dos precarizados. Isso ocorre porque a precariedade é mais aceita no campo da performance, sendo vista como terreno fértil para a criação, como indica a defesa feita pela autora. Ou seja, a performance estaria, nesse sentido, à frente de outras artes mais dependentes de suportes em que a ideologia da qualidade dos materiais e do acabamento das linguagens é mais naturalizada e, logo, efetiva. Essa é uma ideia que me parece importante para pensarmos a potência das *aparições performáticas em vídeo* de Leona Vingativa, já que o termo “precário” costuma pulular automaticamente como inescapável para qualifica-las esteticamente.

O trabalho da artista encontra ainda outro vetor de força ao se expressar por meio das imagens, quando se vincula a apreensão da vulnerabilidade à necessidade do reconhecimento para que se produza humanização:

É necessário perceber e reconhecer uma certa vulnerabilidade para se tornar parte de um encontro ético, e não há garantia de que isso aconteça. Há sempre a possibilidade de que ela não seja reconhecida e que se constitua como “irreconhecível”, mas quando essa vulnerabilidade é reconhecida, esse reconhecimento tem o poder de mudar o sentido e a estrutura da própria vulnerabilidade. Nesse sentido, se a vulnerabilidade é uma condição para a humanização e a humanização ocorre de diferentes maneiras através de normas variáveis de reconhecimento, então a vulnerabilidade, se será atribuída a qualquer sujeito humano, depende fundamentalmente das normas existentes de reconhecimento. (BUTLER, 2006, pág. 70)⁵²

Quando se relaciona a questão da agência dos precários com a necessidade de identificar e refundar normas de reconhecimento (BUTLER, 2006), portanto, as imagens passam a surgir como lugar privilegiado. Pelo menos em seu âmbito, é possível pensar sob quais normas os corpos se fazem/são tidos como reconhecíveis enquanto humanos, bem como especular de que modos seria possível combater normas restritivas e criar normas inclusivas, que expandam a inteligibilidade desse reconhecimento humanizante (que levaria ao

52 Tradução minha de: “Al insistir con una vulnerabilidad corporal “común”, puede parecer que estoy sentando las nuevas bases de un humanismo. Puede que sea verdad, pero tiendo a pensarlo de otro modo. Es necesario percibir y reconocer cierta vulnerabilidad para volverse parte de un encuentro ético, y no hay ninguna garantía de que esto ocurra. Siempre está la posibilidad de que no se la reconozca y que se constituya como “irreconocible”, pero cuando esta vulnerabilidad es reconocida, este reconocimiento tiene el poder de cambiar el sentido y la estructura de la vulnerabilidad misma. En este sentido, si la vulnerabilidad es una condición para la humanización y la humanización tiene lugar de diferentes formas a través de normas variables de reconocimiento, entonces la vulnerabilidad, si es que va a ser atribuida a cualquier sujeto humano, depende fundamentalmente de normas existentes de reconocimiento.” (BUTLER, 2006, pág. 70)

reconhecimento do direito, portanto, tanto a condições dignas de vida quanto ao luto, como extensíveis a todos).

Um exemplo de como essas dinâmicas podem ocorrer é dado por Butler quando ela traz a metáfora do “rosto” como o que comunica o humano, proposta pelo filósofo Emmanuel Levinas, ao seu sentido literal, para a partir disso pensar as *representações (públicas) midiáticas* do rosto do “inimigo”.

Ainda que sua concepção teológica [de Levinas] evoque uma cena entre dois seres humanos em enfrentamento, cada um dos quais é portador de um rosto que pronuncia uma pergunta ética a partir de uma origem aparentemente divina, seu ponto de vista é contudo útil para uma análise cultural que trata de descrever da melhor maneira possível o humano, a dor e o sofrimento, e de admitir do melhor modo possível, em representações públicas, os “rostos” daqueles contra quem se dirige a guerra. O rosto de Levinas não é precisamente ou exclusivamente um rosto humano, ainda que comunique o humano, o precário, o vulnerável. As representações midiáticas do rosto do “inimigo” apagam o que para Levinas constitui o mais humano acerca do rosto. Por meio de uma transposição cultural de sua filosofia, é possível observar como as formas dominantes de representação podem e devem ser destruídas para que algo acerca da precariedade da vida possa ser apreendido. Uma vez mais, isso tem consequências para os limites que constituem o que pode ou não pode aparecer dentro da vida pública, os limites de um campo de visibilidade publicamente reconhecido. O que está privado de rosto ou cujo rosto nos é apresentado como símbolo do mal, nos autoriza a nos tornarmos insensíveis diante das vidas que eliminamos e cujo luto estará indefinidamente adiado. Certos rostos devem ser admitidos na vida pública, devem ser vistos e escutados para poder captar um sentido mais profundo do valor da vida, de toda vida. (BUTLER, 2006, pág. 21)⁵³

Butler dirá que quando isso não ocorre, como nas representações que se faz dos “inimigos” [aspas da autora], se apagaria o que para Levinas é o que há de mais humano acerca do “rosto”, sua capacidade de comunicar a precariedade e vulnerabilidade comum a todos, da qual nasceria a ética que nos impede de violentar o próximo. Assim sendo, as aspas que Butler usa em inimigos são de fundamental importância. Elas buscam relativizar a palavra

53 Tradução minha de: “Aunque su concepción teológica evoca una escena entre dos seres humanos enfrentados, cada uno de los cuales es portador de un rostro que pronuncia una pregunta ética a partir de un origen aparentemente divino, su punto de vista es sin embargo útil para un análisis cultural que trata de describir de la mejor manera posible lo humano, el dolor y el sufrimiento, y de admitir del mejor modo posible em representaciones públicas los “rostros” de aquellos contra quienes se dirige la guerra. El rostro de Levinas no es precisa o exclusivamente un rostro humano, aunque comunica lo humano, lo precario, lo vulnerable. Las representaciones mediáticas del rostro del "enemigo" borran lo que para Levinas constituye lo más humano acerca del rostro. Por medio de una transposición cultural de su filosofía, es posible observar cómo las formas dominantes de representación pueden y deben ser destruidas para que algo acerca de la precariedad de la vida pueda ser aprehendido. Una vez más, esto tiene consecuencias para los límites que constituyen lo que puede o no puede aparecer dentro de la vida pública, los límites de un campo de visibilidad publicamente reconocido. Lo que está privado de rostro o cuyo rostro se nos presenta como símbolo del mal, nos autoriza a volvernos insensibles ante las vidas que hemos eliminado y cuyo duelo resulta indefinidamente postergado. Ciertos rostros deben ser admitidos en la vida pública, deben ser vistos y escuchados para poder captar un sentido más profundo del valor de la vida, de toda vida” (BUTLER, 2006, pág. 21)

para explicitar que a construção da ideia de inimigo não se dá apenas num momento anterior, em que um posicionamento de sua autoria o colocaria definitivamente como um antagonista vil, mas também por meio da construção midiática que se faz dele. Basta pensarmos na ideia do “terrorista”, sempre colada na imagem do povo muçulmano, embora sua definição seja genérica e se refira apenas ao ato de praticar terrorismo. Ou, para nos aproximarmos de nossa realidade, pensemos na imagem de “traficante” cultivada pelo senso comum no Brasil, homem jovem, negro e de periferia, ainda que possamos saber, racionalmente, que os mais influentes e, portanto, mais perigosos, são brancos, usam terno e gravata e podem ir muito a Brasília (DF).

Colocando de modo mais simples, essas imagens recorrentes, assim sendo, são construções midiáticas estereotipadas que funcionam desumanizando populações inteiras ao pregá-las em aspectos negativos do humano, obliterando com isso sua humanidade em si, ou seja, sua complexidade e vulnerabilidade. É o que parece acontecer segundo o exemplo dado por Butler:

Enfrentamos um paradoxo, porque Levinas deixa claro que o rosto não é exclusivamente um rosto humano e, no entanto, constitui uma condição para a humanização. Por outro lado, há o uso desumanizador do rosto na mídia. Parece que a personificação nem sempre humaniza. Como podemos nos dar conta da diferença entre o rosto inumado mas humanizante, segundo Levinas, e a desumanização que pode ter lugar por meio do rosto? Temos de pensar nas diferentes formas em que a violência pode ocorrer: uma é precisamente através da produção do rosto, do rosto de Osama bin Laden, do rosto de Yasser Arafat, do rosto de Saddam Hussein. O que foi feito na mídia com esses rostos? Eles foram enquadrados, seguramente, mas eles também agem de acordo com o enquadramento imposto a eles. E o resultado é invariavelmente tendencioso. São retratos da mídia, muitas vezes colocados a serviço da guerra, como se o rosto de Bin Laden fosse o próprio terror, como se Arafat fosse o rosto da decepção, como se o rosto de Hussein fosse o rosto da tirania contemporânea. (BUTLER, 2006, pág. 176, 177)⁵⁴

Quando a autora pergunta “Como podemos nos dar conta da diferença entre o rosto inumano mas humanizante, segundo Levinas, e a desumanização que pode ter lugar por meio

54 Tradução minha de: “Nos encontramos frente a una paradoja porque Levinas deja claro que el rostro no es exclusivamente un rostro humano, y aun así constituye una condición para la humanización. Por otro lado, está el uso deshumanizante del rostro en los medios. Parece que la personificación no siempre humaniza. Para Levinas, la ausencia de rostro bien puede ser lo que humaniza, y espero mostrar el modo como la personificación efectúa a veces su propia deshumanización. ¿Cómo podemos darnos cuenta de la diferencia entre el rostro inhumano pero humanizante, según Levinas, y la deshumanización que puede tener lugar por medio del rostro? Tenemos que pensar los diferentes modos en que la violencia puede ocurrir: uno es precisamente a través de la producción del rostro, el rostro de Osama bin Laden, el rostro de Yasser Arafat, el rostro de Saddam Hussein. ¿Qué se ha hecho en los medios con esos rostros? Han sido encuadrados, seguramente, pero también actúan de acuerdo con el marco que se les impone. Y el resultado es invariablemente tendencioso. Se trata de retratos mediáticos puestos a menudo al servicio de la guerra, como si la cara de Bin Laden fuera la cara del terror mismo, como si Arafat fuera la cara de la decepción, como si la cara de Hussein fuera la cara de la tiranía contemporánea”.(BUTLER, 2006, pág. 176, 177)

do rosto?” (BUTLER, 2006) ela dá a entender que, se o “rosto” é uma metáfora, literalizá-lo é apenas um exemplo, um modo possível. Esses processos, portanto, não se restringem à representação do rosto, mas a tudo que podem conter os “retratos da mídia” (Ibid). Ao dizer que eles foram “enquadrados, seguramente, mas eles também agem de acordo com o enquadramento imposto a eles” (Ibid), deixa claro que a questão não se resolve, portanto, com conferir visibilidade, mas através do modo, em qual tipo de visibilidade pública é construída. Ou seja, refere-se à forma pela qual se enquadra o corpo, a como ele é qualificado pelo enquadramento, bem como às relações que são criadas por meio das expressões imagéticas como um todo. Nesse ponto, podemos lembrar da crítica feita por hooks a *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1990). Embora esteja longe de dizer que o filme desumaniza suas personagens, ela apontará que, por questões de montagem e proporção da atenção dada a certos temas, a diretora teria minado a agência daqueles corpos em cena ao ceder à lógica do espetáculo.

Sugiro, portanto, que esses são exemplos de como a representação age, corroborando com o que diz Butler e que Fabião cita, que suas formas dominantes precisam ser interrompidas para que a precariedade da vida seja apreendida. Enfim, os modos da visibilidade pública hegemônica, do espetáculo são construídos a partir de reduções violentas, imagens que, ao se tornarem recorrentes, vulnerabilizam ainda mais os vulneráveis e protegem os já protegidos. Por isso é preciso rompê-las para que outros corpos possam aparecer e serem reconhecidos em sua humanidade.

2.3.3 Fabião, Butler e o além do precário⁵⁵

Os pensamentos das autoras convergem na necessidade de quebrar representações dominantes para que algo da precariedade comum (existencial/humana) possa surgir. Nesse sentido, performance e imagem se encontram de maneira vigorosa: a performance, como modo privilegiado de acionar potências positivas advindas da precariedade, de sua valorização como base estética e, logo, como abertura propícia à arte dos precarizados, esta que pode ser uma forma de resistência; a imagem, como importante *locus* na produção de humanização e desumanização. As *aparições performáticas em vídeo* de Vingativa, de certo

55 Esse tópico dialoga diretamente com o artigo *A arte da lata: Uma crítica à estética da “gambiarra” ou como tecer uma análise crítica sem utilizar os discursos da precariedade e da provisoriabilidade*, de Renata Gesomino (2015). A autora, no entanto, trata da arte contemporânea, enquanto faço minha defesa pela via da performance.

modo, estariam nesse entrelaçamento de Fabião e Butler que se dá entre performance e imagem, encontrando nessa mistura um de seus modos de ação e produção de resistência simbólica e política.

Talvez seja importante tirar dessa relação entre arte e precariedade, porém, ainda outro desdobramento, que diz respeito ao próprio uso do termo “precário” como qualificador estético. Pensemos a definição de “precário”⁵⁶: “1. Que não é estável ou seguro; sujeito a eventualidades. 2. De pouca monta; escasso. 3. Que pode ser facilmente afetado por algo; débil, frágil. 4. Que não é suficiente ou adequado; deficiente. 5. Que não se mantém ou se sustenta”. Se “precário” quer dizer isso, talvez seja pouco adequado relacionar a palavra às linguagens e materiais do campo da arte, a não ser que se queira, obviamente, dizer o que diz o dicionário. Isso porque os significados da palavra “precário” remetem a valores como estabilidade, produtividade, durabilidade. Esses são termos do capital, aplicáveis ao produto e à sua viabilidade enquanto mercadoria. Ao se usar a palavra para caracterizar um trabalho do campo da arte, implicitamente, queira-se ou não, projeta-se na obra à qual se refere um peso debitário. Sabemos, pois, que arte muito pouco ou nada tem a ver com a carga semântica de “precário”. A arte, pelo menos como a entendemos desde os românticos, seria, por outro lado, o lugar que admite e, ademais, estimula, o desrespeito a essas e outras prerrogativas, inclusive morais, sendo seu único limite a ética (não por acaso, ética e estética costumam ser defendidas como uma só coisa). É também por isso que o campo artístico é um lugar propenso à expansão das inteligibilidades do mundo. Um lugar, pois, da experimentação e da criatividade, que tem seu fogo/ethos justo na possibilidade de lidar com o limite como um convite para novos desvios, saltos ou bombas, e não como limitação em si.

Assim sendo, tomando por exemplo o vídeo, poderíamos dizer que o som é mais ou menos audível, que é límpido ou ruidoso, mas não precário. Poderíamos dizer que as imagens têm maior ou menor resolução, são sujas ou limpas, mas não que são precárias. Poderíamos dizer, ainda, que sua matéria é resistente ou frágil, mas não que é precária. A matéria do vídeo, por coincidência, é um aspecto interessante para tomarmos como parâmetro. Isso porque ela sempre foi, desde a película até os arquivos digitais, frágil, o que implicaria em dizer que todo filme seria, por definição, na linguagem corrente, um objeto precário. Porém crítica ou academia quase nunca se referem assim aos filmes em geral. Por que seria então que a presença de ruídos, sejam da imagem ou do som, costuma fazer com que um objeto

56 Fonte: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/precario/> Acesso em 24 set. 2019.

audiovisual seja logo tratado como precário? Creio que essa pergunta deixa mais explícito o viés arbitrário do uso do adjetivo, revelando assim sua carga ideológica.

Dentre outras coisas, imagino que isso ocorra porque, por uma série de associações automáticas, relacionamos os ruídos a certa ideia de acabamento, de modo que denotariam uma precariedade que seria a dos instrumentos ou da artesanaria. Logo, relacionada com uma pressuposição da evolução instrumental e técnica que teria como fim um ideal de perfeição na construção de imagens que, no fundo, tem a representação como guia, sendo o objetivo principal chegar mais perto o possível do que vemos a olho nu. Talvez seja para contestar essa ilusão que o cinema de Jean-Luc Godard, em um momento em que os aparatos cinematográficos permitem fazer imagens cada vez mais fidedignas ao que vemos, venha se aproximando cada vez mais do ruído, para denunciar justamente esse engano, essa confusão material promovida pelo capital no campo da arte. Afinal de contas, quando dizemos que uma câmera é boa ou ruim, quais valores essa pergunta esconde? Vale lembrar: a quantidade de megapixels, diretamente implicada na resolução, é justamente o argumento mais utilizado pela publicidade para vender câmeras.

Gostaria de sugerir que pensar as imagens de Leona Vingativa requer, portanto, que se aceite que elas, ao mesmo tempo, coloquem à prova as bases teóricas e as gramáticas naturalizadas que acionamos para pensá-las, como é caso dessa ideia de precariedade. Isso porque, ao tratá-las assim, performa-se teoricamente contra o que parece ser fonte de sua potência, ou seja, precisamente não reconhecer a condição social da precariedade como limitação para o fazer artístico, mas apenas como um estado, como mais uma realidade a partir da qual se pode produzir. O trabalho de Vingativa afirma-se esteticamente à revelia dos padrões criados pelo capital e das diversas normatividades que ele estimula em prol da produtividade e do lucro, e enfrentando a cisheteronorma patriarcal e suas diversas versões plasmadas em opressões de várias ordens.

Assim sendo, não podemos olhar para sua arte como para uma forma que superou uma enfermidade, como se houvesse uma limitação no campo das formas e dos materiais. Pensemos no esporte paraolímpico, por exemplo. Embora como conteúdo saibamos que aquelas pessoas possam ter sofrido um acidente ou doença que limitou de modo específico seus movimentos, formalmente, o esporte que praticam, as formas que criam a partir de sua condição específica, não são a superação de uma deficiência em relação a uma situação ideal, mas um novo modo e um novo esporte, produzido a partir de bases que têm consequência na forma, independente da origem que essas bases possam ter tido. Deste modo, elimina-se

qualquer condescendência e paternalismo. Também, interrompe-se a ação performática sobre as manifestações de um adjetivo forjado a partir de uma negatividade.

Isso pode querer dizer, também, que atuar performaticamente a partir de uma situação de precariedade social pode transformar, em ato, o que seria a priori considerado uma deficiência, uma falta (negativo), em um terreno para a expansão da inteligibilidade das formas possíveis dentro de um mesmo patamar estético. Ao apresentá-lo não como limitação, mas apenas como um ponto de partida diferente, isso ademais permitirá compreender que assim talvez seja possível chegar a resultados admiráveis e impossíveis de serem obtidos desde outro lugar. Se a situação de Vingativa aos 11 anos era de vulnerabilidade, por outro lado, conformava todo um contexto peculiar que permitiu a ela aberturas que outras crianças jamais teriam. É importante explicitar que isso não significa advogar em prol da precariedade social como algo positivo para a arte, mas sim aceitar que há, no campo da arte, a possibilidade de que a vulnerabilidade comece a ser revertida pelo fato de que suas limitações, quando trabalhadas performaticamente, podem conter em si mesmas a possibilidade de uma superação, inclusive e por meio da estética.

O que quero dizer é que, nesses termos, não é algo de fora, pré-formatado, que atua melhorando/ajudando/conferindo poder a um contexto de precariedade, mas o seu contrário. Ou seja, é o não reconhecimento performático, no campo das formas artísticas, de um contexto a priori visto como limitação de fora para dentro, que faz desses mesmos “ingredientes” sua cura, o diferencial que irá implicar nas formas estabelecidas dando origem a uma paradoxal potência positiva. Não se trata de explorar a miséria, mas sim de fazer o movimento de não se permitir ser exploradx, minadx, por ela - precisamente o que acontece quando se aceita que há um material ideal, uma forma ideal, uma linguagem ideal a serem alcançadas. Se, ao aceitar as normas que permitem taxa-la de limitação da expressão estética, a precariedade vira objeto/conteúdo de formas dadas, podendo servir ao capital e a outros usos deploráveis, ao se recusar a precariedade como limitação estética e assumi-la apenas como mais uma condição específica, as novas formas que surgem da necessidade de lidar com ela podem agir contestando a importância real das estabelecidas, atuando, assim, de modo disruptivo e político.

Nos vídeos de Vingativa, as *imagens ruins* não são nem impedimento nem desculpa nem tristeza. São apenas a situação da qual se parte, que ali não é algo relevante, porque as formas criadas e mobilizadas em suas *aparições performática em vídeo* não pagam tributo a tais necessidades. Em muitas de suas proposições, esses padrões mostram-se supérfluos, logo em nada limitam sua expressão como artista. Isso de modo algum significa que não se deva

buscar outras condições ou mesmo reclamar da inerente escassez material que uma condição social precarizada impõe, mas pode-se também questionar as bases que produzem certas necessidades como intrinsecamente necessárias a essa ou aquela expressão artística. Quando um trabalho artístico, realizado por crianças em condições sociais adversas, sem fazer concessões a padrões e normas hegemônicas, sejam da arte ou da vida, conquista importância social e estética, é precisamente a ideia de imprescindibilidade desses códigos que começa a ruir. Por isso, recusar tratar o trabalho de Vingativa como precário parece ser não apenas necessário mais imprescindível, porque uma de suas maiores forças se expressa justamente na negação dos padrões hegemônicos que permitem sua leitura nos termos da precariedade.

2.4 A performance e o vídeo

A essa altura, por vir tratando o trabalho de Vingativa como uma *aparição performática em vídeo*, é necessário então pensar em que termos se dá a relação entre esses dois componentes: performance e vídeo. A criação do vídeo coincide com a própria delimitação do conceito de performance no campo da arte, ainda na década de 1960, de modo que *performers* começaram a experimentar com o suporte desde seu surgimento. Essa relação será pensada principalmente de dois modos, como *videoarte* e *videoperformance*.

A utilização do vídeo revelou-se a forma mais simples de documentar a obra da performance, e logo deu origem a entrecruzamentos produtivos e inéditos, que se distanciavam do mero afã documental. Isto pode ser rastreado pela imensa presença do performático no campo da videoarte, mas se traduziu mais diretamente no aparecimento de um surpreendente gênero, ou subgênero, chamado videoperformance. (GRACIA, 2008, pág. 49)

Já em meados da década de 1970 a distinção entre o simples registro da performance e essas variantes começa a ser conceitualizada, em formulações propostas por pioneirxs como Nam June Paik e Willoughby Sharp e teóricxs como Rosalind Krauss. Ao analisar a incursão do vídeo no campo da performance em texto de 1976, Krauss (2008), por exemplo, identificará “dois aspectos da utilização corrente de medium significativos para a discussão sobre o vídeo: a projeção e recepção simultâneas de uma imagem, e a psique humana usada como canal” (KRAUSS, 2008, pág. 146). Embora note que no começo da videoarte a maioria das obras realizadas “utilizaram o corpo humano como seu instrumento central” (Ibid), o que dialoga com as *aparições performáticas em vídeo* de Vingativa, há em suas observações a

clara presença de forte conceitualização da performance, bem como a presença do espaço expositor da galeria como *locus* principal de sua manifestação. Articuladas sempre a partir do trabalho de artistas profissionais, que tiveram acesso às câmeras de vídeo tão logo são comercializadas, as formulações que relacionam esses dois campos parecem ainda distantes demais do trabalho de Vingativa.

Quando tomamos estudos mais recentes, por sua vez, eles terminam por desaguar em conceitos como *tecnoperformance* e *cyberperformance*⁵⁷, de modo que as delimitações *videoperformance*⁵⁸ ou mesmo *videoarte* às vezes parecem relativamente datadas, embora ainda sejam utilizadas. Há uma ideia, no entanto, a de *potencial performático* (LEOTE, 2008), como um elemento estético que se relaciona à performance como linguagem e que pode ser encontrado em outras linguagens, que não a performática, que parece ser mais interessante para pensarmos o trabalho de Vingativa. Leote afirma que o aparecimento desta qualidade é comum em situações em que a atuação é um fator de muita importância, como no caso das apresentações de VJs, dança, teatro, desfiles de moda etc. Enfim, “obras realizadas utilizando-se interfaces com o corpo, ali acopladas, ou a partir dele desenvolvidas, de maneira experimental” (pág. 54). Essas linguagens teriam, portanto, um potencial performático que pode ou não ser acionado e que, ao ser acionado, será percebido em diferentes escalas de ênfase, necessitando-se aí de uma avaliação mais específica. “A força deste potencial não está nem na indumentária, nem na pessoa que atua, nem, tampouco, na parte videográfica do trabalho. Mas está naquilo que resultou da conexão destas partes. É um resultado híbrido.” (LEOTE, 2008).

Essa ideia dialoga, portanto, com o modo que compreendo a influência da performance nos vídeos de Vingativa, mas parece-me necessário, ainda, pensar de que modo se dá a entrada do vídeo nessa mescla. Nesse sentido, a maneira como o potencial

57 “A *tecnoperformance* constitui uma linha de pesquisa que desloca a atenção, historicamente enfocada no corpo, para a ferramenta midiática, explorando múltiplas hibridizações sonoras e visuais antes inimagináveis. Pode-se definir a nova performance como “um conjunto virtual midiaticizado”.² Porque o que importa cada vez mais é transladar para o campo das ações a mesma lógica de produção hipertecnologizada e midiaticizada da “realidade” mass-midiática. Falamos então de um corpo midiático que já não se oferece diretamente ao nosso olhar, e sim se apresenta desvalorizado em sua corporeidade e metamorfoseado em reflexo ou reverberação eletrônica, finalmente deixando de ser um “objeto-meio” para se converter em um “objeto-midiaticizado”. Nem ao menos importa que se manipule o corpo do próprio artista ou de qualquer um que possa estar presente.” e “Algumas performances são eminentemente multimídias e espetaculares, e apenas contemplam o corpo do artista como um elemento compositivo a mais dentro de sua parafernália tecnológica. Mais além destas experiências, no entanto, encontra-se o que alguns chamam de *cyberperformance* ou *performance na rede*. Neste tipo de propostas, o corpo já não está presente, nem mesmo subordinado a dispositivos tecnológicos ou “congelado” em suporte vídeo, mas transformado em um corpo evanescente, extremamente “desmaterializado”, um corpo transmissível e fantasmático.” (GRACIA, 2008, pág. 49, 50)

58 Rosangella Leote (2008) irá considerar a *videoperformance* uma subcategoria de *tecnoperformance*.

performático da atuação de Vingativa se manifesta no vídeo parece estar mais relacionada com as especulações de Vilém Flusser (2004) sobre o impacto que a popularização desse formato viria a ter a partir de sua utilização por pessoas comuns. Desde a hipótese de que “a observação dos gestos permite ‘ler’ a maneira pela qual os gesticuladores estão no mundo” (pág. 73), no ensaio *O gesto em vídeo*, originalmente publicado em 1991⁵⁹, Flusser de certo modo prevê a abertura performática que ocorreria em decorrência do amplo aumento do uso das câmeras. Sua utilização permitiria novas possibilidades de encenações para as vidas, à medida em que as pessoas começassem a brincar de forma amadora com o formato vídeo (em contraposição ao “filme” que, naquele momento, era o formato artístico profissional), pois

As pessoas que participam da cena com o manipulador não são atores (como o são no caso do filme), mas parceiros seus. São simultaneamente memorizadores e memorizados. Estão em diálogo com o vídeo. O vídeo, ao contrário do filme, o qual é discursivo, é memória dialógica da cena. (FLUSSER, 2014, pág. 74)

O vídeo proporcionaria diálogos mais abertos e horizontais, distantes, por conta disso, das estruturas que operam verticalmente de cima para baixo no audiovisual profissional hegemônico, trazendo a reboque, via de regra, toda uma visão de vida normatizada transmitida por formas e conteúdos. Nesse sentido, Flusser dirá ainda que

O vídeo é instrumento fascinante. Por permitir que se descubram virtualidades latentes, e por permitir que se desvie o propósito inicial pelo qual foi produzido. Por certo: o vídeo permite que o manipulemos com gestos pretendidos pelos que opuseram em nossa circunstância para manipular-nos. Em tal caso os nossos gestos serão reveladores de existências culturalmente determinadas, no sentido de obedientes a determinados modelos de comportamento. Mas por se tratar de instrumento recente, o vídeo permite também que o manipulemos com gestos radicalmente novos. (FLUSSER, 2014, pág. 78)

Embora o vídeo já não seja instrumento tão recente, haja visto que foi criado na década de 1960, como já vimos, sua real popularização, no Brasil, é fato bem atual⁶⁰ e, no sentido descrito acima, aberto a experimentações e à expressão de novos corpos e “modelos de comportamento”. Isso que se dá porque, pela novidade do meio, os gestos novos que ele ocasiona proporcionam certa liberdade em relação às estruturas às quais me referi anteriormente e que Flusser cita. Estas que, por controlarem até bem pouco praticamente todo o espectro do que era produzido em audiovisual, detinham todo o poder sobre a representação

59 Na série de ensaios de *Gestos* (2014). Não consegui localizar em que ano teria sido escrito esse artigo. A contraposição que ele faz entre “vídeo” e “filme”, no entanto, sugere que tenha sido escrito bem antes da publicação.

60 Refiro-me ao momento em que se torna um instrumento ao alcance de populações precarizadas, o que só virá a acontecer em grande escala a partir da chegada dos celulares com câmeras de vídeo acopladas.

dos corpos. A popularização do gesto de filmar e ser filmadx, portanto, irá potencializar essa possibilidade de libertação, de modo que esses fatores junto irão promover uma abertura ao novo no campo do visível e por meio dele:

tais gestos novos [do vídeo] articularão uma maneira nova de estar no mundo. (...) O vídeo permite tais gestos, e de certa forma os provoca. (...) Não estivesse ocorrendo profunda mutação de nossa maneira de existirmos, e o vídeo não poderia estar provocando tais gestos. (...) O vídeo permite que a nova forma de existir se manifeste. E tal nova forma de existência contesta os sistemas culturais que nos determinam, porque tais sistemas não são capazes de absorvê-la, e muito menos de satisfazê-la. (FLUSSER, 2014, pág. 79)

Deste modo, Flusser indica que estes “tais gestos novos” representam uma transgressão dos “sistemas culturais que nos determinam”. Ao pensarmos as *aparições performáticas em vídeo* de Vingativa a partir dessa proposição, isso estaria relacionado com a possibilidade, por exemplo, de que os corpos que ela representa possam enfim ser vistos fora dos estereótipos, em suas singularidades. Também, que isso necessariamente confronta as forças das normas que regulamentam o campo do visível e que são incapazes de absorver essas corporeidades de modo que as satisfaça em sua necessidade intrínseca e fundante por liberdade.

2.5 As aparições performáticas em vídeo de Vingativa

As *aparições performáticas em vídeo* de Vingativa, portanto, não são apenas os registros de performances, como poderia ser considerado o documentário *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1990), nem *videoperformances*. Tampouco se tratam de cenas ficcionais, apenas, que estariam restritas ao campo do cinema. Para além do pensamento da performatividade em Butler, considero as aparições em vídeo de Vingativa performáticas também porque o *Leona Assassina Vingativa 1* (2009) funciona como uma espécie de duplo nascimento midiático da persona/personagem Vingativa. O diálogo a seguir explicita isso e ilustra os bastidores que precederam este momento decisivo de sua ainda não iniciada carreira:

Vingativa: ... [No dia em que foi gravado o “Leona Assassina Vingativa 1”] eu chego assim na casa dela [Paulo Colucci], “ah, bora fazer um clipe”, e ela, “ah, mas só que eu tô dormindo”, e eu, “ah, não, então tu vai ser aleijada”. E ela foi, fez a cena da aleijada... Mas antes disso a gente já fazia vídeo, né. A gente fazia, a gente olhava, achava graça e apagava. Porque não dava na memória [da câmera], não

sei... Nessa época era tempo do *Orkut*, *Msn*, o povo não dava muita confiança pra negócio de vídeo.

Colucci: E antes daquele dia também não existia nem Leona e nem Aleijada Hipócrita. Nasceram as duas naquele mesmo dia. Ela me chamando, no decorrer do vídeo, no improviso, de Aleijada, e eu, tipo, Leona, também, e a galera superaceitou Leona. E eu, a galera também foi quem me batizou, a internet foi quem me batizou de Aleijada Hipócrita, porque ela [Leona] não imaginava que eu fosse ser “A” Aleijada Hipócrita, ela falava por falar mesmo. (ALVES; COLUCCI; VINGATIVA, 2017)

Poderia dizer que a pequena Vingativa que aparece pela primeira vez nesse vídeo é, assim sendo, uma sorte de devir-imagem do que ela viria a se tornar, pois passaria, tempos depois, a se considerar uma mulher trans* de mesmo nome. No percurso, esse momento se desdobrará em outras aparições que, quase sempre, conceitualmente, deslizam entre persona real midiática e personagem ficcional. Como um esdrúxulo mas eficiente contraexemplo, basta pensarmos que o mesmo não acontece com Colucci, já que há uma separação muito óbvia entre sua persona e a personagem Aleijada Hipócrita. Vingativa, por outro lado, sustentará essa ambiguidade pelos modos como lida com suas aparições no ambiente da rede. A maneira como a performer trabalhará a partir da reportagem do *Cidade Alerta* (2016, TV Record), que citei na introdução e trago de volta em mais detalhes, é bastante preciso nesse sentido:

Outra aparição marcante de Leona e que nos ajuda a perceber como ela se esquia com escárnio das tentativas de cerceamento ocorreu no programa *Cidade Contra o Crime*, também veiculado na RBATV. Acusada de furtar quase 100 peças de roupas de uma loja popular, Leona não apenas foge da humilhação inerente a esse tipo de programa, como o transforma, incorporando aquele evento à sua lógica performativa, como se fosse parte de um grande show. Primeiro, ela nega a acusação dizendo que aquilo é uma rixa entre ela e a dona da loja, que tem “desde o tempo do crocodilo, eu joguei whisky nela, enfim.” A performer justifica que jamais usaria aquelas roupas em seu show “eu não vou usar roupa de 10 reais, eu sou uma travesti fina, as minhas roupas são de 5 mil reais, 6 mil reais, cristais swarovski, meu amor.” Em seguida, ela muda o discurso e, sem conseguir conter o riso, diz para a repórter: “foi só um empréstimo.” No final do vídeo, Leona ainda aproveita a oportunidade para mandar beijos para as bichas e travestis que, segundo ela, são todas suas fãs. Depois de sair da cadeia, Leona faz uma transmissão ao vivo em uma rede social para tranquilizar os fãs: “foi tudo de bom, foi tudo ótimo, eu cheguei, estremei a cadeia, cheia de babado.” Em entrevista posterior, afirma que aquilo foi uma jogada de marketing para promover seu novo clipe e a continuação da saga: “eu precisei de umas imagens na cadeia, aqueles marginais deliciosos, a gente tá trabalhando em cima disso.” Ou seja, pessoa e personagem se confundem – um evento envolvendo a Leona “real” que poderia gerar algum tipo de constrangimento é rapidamente absorvido ao seu espetáculo multiplataforma. (MEDEIROS, 2018)

É essa oscilação, portanto, dentre outras coisas, o que parece criar um ambíguo *estado de performance*, que poderá ser ativado pela artista sempre que necessário. Enquanto escrevia

essa dissertação, por exemplo, Vingativa deu entrevistas⁶¹ em que conta versões diferentes de sua vida. Uma delas acrescenta mais uma camada às dos vídeos analisados acima por Medeiros. Agora, em 2019, ela voltará a falar da prisão por furto com um inédito peso moral, creditando o fato à sua condição precarizada, ganhando assim ares melodramáticos e de uma militância mais óbvia. Fala também da dificuldade que teve para ser aceita pela família, de ter sido expulsa de casa, de quase não ter tido contato com o pai, embora em 2017, quando a entrevistei, tenha dado a entender que essas relações teriam sido em geral tranquilas, sem muitos atritos, como decidi manter na introdução desta dissertação.

É importante acompanhar essas mudanças para tentarmos visualizar como se dá seu fluxo nas redes, como ela lida com as imagens e demais informações, sustentando a ambiguidade que sugeri acima. Interessa pensar que, independentemente de poder estar se aproximando de uma verdade dos fatos nessa entrevista de 2019, seja pela reavaliação de contextos, ou de seu passado, ou ainda pelo conselho de uma nova assessoria ou coisa que o valha, se levamos em conta os caminhos percorridos até aqui em suas *aparições*, isso não teria assim tanta importância para as análises. Importa sua presença, naquele momento, e como ela molda seu mundo enquanto age nas imagens, e o seguirá fazendo por meio da criação de novas versões e da edição dessas aparições. O que quero dizer é que a entrevista (ou suas imagens como um todo), tomada de um ponto de vista *performático*, não precisa passar pelo binarismo verdadeiro/falso, por exemplo. O que interessa, para o modo como proponho pensar o trabalho da artista, é que, independente do seu caráter de informação fidedigna ou não, as *aparições performáticas em vídeo* de Vingativa podem quase sempre são performáticas ou podem vir a ser matéria de performance, uma matéria prima produzida por Vingativa para Vingativa. Isso porque ela pode, a qualquer momento, por operações várias, empurrar material do tipo para lugares outros, esquivando-se das apreensões dos gêneros e formatos, e também de nossas expectativas moldadas por seus enquadramentos. Aumentando, assim, seu potencial performático.

Ao observar essas nuances, é bom deixar claro que não pretendo furtar de Vingativa a possibilidade de que ela se expresse na mídia como pessoa apenas, com seus arrependimentos, juízos de valor e dramas reais. O que quero dizer é que vejo nela uma habilidade (artística)

61 Uma dessas entrevistas foi dada ao site AMZ, que integra a plataforma Oliberal.com e foca em conteúdos amazônicos, Vingativa fala dos problemas com a mãe, do sofrimento até ser aceita, inclusive de ter sido posta para fora de casa, porém sem dar muitos detalhes. O modo como fala da sua suposta prostituição também tem cores mais moralistas do que em registros próximos. Disponível em: <https://www.oliberal.com/conexaoamz/a-arte-de-sacudir-a-poeira-e-dar-a-volta-por-cima-1.145819> Acesso em: 27 Mai. 2019.

para lidar com o mundo das imagens e da comunicação em rede, por parecer entendê-lo como um ambiente sobretudo das aparências, em que se pode manejar os fatos com uma fluidez que a vida fora das telas não permitiria. Por isso, quando assim o deseja, age desestabilizando seus pilares, esvaziando a imagem como índice de real, revelando seu caráter intrinsecamente fantasioso. É como se sua atuação revelasse a *representação* como modo, ou seja, como esta opera nos regimes de visibilidade, ao mesmo tempo em que faz uso dela como *performance*. Assim sendo, as imagens podem até nascer a partir de gêneros mais delimitados, mas Vingativa poderá manipular seus destinos, sob as prerrogativas de seu estilo, com relativa facilidade, a partir da ambiguidade de seu nome, cujo significado segue em trânsito entre esses regimes, em estado permanente de performance.

“Performance é fluxo” (OLIVEIRA JUNIOR, 2011). Logo, instabilidade, movimento. Heráclito diz: não se entra duas vezes no mesmo rio. O rio segue seu fluxo, como segue a vida, sem nunca se repetir e nunca parar. Se a performance joga justo com esse limite entre arte e vida, isso quer dizer que é única cada vez que acionada, ou que aciona, por meio de seus métodos (os mais diversos, como vimos acima), um certo estado irrepitível em forma de proposta e realização. Enquanto numa obra que parta de parâmetros mais fechados/acabados essa unicidade do momento presente, em cada apresentação, localiza-se principalmente na experiência da espectralidade (o cinema, por exemplo), o que diferenciaria a performance é o fato de que a abertura de sua proposta produz uma unicidade que opera com a mesma potência para os dois lados, artista e público, simultaneamente.

Na medida em que a performance conjuga corpo e obra, além de envolver o espectador, no mínimo como testemunha, senão cúmplice das experiências vividas, não apenas a diferenciação sujeito/objeto cai por terra, mas a separação observador/observado também se dilui num contexto de “co-sujeitos” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 23). (...) Fischer-Lichte propõe que a *materialidade* da performance domina seus elementos semióticos; que a estrutura significado/significante desmorona com o impacto provocado pela experiência vivenciada na performance. Ela conclui seu argumento alegando que no caso da performance a distinção tradicional entre produção, obra e recepção soa questionável, senão obsoleta. (LEOTE, 2008, pág. 53)

Há o conceito de performance sem a performance mas, como vimos anteriormente, não há performance sem o acionamento do conceito. Deste modo, o conceito funciona performaticamente sobre a arte que irá nomear. Imagino, portanto, que uma das possibilidades de pensar a performance como gênero se dá justamente por seu potencial de movimento ao abrir-se para a relação com o público e as formas da vida comum de modo mais visceral. A particularidade da performance talvez seja esse sentido mais denso e palpável de algo

inacabado e que se move, ou pode se mover, entre performer e público, por conta da relação que ela ativa com seu jogo.

Esse é outro sentido em que as *aparições performáticas em vídeo* de Vingativa, persona/personagem, poderiam ser também chamadas de performáticas. Quando se coloca em cena aos 11 anos, a partir de uma proposta de encenação cujo desague é sempre aberto e flui com a brincadeira; quando o faz com a liberdade de ser outrx, distante de tudo que a materialidade de sua condição social precarizada parecia permitir; quando se aproveita das ferramentas disponibilizadas na gênese de uma tecnologia, o que não permitia sequer entender bem seu alcance e de sua abertura ao outro; quando se mostra com uma autonomia sobre sua imagem tão rara quanto estimulante para um público que quase não se via representado na mídia de massa e logo a declara uma de suas musas.

Deste modo, Vingativa parece ter acionado um *estado de performance* que vem se desenrolando, com potencial performático variável, a depender do evento, da mídia e de diversos outros fatores, na relação com seu público e centrado em sua figura, daquele 2009 até agora. É por conta da rede de relações que se constroem como uma enxurrada a partir desse vídeo que chegamos até aqui. Como se a performance não se desse apenas dos limites temporais e espaciais da cena tradicional que vemos nas imagens, mas se desdobrasse nas relações que seu fluxo na internet vai criando com o passar do tempo.

Depois da gravação, que de tão espontânea pega de surpresa inclusive Colucci (Aleijada Hipócrita), numa manhã qualquer, um amigo edita e coloca no *YouTube* o vídeo. Por caminhos que provavelmente é impossível reconstituir, ele viraliza e chega a um número surpreendente de pessoas. Isso faz com que o recém-amealhado fã clube, por meio de comentários nas redes, comece a pedir novos vídeos. A demanda aciona outras vontades, desejos, ideias, auto exigências. A turma, a partir dessa relação, cria novas propostas, que resultam em novas filmagens. Vingativa reaparece cada vez mais montada. O universo da trama se expande. Embora um pouco mais roteirizadas, as cenas seguem abertas ao improviso. As imagens variam. Agora não é um amigo da turma, no entanto, quem as edita. Elas seguem novamente seu fluxo pela rede até irem parar nas mãos de fãs que, voluntariamente, agem como editorxs. Varia, portanto, também o “método”. O primeiro material enviado de volta é visto, o vídeo é “aprovado” e subido novamente à rede⁶².

62 Colucci releva, não sem certa imprecisão, que sequer chegaram a ver outros envios. Teriam enviado o material filmado para mais de uma pessoa mas, ao gostarem do primeiro que montou e as enviou de volta, decidiram prontamente subi-lo ao *YouTube*, sem sequer esperar os demais para compará-los – se é que viriam a existir. Sobre essa ajuda de fãs, Fernando Valle (Delegada Dafiny) declarou à época, em entrevista: “As partes dois e três do vídeo [*Leona Assassina Vingativa*] só existem por causa dos fãs. Eles nos pedem

Vingativa começa a receber convites, a viajar, a ser cada vez mais Vingativa, o que quer que ela seja. E o fluxo, ao que parece, seguiria nesse ritmo, até ser dificultado, pelo que nos contam, em parte, pela Justiça, que teria proibido tanto as viagens de Vingativa como a realização de novos vídeos.

Algo ali, porém, depois de ativado, já não poderia ser estancado com facilidade. O corpo, impedido de viajar fisicamente, se espalha em imagem e em gestos pela internet. Segue seu fluxo se multiplicando nessas imagens, passando por corpos, sendo processadas por afetos e sistemas cognitivos, e voltando à internet, remixadas ou não, no agora conhecido caos de *downloads* e *uploads* em que muitos de nós estamos mergulhados. Olhando à distância, de modo amplo, são as imagens a água no fluxo dessa sorte de *performance/vídeo* por onde nadam os *gestos*. Essas *aparições performáticas em vídeo*, ao se espalharem pelas redes, agem como um corpo que se divide e se multiplica, um corpo que também mais facilmente se espalha, se distribui. Diante da óbvia impossibilidade de que a distribuição de sua imagem corresponda numa mesma escala à distribuição de sua matéria viva, talvez a sua simbologia, as mensagens que ele carrega, no entanto, sirvam para conectar outros corpos que compartilhem com ela preceitos éticos, estéticos, desejos e devires.

Essa imagem do corpo que se espalha na rede seria portanto um alimento para certas comunidades, tanto as constituídas como as porvir, carentes de referências em que possa ver-se e imaginar-se livres, do mesmo modo que o pão e os peixes multiplicados na parábola bíblica alimentam os famintos segundo a compreensão de Paulo Leminski (1984): “A multiplicação dos peixes, um dos milagres mais célebres de Jesus, é, no fundo, a multiplicação infinita dos significados”. O lastro desses significados, porém, está em Vingativa, em sua dupla “natureza”, entre a ficção e a realidade, em seu corpo, na metamorfose que começa em 2009 e que se derrama pelo tempo e pelos espaços, os reais e os virtuais, da internet, pelos modos como acompanhamos sua vida, a que temos acesso quase sempre pela mídia, pelas diversas versões que se multiplicam com as entrevistas que ela dá e nas quais intervém, pelos seus bordões que ganham as caixas de comentários, os chats e as glotes⁶³, pelos gestos a alimentarem e se reproduzirem por outros corpos, como mensageiros de outras possibilidades.

para continuar, nos dão ideias, sugestões. Só por causa deles é que nós somos divas” (É DO JURUNAS, 2009).

63 Glote substantivo feminino 1. ANATOMIA GERAL abertura triangular na parte mais estreita da laringe, circunscrita pelas duas pregas vocais inferiores, com cerca de 16 mm de comprimento e abertura máxima de cerca de 12 mm. 2. FONÉTICA•FONÊMICA espaço compreendido entre as pregas vocais e que, durante a respiração (e a articulação das consoantes surdas e das aspiradas), tem forma triangular, fechando-se na

3.0 Aparição, gesto e liberdade

3.1 A liberdade, a crise das democracias neoliberais e as aparições do povo

A liberdade é uma questão central no debate filosófico contemporâneo, que diz respeito, grosso modo, à crise das democracias neoliberais. Isso porque, como nos explica Luiz Felipe Miguel (2016), as bases da discussão sobre liberdade na teoria política estão assentadas na ideia de “liberdade negativa”, de Isaiah Berlin (1969):

A liberdade negativa aponta para a ausência de coerção externa nas decisões que cada um toma sobre sua própria vida, o que – em sociedades nas quais o monopólio da violência legítima está estabelecido – significa em primeiro lugar a ausência da coerção estatal. Já a liberdade positiva implica a capacidade de realizar os próprios objetivos e exige tanto a posse de determinados recursos quando a participação no autogoverno coletivo. (MIGUEL, 2016, pág. 16)

Segundo Miguel, dois aspectos costumam aparecer com frequência sob a acusação de terem um lugar secundário na concepção negativa da liberdade. Um deles diz respeito à “necessidade da participação nas decisões coletivas” e outro à “compreensão de que a privação material é uma redução da liberdade” (Ibid). “Fica implícito que a noção de liberdade negativa seria superior por ser ‘universal’, não dependendo de qualquer compreensão específica da relação entre controle da riqueza e autonomia ou entre economia e política.” (Ibid), obliterando-se assim a condição precarizada desigual do debate em torno da liberdade dos povos. Parece que, ao concordar com críticas como essas, Butler irá se aproximar da discussão em seus últimos textos. São trabalhos marcados sobretudo pela preocupação com as populações vulnerabilizadas, com a manutenção de suas vidas em condições dignas e igualitárias e com a possibilidade de serem ouvidas em suas reclamações por reconhecimento:

De certa forma, as teorias democráticas sempre temeram a “multidão”, mesmo quando afirmam a importância das expressões da vontade popular, inclusive em sua forma de desobediência. (...) Assinalo essas tensões recorrentes na teoria democrática para destacar como desde o início existe um descompasso entre a forma política da democracia e o princípio da soberania popular, uma vez que não são a mesma coisa. (BUTLER, 2018: 7)

produção das vogais, das consoantes sonoras e dos glides, quando o fluxo de ar, ao passar através das pregas vocais levemente relaxadas, ocasiona a sua vibração, a que se dá o nome de voz ou sonoridade. Origem © ETIM gr. glottis, ídos 'lingueta de um instrumento de sopro; glote, úvula' Fonte: Dicionário Google

Essa crítica motivará Butler a se dedicar a reflexões em torno das relações entre essas populações e o Estado democrático a partir das aparições públicas do povo (a multidão como forma e, portanto, com consequências estéticas), bem como de suas consequências na conformação das identidades. É a partir dessas preocupações que localizarei, no pensamento da filósofa, uma definição para liberdade que nos ajude a pensar as *aparições performáticas em vídeo* de Vingativa.

3.2 Os corpos dissidentes: quando ser livre é aparecer em si?

Em *Corpos em aliança e a política das ruas: Notas sobre uma teoria performativa de assembleia* (2018), diante da compreensão, dentre outras coisas, dos corpos em assembleia como um lugar de aparecimento e, logo, de representação, Butler diz que certo jogo de poder se dá na ambiguidade entre a necessidade de reconhecimento, para que se possa fazer parte das políticas públicas, e a de manter-se ao mesmo tempo longe das cristalizações identitárias. Essas assembleias, ou seja, essas multidões que se aglutinam temporariamente por interesses em comum, se reconhecem por meio de um estado compartilhado de precarização,

A precariedade é a rubrica que une as mulheres, os *queers*, as pessoas transgêneras, os pobres, aqueles com habilidades diferenciadas, os apátridas, mas também as minorias raciais e religiosas: é uma condição social e econômica, mas não uma identidade (na verdade, ela atravessa essas categorias e produz alianças potenciais entre aqueles que não reconhecem que pertencem uns aos outros). (BUTLER, 2018, pág. 67)

A partir do elo social da precariedade induzida, essas pessoas fazem alianças efêmeras e potentes a ponto de torná-los visíveis como parte integrante do povo, de dar inteligibilidade às suas presenças através do ato coletivo e, logo, também às suas reivindicações. Nesse sentido, ao pensar essas dinâmicas de aparição a partir do gênero, Butler fará uma instigante relação entre representação e performatividade:

A representação, que começa antes de qualquer ação do “eu”, é parte do próprio modo ontológico do gênero, e então importa como e quando e com que consequências essa representação tem lugar porque tudo isso muda o próprio gênero que alguém “é”. Então, não é possível separar o gênero que somos e a sexualidade na qual tomamos parte do direito que cada um de nós tem de afirmar essas realidades em público, livremente e protegido da violência. De certo modo, a

sexualidade não precede o direito; o exercício da sexualidade é um exercício do direito de fazer precisamente isso. (BUTLER, 2018, pág. 66)

O que a filósofa dá a entender, portanto, é que a liberdade de expressar a sexualidade em público é a liberdade de vivê-la em si. Não que seja a única, mas é o modo através do qual viver a sexualidade assume seu caráter notadamente político, pois apenas assim se afirma como igualdade de direito entre os corpos, o que só é possível em uma cena pública de reconhecimento mútuo.

Quando exercemos o direito de ser o gênero que somos ou quando exercemos o direito de nos envolver em práticas sexuais que não causam dano a ninguém, então estamos certamente exercendo certa liberdade. De forma que mesmo que alguém sinta que não escolhe a sua sexualidade ou o seu gênero, que são dados pela natureza ou por alguma autoridade externa, a situação permanece a mesma: se essa pessoa reivindicar essa sexualidade como um direito acima e contra um conjunto de leis que a consideram criminosa ou desonrosa, então a reivindicação em si é performativa (BUTLER, 2018, pág. 65)

Nesse trecho há um detalhe importante para compreender como Butler aproxima o gênero à política através da liberdade. Ao identificar a performatividade não como a simples aparição e expressão pública do desejo ou do gênero, mas como reivindicação do reconhecimento desse direito diante de “um conjunto de leis que a consideram [a sexualidade] criminosa ou desonrosa” (Ibid), expõe o campo de forças em que se dão os fluxos de poder entre os corpos. Assim sendo, será uma aparição gênerodissidente antinormativa a que agir desequilibrando esse campo, configurando-se, em ato, concomitantemente, tanto como reivindicação quanto como a expressão dessa liberdade.

Para esses corpos marcados pela norma, cuja dissidência se baseia numa característica visível, sua aparição em si (reivindicação e expressão da liberdade) é também a primeira infração que pode ser punida com violências psicológicas e físicas, muitas vezes culminando na própria morte, como tantos casos de transfobia, homofobia e racismo escancaram. Viver/aparecer, nesses termos, é arriscar-se. Expandindo esse escopo, poderíamos dizer ainda que esse risco não se restringe às pessoas gênerodissidentes, mas engloba pessoas racializadas e outras precarizadas de formas mais amplas⁶⁴, variando em modos e intensidades. É um

64 Basta pensarmos, por exemplo, que uma pessoa em situação de rua costuma ser identificada e pode sofrer violência por conta de aspectos visíveis, como vestimentas ou o corpo sujo. Quando vemos na rua uma pessoa bem vestida e limpa, não pensamos de modo algum, num primeiro momento, que se trata de alguém que mora na rua. É justamente o fato de alguém vestir roupas velhas e sujas que indica sua condição de precariedade, sugerindo também seu desamparo pelo Estado, de modo a fazer que essa pessoa seja vista, no limite, como alguém que pode sofrer violência pois não há quem olhe por ela ou vá reclamar a injúria.

risco, no entanto, que pode se ampliar ou se reduzir interseccionalmente, por assim dizer, e também de acordo com os espaços pelos quais esses corpos estiverem a circular, sendo que também nessa dinâmica os defensores da norma impõem restrições.

Nesse sentido, a palavra risco é oportuna porque conecta esse pensamento a como Frantz Fanon (2008) propõe a questão do reconhecimento ao tratar da identidade negra nas relações coloniais a partir da dialética hegeliana. Para Fanon,

a realidade humana em-si-para-si só consegue se realizar na luta e pelo risco que envolve. Este risco significa que ultrapasso a vida em direção a um bem supremo que é a transformação da certeza subjetiva, que tenho do meu próprio valor, em verdade objetiva universalmente válida. Peço que me considerem a partir do meu Desejo. Eu não sou apenas aqui-agora, enclausurado na minha coisidade. Sou para além e para outra coisa. Exijo que levem em consideração minha atividade negadora, na medida em que persigo algo além da vida imediata; na medida em que luto pelo nascimento de um mundo humano, isto é, um mundo de reconhecimentos recíprocos. (FANON, 2008, pág. 181)

Ao pensar com Hegel como a relação com o branco senhor condiciona a subjetividade do preto escravizado, é importante destacar como Fanon opera colocando um conceito universalizante face à realidade da violência desigual que se abate sobre os corpos. Pode-se ver também, nesse trecho, a demanda por reconhecimentos recíprocos, defendida por Butler (2006), como discutimos no capítulo anterior. Fanon dirá, portanto, que, para a pessoa negra, é apenas nesse embate pelo reconhecimento de sua humanidade pelo outro que é possível ver-se como um sujeito livre,

Reencontrando a oposição do outro, a consciência de si tem a experiência do Desejo; primeira etapa do caminho que conduz à dignidade do espírito. Ela aceita arriscar a própria vida e conseqüentemente ameaça o outro na sua presença corporal. [cita Hegel] “É apenas pelo risco de vida que se conserva a liberdade, que se prova que a essência da consciência de si não é o ser, não é o modo imediato em que a consciência de si surge inicialmente, não é dissolução na expansão da vida”. (FANON, 2008, pág. 181)

A consciência de si, portanto, se dá através da relação, e a liberdade, quando esse relacionar-se significa encarar o outro, aceitar esse difícil contato que é intrínseco à busca do reconhecimento de sua humanidade. Como afirma Butler: “O exercício de liberdade é algo que não vem de você ou de mim, mas do que está entre nós, da relação que estabelecemos no momento em que exercitamos juntos a liberdade, uma ligação sem a qual não existe a liberdade.” (BUTLER, 2018, pág. 61)

À pessoa negra, dirá Fanon, para libertar-se psiquicamente, restará correr o risco implicado na insurgência.

Para seguir adiante com a questão do *aparecimento* desses corpos marcados pela norma, gostaria de sugerir que embora de um modo geral seja possível entender que há um risco implicado no seu *aparecer em si*, não se pode a partir disso dizer que todo e qualquer aparecimento desses corpos é um ato de resistência, subversão e, portanto, liberdade. Isso porque, à parte esse risco inerente, aparecer dentro das regras impostas pela norma é permitido e, ainda, amplamente estimulado. Por isso não basta que se apareça para que isso configure uma subversão. Pelo contrário, aparecer normativamente tem o ônus, mesmo que às vezes não proposital, do reforço da norma. As aparições arriscadas e, portanto, livres, são as que desafiam os limites impostos ao campo do visível.

O fato de as *aparições performáticas em vídeo* de Vingativa estarem assentadas em uma dinâmica de visibilidade que se cria principalmente a partir do corpo, por meio de sua gênerodissidência radical, aspecto tematizado constantemente por ela, em atuações enérgicas, muitas vezes envolvendo dança e canto, é mais um dos aspectos que sugerem que uma metodologia para analisá-las deva partir de seus *gestos*. Proporei, então, nos subtópicos seguintes, como tomá-los em uma relação com a liberdade.

3.3 Os movimentos dissidentes: articulações entre gesto e liberdade

Em 19 de maio de 1888, seis dias após a abolição formal da escravidão no Brasil, Machado de Assis publicou uma crônica no jornal *Gazeta de Notícias*⁶⁵ em que comenta o acontecido com ironia e deboche. O escritor o faz ao criar uma cena em que, ciente da abolição como algo inevitável, um senhor decide libertar seu escravo, o jovem Pancrácio, tentando, assim, projetar uma imagem cristã e benevolente, embora siga tratando-o como se ainda estivesse escravizado. A crônica aponta para a descrença de Machado de Assis no ato

65 A *Gazeta de Notícias* foi um periódico publicado no Rio de Janeiro. Circulou entre agosto de 1875 e 1942. Fundado por Manuel Carneiro, José Ferreira de Araújo e Elísio Mendes, em 2 de agosto de 1875, o jornal introduziu uma série de inovações na imprensa brasileira, como o emprego do clichê, das caricaturas e da técnica de entrevistas, chegando a ser um dos principais jornais da capital federal durante a Primeira República. Também abriu espaço para a literatura (que publicava em folhetins) e promoveu o debate dos grandes temas nacionais da época. Antimonarquista e abolicionista, foi em suas páginas que José do Patrocínio (sob o pseudônimo de Prudhome) iniciou a sua campanha pela abolição da escravatura (1879). Machado de Assis, Capistrano de Abreu, Olavo Bilac, Euclides da Cunha, João do Rio e os portugueses Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, entre outros, também escreveram para a *Gazeta*. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gazeta_de_Notícias Acesso em: 25 jun. 2019.

formal de abolição como validador efetivo da liberdade, uma visão que Jota Mombaça, como vimos no final da introdução, tenta trazer à tona nos debates e reflexões que promove. Depois, por ser uma amostra de como o maior escritor brasileiro, a saber, um homem negro, escolheu comentar este acontecimento histórico em torno da liberdade da população negra escravizada. Assis o faz através de um anacronismo (AGAMBEN, 2009), ao combinar a realidade imediata com o artifício, de modo a compor uma cena em que pudesse dosar os *gestos* e ações para expressarem com tintas fortes o que a realidade histórica em si já não mostraria àquela altura dos acontecimentos. Refiro-me à caricatural subserviência de Pancrácio diante da situação, que seria postura difícil de encontrar na população negra daquele momento, muito menos em se tratando de um jovem urbano, dado que o ideal e as lutas pela abolição já estavam por demais difundidas (CAMPOS, 2008).

Um outro detalhe, contudo, interessa ainda mais neste quadro. Nos trechos descritivos de sua crônica, o escritor escolhe o *gesto* como *locus* principal para expressar que a liberdade adquirida com a abolição não passava de uma formalidade sem impacto real na vida das pessoas – logo, não implicando na organização dos corpos entre si e no espaço, como mostra o trecho a seguir:

Pancrácio, que estava à espreita, entrou na sala, como um furacão, e veio abraçar-me os pés. (...) Pancrácio aceitou tudo; aceitou até um peteleco que lhe dei no dia seguinte, por me não escovar bem as botas; efeitos da liberdade. (...) Tudo compreendeu o meu bom Pancrácio; daí pra cá, tenho-lhe despedido alguns pontapés, um ou outro puxão de orelhas, e chamo-lhe bêsta quando lhe não chamo filho do diabo; cousas tôdas que êle recebe humildemente, e (Deus me perdoe!) creio que até alegre. (ASSIS, 1973)

Os gestos destacados ressaltam a violência e hipocrisia do branco, nas “patadas” dadas no agora funcionário, formalmente um homem livre, e a subserviência de Pancrácio, tanto no seu *gesto* de ir aos pés do senhor quanto na falta do *gesto* de reação, que indicam a permanência, assim sendo, da escravidão. Embora seja escrita do ponto de vista do opressor, o que quer dizer que os gestos descritos apontam mais para seu lugar do que para Pancrácio, essa escolha de Machado de Assis guia o olhar para os movimentos dos corpos e as relações de poder que eles explicitam. Isso significa que para o autor algo a respeito da *liberdade* do indivíduo subalternizado, no contexto brasileiro, ao menos, parece ter nos *gestos* um lugar privilegiado de expressão.

Do mesmo modo que a postagem com a qual abri essa dissertação, em que Vingativa reivindica a autoria da facada em Bolsonaro, a crônica de Machado de Assis comentando a

abolição da escravidão no Brasil também sugere a abordagem metodológica que tento construir nesse capítulo, que parte do gesto para pensar a liberdade de modo mais amplo. Em que pesem suas enormes diferenças, curiosamente as duas peças têm ainda em comum o uso do deboche e da ironia como tom, além do fato de recorrerem à mistura entre realidade e ficção como modo de construção narrativa⁶⁶.

De volta à metodologia, para além da acepção de gesto que está implícita até agora, que eu poderia tomar do dicionário: “1. Movimento do corpo, principalmente das mãos, dos braços, da cabeça e dos olhos, para exprimir ideias ou sentimentos; 2. Forma de se expressar”⁶⁷, há na obra de Vilém Flusser (2014) uma tentativa de criar uma “teoria geral dos gestos”, que colocará a liberdade na própria definição formulada para o termo, atrelando incondicionalmente uma coisa à outra:

gesto é um movimento no qual se articula uma liberdade. Embora seja o gesto, enquanto movimento que é, tão determinável e explicável como qualquer outro movimento, tais explicações não satisfazem porque não atingem a liberdade que se articula no gesto. A competência de uma teoria geral dos gestos seria o estudo das articulações (expressões) da liberdade. (...) A definição do gesto acima proposta não capta, no entanto, a tarefa decodificadora da teoria em sua totalidade. Não é o caso do gesto ser expressão da liberdade, a qual permite necessariamente a “leitura” da liberdade. O gesto não permite, necessariamente, ao seu observador decifrar a liberdade que se exprime nele. Isto porque o articulador dispõe da capacidade para a mentira. Pode gesticular afim de induzir o observador à leitura enganada do gesto. Tal aspecto é essencial para o gesto, por ser essencial para a liberdade que se exprime nele, de maneira que a sua definição deve ser ampliada: Gesto é o movimento no qual se articula uma liberdade, afim de se revelar ou de se velar para o outro. (FLUSSER, 2014, pág. 16)

Como o trecho acima mostra, a proposta de Flusser para pensar o gesto tem um complicador que é preciso destacar. Se por um lado a relação feita entre gesto e liberdade é cristalina, por outro, dobra sobre si mesma quando a liberdade precisa ser também a liberdade de dissimular com o gesto. A possibilidade, assim sendo, de que o gesto seja livre também

66 Diuvanio de Albuquerque Borges (2011), ao comentar a série de crônicas *Bons dias!*, da qual o texto que trago à discussão é parte, observa que a referida crônica tenderá a aproximar-se da prosa ficcional, “enfazando a recriação de um mundo de forma imaginária, confundindo-se com outros gêneros, tais como o conto, em especial, e a narrativa satírica” (p. 23), e descreve implicações disso na narrativa: “Marcado pelo sarcasmo, temos aqui uma narrativa em que o narrador, por narrar de um tempo futuro, conta conforme convém às suas necessidades. A sua liberdade em narrar em primeira pessoa é ratificada pelo uso do discurso direto, tão fraudulento quanto quem o constrói.” (BORGES, 2011, p. 24) Curioso notar que a mesma descrição poderia ser usada sem grandes alterações para se referir à postagem de Vingativa sobre Bolsonaro. Mesmo a ambiguidade sobre a autoria, que em Vingativa reside em seu duplo caráter entre persona e personagem, aqui tem sua face na questão da primeira pessoa, que seria Policarpo, no entendimento de Chalhoub, enquanto Gledson dirá que é o próprio Machado de Assis, argumentando que na crônica, diferentemente do conto ou do romance, não há necessidade de coerência na criação da persona do cronista, fantando evidências para creditá-la ao personagem e não ao autor. (CAMPOS, 2008, p. 122)

67 Ver em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/> Acesso em: 16 jul. 2019.

para esconder uma liberdade. Assim sendo, se “gesto é o movimento no qual se articula uma liberdade, afim de se revelar ou de se velar para o outro.” (FLUSSER, 2014, p. 16), para analisar as imagens de Vingativa, pensarei o gesto apenas no escopo da primeira hipótese, como a liberdade de se revelar para o outro. Isso porque, se o *gesto* que significará *aparecer de modo antinormativo*, performado por populações precarizadas (enquanto corpos marcados pela norma), põe em risco a própria vida de quem gesticula, não haveria para o gesticulador vantagem em realizá-lo. Logo, este é um gesto de se revelar para o outro, de se mostrar livre exatamente por se revelar à revelia do risco. É claro que pensar nesses termos exige uma análise minuciosa de cada situação, já que, em certos contextos bem específicos pode ser lucrativo de algum modo performar certos lugares de precariedade. Quando isso ocorre, porém, é denunciado justamente porque costuma haver evidente mau-caratismo, já que se busca adquirir vantagem mantendo-se a possibilidade de se escapar ao risco social inerentemente envolvido⁶⁸.

Aqui, cabe uma ressalva: embora Flusser parta do gesto do corpo mesmo, em contato ou não com instrumentos, sua abordagem sempre aberta considera o gesto algo também para além dessa primeira delimitação. Estou ciente, deste modo, que proponho um recorte a partir da abertura criada por Flusser. Entretanto, o próprio filósofo indica sua aplicação em termos parecidos para pensar o campo da arte, ao sugerir que

O resultado do gesticular (edifício, discurso aritmético, poema etc.) poderia ser chamado “obra” e ser considerado, pela teoria, gesto materializado. Portanto, a obra seria decodificável aproximadamente como a grafologia decifra a escrita: a obra revelará a liberdade que se exprime por ela. (FLUSSER, 2014, pág. 22)

O trecho relaciona, deste modo, a ideia de gesto com o fazer artístico (dentre outros fazeres), como é possível notar nos exemplos dados pelo autor. Aí está implícita tanto sua ideia de “vida estética” (pág. 34), ao propor que a estética deveria extrapolar o domínio da arte ou, antes, promover a mistura de vida e arte⁶⁹, que se daria na liberdade de desautomatizar normas em geral; quanto a possibilidade de se pensar a liberdade no campo da arte em si, através desses parâmetros. O que fiz foi apenas delimitar a ideia de uma liberdade específica (*aparecer de modo antinormativo*) que, por acaso, mesmo que partindo de outras

68 Estes seriam casos exemplares: <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2018/11/blogueira-diz-que-nao-fingiu-ser-negra-para-ganhar-mais-seguidores-me-deixem-explicar.html> e <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2019/06/10/investigacao-mostra-como-homem-burlou-sistema-de-cotas-em-concursos-publicos.ghtml> Acesso em: 16 jul. 2019.

69 Proporá, por exemplo, que “O rito é gesto artístico, fenômeno da ‘vida estética’” (FLUSSER: 2014: 34).

epistemologias, termina por coincidir, de certo modo, com o que Flusser dá a entender a respeito do conceito.

Recapitulando, só podemos atestar a liberdade do *gesto* em uma aparição, nos moldes que proponho, se for possível reunir elementos que indiquem que ele age promovendo de algum modo uma subversão de certas normas que infligem, para os corpos em questão, o risco (BUTLER; FANON) por serem o que são ao se tornarem visíveis. É necessário, portanto, que a cena possa ser “lida” como subversão segundo esses termos. Trata-se de uma subversão bem específica, que deve ser analisada a cada caso. Nesse sentido, interessa o que dizem Ulm e Martoni (2016):

O projeto de Flusser, exposto na introdução de *Gesten*, é interrogar os gestos para, a partir deles, descobrir o modo se configuram os afetos: “Meu plano é fingir que ignoro o sentido de afeto e, a partir da observação dos gestos, tentar descobrir o que as pessoas querem dizer com essa palavra”⁷⁰ (2014, p.1). Neste sentido, o filósofo checo desenvolve um modo original de incursão sobre o problema, começando por sua própria definição de gestos, que consistiriam em “Um movimento do corpo ou de uma ferramenta atrelada ao corpo, para o qual não há uma explicação causal satisfatória”⁷¹ (2014, p.3). É nesse sentido que não há, definitivamente, por parte de Flusser o interesse de descrevê-los de modo causal, mas de pensá-los fenomenologicamente em seus contextos relacionais para refletir sobre que tipo de intencionalidade os orienta. (ULM, MARTONI, 2016, pág. 173, 174)

A leitura endossa, portanto, o que proponho: partamos dos gestos para então lê-los “em seus contextos relacionais”, ou seja, com os demais elementos que compõem a cena em relação com as normas vigentes nos contextos que ameaçam o aparecimento desses corpos, e não como se tivessem uma intencionalidade intrínseca aos movimentos. Esses limites, que definem o que é uma aparição normativa e antinormativa, por seu turno, não são sempre autoevidentes e nem estão assentados em apenas uma característica numa cena de aparição. Ademais, estão sempre sendo revistos e atualizados pela própria norma que regula o aparecimento. Como sabemos, uma das características mais complexas do capitalismo é sua enorme maleabilidade, a partir da qual parece ser relativamente fácil absorver as dissidências dentro da própria lógica do mercado. Tendo em conta essa dinâmica, qualquer proposta que busque identificar a subversão na imagem nesses termos terá que lidar necessariamente com suas nuances.

Vejamus como exemplo uma imagem do clipe *Vida de Patrícia* (2018), de Leona Vingativa:

70 Tradução dos autores de: “My plan is to feign ignorance of the meaning of affect and, by observing gestures, try to discover what people mean by this word”

71 Tradução dos autores de: “a movement of the body or of a tool attached with the body, for which there is no satisfactory causal explanation”

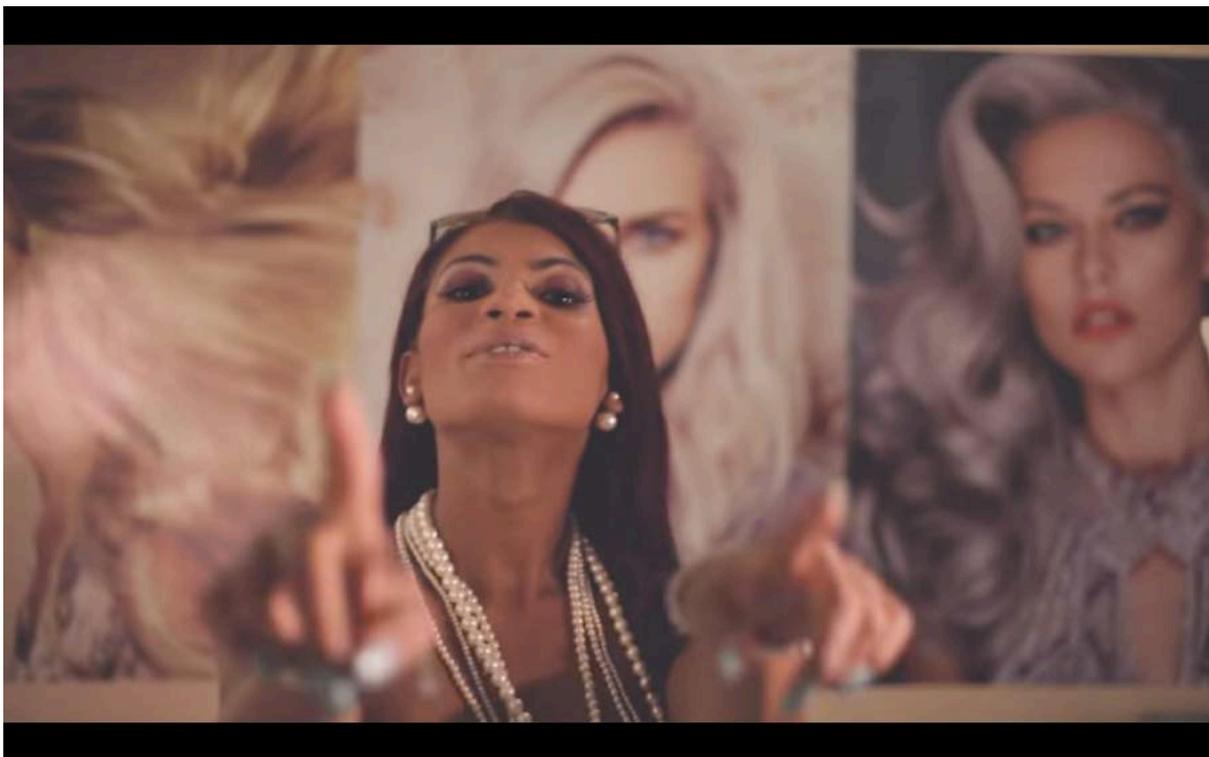


Imagem 17. Leona Vingativa em cena do videoclipe *Vida de Patrícia* (2018).

Vingativa, uma mulher trans* negra, tem o olhar empolgado, o queixo erguido, e aponta com os dedos indicadores para frente, como que convocando quem assiste. Está de cabelos alisados, com óculos descansados sobre a cabeça, colar e brincos de pérola, bem maquiada, e tem ao fundo uma parede que sustenta retratos enormes de mulheres brancas, de cabelos loiros e lisos, com maquiagem de festa, como a da performer. Essas fotografias figuram, portanto, o clichê da “patricinha” que parece inspirar a música, modelo seguido pela caracterização de Vingativa.

A partir apenas dessa descrição, poderíamos saber se o modo como Vingativa se utiliza dos estereótipos fortalece ou mina o lado normativo destes, como um certo ideal de feminilidade branca, de riqueza e beleza que ela parece performar artisticamente? Talvez fortaleça, e ela teria se curvado a um ideal de classe elitizado e branco. No entanto, não se trata de uma fotografia isolada, mas de um frame de uma cena do clipe, de modo que propus o exercício acima afim de revelar apenas uma das camadas envolvidas e em relação nessa cena. Sigamos trazendo o componente do som, mas partindo ainda dos movimentos de seu corpo. Os *gestos* de Vingativa são ostensivos, ela canta e dança, convoca. Sendo ela uma mulher negra, salta aos olhos nesse plano o contraste com as fotos das modelos que compõem o cenário bem como sua caracterização, símbolos-clichê do estereótipo da mulher rica, que dita

uma norma de aparência hegemônica, especialmente na publicidade. Todos esses símbolos seriam um indicativo de que Vingativa tenha aderido à arrogância das altas classes, mas o trecho da letra que escutamos justo na duração desse plano complexifica a leitura: “As bichas de verdade não se ilude com patrão!”, diz Vingativa, sugerindo uma peculiar relação entre gênerodissidência e classe. Este curioso antagonismo criado pela junção entre imagem e som parece sugerir, para a gênerodissidência, a necessidade de que a questão da classe esteja também articulada na luta pelo seu reconhecimento. Assim sendo, em contraste com a caracterização, é isso que os gestos, os dedos em riste e o queixo erguido intencionariam reforçar. Poderíamos sublinhar, ainda, que ela dança com uma energia muito maior do que a delicadeza da caracterização poderia sugerir. Tudo isso relativiza o peso normativo dos estereótipos que, de certo modo, têm seus propósitos subvertidos, de modo que passariam a servir aos da performer, expressos com frontalidade na letra.

Visto o exemplo, a metodologia, portanto, é de um pensamento sobre a imagem que parta sempre dos *gestos* para relacioná-los com esses outros aspectos/instrumentos mobilizados ao seu redor, cuja utilização reforçará ou minará suas potências subversivas ou normativas. Passa por avaliar, por exemplo, se combatem ou aderem aos desígnios do capital; às formas dadas e cristalizadas; à racionalidade colonial; às performatividades normativas; aos preceitos das formas artísticas pré-estabelecidas e demais divisões do campo da arte; às divisões entre os corpos, seja por classe, por raça ou sexualidade etc. Como proponho, os gestos só podem ser analisados a contento, portanto, tendo em conta todos esses elementos que poderiam revelar sua intencionalidade, bem como sua potência, se age desnormalizando ou reforçando seu peso normativo.

“O propósito dos instrumentos que nos cercam não são os propósitos nossos. São propósitos dos que mandaram produzi-los. Desviá-los é libertar-se.” (FLUSSER, 2014, p. 74) Se pensarmos a ideia de “instrumentos”, nesse trecho, de modo mais amplo, como as próprias formas que Vingativa mobiliza no organismo gesto-performance-imagem de sua aparição, teremos mais um modo de entender como essa *aparicação performática em vídeo* pode promover uma liberdade, como veremos nas análises no capítulo seguinte. Utilizar-se desses códigos, no entanto, é como fazer delicados acordos com a norma. Ao “ceder” a essas muitas vezes inescapáveis negociações, ao jogar com as regras, o *gesto*, dentro desse organismo, poderá se colocar no lugar ambíguo que diz respeito ao fato de que, quando se obedece às funcionalidades pré-intencionadas por quem cria o “instrumento” (ou as que ele venha a adquirir pelo uso normativo), necessariamente afirma-se a normatividade a que ele induz. Retorno uma vez mais à crítica de hooks (2019), quando aponta o caráter espetacular

conferido por Livingston às performances *drag* em *Paris Is Burning* (1990, Jennie Livingston), ao mostrar que a diretora favorece na montagem o espetáculo, e com isso mina o potencial subversivo daquelas aparições.

De certo modo, em outro campo, Butler também irá falar sobre isso ao tratar do fato de que, em países que seguem o *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais*, às vezes é preciso que a pessoa trans* aceite o diagnóstico de patologia do gênero para que o Estado venha a custear a transição bem como reconhecer legalmente tal pessoa como trans* ou o gênero desejado.

Que tipo de garantia de direitos é essa, e como pode ser possível não pagar um preço tão terrível? Os instrumentos que usamos se tornam mais fortes conforme os usamos e quanto maior é a frequência com que atingem os resultados desejados. Mas resultados desejados não são o mesmo que efeitos sociais e políticos mais amplos. Então aparentemente precisamos pensar sobre o tipo de reivindicação que a transexualidade está fazendo, uma reivindicação que está ligada ao direito de aparecer em público, de exercer esse tipo de liberdade que está implicitamente ligada a todas as outras lutas para aparecer nas ruas sem a ameaça de violência. Nesse sentido, a liberdade de aparecer é central para qualquer luta democrática, o que significa que uma apreciação crítica das formas políticas de aparecimento, incluindo as formas de limitação e mediação por meio das quais qualquer liberdade do tipo pode aparecer, é crucial para entender o que essa liberdade pode ser e quais são as intervenções necessárias. É claro que tudo isso ainda deixa sem abordagem a questão do que significa aparecer, e se esse direito não privilegia a ideia de presença corporal ou o que algumas pessoas poderiam chamar de “metafísica da presença”. A mídia não seleciona o que pode aparecer e quem pode aparecer? (BUTLER, 2018, pág. 63, 64)

O trecho, por sua vez, dá mais uma abertura para que se amplie a reflexão da autora, que privilegia o recorte das assembleias em espaço público, para o escopo das *aparições em imagem (vídeo) midiáticas*, com o qual estou a lidar. É importante lembrar, por fim, que o mundo normativo e universalizante opera segundo um regime específico de imagens que, embora não seja o mesmo das ruas, se constrói pelas mesmas prerrogativas. Pensar *os gestos que articulam uma liberdade* nos termos acima, assim sendo, deve relacionar a realidade dos corpos com os modos como eles aparecem diante do conjunto de regras, explícitas ou não, que ditam os limites segundo os quais esses corpos podem ou não se tornarem visíveis, seja no espaço público das cidades ou da mídia, em contextos sociais específicos. É ao infringir esses limites, portanto, que o risco de vida se apresenta como uma ameaça para os corpos que os subvertam, pois eles ameaçam, nesse aparecimento, a própria existência e validade dessas normas e desses padrões.

3.4 Ver nas imagens de Vingativa os *gestos* dissidentes

Diante da proposta de partir dos gestos para olhá-los de forma relacional como método de análise das *aparções performáticas em vídeo* de Vingativa, sugiro, ao invés de um *corpus* de imagens, um *corpus* de gestos. Buscarei identificar um certo número de gestos mais recorrentes ou significativos em seus vídeos para tentar pensar de que modo eles agem em relação aos outros aspectos em cada dinâmica na qual se inserem quando são acionados. Analisar, em termos de uma abertura que permite influências mútuas, como se relacionam com a *mise-en-scène*, mas também com os liames do fazer audiovisual, inclusive a produção, se e como se interpenetram, se articulam, se influenciam, com a possibilidade de chegar até nas relações que podem se dar por meio deles, os gestos, nos fluxos desses vídeos nas redes sociais.

Pensarei, por exemplo, o modo como os gestos de Vingativa desvirtuam a funcionalidade normativa das coisas ou mesmo de uma simples caminhada, na qual ela começa a engatinhar ou a se esfregar no chão, sem causa aparente, evocando sentidos absurdos; como ao olhar para a câmera ela cria novas possibilidades de relação com seu público, interferindo no campo de força das cenas a partir do complexo que se ativa por sua corporeidade e em torno dos vídeos; e também, como desdobramento dessas relações, de que modo os fãs interagem com os vídeos, como eles se articulam com a produção (algumas de suas produções são propostas por fãs), e como isso, de certo modo, é uma reverberação dos gestos, que comunicam algo, que convocam, que se espalham também em remixes e paródias diversas feitas por admiradorxs.

No capítulo seguinte, assim sendo, elencarei esses gestos e farei as análises.

4.0 Os gestos em ação: as *aparições performáticas* de Leona Vingativa

Alves: (...) A gente estava falando aqui que você é mais tímida e a personagem Leona é mais extrovertida, pra frente, mas ao mesmo tempo vocês são a mesma pessoa, né...

Vingativa: Não, mas do nada ela baixa em mim. A Leona louca, é, do nada. Às vezes eu *tô* sofrida assim, aí do nada ela vem... Pá! A qualquer momento ela pode vir. É...

Alves: E você não controla, não?

Vingativa: Não consigo. Às vezes assim... uma coisa me chama muita atenção pra mim (sic) fazer escândalo, como... a gente chegou, eu e a Colucci [Aleijada Hipócrita] lá no, foi no hotel, aí ela *tava* me gravando, e eu já queria subir na grade! Ela [me disse:] “Leona, não precisa disso!”. Entendeu? Aí se eu ver alguma coisa, assim, tipo, ela mandou bater a foto, aí eu já vi um negócio mais altinho, aí eu já queria subir, me rasgar, subir no prédio, ficar doida. (ALVES; COLUCCI; VINGATIVA, 2017)

A *aparição performática em vídeo* de Leona Vingativa é a criação de uma persona/personagem que se ativa nas relações entre corpo e câmera ganhando forma imagética principalmente com um repertório de gestos corporais em geral bem marcados e recorrentes. Os mais importantes surgiram desde o primeiro vídeo da saga, em 2009, e parecem ter sido elencados a partir da consciência que vai se construindo a partir desse momento, em que tem importância o *feedback* do público, quando a brincadeira inesperadamente ressoa no *YouTube* para além dos limites fraternais do Jurunas e começa a ganhar, mesmo que timidamente, ares mais profissionais. A partir deste ponto de inflexão, Vingativa irá aprimorar esses gestos, lapidá-los, transformando-os em uma espécie de base gestual de sua persona/personagem. São gestos que, ao serem utilizados em contextos diversos, podem alterar seus significados e potências, ao mesmo tempo em que agregam nuances à personalidade de Vingativa sem, no entanto, descaracterizá-la.

Essa autoconsciência fica mais evidente ao se comparar sua performance gestual de agora com vídeos de suas participações em concursos de dança e miss gay em Belém (PA), gravados nos anos seguintes ao seu surgimento midiático (entre 2010 e 2013), quando ela também se nomeava como Leona Close. Esses registros demonstram que Vingativa tinha, desde aquele momento, um considerável repertório de gestos, principalmente relacionados à dança. Adolescente, às vezes fantasiada como uma espécie de caboclo da umbanda⁷², nos vídeos de suas apresentações Vingativa interage com público e jurados com bastante

72 Refiro-me principalmente à apresentação de 2012, *Miss Simpatia do Rancho*, a mais impressionante de todas. Vestida com adereços feitos com penas, entre eles um enorme cocar, Vingativa se apresenta ao som de *Linha de Caboclo*, composição de Paulo César Pinheiro e Pedro Amorim, belamente interpretada por Maria Betânia, cujos versos iniciais dizem “Já chegou a hora/ Quem lá no mato mora/ É que vai agora/ Se apresentar/ No chão do terreno/ A flecha do Seu Flecheiro/ Foi que primeiro/ Zuniu no ar”. Disponível em: https://youtu.be/HKD0TY_mOHM Acesso em: 25 set. 2019.

desenvoltura, em coreografias de movimentos bem marcados e conectados entre si, ainda que aparentemente dispostos numa ordem desenhada apenas durante a apresentação, de modo mais ou menos espontâneo. Algo, enfim, consideravelmente distinto dos modos estabados que prevalecem no gestual de sua performance Vingativa, que tem em certo descontrole dos movimentos uma de suas maiores *gags*, a ponto de o chão, em seus vídeos, parecer sempre um “destino irresistível” (INGÁ, 2018).



Imagens 18 e 19. Com cerca de 13 anos, Leona Vingativa se apresenta no concurso *Miss Simpatia do Rancho* (2012), em Belém (PA).

Aqui, antes de entrarmos no *corpus*, é importante fazer uma observação sobre a palavra *gesto*. Isso porque a utilizarei sem abrir mão do duplo sentido que vimos no capítulo anterior. Às vezes, virá como movimento em si do corpo; noutras, significando formas mais amplas que remetem ao sentido flusseriano, ou seja, já em relação com os demais elementos em diálogo na imagem. Delimitarei brevemente a seguir os *gestos* nesse sentido mais amplo, que escolhi como *corpus* a ser analisado. As análises operarão, portanto, sustentando um duplo movimento: veremos os gestos do corpo em si e também o gesto no sentido amplo, mantendo essa abertura semântica como espaço fértil.

O *atrack*, o primeiro dos gestos que será analisado, poderia ser descrito como um atracar-se generalizado de corpos que desorganiza (ou reorganiza sob a égide do caos) tudo ao seu redor. Mas que tem nuances mais abertas, que surgem tanto semanticamente, como nos informam os modos como Vingativa irá utilizar a palavra *atrack* em contextos diversos, quanto em variações do atracar-se em si do corpo.

Enquanto o *atrack* age de modo disfuncional, digamos, o “*Pode cortar!*”, segundo gesto a ser analisado, que emula uma tesoura com os dedos (e que eu tomarei como ponto de partida para pensar os gestos das mãos como um todo), costuma agir organizando a cena, frequentemente encerrando-a, como uma insígnia de autoridade. Performativamente, seria a tomada do centro, do lugar da direção e, logo, da autonomia sobre o próprio corpo em cena.

Isso, porém, nem sempre se concretizará com força, pois, sendo o *gesto flusseriano* algo cujo significado emerge de modo relacional, irá ganhar ou perder potência a depender de como se articula com contexto e demais elementos. Neste caso, em geral são elementos da cena do vídeo, como veremos em seguida nas análises.

Por fim, há ainda outro gesto significativo, *o gesto de olhar para a câmera*, terceiro e último a ser tratado. Este, dentre outras coisas, parece estar intimamente ligado às novas dinâmicas de visibilidade surgidas a partir da popularização das filmadoras, bem como à facilidade de veiculação de vídeos na internet, ainda que sua gramática pareça ser ainda a da TV, buscando-se principalmente intimidade.

Essa proposta de separação dos *gestos* é apenas uma tentativa de sistematização para fins da análise. Os gestos costumam agir em conjunto, num complexo orgânico em que vão se alternando e se conectando, no corpo e na imagem, algumas vezes dentro de um mesmo plano, em outras por meio do corte e da montagem. Assim, será frequente que, ao falar sobre um gesto, tenha que necessariamente recorrer a outros, de modo que os subtópicos indicarão apenas qual gesto de entrada, ponto de partida da análise. A separação serve para aprofundar certos aspectos relevantes para a reflexão da incidência do gesto específico em centralidade na imagem e de como se implica nas questões mais amplas propostas e que parecem ser ativadas por esse aparecimento ou em torno dele.

Leona Vingativa, portanto, seria como uma *aparição performática em vídeo* criada pela artista, dentre outras coisas, a partir da seleção de certos gestos que irão compor uma persona/personagem. A ambiguidade dessa localização entre realidade e ficção incide também nos gestos, de modo que eles adquirem como que uma segunda abertura para além do modo já aberto e relacional proposto por Flusser. Apesar de bem recortados em alguns momentos, eles ganham sempre nova significação e potências outras nas muitas aparições. Entre o primeiro “Corta!” seguido da mão fazendo o gesto de tesoura e os mais recentes, o corpo de Leona muda, torna-se outro. Nesse percurso, entre passado e presente, os gestos ganharam cada vez mais autoconsciência, reinventando-se em suas aparições. Na performance da artista, em sua existência como exterioridade, na junção entre corpo e vídeo, ficção e realidade, arte e vida, nesses lugares *entre*, os gestos aparecem como excesso sem causa, superfície a priori vazia de motivação verossimilhante, cujo significado só se alcança pela relação com os demais elementos que constituem a cena. Mas não de forma passiva, pelo contrário. O gesto age nas cenas pelo conflito provocado entre sua estranheza e a normalidade saturada dos outros aspectos, geralmente formas audiovisuais do *mainstream* e características documentais de sua realidade que as imagens também dão a ver. O que importará como resultado, pois, é a

aparência, o visível propriamente dito, que se constituirá nessa dialética que, por conta dos gestos, revela o corpo livre como o fator contraposto às estruturas e limitações da normalidade hegemônica, sejam do audiovisual (arte) ou da vida precarizada.

Assim sendo, o gestual de Vingativa – performado pela sua corporeidade trans*, periférica e negra, sendo as duas primeiras identidades constantemente tematizadas em suas aparições – entrará em interação com os contextos sociais e formatos audiovisuais operando principalmente por contraste e pela forma como segue pelo desvio dos padrões cisheteronormativos. Há um nítido tensionamento entre as aparições de Vingativa e a significativa ausência de formas semelhantes de aparição, livres e sem um enquadramento nítido, nos circuitos mais tradicionais da mídia hegemônica, que em geral normatizam e higienizam desvios e excessos. Corpo+gesto operam na junção que se dá na imagem pela via performática como devir, abertura a outras possibilidades de se relacionar com a matéria e os sentidos do mundo cotidiano, que costuma ser o cenário, o fundo habitual das figuras que ela dará a ver com suas aparições.

Buscarei pensar como a presença de Vingativa se insere nesses meios e de que modos específicos seus gestos atuam, em cada imagem, em relação às forças previamente estabelecidas e normativas que guiam práticas e estéticas no audiovisual e que costumam violentar corpos dissidentes visíveis, diretamente ou por apagamento.

4.1 Os movimentos em Vingativa: o excesso e o *atrack*

Imaginemos um plano fixo que mostra com profundidade de campo uma rua. Por ele passam pessoas, que com seus passos se vão. Outras aparecem desde o apertar do *rec*, sentadas ao fundo, distraídas na porta de um boteco, a levantar, vez ou outra, copos de cerveja até a boca, e a devolvê-los à mesa. Esses dois grupos de corpos, os que passam e os que permanecem, com seus gestos habituais, em quase imobilidade, passado certo tempo, já não apresentam novidade, passam a de certa forma integrar a paisagem. Destacar-se nesse plano, que filma o cotidiano de uma rua, exigiria alterar essa normalidade constituída. Um corpo que, por exemplo, ao vir andando, parasse do nada, como estátua, e ali permanecesse, imóvel. Ou outro que, de sua imobilidade primeira à porta do bar, simplesmente tomasse uma queda, ou, ativamente, saísse a dar cambalhotas.

Dado o espaço do plano, por sua vez, tomará posse dele com maior intensidade um corpo que produza essas ações próximo à lente, mas não tão próximo a ponto de preencher

todo o retângulo perdendo a forma. É preciso estar a uma certa distância para manter-se visível como corpo. Assim sendo, para um corpo tornar-se visível com mais eficiência na imagem desse plano, seria importante estar relativamente perto da lente, ao passo que o corpo que se move, em contraposição a outro que simplesmente se faça de estátua, levaria também vantagem. Em suma, nesse campo de forças em um plano não controlado para além de sua fixidez, portanto, há mais chance para o corpo que se move perto da lente tornar-se visível e interessante, atraindo para si o olhar da câmera que contempla e, logo, a atenção do público que verá a imagem por ela gravada. Além disso, terá mais atenção o corpo que o fizer com frontalidade, ou seja, se pudermos ver seu rosto, e ainda mais se ele olhar para a lente, se pudermos sentir que esse corpo também nos olha.

Talvez tenha sido por esse pensamento básico em relação à linguagem mais tradicional do audiovisual que Vingativa e sua turma tenham construído a encenação de seus primeiros vídeos. A efetividade de tais regras parece ainda guiar o modo como seguirá se relacionando com as diversas câmeras que a ela se dirigem. Porém, nada se esgota nessa constatação.

O movimento torna o corpo atrativo, mas entre os corpos que se movem há ainda outra camada, que dirá respeito ao modo como se movem. Ao “tomar posse” dos planos pelo movimento do seu corpo, Vingativa o fará, no entanto, agindo, ao mesmo tempo, também sobre o movimento em si. Ou melhor, sobre suas formas cristalizadas, sua funcionalidade cotidiana ou normatizada dentro de certa moral que se guia, no fundo, pelos desígnios da eficiência em prol da produtividade do mundo capitalista, este que se assenta sobre uma racionalidade de fundo colonial, do proveito e da exploração dos corpos.

É tomando esse primeiro aspecto das performances de Vingativa que desenvolverei a definição do gesto do *atrack*: de modo abrangente, trata-se de uma espécie de movimento que consiste em jogar-se no/contra/com o mundo, atracar-se a ele, aos diversos corpos que o compõem, animados ou inanimados, e também fazer colidirem esses corpos. Gesto que, por seu turno, costuma se ativar em um excesso: seja por movimentos que destoam dos demais pelo seu desencaixe, por não obedecerem a uma racionalidade anterior facilmente identificável, ou por movimentos em que se percebe uma exacerbação de energia. Tudo isso se dá pela ação do corpo de Vingativa, eventualmente junto aos demais, que com ele se “atracam”, depositando também suas explosões, como se um rastilho de pólvora aceso pela performer os atingisse. Não por acaso, Mombaça (2018) afirma que “na tradição das performances das bichas pretas, são sempre gestos explosivos”. Um reflexo, talvez, relacionado à necessidade sempre presente de autodefesa e reação, haja visto o estado de

constante ameaça a que esses corpos são submetidos nos espaços públicos predominantemente heteronormativos.

O fato desses gestos aparecerem como excesso ou sobra, por sua vez, não se dá apenas quando o corpo parece roçar seus limites físico-biológicos, como nas vezes em que os movimentos dos membros são tensos, estirando-os com força, ou quando a voz grita, aguda, e podemos pensar nas veias do pescoço a latejarem. O que quero dizer é que esse derrame se dá também pelos limites impostos pelas forças constituídas externas ao corpo, forças da vida social, que regulam a expressão corporal sob medidas aceitáveis, regidas por certa ideia de “bom gosto” que preza pela contenção. Com isso, desencadeado, o *atrack* termina por formar com o mundo, nas imagens, novas figuras, novas formas não programadas, descontroladas e deslocadas, agindo em desafio a essas normas. Imagens propensas à liberdade, pois nascem da liberdade do corpo em si, de sua agência sobre essas demarcações que tentam se impor sob o disfarce das naturalizações.

Se entendemos o gesto para além do movimento do corpo em si, como tentei delimitar nos capítulos anteriores, aqui é principalmente nessa primeira acepção, como simples movimento na chave do *atrack*, que ele se mostra potente. Em *Leona Assassina Vingativa I* (2009), quando Vingativa toma da rival a gravação que a incriminaria, ou seja, a partir do primeiro contato físico entre elas, tudo começará a seguir caminhos estranhos que se deflagram pelas ações dos corpos em contraposição ao esquema narrativo melodramático que orienta a camada mais referencial.



Imagens 20 e 21. Leona Vingativa avança sobre a Aleijada Hipócrita e toma dela a gravação de sua confissão, representada por um pedaço de material filmico, em *Leona Assassina Vingativa I* (2009).

Esse esquema narrativo melodramático é dissecado com rigor pela cena, de modo a ter todos seus pontos de virada e clichês mantidos, para o bem da paródia: Aleijada blefa dizendo que tem a prova; Vingativa confessa; Aleijada revela seu plano e diz ter gravado sua confissão naquele momento; Vingativa toma dela a gravação. Até aí, tudo corre, em certo sentido narrativo, como uma telenovela tradicional. Se a paródia afeta sons e gestos como um todo,

Vingativa se destaca para além desse primeiro exagero típico do gênero. É o modo como seus gestos afetam o desenrolar da ação que produzirá o estranhamento, começando a desarticular tudo que em sua materialidade tentava conferir, mesmo que fragilmente, uma mínima coerência normativa em termos de caracterização e atuação - como já dito, algo essencial à paródia. É assim que a camisa de malha que fazia as vezes de echarpe é abandonada nos primeiros solavancos, revelando totalmente, na personagem feminina, seu corpo franzino ainda infantil. As mãos, agora soltas, servirão aos tapas na Aleijada, assim como a echarpe será retomada para estalar como uma espécie de chicote na antagonista. Aquele corpo que antes tentava emular uma feminilidade hegemônica, portanto, se investe de modos violentos e de uma energia crescente e explosiva. Tendo agora em seu poder um pedaço de filme fotográfico desenrolado (objeto em que estaria gravada sua confissão) e um isqueiro, tomada pela fúria, ela irá atirar o plástico ao chão e depois se abaixará para queimá-lo, ao invés de simplesmente pegá-lo. Sem poder levantar-se da cama, a Aleijada atirárá em Vingativa dois pares de tênis velhos: “Não queime essa fita!”, grita. Vingativa afirma sua intenção de destruí-la mas, a esse ponto, começa a saltitar em direção à rival. Por fim, novamente no chão, agarrará um dos pés de tênis e com ele martelará o material filmico que há pouco tentava queimar.

Esses três gestos – ir ao chão para queimar o material filmico, martelá-lo com um tênis e saltitar em meio à briga – portanto, não apresentam nenhuma explicação dentro de esquemas pré-concebidos, são puro excesso e descontrole. Surgem em cena pela fúria crescente de Vingativa, que explode em insultos cada vez mais estridentes, dedos apontados, ironia e desregramento. O *atrack* parece suspender as coisas e aos corpos de qualquer função pré-concebida ou mesmo já conferida performaticamente pela cena, para devolvê-las a um ponto vibrátil (FABIÃO, 2011), em que tudo se conecta de modos imprevisíveis pela “anarquia” que o gesto deflagra. Essa espécie de guinada ao descontrole, por sua vez, destaca por contraste a narrativa melodramática que ainda articula os diálogos, fazendo com que a percebamos, cada vez mais nitidamente, como uma casca que se revela rígida demais para os excessos promovidos pelo corpo livre que, de certo modo, a irá infiltrar. Em um certo ponto, já não fará tanta diferença o mote melodramático: tudo o que nos chamará a atenção é a performance dos corpos. A uma só vez temos todo um desencaixe acontecendo de modo performático, duas imagens que convivem separadamente: numa camada, a vivacidade dessa ensandecida dupla de crianças alegres expressando-se livres num carrossel de energias e afetos; na outra, a sombra pálida da imagem a que remetem, uma tradicional família de personagens novelescas,

representadas por corpos escolhidos a dedo em um *casting* para o qual Vingativa e seu grupo jamais seriam convidadas.

Enquanto neste primeiro filme a câmera segue os corpos e os cortes parecem orientados pelos momentos em que estalam os *atracks* mais gráficos, sonoros e espasmódicos (INGÁ, 2018), que voltam em replays instantâneos, em *Leona Assassina Vingativa 2* (2009), tudo se



Imagem 22. Em *Leona Assassina Vingativa 2* (2009), ao descobrir que foi denunciada à polícia pela Aleijada Hipócrita, Vingativa diz o famoso o bordão “Prepara o táxi que eu tô indo pra Paris agora!”.

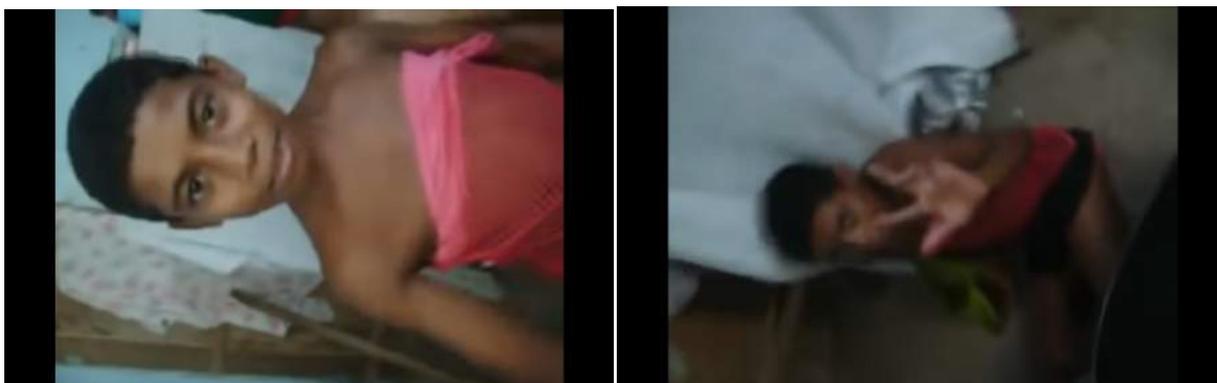
rearranja de outro modo, mas ainda guiado pelas irrupções do gesto na narrativa, como se seu desencaixe agisse aumentando intensidades e suscitando o reordenamento das demais peças. Nesta aparição, Vingativa está sentada em uma cama e faz uma ligação para confirmar a suspeita de que ela teria sido denunciada pela Aleijada à polícia. A partir de então, *fade in* e *fade out* entrarão a cada ponto abrindo e fechando momentos com regras próprias, e em um ritmo cuja estranheza é criada sobretudo pela desproporcionalidade entre a função na trama e sua extensão provocada pelo gesto do *atrack*. O primeiro e maior deles, que será deflagrado justo no primeiro minuto, durará por quase três (um terço do tempo total do vídeo), até passarmos à cena seguinte. Vingativa tem agora o figurino composto por mais peças (à bermuda somam-se um tomara que caia, lenço de seda na cabeça e óculos escuros) e os objetos de cena correspondem mais diretamente a sua funcionalidade habitual. Logo nesse

primeiro embate, no entanto, restará apenas o que está firmemente atado ao corpo: calção e tomara que caia. Adiante, já numa delegacia, Vingativa deflagrará outro descontrole. Para novamente tentar dar fim à prova de seu crime, agora gravada em um DVD, a vilã o tomará das mãos da Delegada Dafiny (Fernando Valle) e o esfregará no chão áspero do cômodo.



Imagens 23 e 24. Na delegacia, Leona Vingatica primeiro tenta quebrar ao meio o DVD, mas não consegue e então o esfrega no chão áspero do cômodo, para destruir mais uma prova de seu crime.

Mais uma vez a desproporção das soluções gestuais desmontam qualquer possibilidade da frágil verossimilhança sustentada, e os corpos desarticulam a decupagem que até então ainda os recortava com certa fluidez normativa. Após uma cena-vinheta explicativa com trilha sonora acentuada, excessos típicos da paródia, a câmera enquadra Vingativa na horizontal, com seu corpo entrando pela borda lateral do plano, como se o rosto estivesse deitado. É quando um aparentemente inesperado tapa, dado por Colucci, a jogará no chão, caindo por cima de objetos.



Imagens 25 e 26. Vingativa primeiro fala para a câmera, até que toma um inesperado tapa na cara dado pela Aleijada Hipócrita. Do chão, sem se deixar abalar, ela ainda comanda: “Pode cortar!”.

Enquanto a turma dá risada da brincadeira, Vingativa não perde a pose. Do chão, os olhos na lente, ela ainda encerrará a gravação: “Pode cortar”.⁷³ Nada a tira da encenação, de modo que essa tenacidade cênica aparece como outra maneira em que seu corpo excede os limites, aparecendo como corpo concentrado, transparecendo um objetivo a que persegue, uma intenção interna a ser realizada como programa, diferenciando-se das demais presenças em cena.

Assim como nos dois primeiros episódios, em *Leona A Assassina Vingativa 3 - A Aliança Do Mal* (2009), enquanto os gestos de todas as demais personagens guardam certa coerência com a normalidade, é novamente em Vingativa que eles se excedem, iniciando o *atrack*. Isso ocorre pela primeira vez quando a vilã vai até o hospital para enfim dar cabo à vida da antagonista. Vingativa caminha devagar em direção à cama em que descansa a Aleijada, como havíamos visto no início do filme. Ela avança com gestos contidos, tímidos. Um braço segura o outro com certo recato, o corpo envolto em um vestido, bolsa a tiracolo, peruca loira e óculos escuros. Já diante da cama, ela tira a bolsa com todo cuidado, depositando-a aos pés da Aleijada, que dorme. Quando tira os óculos, porém, a enferma acorda e a reconhece.



Imagens 27 e 28. A Aleijada Hipócrita está dormindo quando Vingativa chega com gestos comedidos, até que, ao ouvir que a rival acorda, a vilã salta por cima dela e tenta sufocá-la com um travesseiro.

Começa então um descontrole pelo excesso. Os óculos, já em suas mãos, serão jogados de qualquer jeito sobre o criado mudo, movimento acompanhado da pergunta: “gostou do meu disfarce?”. Subitamente, Vingativa salta de corpo inteiro sobre a Aleijada, montando por cima dela, literalmente, e tentando sufocá-la com um travesseiro. No *atrack*, perderá a peruca

73 É ainda mais impressionante, nesse sentido, uma cena do *Aliança do Mal* (2009), na qual a personagem da macumbeira diz que Vingativa precisa comer uma massa branca para realizar tal feitiço. Notamos em seu rosto que ela fora surpreendida pela proposta das amigas, e ela chega a dizer: “eu não posso comer”, quando a Delegada Dafiny agarra a pequena cumbuca e diz que a fará comer. Vingativa segue em sua personagem, observando a gororoba na mão de Dafiny, que subitamente a aperta sobre seu rosto. Ela cai para trás enquanto as outras dão risada. Em seguida, limpa o rosto, e em nenhum momento abandona a cena, que acontece sem cortes. Logo depois, começará um novo *atrack* generalizado.

e irá ao chão, até fugir após a chegada da Empregada Nordestina (David Silva), não sem antes deixá-la desacordada, ao dar em sua nuca uma coronhada de secador-de-cabelo-revólver. Outro *atrack* voltará a acontecer perto do final, quando a vilã, descomposta pelos puxões, restará vestida apenas com uma espécie de roupão de seda vermelho aberto, que deixa ver seu dorso franzino. O *atrack* desmontará o figurino libertando o corpo de apetrechos que poderiam agir fixando-o em uma expressão de gênero normativa. É assim, quase despida, que fugirá para Paris com seus dois comparsas, a Delegada Dafiny e Geraldo.

É justo quando o *atrack* vai para o próprio nome da obra, em *Leona Assassina Vingativa - Atrack em Paris* (2017), que o gesto aparecerá, no âmbito da saga, com menos força. Localizado no final, ele ganha como nuance o jogo com o artifício de uma projeção em *chroma key*, em que vemos Paris em profundidade, do alto da Torre Eiffel. As rivais se *atracarão* sobre o pano, mas não produzirão muito além de expor ainda mais sua já evidente artificialidade, embora a cena resulte hilariante. A relativa perda de presença e potência terá sido causada, talvez, pelo roteiro mais amarrado e pelo modo de produção mais convencional. Há apenas um outro aparecimento do gesto no filme, na caminhada de Vingativa em direção à torre, quando ela tropeça sozinha e cai, *gag* sugerida pela performer durante a filmagem.

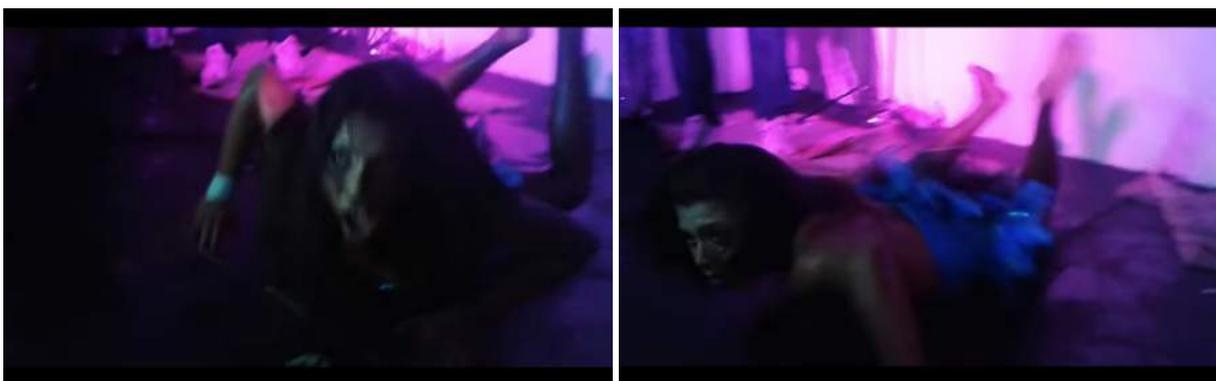


Imagem 29. Leona Vingativa e a Aleijada Hipócrita brigam sobre a Paris projetada em um *chroma key*, chegando a se embolar no chão com o pano onde se vê a imagem da cidade.

No clipe *Um conto de Natal (Só é Natal Se Eu Comer Peru)* (2019), provavelmente um dos trabalhos mais alheios a seus gestos que aqui observo, o *atrack* e o “*Pode cortar!*” não chegam sequer a aparecer. Com uma encenação cuidadosamente coreografada para tentar criar e disfarçar sentidos em diálogo com uma letra de teor sexual mais explícito, repleta de duplos sentidos óbvios, seguindo também um padrão técnico de montagem e luz *standard*, a direção amansa os movimentos do corpo, que chegam a parecer ralentados nas imagens, nessa que provavelmente seja sua aparição mais insossa, quase um contraponto ao restante de seus vídeos. Isso talvez ocorra porque, ao observar no conjunto do trabalho de Vingativa, nota-se que a desmedida de seus gestos não apenas é uma constante, como chega a ultrapassar a simulação ficcional em direção a ações reais em sua materialidade - ou seja, vai em sentido totalmente oposto ao controle exacerbado que se nota em *Um conto de natal...*

Vingativa não precisaria, no pacto que se estabelece na paródia/ficção, realizar fisicamente a destruição das provas, por exemplo. Bastaria “fazer de conta”. Vingativa, no entanto, quase nunca recorre a esse tipo de artifício, a certo grau de simulação aceito até mesmo em propostas documentais. Pelo contrário, o excede com sobra, conferindo ao gesto espessura de realidade. Enquanto os demais corpos em cena ultrapassam esse limite apenas nos *atracks* generalizados, Vingativa estará sempre um passo adiante, se “rasgando toda”, como costuma dizer. Em comparação com as infinitas paródias que se pode ver no *YouTube*, a saga *Leona Assassina Vingativa* (2009 - 2017) se destaca também por isso, por essa entrega dos corpos à materialidade dos encontros, em especial o da protagonista. Nos três primeiros capítulos, a qualidade da entrega ultrapassa, portanto, também a normalidade da brincadeira infantil, estando, desde aquele momento, mais próxima dos estados de disposição do corpo no esporte de alta performance ou nas atuações profissionais em que isso é exigido.

Nesse sentido, o corpo de Vingativa está sempre mais solto e tomado por uma energia que o confere a qualidade de uma bomba relógio desajustada, prestes a explodir em ações imprevisíveis. Em *Leona Vingativa feat. Romagaga – Anaconda* (2016), é impressionante seu tônus nos movimentos da dança, de modo a produzir gestos totalmente inesperados e impactantes por sua raridade. No começo, Vingativa está ao lado de Romagaga, de frente a uma parede e de costas para o público. Usa um vestido tomara-que-caia de cor escura, cheio de brilho, bem curto, e cujas bordas são babados transparentes.



Imagens 31 e 32. Quando a música começa, Leona Vingativa vai ao chão e se arrasta para adiante.

Quando *Anaconda* (Nicki Minaj) começa a tocar, Vingativa prontamente vai ao chão e, de bruços, arrasta-se puxando-se para frente com as mãos, os joelhos dobrados e os pés para cima. O movimento lembra o de um corpo possuído em filmes de terror. Quando se levanta, o vestido tomara-que-caia deixa ver seus seios, como voltará a acontecer por toda a apresentação. Ela o ajeitará com a boca aberta e o olhar provocante, que fita de lado. Em outro momento, despeja sobre seu corpo uma latinha de energético e, em seguida, a coloca na boca, deformando o rosto, que ganha feições de máscara com a acoplagem do objeto.



Imagens 33 a 36. Vingativa impressiona pela entrega corporal em gestos improvisados e surpreendentes, atracando-se no chão, com objetos e com sua parceira de dança Romagaga.

Nesse ciclo incessante de idas e voltas ao chão, caras e bocas sensuais, exageros físicos, reboladas e ajeitadas de vestido, o público fica ensandecido. Na plateia, no canto direito, está quem filma. Segurando a câmera com uma mão, ele chega a tocá-las com a outra, participando da cena. O lugar é pequeno, apertado, as luzes quentes. Num dado momento, os corpos parecem chocar-se na lente, querer entrar na câmera, acabar com a distância imposta pelo quadro. Esta gestualidade aberrante e expansiva, mais que seduzir, parece querer também atravessar tudo ao seu redor. Nas imagens que os movimentos criam, aparecerão figuras para além do humano, a sugerir o corpo como matéria maleável, cuja potência seria a de assumir a forma de qualquer ser que deseje. Suas dobras e mutações, exasperadas, vulcanizadas pela cor vermelha da luz, pulsam uma energia sexual e promovem prazeres desviantes, ao dar-se a ver como sensualidade expandida, livre de padrões heteronormativos.

É nos trabalhos realizados a partir de 2014 que o *atrack* ganha formas ainda mais definidas em relação aos outros elementos que compõem a imagem, o som e o contexto, como as letras das canções. O *atrack* surgirá em um enquadramento político mais direto, em alguns casos, tornando mais evidentes seus sentidos. Pendurar-se, arrastar-se, deixar-se cair e engatinhar, entre outros gestos, acontecerá, por exemplo, no lixo exposto ao ar livre ou nas águas sujas do bairro alagado, precarizado pela falta de saneamento básico e de educação.



Imagens 37 a 40. Já adulta, Leona Vingativa volta a “causar” na internet, em 2014, com *atracks* ainda mais inusitados e engraçados, como os que acontecem no clipe de *Eu quero um boy*.

Em *Eu quero um boy* (2014), videoclipe com o qual Vingativa volta ao holofotes da internet, no entanto, Vingativa remete ainda ao “desbunde infantil” de 2009, mas agora num corpo de mulher, já aos 18 anos. A letra da música começa com uma convocação: “Vem ki elas vão chegah/ as gay de todo lugar/ as passiva do meu pays/ ficando tudo feliz (...) Juntas vamos fazer/ o atrack acontecer/ seja em qualquer lugar/ as colega grita VRÁ”. Nos *atracks* desse clipe, a performer irá se dependurar em um alambrado, deste saltar para um poste (momento que ganha *replay*, como acontece na saga) e rolar pelo chão jogando tufos de grama pra cima. Uma convocação, enfim, aos deslimites dos movimentos, à liberdade de jogar-se metaforicamente na própria vida, sem receios ou vergonhas, excedendo cheia de alegria juvenil as demarcações da normalidade.

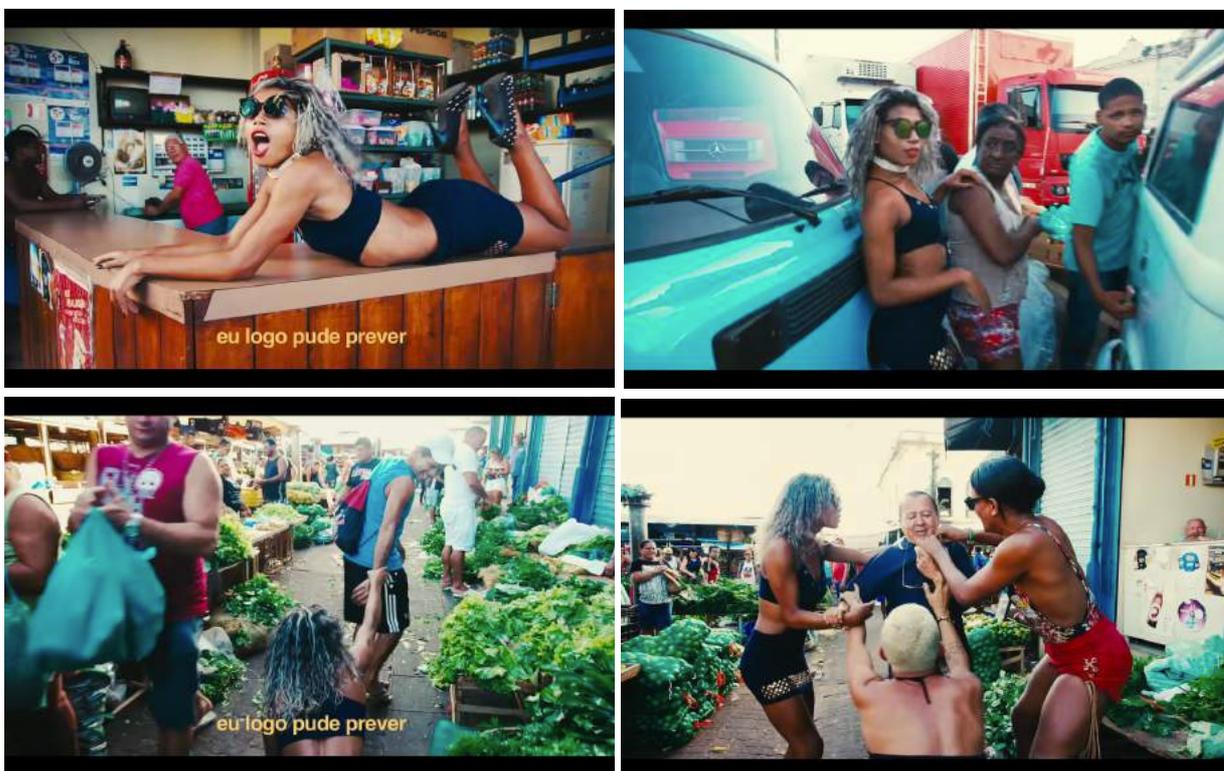
É ao tratar com mais frontalidade de temas mais sérios que o gesto do *atrack* encarnará mensagens políticas mais evidentes. Nos trabalhos a partir de 2017, a saída dos cômodos da casa para o espaço público coloca o corpo marcado pela norma em relação complexa com outros corpos potencialmente hostis. Os modos como esses corpos são postos em relação nas cenas, entre si e com os espaços, sob a aparência da brincadeira sensual, performa algo mais profundo e consegue dar a ver tanto o risco do aparecimento quanto a vulnerabilidade provocada pelo espaço precarizado periférico.

No videoclipe *Não pode esquecer o guanto* (2017), acompanhada de dançarinx⁷⁴, Vingativa passeia pelo tradicional *Mercado Ver o Peso*, em Belém (PA), enquanto tropeça de forma desajeitada e começa a engatinhar, gesto prontamente mimetizado pela dupla, ou simplesmente rola coreograficamente na grama por entre as pernas de uma delas. Porém, é quando esses gestos da dança invadem o espaço de outros corpos que a potência cresce. Com as diversas corporeidades postas em relação, as reações são imprevisíveis. Ao atracar-se no balcão de um bar, vemos ao fundo a expressão de descontentamento do dono. Uma mulher, em outro momento, ao ser convocada pelo ombro, lhe dá uns tabefes no braço.

Em outros momentos, homens desconcertados levam com relativo bom humor o fato dela atracar-se a seus corpos, sendo às vezes arrastada pelo chão. Cenas que, caso não fosse o aparato da câmera a emoldurá-las como um suposto processo artístico, poderiam levar à agressão física mesmo se praticadas por corpos normativos, que dirá pelo corpo em risco de Vingativa. Em um momento, com uma mão na cintura e o outro braço esticado, ela rodopia no meio de uma multidão, dando risada, enquanto as pessoas vão se afastando para não serem atingidas pela brincadeira quase infantil. Vingativa, deste modo, se espalha pelo espaço

74 Matheus Silva e Thayla Savick. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=VQ1Lv1fD9s> Acesso em: 09 nov. 2019.

público e pelas pessoas, cria o atrito e provoca simbolicamente o perigo. Se por um lado a letra da canção fala sobre autocuidado, da importância de usar o “guanto” (preservativo) ao “viçar” (fazer sexo anal), por outro, Vingativa performa a coragem pela exasperação do risco sugerido por esse corpo a corpo provocativo na feira.



Imagens 41 a 44. No tradicional *Mercado Ver o Peso*, Vingativa se joga na relação física com outras corporeidades, criando atrito e situações inusitadas que performam o desafio ao risco do aparecimento.

Em outros dois videoclipes, *Lixo na sua cara* (2018) e *Acaba com o lixão* (2019), por sua vez, Vingativa expõe seu corpo às imundices de um lixão a céu aberto e de um alagamento nas imediações de sua casa. Diferente das expressões da periferia quase sempre romantizadas e higienizadas nas telenovelas, aqui tem muita sujeira. Em uma entrevista recente⁷⁵, Vingativa comenta o espanto de seu público ao vê-la entrar na água barrenta e cheia de lixo do Jurunas, em *Acaba com o Lixão* (2019), porque seria algo muito perigoso para sua saúde. Ela então responde que as pessoas são obrigadas a pisar por essa água, que (esse gesto tido como absurdo) é o normal do seu bairro, “todo mundo pisa na água, tem aquele contato com a água suja, é inevitável”, de modo que banhar-se ali não teria sido, portanto, nenhum sacrifício para ela. É como se dissesse: “esse absurdo é nossa realidade, vocês se espantam só agora porque estão longe ou distraídos demais para ver!”. Como se precisasse mergulhar

⁷⁵ Em entrevista ao canal do *Nois na Real*, disponível em: <https://youtu.be/wNBSh-N-5tk> Acesso em: 26 set. 2019.

naquela água para que as pessoas se assustassem e percebessem a gravidade do problema, que é tão recorrente em áreas periféricas do país.



Imagens 45 e 46. Na primeira imagem, Leona Vingativa rola no lixão, em *Lixo na sua cara* (2018), e, na segundo, se mete na sujeira de um alagamento, em *Acaba com o lixão* (2019), ambos videoclipes.

Nas paródias de Vingativa é a periferia que expõe o olhar do “centro” como superficial, acomodado, quando não cínico. Mas ela não o faz de modo melodramático ou sentimentaloides, como nas reportagens sensacionalistas que com suas formas gastas e pré-moldadas, exploram a miséria diariamente na mídia sob o disfarce da denúncia social. Pelo contrário, Vingativa transforma “lixo em luxo”, como dizem no *making of* de *Lixo na Sua Cara* (2018), ecoando o poema de Augusto de Campos. Porém, sem espetacularizá-lo nem tirar suas características reais.

O *atrack*, nesses termos, tem um sentido de luta mas também de realização em si, o que se dá nessa assunção do risco de jogar-se no mundo, em sua versão mais insalubre. Nestas imagens, Vingativa se atraca com o que se põe no caminho da realização de sua plena cidadania, como se desafiasse a precariedade social do espaço com os limites do próprio corpo, realizando-se como sobrevivente em meio ao absurdo do descaso social.

Essa relação de perigosa proximidade com a vida, que Vingativa performa com o gesto do *atrack* nesses vídeos, pode ser percebida ainda no modo como a artista utiliza a palavra. É o que se nota em entrevista, quando a pergunto sobre a dificuldade de ser trans*, negra e morar na favela, e ela responde:

Vingativa: (...) é uma luta diária, todo dia. Parece que tu tá doente, quando você chega num lugar, todo mundo te olha e tal... Pra mim já é normal, agora, porque eu já virei uma celebridade, né? Mas antes... ah, eu não gostava muito não, ficava louca logo.

Alves: E você brigava?

Vingativa: Meu amor, se fosse preciso eu fazer o *atrack*, eu fazia mesmo! Eu faço ainda até hoje. [olha diretamente para a câmera] Mas elas já sabem que eu sou perigosa! (ALVES; COLUCCI; VINGATIVA, 2017)



Imagem 47. Leona Vingativa fala sobre sua luta contra o preconceito em entrevista na série documental *Cine Barato* (Alvaro Andrade, 2017), do canal de TV por assinatura *Prime Box Brazil*.

Ela se refere ao *atrack*, assim sendo, como um gesto de reação, uma arma a ser usada a seu favor contra injustiças. Isso se relaciona diretamente com o que Tertuliana Lustosa afirma em seu *Manifesto Traveco-terrorista* (2016): “A barraqueira, a treteira, a histérica. No Brasil, assim são as mulheres, as bichas e as pessoas nordestinas. A fala de inconformidade e o movimento de inadequação do corpo dissidente forjado numa cultura de colonização são modos de subversão periférica.” (p. 402). O *atrack* teria de certo modo o mesmo significado da expressão “rodar a baiana”, por ser a expressão de um reagir publicamente e de modo incisivo e efusivo a uma injustiça, aparecendo como subversão, como afirma a autora. Vingativa ainda completa dizendo que agora os têm sofrido menos, porque “elas já sabem que eu sou perigosa!”, em mais um gesto que mistura o real e o fictício. Há ainda, nessa resposta, um exemplo da consequência da visibilidade que humaniza. Por já ser uma pessoa pública, ou “uma celebridade”, em suas palavras, os olhares que a ela se dirigem são agora também os de um público que a reconhece e cumprimenta por seu trabalho, perdendo assim parte do incômodo que lhe causava.

Já se pensamos o *atrack* como queda, forma que assumirá com tanta recorrência, não é simplesmente como o cair no chão, mas atirar-se a ele. Derrubada ou derrubando-se, Vingativa se joga, cria uma espécie de poética da queda, em que cair e levantar são parte de um modo de se relacionar com o mundo. Talvez por isso tantos de seus videoclipes comecem com ela embaixo, no solo. Se a queda costuma representar o fracasso, seus gestos nessas imagens agregam diversas outras possibilidades. Como derrubar alguém que tem no chão um constante e íntimo aliado?

Atracar-se é ainda mover-se, mas segundo leis que agem desarticulando por contato ou por relação: por isso no/com/contra o mundo. Ao andar, Vingativa engatinha, se atira no chão e nas paredes. Do nada, se pendura em alambrados e postes. Jogar-se, cair, rolar, esfregar-se. Vingativa se atraca nas coisas, faz alianças insuspeitas com objetos, com outros corpos e com o chão. Age contra os modos estabelecidos e funda novas possibilidades não aplicáveis, inúteis, aberrantes – modos da “vida estética” (FLUSSER, 2014). Nesse jogo, assume o risco e o atrito como potências. Se para Giorgio Agamben “o gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (AGAMBEN, 2008, pág, 13), seus gestos comunicam, portanto, a possibilidade mesma de serem performados, de que se libertem os movimentos das amarras da objetividade racional, higienista e supostamente segura.

4.2 “Pode cortar!”: os gestos das mãos

As mãos desempenham um papel fundamental na performance gestual de Vingativa. Elas estão sempre emoldurando, chamando para o rosto, convocando, encerrando. São como guias apontando o que precisa ser visto, pontuando o que precisa ser escutado, respeitado, atendido. Expressam, também, certa ideia clichê normativa e hegemônica de feminilidade, e suas unhas cada vez mais afiadas e pontudas podem ainda ser garras, armas de defesa. Em outro sentido, as mãos têm no *gesto* de imitar com os dedos uma tesoura, feito junto do enunciado “Pode cortar!”, seu ponto alto, marca indelével que Vingativa fará questão de deixar na quase totalidade de suas aparições em vídeo⁷⁶.

É especialmente interessante que seu principal bordão seja justo esse gesto-fala, pois aglutina simbolicamente significados que remetem tanto para o modo performático pelo qual Vingativa atua quanto para o contexto de seu surgimento, ou seja, o da ampla abertura que

76 Com exceção principalmente da maioria dos *stories* do Instagram, talvez por seu caráter mais transitório (pois ficam no ar apenas durante 24h) bem como por sua corriqueira enorme quantidade.

ocorre a partir do barateamento das tecnologias de filmagem e da popularização da internet, o que possibilita a entrada de novos corpos no fazer audiovisual. Isso porque esse gesto performa, de certo modo, exatamente a tomada desse lugar de poder.



Imagem 48. Leona Vingativa faz o gesto de “Pode cortar!” no filme *Atracão em Paris* (André Antônio e Paulo Colucci, 2017), sobre o céu da cidade luz, imaginada em Recife (PE), como paródia.

Em um *set* de filmagem convencional apenas uma pessoa tem poder para dizer “pode cortar!”, a(o) diretor(a) ou, eventualmente, alguém designado por ela(e). Do mesmo modo que o “Ação!” permite que quem opera a câmera aperte o *rec* e o elenco comece a atuar, o “Corta!” (ou “Pode cortar!”) tem o poder de interromper a cena e a gravação, independentemente do que estiver acontecendo, pela vontade e julgamento desta chefia do *set*. Essa expressão é o que vimos no segundo capítulo como “enunciado performativo” (AUSTIN, 1990), uma determinada forma dos atos da fala ou da linguagem. O “enunciado performativo” é aquele em que, sob determinado contexto, a enunciação (fala) é o mesmo que ação. Quando alguém diz que promete, por exemplo, ele está em si prometendo. Ou seja, neste caso, dizer é fazer. Certos enunciados performativos, no entanto, só têm validade quando proferidos por uma autoridade de algum modo estabelecida. É o caso do “Corta!”, que só tem valor se dito por quem ocupa a direção.

Ao promoverem uma produção na qual esse lugar de autoridade é mais difuso, Vingativa e Colucci criam um espaço a ser ocupado performativamente pela primeira, que é

quem dá a ordem para cortar, encerrando a gravação. Em uma entrevista ao *Programa Bacana* (RBATV/ Band), ao falar dos principais bordões surgidos da saga, Colucci explica como pensaram na frase:

Colucci: O “Pode cortar!” ficou uma coisa que a gente mesmo combinou na hora. “Olha” ... Porque, como é na base do improvisado, ninguém sabia onde era o final, entendeu? Então aquela coisa do “Pode cortar!” foi a gente mesmo que combinou. Toda vez que a gente usar o “pode cortar”, é porque ali acabou, pra parar de gravar. (PROGRAMA BACANA, 2014)

Pelo instante de uma frase, Vingativa se apropria performaticamente do lugar de poder da direção para, em seguida, sumir junto com o plano que ela mesma autorizou cortarem. Cabe ressaltar que o comando, quando proferido pela direção, nunca é mantido na montagem das narrativas tradicionais sem uma justificativa muito bem estruturada, porque é um elemento típico do fora de campo e da diegese. Assim sendo, quando esse gesto de comando se dá na imagem, performa de dentro para fora essa subversão, como que simbolizando um emergir do corpo, de seus gestos, por sobre a instituição que controla os tempos.

Na prática, por sua vez, durante as gravações, esse mesmo lugar é ocupado principalmente por Colucci. O escutamos dirigir Vingativa tanto ao atuar, em muitos momentos da trilogia inicial, quanto ao operar a câmera, sem que por isso se nomeie diretor, sem tomar para si o lugar de autoridade. Tudo ocorre da forma mais fluida possível, horizontalmente, sem hierarquias nem muito planejamento, talvez guardando marcas dos primeiros tempos quando tudo era uma brincadeira despretensiosa. Assim sendo, a presença sempre performática de Vingativa e o modelo heterodoxo de suas produções fazem com que esse gesto aponte uma tomada dessa posição de poder geralmente fixa, da qual irão se apropriar e ocupar sem nomeá-la ou nela se fixarem, minando-a por esvaziamento, evitando assim que volte a se cristalizar na lógica hegemônica, mantendo-a movediça e livre.

Não é a câmera como instrumento, portanto, que desliga o corpo para o mundo, mas o gesto que diz o limite, que desliga o corpo para a câmera, que fecha as cortinas, dizendo que a ação acabou. Algo raro num momento em que as tecnologias de gravação começam a ditar os modos de uso, mais do que os permitir.

É interessante ver que, em algumas experiências de parceria, como a que ocorre com o coletivo *Surto & Deslumbramento*, esses lugares de poder são recriados. No processo de gravação de *Atracão em Paris* (2017), ainda que na prática todos tenham tido liberdade de opinar, os membros do grupo se distribuíram nas funções técnicas e um deles, André Antônio, foi designado diretor. Colucci é convocado também a esse lugar, que ocupou sem afetação e

com desenvoltura, opinando principalmente na atuação de Vingativa. Embora tenham escolhido não detalhar essas funções nos créditos finais do filme, em uma sessão especial do *Janela Internacional de Cinema do Recife* (2017), festival do qual um dos membros do grupo é curador, a ficha técnica trata de institucionalizá-las, marcando definitivamente Colucci como um dos diretores e Vingativa como atriz. Deste modo, ao mesmo tempo em que atinge o status oficial de *queer cinema* por meio dessa exibição, que de alguma forma dá visibilidade às imagens de Vingativa para um público especialista em cinema⁷⁷, o trabalho de Vingativa e Colucci começa a ser também enquadrado nos mesmos padrões que subverte de modo quase espontâneo, em alguns casos. Assim como o *atrack*, mais roteirizado, o gesto “*Pode cortar!*” perde parte de sua potência como método e performance e ganha em artificialismo, uma característica comum ao *queer cinema*, movimento em diálogo com as práticas cinematográficas dos membros do coletivo, que agrega ares estranhamente transcendentais à imagem, com o rosto de Vingativa flutuando no céu da cidade quando manda cortar.

Outro gesto frequente feito pela mão de Vingativa é o de apontar para câmera, que age como uma interpelação direta. Esse gesto icônico se eternizou em um pôster usado pelo exército dos EUA para recrutar tropas durante a Primeira Guerra Mundial. Nele, o personagem Tio Sam aponta diretamente para quem olha, e também se lê “I want you for U.S. Army/ Nearest recruiting station” (“Eu quero você para o exército dos EUA/ Busque a estação de recrutamento mais próxima”, em tradução minha). Criado por James Montgomery Flagg, o cartaz teve 4 milhões de cópias impressas entre 1917 e 1918. Ideia e imagem, porém, foram apropriadas e adaptadas por Flagg de um pôster inglês de Alfred Leete, de 1914, em que, com o mesmo objetivo, traz também escrito “Lord Kitchener wants you! Join your country’s army! God save the queen” (Lord Kitchener quer você! Entre para o exército do seu país! Deus salve a rainha”, em tradução minha). Há ainda outras versões, dentre elas uma do México, outra da antiga União Soviética, das quais não consegui descobrir a origem.

77 O filme também foi exibido em lugares de prestígio como a 21^a *Mostra de Cinema de Tiradentes* (2018) e a mostra *Tropicália, Ontem Como Hoje* (2017), na *Cinemateca Brasileira*.



Imagens 49 a 52. O gesto de apontar para quem vê é usado para convocar à luta, na imagem, pelo menos desde meados do séc. XX, geralmente por Estados nacionais ou movimentos revolucionários.

Faço essa brevíssima arqueologia iconográfica porque, curiosamente, o gesto será apropriado por Vingativa com objetivo parecido em algumas aparições em vídeo de 2012 muito pouco conhecidas. Nos três vídeos *Leonna Assassina* e *Vingativa Eleições*, a performer

aparece como cabo eleitoral da candidata DJ Gadá, com a intenção de “eleger a primeira lésbica vereadora em Belém”, como está escrito na descrição do *YouTube*.

É noite nas peças de campanha, a locação parece a Av. Brasil, no Jurunas, onde Vingativa reside e lugar que tantas vezes vimos em outras aparições. Nos primeiros registros, ao fundo, duas enormes bandeiras do arco-íris que simbolizam a causa LGBTQI+, nas quais se lê “DJ GADÁ 50.999”, são exibidas e tremulam ao vento. Com peruca de cabelos longos, cheios e pretos, vestido estampado e enormes preenchimentos no busto, Vingativa dá seu recado diretamente para a câmera, da qual se aproxima saindo de uma posição mais ao fundo. No terceiro vídeo, em que agora está sentada em um banco de praça, o texto é o mais direto e expõe os motivos de seu posicionamento: “Eu tô cansada de olhar na câmara e só ver héteros. Tá na hora de mudar, vote na DJ Gadá!”.

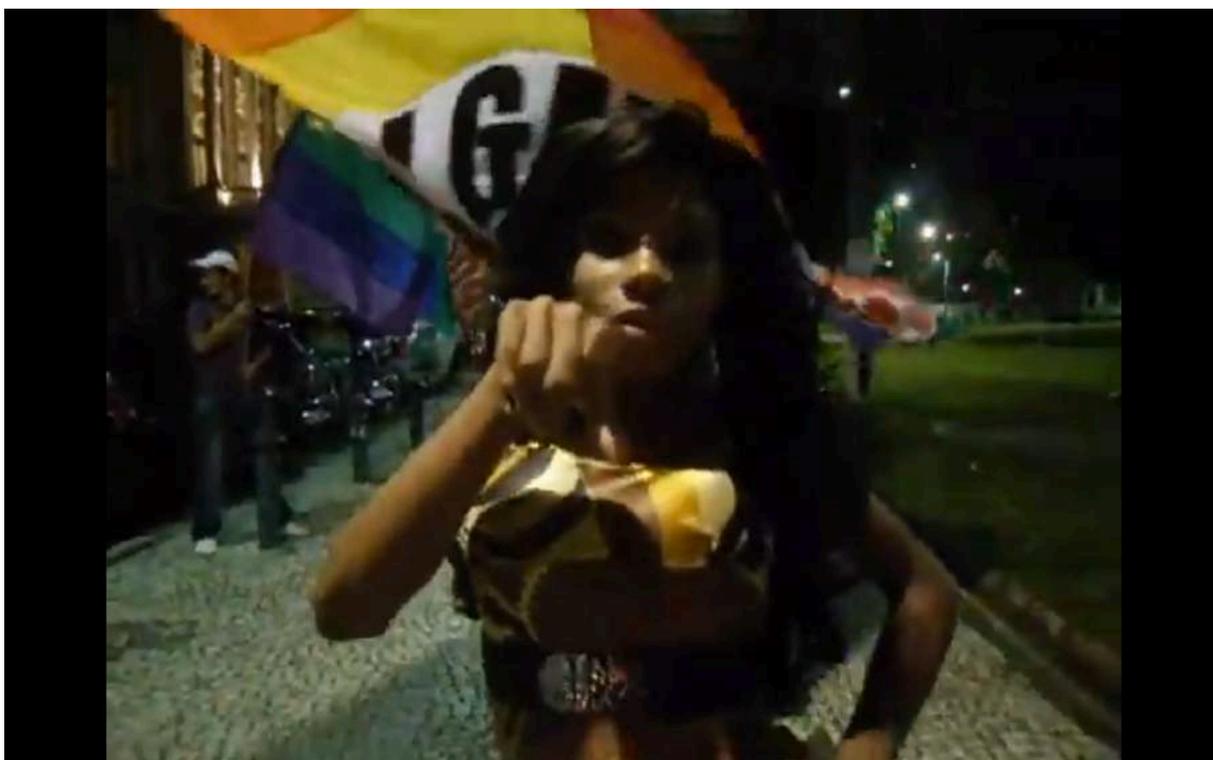


Imagem 53. Na adolescência, Vingativa faz vídeo de campanha convocando as pessoas a votarem na candidata a vereadora DJ Gadá, para que ela seja a primeira lésbica a ocupar o cargo em Belém (PA).

Nas três aparições, ela aponta para a lente, sendo que na primeira e na segunda, justo para pontuar a palavra “você”. Nessa nova peça publicitária em que é convocado, o tão parodiado gesto irá se integrar com outros fatores: com as simbologias ativadas pelo texto e pelas bandeiras, que Vingativa, no segundo vídeo, irá agarrar pelas pontas ao desfilar adiante; com os demais movimentos do corpo negro e periférico da performer, também corpo de mulher trans*, que em contraste com a referência do dedo em riste dos “senhores da guerra”,

dá a ver uma firmeza ativa, porém delicada; com o espaço público e cotidiano da rua, da praça, substituindo o fundo chapado e monocromático dos cartazes. Se o gesto aqui tem uma funcionalidade pré-estabelecida da qual Vingativa se serve, é o próprio gesto que é libertado de seu peso carrancudo pelo corpo da performer e suas muitas formas de presença no vídeo. Será refrescado na mão de uma adolescente militante de 13 anos, que tenta recrutar votos para a luta democrática por voz e visibilidade, uma batalha não mais entre potências bélicas, mas de uma comunidade precarizada contra a heteronormatividade e em busca de dignidade⁷⁸.

É uma luta árdua, como afirma Lustosa, referindo-se às pautas trans*:

Mais especificamente com relação às pautas trans, a possibilidade de circulação da militância transfeminista entre os diversos meios de atuação na vida é preciosa. Tendo em vista a ineficácia do sistema de representatividade nos setores de privilégio políticos e econômicos da sociedade brasileira para com as questões trans, a necessidade de dissolução dos bloqueios parte de uma postura lateral de infiltração. (LUSTOSA, 2016, pág. 393, 394)

É assim que as aparições antinormativas nas imagens, mesmo que não produzam necessariamente uma vitória nas urnas, têm ainda papel importante, pois ao circularem atuam infiltrando-se lateralmente, ajudando a romper bloqueios pela via do reconhecimento que exigem, como vimos anteriormente.

Voltando aos gestos das mãos, são também eles que, na aparição de Vingativa no *Cidade Alerta* (2016), quando presa por furto, brincam no espaço da delegacia, fazendo “arminha” diante de um colete da polícia, como vimos nas imagens da introdução, e que, em *Lixo na sua cara* (2017), fazem da peruca perdida no *atrack* da rua alagada uma espécie de balangandã a ser agitado na coreografia. São elas ainda que realizam os gestos que diferem nos primeiros capítulos da saga, como descrito no subtópico anterior: agarrar o tênis para com ele martelar no chão o material filmico, além de arranhar, também no chão, o DVD. Por fim, ainda na saga, são os gestos das mãos, em especial, que conferem performaticamente à cadeira a função de porta, ao grampeador a ideia de câmera, à camisa velha de malha seu status de peça elegante. Agem, portanto, quase sempre interferindo nos sentidos dados, nas forças estabelecidas, causando desvios, desafiando alguma ordem.

Frequentemente, por fim, as mãos levam ao rosto, o emolduram, sugerem um enquadramento que dê a ver o que a face comunica naquele momento em que agem atraindo a

78 Vingativa e Colucci já gravaram vídeo em homenagem a Dilma Rouseff. Em *Leona Assassina Vingativa no Congresso Nacional* (Victor de La Rocque, 2015), a dupla se derrete em elogios à então presidenta, enquanto engatinha pelo gramado do Congresso Nacional, em Brasília (DF), num dia chuvoso. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCmJgK0vmmFqRj0kNYq1uZuA> Acesso em: 12 out. 2019.

câmera e também nossos olhos – que irão mesmo que a câmera não as siga. É quando Vingativa busca o olho no olho, como faziam as antigas vedetes no final dos números de dança dos musicais do cinema clássico, e dá a sua piscadela cúmplice, demanda o reconhecimento. No subtópico a seguir, tratarei de pensar esse *gesto de olhar para a câmera*.

4.3 Olhar para a câmera

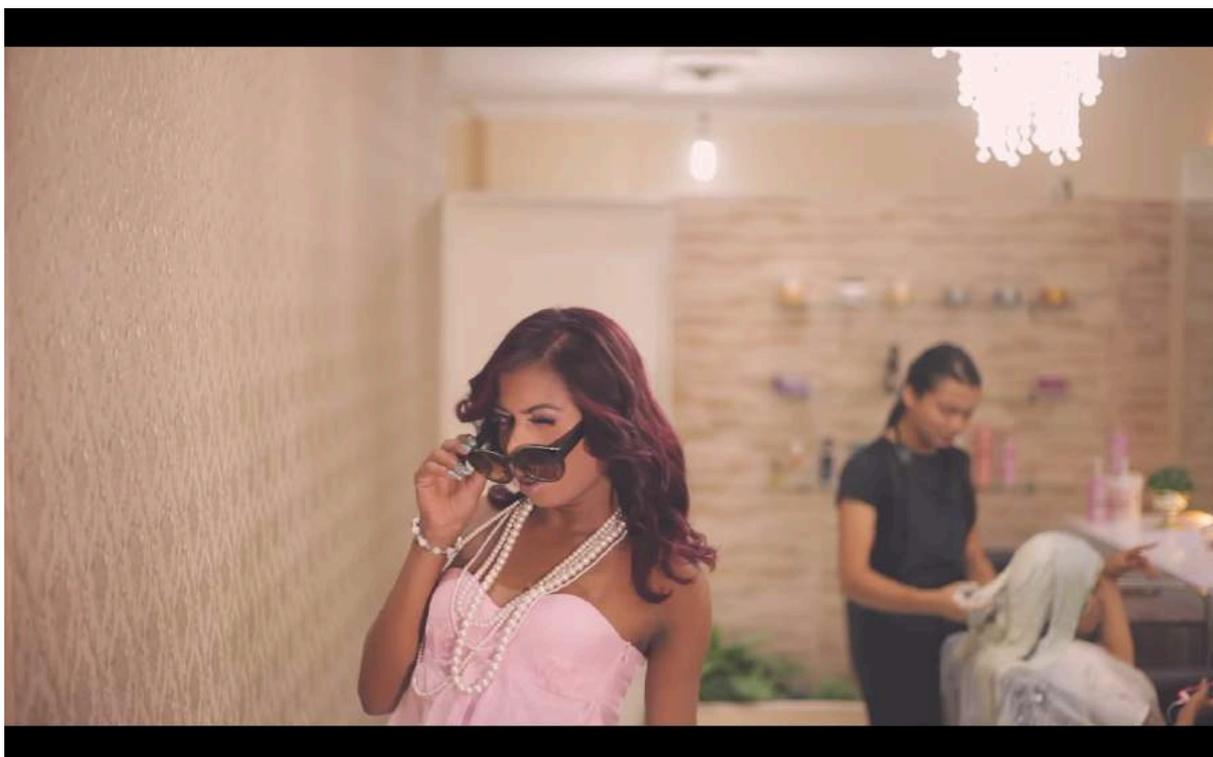


Imagem 54. Leona Vingativa pisca para seu público no videoclipe *Vida de Patrícia* (2018).

Enquanto os *gestos das mãos*, como acabamos de ver, atraem frequentemente a atenção para o rosto que olha para a câmera, também no *atrack*, principalmente em suas formas moldadas a partir de 2014, o olhar compõe o gesto e desempenha papel importante. O olhar costuma funcionar para o *atrack* como uma espécie de âncora, como se nesse movimento que tudo desmonta, que opera, de certo modo, por uma desidentificação das relações do corpo com o mundo, Vingativa se voltasse para o público, se conectasse a ele antes, em meio à, e depois da desordem, ao buscar seus olhos.

Para quem olha? Há, nesse olhar, uma pessoa ideal que o corresponda? Se perguntei na introdução de quem se vinga Vingativa, esse outro que sugeri com aquela pergunta introdutória refere-se a certa estrutura normativa que ela intrinsecamente combate, e não a um

público ao qual se dirigiria com esse intuito, como se buscasse chocá-lo, por exemplo. Pelo contrário, o público que ela busca com esse olhar que dirige à câmera é um público cúmplice, seja ele parte do coletivo LGBTQI+, que ela está a todo instante convocando, seja quem simpatiza com sua figura por uma ética ou estética compartilhadas.

Em relação a esse gesto de olhar para a câmera, é preciso fazer uma diferenciação entre seus trabalhos mais “ficcionais”, digamos, cujo objetivo a princípio seria contar uma história, tendo como referência a narrativa tradicional da telenovela (no caso, os vídeos da saga), e os videoclipes e demais aparições (em geral pequenas esquetes de humor ou recados dados diretamente para a câmera). Isso porque essa diferença irá influenciar decisivamente no modo como o gesto pode ser lido, pois suas aparições, nos dois casos, se relacionam com questões particulares dos formatos, como veremos logo adiante.

Dito isso, seguirei agora tratando daquele primeiro modo, ou seja, do que pode significar olhar para a câmera no âmbito da narrativa de ficção tradicional, à qual esse trecho se refere:

O olhar para a câmera implica uma questão não apenas linguística, mas especificamente enunciativa. Este olhar vertical, subterfúgio proibido em uma concepção canônica de cinema, é forte marca de enunciação com o poder de localizar seu personagem entre dois mundos (o real e o filmico) e chamar a atenção do espectador para sua própria condição: a de um espectador, a de alguém que não vive a trama, apenas assiste a um espetáculo engendrado por terceiros.(BOAVENTURA, FREITAS, 2014, pág. 309)

Os autores descrevem a consequência do que se convencionou chamar de “quebra da quarta parede”, que acontece quando uma personagem imersa no mundo ficcional olha diretamente para a câmera, a percebe e acusa sua presença justamente por olhá-la. Esse gesto costuma ter a potência de tirar o espectador de dentro da trama porque explicita a mediação, que precisa ser invisibilizada, para que ela “não exista” e aquele mundo pareça autônomo - por isso as personagens quase nunca olham diretamente para a câmera. No *gesto de olhar para a câmera* que se dá na paródia de Vingativa e Colucci, porém, essa relação parece ser deslocada, de modo que o gesto irá operar em sentido oposto: ao colocar-nos na cena, ou seja, no interior da trama que se desenvolve na brincadeira, chama a atenção para a realidade em que se dá sua realização, da qual seremos, de certo modo, também parte.

Mas por que isso aconteceria, se essa quebra é relativamente comum em paródias e comédias em geral? O que em *Leona Assassina Vingativa* é diferente?

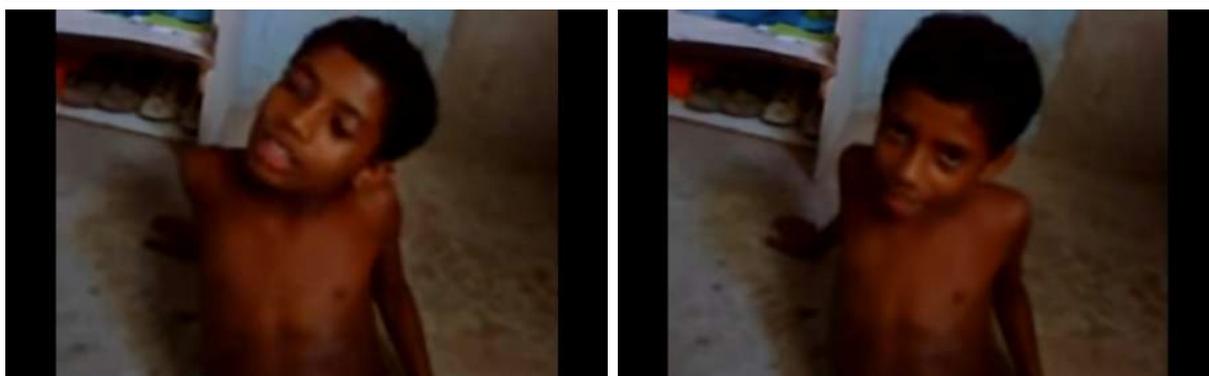
Vejam a cena: Em *Leona Assassina Vingativa I* (2009), de fora de campo, Colucci (Aleijada Hipócrita) orienta: “Dá um close pra câmera ver você”. Sentada no chão, Vingativa

alisa a cabeça com uma das mãos, a outra apoiada no piso, enquanto olha para a lente, que se aproxima, e diz diretamente para nós: “Essa pilantra pensa que ela é o quê? Vim acabar com a minha vida... Ela que não vá... [olha para a Aleijada na cama, fora de campo] se aquietando aí... [volta a olhar para nós] Vou acabar com a raça dela!... Pode cortar!”. O movimento do olhar, deste modo, faz de nós um dos vértices da cena, a terceira ponta de um triângulo, praticamente cúmplices de seu crime. Se a câmera a verá agora mais de perto, como sugere Colucci, também nós nos veremos mais presentes no espaço da cena, incluídxs por esse olhar que nos agrega à brincadeira, ao jogo, por esse derrame da diegese que fagocita o lugar em que estamos. Esse olhar nos coloca, deste modo, num novo lugar constituído como contiguidade entre aquele espaço e o nosso.

Como nos explica Butler (2018), se na teatralidade quem atua interpreta alguém que não é, na *performatividade*, o eu se faz enquanto se representa – por isso o gênero como uma imitação persistente. A paródia como exemplo, assim sendo, explicita esse processo, mostrando que não somos conteúdo, mas forma, pois o que se faz ao parodiar é precisamente copiar a forma (de modo exagerado) e alterar seu conteúdo. O que estamos a assistir em *Leona Assassina Vingativa* (2009 - 2017), portanto, não é apenas uma teatralização, uma ficção que acompanhamos única e exclusivamente como espectadorxs comuns, como quem assiste a um curta-metragem convencional qualquer, mas uma *aparição performática em vídeo* em que há uma mistura complexa entre a realidade dos corpos que atuam e seus gestos pró-filmicos. Principalmente se pensarmos em *Vingativa*, não existe, portanto, uma separação entre a casca de uma personagem e uma pessoa que a atua. Ambas são, em certa medida, a constituição de uma mesma entidade viva e em mutação. É ela que nos olha e nos interpela.

Das poucas estruturas presentes no melodrama telenovelesco e mantidas na encenação da saga, além das viradas dramáticas que mencionei anteriormente, sobressaem certo cacoete das falas que explicam cenas e intenções, e a proibição de olhar para a câmera, esta que é uma demanda de toda ficção canônica. Como observa Ingá (2018), no entanto, “de todos os personagens, são seus os olhos [os de *Vingativa*] que não se furtam em encarar a câmera”. Se, quando realizado por personagens ficcionais, esse gesto tem o poder de colocar o personagem entre dois mundos, o real e o fílmico (como defende o trecho citado), expondo o espectador como alguém que não vive a trama - um espectador, enfim -, no gesto de *Vingativa* a consequência difere porque, desde a primeira vez, ela aparece como uma *persona/personagem*, ao mesmo tempo real e fictícia, que nasce e se localizará sempre entre esses dois mundos, constituindo-se como caráter duplo, habitando justo o limite da medialidade em si. Assim sendo, são reais os ambientes da saga, assim como o é sua

feminilidade, embora pertençam também à paródia. Nessa relação da vida com o vídeo, por meio da brincadeira ficcional, a *performatividade* se faz performance.



Imagens 55 a 57. No final de *Leona Assassina Vingativa I* (2009), enquanto diz suas últimas falas, Vingativa olha para nós, para a Aleijada, e volta a olhar-nos, nos colocando no interior da cena.

Não é ao olhar para a câmera, portanto, que ela irá ativar em nós essa consciência da medialidade: ela é inerente, fundante, de sua brincadeira/paródia/performance. Por isso esse gesto, quando realizado por Vingativa, agiria de outro modo: ao invés de expor a ficção fazendo-nos perceber que estamos fora, o olho no olho parece nos incluir na realidade à qual a ficção é engendrada no jogo com a câmera. Ao trazer-nos para a trama, esse olhar como que

sublinha sua personalidade e aquele mundo que vemos, exposto em sua realidade material pelo minimalismo das caracterizações e pela coincidência entre os modos dos corpos em ação e das personagens. O que vemos não é o mundo do artifício, mas o mundo que Vingativa e aquele grupo vivem também fora da imagem. Esse olhar não é o de uma personagem fictícia que chama nossa atenção para um estúdio de TV nem para qualquer outra locação escolhida a dedo para compor a coerência da fantasia, por exemplo, mas para sua casa ou, mais precisamente, a casa de Colucci onde, poucos minutos antes de ser invadida por Vingativa e sua proposta de brincadeira em vídeo, ele dormia anônimo, imerso na realidade. O que quero dizer é que, não havendo ilusão a ser quebrada nem artificios a serem expostos, é a realidade que carregará de significado o gesto do olhar que encara a câmera.

Gostaria de sugerir que mais dois fatores criam para nós, que assistimos, esse lugar dentro da cena: primeiro, as risadas que aparecem como reações espontâneas dxs participantes da diegese e de quem filma, uma primeira quebra que expõe a medialidade da câmera; depois, uma ou outra pessoa que pode ser vista no fundo ou borda dos planos assistindo de dentro ao desenrolar da brincadeira filmada, representação do público na cena. Ao concordar que no cinema de ficção “a narrativa eficaz equivale a uma mentira bem contada, ou uma ‘meta-mentira’: alguém conta (ficção), mas finge não contar” (BOAVENTURA, FREITAS, 2014, p. 314, 315), o *gesto de olhar para a câmera* de Vingativa como que sublinha o que os outros indicativos acima já davam a entender na ambiguidade dessa brincadeira de narrar(-se), como se esse olhar estivesse a dizer-nos: - Estamos fazendo para nós mas também para você, que eu imagino, para quem eu olho e com quem eu falo: isso aqui nunca foi uma ficção, nós queremos ser vistas como somos, nossos gestos são o devir dessas imagens, sua porção viva, que pulsa e respira.

O olhar para a câmera é em si mesmo um enunciado. A partir dele, o personagem salta a malha diegética e toma conhecimento de sua existência. Ao olhar para a câmera, ele não apenas diz; ele diz que diz. Como efeito colateral, o espectador também toma consciência de si. (BOAVENTURA, FREITAS, 2014: 321)

No caso de Vingativa, portanto, esse enunciado é performativo, pois, como vimos, quando olha para a câmera não é uma personagem ficcional que toma consciência de sua existência na diegese do filme, mas a persona Vingativa, o que dela coincide com aquela personagem, algo desse feminino que compartilham, que busca reconhecimento no nosso olhar ao qual se dirige. Nós, espectadorxs, somos tragados por esse gesto para o interior da

imagem, para cada detalhe que ela dá a ver, como se todas as distâncias ainda sutilmente mantidas fossem enfim encurtadas.

Nos outros filmes da saga, o mesmo seguirá acontecendo, mas com pequenas variações. Em *Leona Assassina Vingativa 2* (2009), um tapa da Aleijada a interrompe justo no momento em que ela se dirigia a nós. Em *Leona Assassina Vingativa 3 – A aliança do mal* (2009), por sua vez, em certo momento Vingativa pede paciência para seus comparsas, em um plano que enquadra as três personagens. Ela então se vira para o lado, e o enquadramento a acompanha, enquanto ela segue falando com a Delegada Dafiny e Geraldo, os olhos fitando a lateral do plano: “a gente vai, mas antes, a gente tem que matar aquela vagabunda”. Ela então se vira para a câmera, para nós, e completa: “o fim da Aleijada... tá enfim...”, e a frase é cortada em uma estranha elipse, dando seguimento à cena.



Imagens 58 e 59. Leona Vingativa conversa com seus cúmplices Geraldo e Delegada Dafiny até que se afasta, quando o plano a acompanha. Ela então olha para nós e fala sobre “o fim da Aleijada”.

No final do filme, pela primeira vez, outras personagens entram na dinâmica de fitar-nos. Em sua fuga para Paris, quando Vingativa vira-se para a câmera para mandar cortar, Geraldo e a Delegada Dafiny a acompanham. Ao contrário da vilã-mor, porém, não tiram do rosto seus óculos. O *gesto de olhar para a câmera*, em todo caso, deixa de ser apenas da performer. Agora é um coletivo que nos olha.

4.3.1 O gesto de olhar para a câmera e o gesto cômico

Em seus demais trabalhos, o *gesto e olhar para a câmera* terá implicações relacionadas a outros fatores, já que não existirão mais as restrições da narrativa clássica. Esse gesto virá a ter um papel interessante em composição com o *atrack*, mas agora por

atravessamentos com o humor. Embora a comédia seja evidentemente uma das principais características de suas aparições desde sempre, pouco ou quase nada se falou até agora sobre como ela é construída, seja nos vídeos da saga ou em sua produção pós-2014, quando Vingativa se volta mais para videoclipe, mantendo o humor como tom. Nesse sentido, é interessante pensar suas aparições performáticas em relação ao que diz Henri Bergson (1983) sobre a comédia em *O Riso*:

Insociabilidade do personagem, insensibilidade do espectador, eis, em suma, as duas condições essenciais [do riso]. Há uma terceira, implicada nas duas outras, e que todas as nossas análises tendiam até agora a extrair. Trata-se do automatismo (...): só é essencialmente risível o que se faz automaticamente. Num defeito, até mesmo numa qualidade, a comicidade está no fato de que o personagem faz, à sua revelia, o gesto involuntário e diz a palavra inconsciente. Todo desvio é cômico. E, quanto mais acentuado, mais sutil será a comédia. Um desvio sistemático como o de D. Quixote é a maior comicidade imaginável no mundo: é a própria comicidade, apanhada o mais próximo possível da sua fonte. Tome-se qualquer outro personagem cômico. Por mais consciente que ele possa ser do que diz e do que faz, se é cômico é que existe um aspecto da sua pessoa que ele ignora, um aspecto que se furta a ele mesmo. Só por isso nos faz rir. (BERGSON, 1983)

O humor de Vingativa, no entanto, relaciona-se de modo ambíguo com esses a priori descritos pelo filósofo. Por um lado, há algo de cômico em certa feminilidade exacerbada nos gestos de sua performance: as mãos que fazem insistentemente formas rocambolescas, o olhar quase sempre ostensivamente provocante, ou mesmo essa ativação do corpo performático, para o qual basta uma câmera menos dirigida para que ela se jogue aqui e ali, como vimos a citação que abre este capítulo. Tudo isso poderia ser lido como automatismo, relacionando-se em parte, inclusive, com a exposição da performatividade de gênero nas paródias *drag* como observadas por Butler (talvez essa seja ainda uma explicação para a presença do humor na grande maioria das performances *drag*).

Embora possamos concordar, com Bergson, que “Rigidez, automatismo, distração, insociabilidade, tudo isso se interpenetra, e em tudo isso consiste a comicidade de caráter.” (Ibid), o que nos permite ver que há certo viés de automatismo na performance de Vingativa, implicando no riso, esse fator curiosamente não leva a uma rigidez, mas, ao contrário, a uma maleabilização. Isso porque o filósofo vê a rigidez como consequência da desatenção que, por agir fazendo que o personagem cômico negligencie aspectos de si próprio e das demais pessoas, gera assim a insociabilidade, esse desencaixe que seria corrigido pelo riso como sansão – uma versão mais leve do risco, portanto. Nesses termos, porém, a aparição performática de Vingativa não poderia ser considerada a da desatenção e rigidez. Pelo contrário, é a da consciência de si e do que sua presença, sua visibilidade como ser livre,

provoca na sociedade. Penso que é o olhar, que acompanha malicioso e ousado a queda e suas principais palhaçadas, que indica isso. Porque não é um olhar que pede desculpas, que tenta se corrigir para agradar-nos, mas um olhar curiosamente de riso, de deboche, de consciência. Um olhar que, em conjunto com a queda, indica que o *atrack* não é por desatenção e rigidez, mas provocado, intencional. É isso que faz com que a gente não ria *de* Vingativa, mas *com* ela.



Imagens 60 e 61. Olhando para nós, Leona Vingativa sai sensualmente de dentro de um lixo, do qual se deixará cair em seguida, o que faz com uma alegria que parece contagiar as demais pessoas na cena.

Esse fator parece inverter os polos, fazendo com que seu *gesto cômico* é que aponte como presença fantasmática a desatenção e rigidez da sociedade normativa e, logo, ela própria, a sociedade, como insociável. Não se trata, deste modo, de um humor autodepreciativo de minoria, tão comum nos espaços normativos, mas de um *gesto* que coloca a sociedade nessa espécie de fora. É claro que ao ver as performances divertidas de Vingativa não rimos da sociedade mas, certamente, ao admirarmos a liberdade com a qual “se joga” na vida e no mundo, reconhecemos e lamentamos a rigidez normativa que a ela se opõe. É justamente o pacto de cumplicidade que Vingativa estabelece com certa espectralidade, que às vezes ela irá inclusive nomear em suas letras de música (a coletividade LGBTQIA+,

em suma), que criará esse fora para o olhar normativo. Embora essa delimitação ocorra também por uma série de referências que a performer aciona, tem um ponto forte nesse *olhar para a câmera* em busca de cumplicidade. Ao se dirigir marcadamente a esse público, Vingativa tira o sujeito universal (homem, cis, hetero, branco, classe média acima) do conforto de sua poltrona, desloca-o do lugar de espectador universalmente pressuposto, ao qual a grande maioria do conteúdo se endereça.

Nesse deslocamento que coloca sujeitos *queer* como público-alvo, a espetatorialidade deixa de ser a que tolhe, que estabelece os limites da TV ou do cinema comercial segundo uma moral normativa, para vir a ser a que permite. A que permite, enfim, que Vingativa (personagem mas sobretudo persona) seja o que ela quiser. Essa identificação se dá, portanto, pela via da liberdade: ao permitirem Vingativa ser o que ela é, que aja desses modos anti-normativos, é como se esse público também se auto permitisse, se libertasse a si mesmo de imagens nas quais ou não se viam ou não poderia se imaginar, limitadas por engessados estereótipos dos quais só se podia rir *de* e nunca *com*. Essa identificação enquanto coletividade passa, portanto, pela possibilidade de que seus membros se expressem livres da sanção do riso da norma, o que se nota desde aquele momento em 2009, quando quem segura a câmera também participa da cena pela risada, um rir junto que aparece sem o peso social do escárnio. Essa abertura é resultado também do caráter dialógico (FLUSSER, 2014) que o vídeo possibilitará e que esses novos sujeitos em cena saberão tão bem compartilhar.

Talvez por conta disso, o *atrack* (a queda, o humor físico, típico da comédia pastelão), responsável pelos momentos de maior comicidade em seus vídeos e que em alguns casos chega a beirar o grotesco, não faz que Vingativa seja considerada uma presença ridícula. Pelo contrário, ela é tida pelas fãs como uma figura de poder, sua imagem é a de alguém que se afirma, forte, sendo a paródia e o humor os modos pelos quais isso se dá. No entanto, se “o nosso riso é sempre o riso de um grupo” (BERGSON, 1983), esse tipo de humor pantomímico, tão familiar a nossa memória coletiva mais ampla e comum, pode expandir sua inteligibilidade para além dos códigos não normativos do grupo *queer*, ao qual ela se endereça em uma primeira instância, talvez capaz de criar um elo com o diferente pelo desfrute comum dessa gestualidade quase infantil e graciosa, algo malandra-ingênua, cuja gramática dominamos desde sempre. Quando nos olha em meio a suas *gags*, sem o peso da vergonha ou de algo que precise ser consertado, mas sim explicitando a consciência dos movimentos, que buscam alegrar-nos pela forma, pelo desencaixe provocado dos membros, pela descarcação de cair de propósito, ou seja, sem o viés autodepreciativo, rimos com ela, nos alegramos pelo modo como ela se permite brincar com as coisas do mundo, livre para nos alegrar.

Segundo Bergson, “o riso é, antes de tudo, um castigo. Feito para humilhar, deve causar à vítima dele uma impressão penosa. A sociedade vinga-se através do riso das liberdades que se tomaram com ela” (Ibid) e, por conta desse caráter tão marcadamente social, a comédia seria como uma “intermediária entre a arte e a vida” (Ibid). O riso que Vingativa provoca em suas *aparições performáticas em vídeo*, no entanto, não parece ser este de que fala Bergson. Enquanto nos olha, ela parece provocar um riso que opera como uma libertação sua e de outrxs. Na exibição de sua “cara de pau”, de sua risada e de seu olhar debochados, ela explicita uma leveza e liberdade que aparece como uma recusa a priori dos limites e possíveis castigos, justamente por ultrapassá-los de antemão. Aqueles gestos corriqueiros do humor mais banal ganham com isso nova vida ao inscrever-se em seu corpo, nessa mistura entre sensualidade e traquinagem que consegue dialogar de modo mais amplo pelos caminhos da comédia e seu grande poder comunicativo.

4.3.2 O gesto de olhar a câmera e dar o nome

Não poderia, por fim, deixar de mencionar o *gesto de olhar para a câmera* em seu vídeo mais visualizado, *Meu nome é Leona!* (2011). Nesse filme, sobre um fundo impessoal e ríspido, um estacionamento de prédio à noite, tão distante de sua calorosa vizinhança do Jurunas, Vingativa entrega-se em toda sua pessoalidade, no gesto primeiro e originário do reconhecer-se: adotar para si um nome. Em seu corpo ainda adolescente e franzino, os gestos de olhar para a câmera e falar se misturam de modo quase indissociável.

O enquadramento é levemente inclinado e filma de cima. Vemos Vingativa com as mãos na cintura, de bermuda e camisa. Ao começar a “dar seu nome”, ela aponta pra frente com pouca ênfase, deixa o braço cair balançando. Quando a câmera se aproxima, porém, ela dá uns passos adiante e a encara de perto. Como se sutilmente respondesse ao desafio da máquina. A partir desse momento, todos os seus gestos se revestirão de uma energia precisa, a pontuar cada palavra. Agora vemos apenas seus ombros e rosto, mas todo o corpo aparecerá pelas bordas com tamanha precisão que os gestos parecem ter sido marcados. O olhar e as feições do rosto, ainda mais infantis que adultas, contrastarão com a autoconsciência de tudo, principalmente com a maturidade (em alguns trechos com duplos-sentidos sensualizantes) e o domínio do texto, dito em plano sequência de quase um minuto.

Meu nome é Nati Natini Natili Lohana Savic de Albuquerque Pampic de La Tustuane de Bolda, mais conhecida como Danusa Deise Medly Leona Meiry Cibele de Bolda de Gasparri. A mulher jamais falada. A menina jamais igualada. Conhecidíssima como a noite de Paris. Poderosíssima como a espada de um samurai. Eu sou apertada como uma bacia. Eu sou enxuta como uma melancia. Tenho dois filhoso, um zolhudinho, outro barrigudinho. Casei com o dono da Parmalat. Virei mamífera. Só mamô. Pertença à família imperial brasileira Orleans Bragança. Penetração difícil. (VINGATIVA, 2011)



Imagem 62. Quando Vingativa diz “poderosíssima como a espada de um samurai”, o gesto da mão, com o dedo em riste, age como se cortasse a imagem ao meio, na medida justa do enquadramento.

Pela multiplicidade à qual ela recorre e que também (a) constrói, essa aparição performática em vídeo que se dá nessa junção corpo-texto-voz, pode ser pensada face ao que Leda Martins (2003) escreve sobre o corpo em performance:

Minha hipótese é que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento esse que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (MARTINS, 2003, p. 66)

Isso porque, nas entrelinhas da multiplicidade de nomes que Vingativa traz para compor o seu, parece haver toda uma ancestralidade, por vezes irônica e debochada, do ser travesti, que é convocada nesse gesto de nominar-se que é, enfim, o mesmo que criar-se,

moldar-se, numa espécie de auto batismo pagão. Como afirma Lustosa (2016), “os fluxos de identidade que construíram historicamente o ser ‘travesti’ são atravessados por construções negras e de religiosidades afro-brasileiras, entrelaçando questões étnico-raciais, de gênero e de classe” (pág. 392)⁷⁹. Uma ancestralidade, assim sendo, aberta, pois não escalonada em laços consanguíneos, mas inscrita pelos atravessamentos das ruas e dos imaginários, pelos acúmulos culturais, ideais de poder e sexualidade, marcas de classe etc. Não por acaso, ao encontrar a atriz venezuelana Gabriela Spanic⁸⁰, que interpretou as gêmeas Paola e Paulina Bracho em *A Usurpadora* (1998), influência referenciada na saga, Vingativa irá brincar e se declarar: “Minha irmã, Paola Bracho, gente! (...) Se eu sou travesti é por causa de ti, mulher! Você é maravilhosa”.

Inclusive, há nesse texto de Vingativa uma evidente semelhança com um formato que Martins trará à sua argumentação ao comentar como essas dinâmicas performáticas são caras à transmissão de saberes no âmbito dos rituais afro-brasileiros, em que, “a palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo” (MARTINS, 2003). Refiro-me aos orikis, “forma poética nagô-iorubá, (...) uma das muitas artes da palavra transplantadas de África” (Ibid), cuja definição Martins buscará na obra de Antônio Risério (1996):

No oriki-poema, por exemplo, Risério observa a expansão de uma célula temática mínima que se desdobra e se expande, “agregando outras unidades que a ela se vinculam por laços de parentesco linguístico, ou por afinidades sintáticas”; “o giro hiperbólico da palavra”; as imagens “amplas, coruscantes e contundentes”; o insólito das metáforas, a nomenclatura encadeada “de uma série de sintagmas que, dispostos em sequência ou justapostos, atualizam um paradigma de excesso”, configurando a fisionomia do objeto recriado; a técnica de encaixe e o jogo de intertextualidades descentradas, aspectos que, em síntese, fazem do oriki uma “fanomeloopia intertextual” (MARTINS, 2003, p. 68)

Meu nome é Leona (2011), portanto, é uma espécie de oriki-poema-travesti, gesto inscrito em Vingativa pela vocalidade que, ao reverberar deslocado em seu corpo quase infantil, tem sua força ampliada ao ser gravado em vídeo, quando passa a interagir com suas particularidades, ganhando da mídia essa qualidade de dirigir-se sempre a um futuro. Nesse

79 A ensaísta completa dizendo que “O Pajubá, linguagem baseada em diversas matrizes africanas, é utilizado como forma de resistência por bixas, sapatonas e travestis, seja para que o alibã não entenda que dele estamos falando, seja quando contamos um bafo ou quando falamos mal da tia. As ancestralidades negras e travestis dialogam e criam pontes através de práticas contra-hegemônicas de comunicação. Essa capoeira falada deflagra tessituras que estão além das identidades fixas de gênero e sexualidade, o que acontece, por exemplo, quando o ser “bixa” não corresponde a ser homossexual, contemplando performatividades não-binárias e de muitas pessoas travestis.” (LUSTOSA, 2016, p. 392)

80 O encontro aconteceu em São Paulo (SP) no dia 25 de junho de 2019, e pode ser visto em diversos vídeos publicados no *YouTube*.

sentido, corrobora com Lustosa (2016), quando a autora afirmar que “a ‘identidade de gênero’ passa a ser denominada também *poesia de gênero*, abrindo porosidades das membranas liminares entre corpo e sensibilidade. As escritas de gênero ocupando os territórios movediços da literatura expandida...” (p. 397), expansão essa, eu diria, que se dá também pelo campo do vídeo e suas forças, que Vingativa atrai para seu olhar que ela dirige a nós. Se o enquadramento que filma de cima costuma denotar uma situação de inferioridade da pessoa filmada, bem como o espaço do estacionamento poderia suscitar algum desconforto por sua frieza e impessoalidade, no *gesto de olhar para a câmera* e dar seu nome, a força poética e performática de Vingativa suplanta esses a priori, sobressaindo-se no vídeo como afirmação do corpo por sobre as estruturas, do corpo que fabula e se constrói no ato mesmo de nomear-se, num mesmo gesto, como único e coletivo. No final, ela dá um beijinho no próprio ombro e sai à esquerda, encerrando em si mesma a aparição, senhora de sua imagem. Como afirma Butler (2018):

A linguagem exerce um nítido efeito performativo no corpo no ato de ser nomeado como esse, aquele ou outro gênero, como acontece quando nos referimos a alguém, desde o começo, quando a linguagem ainda é incipiente, como de uma determinada cor ou raça ou nacionalidade, ou como deficiente ou pobre. Descobrir como somos considerados em qualquer um desses aspectos é resumido por um nome que não conhecemos nem escolhemos, cercado e infiltrado por um discurso que atua de uma maneira que não podemos de forma alguma entender quando ela começa a atuar sobre nós. Podemos perguntar, e perguntamos: “Eu sou esse nome?” E algumas vezes continuamos nos perguntando até tomarmos uma decisão sobre se somos ou não esse nome, ou tentamos encontrar um nome melhor para a vida que desejamos viver, ou nos esforçamos para viver nos interstícios entre todos os nomes. (BUTLER, 2018: 70)

Diante dessa complexa questão, portanto, Vingativa opta por escolher seus nomes, ao passo que, no momento em que o faz, concomitantemente à abertura do mundo da produção audiovisual às diversas populações antes dela excluídas, faz com que ela pré-figure em seus gestos o que toda uma geração experimentalista “logo em breve”. Seu encontro com a imagem audiovisual irá explorar não apenas o *gesto de olhar para a câmera*, mas toda uma postura pró-filmica (integrada pelos demais gestos, portanto) a ser construída performativamente como uma verdadeira possibilidade de estar no mundo. É importante lembrarmos que, naqueles anos, esse gesto era ainda restrito ao jornalismo televisivo, a apresentadores(as) de programas de auditório, ao documentário cinematográfico e a breves e raros momentos das ficções, sendo o uso amador bem pouco frequente mesmo entre a classe média. Não é difícil de imaginar a potência dessa descoberta se tomamos por base o modo como essa geração que

hoje tem em torno de 20 anos, principalmente, se relaciona com as tecnologias produtoras de imagens digitais.

5.0 Considerações finais

À teoria da arte politicamente engajada não basta a formulação poética, plástica, estilística ou estética. O tratamento chucal compreende uma teoria que contemple não apenas as relações de produção, mas também o entendimento de como os processos de subjetividade atravessam as questões econômicas e políticas e de como se pode desconstruir um modo dominante que prevalece de fazer e categorizar arte. Compreende-se o discurso como dispositivo, em que teorias/palavras/pensamentos produzem práticas e atuações do corpo no mundo, estando a produção teórica ligada a ações e a sujeitos concretos (LUSTOSA, 2016, pág. 403)

O trecho acima, do *Manifesto Traveco-Terrorista* (2016), condensa com precisão o desafio que obras advindas de corporeidades dissidentes, a emergirem como nunca em quantidade e força no atual momento político que experimentamos, propõem a quem se dispõe a pensa-las. Lidar com esses trabalhos exige, antes de tudo, colocar em dúvida, em suspensão, os próprios critérios e as categorias solidificados na prática audiovisual e no ambiente acadêmico. É preciso admitir, de partida, que a academia é um lugar de poder, construído também por apagamentos e naturalizações, e cujos corpos em domínio ainda não diferem tanto dos que ocupam os demais espaços de poder aos quais geralmente direcionamos nossas críticas: ainda somos, majoritariamente, brancos, homens, cis, héteros e provenientes de classes média e alta, o que condiciona nossos olhares, nossos critérios e nossos textos. É compreensível, portanto, que, ao lidarmos com as imagens oriundas dessa nova situação, acionemos, quase que automaticamente, critérios naturalizados e internalizados. Por isso é mais comum que notemos e apontemos o que nos vídeos foge dessas delimitações como “defeitos” ou “faltas”, ao invés de ver nessas características um possível potencial de contestar limites e expandir inteligibilidades. Se não o fazemos de modo explícito ou proposital, o fazemos ao nos aferrarmos demasiadamente a práticas e palavras já dadas e aprovadas, quando talvez seja mais interessante abraçarmos com leveza o risco e as potências dos desvios insuspeitos que certa errância poderia provocar.

Inquietações semelhantes a essas, que me perturbam desde 2009, quando vi pela primeira vez os vídeos de Leona Vingativa e passei a acompanhá-la, incitaram-me a propor a dissertação que agora concluo, com o importante apoio, financeiro e intelectual, desse mesmo sistema acadêmico. Essa trajetória diz respeito à busca de tempo e palavras que pudessem me ajudar tanto a entender quanto a ir adiante, dentro de parâmetros reconhecíveis pela academia, nas questões que o trabalho de Leona Vingativa aciona. Como tornar algo livre e potente justamente por sua indefinição reconhecível dentro de limites tão evidentes e institucionalmente protegidos, em um espaço tão restrito a corporeidades hegemônicas, das

quais sou parte, sem desrespeitá-lo nem minar sua força nesse movimento? Antes do problema de pesquisa, essa pergunta se fez sempre presente, e sua consequência inicial foi despertar-me para a necessidade de resistir a esse primeiro impulso do olhar e dos critérios viciados e tentar (re)aprender a ver a partir de parâmetros sugeridos pelas próprias imagens.

Para chegar a estes parâmetros e tentar responder ao problema de pesquisa – a saber, de que modos as imagens de Leona Vingativa subvertem forças normativas tanto do gênero e das sexualidades, da raça e da classe, quanto do campo do audiovisual, configurando-se como formas de liberdade – terminei por fazer um percurso mais tangencial às teorias da imagem tradicionais. Investiguei, com Judith Butler e Eleonora Fabião, como a precariedade social é desigualmente distribuída e como ela pode ser convertida em potência através da *performance* e em sua relação com a *performatividade*; com Vilém Flusser, por sua vez, aproximei das relações entre *performance* e *vídeo*, além da relação entre corpo e *liberdade*, a partir de sua definição de *gesto*. Do encontro dessxs e outrxs autorxs com o trabalho de Vingativa, propus pensar o corpo nas imagens como um organismo em que os gestos atuam performaticamente engendrados aos aparatos tecnológicos, de modo que esse complexo, após se ativar através do vídeo, completa-se como abertura ao se espalhar pela internet reavivando-se continuamente no fluxo das redes, na relação ativa com xs espectadorxs.

Gesto e performance apareceram como conceitos férteis pois, nas acepções tomadas, ambos têm em seu interior uma fagulha de insurreição e de devir, como se pensados sempre na passagem entre formas dadas e um lugar a se chegar ainda não totalmente constituído e, por isso, livre. Palavras potentes justo por sua indefinição, por sua abertura necessária ao pensamento de fenômenos como os vídeos de Leona Vingativa, localizados na esfera do que poderíamos talvez chamar de “vida estética”, conceito flusseriano para o qual “arte é como se vive para viver, arte é como os homens se encontram a si mesmos no mundo” (FLUSSER, 2014, pág. 38)⁸¹. Esse tornar-se plenamente presente ao reconhecer-se a si próprixs no gesto, o que nos remete às prerrogativas da *performance*, seria justamente a primeira substância das aparições de Vingativa como liberdade. É o que se desdobrará na relação com a alteridade na

⁸¹ Nas páginas 38 e 39 de *Gestos* (2014), o filósofo faz uma interessante relação entre a cultura negra e a vida estética, da qual gostaria de ressaltar o seguinte trecho: “Quem bate o tambor (ou caixa de fósforos ou ritmicamente, máquina de escrever), não o faz para provocar um deus. Dedicar-se de corpo e alma ao gesto. É precisamente por isso, por tal dedicação total a viver sua vida, que, espontaneamente, às vezes o deus aparece. Aparece, não por ter sido deliberadamente evocado, mas porque ter a experiência do deus é aspecto de ter a experiência de si mesmo. O deus não está em qualquer lugar externo ao tambor e é chamado para aparecer nele. O deus está em quem bate o tambor, e aparece quando quem bate o tambor se reconhece a si próprio no gesto. A magia não é o propósito da arte. A arte se torna mágica espontaneamente, quando feita com dedicação absoluta”.

internet, quando esse reconhecimento deixa de ser de si para si e passa a aparecer também como solicitação de reconhecimento.

Nesse sentido, Jota Mombaça e Frantz Fanon foram autorxs essenciais a orientarem o pensamento da liberdade desses aparecimentos em relação à condição diferencial do corpo que interseccionalmente aglutina características marcadas pela norma para serem tolhidas e/ou apagadas de espaços hegemônicos de visibilidade e poder. A liberdade à qual me refiro, assim sendo, é a do corpo que se liberta ao/por encarar o risco atenuado pela precariedade induzida (BUTLER, 2018). Junto com Tertuliana Lustosa, por sua vez, xs autorxs ajudaram-me a compreender que, por esse mesmo motivo, meu corpo hegemônico impunha ao trabalho uma limitação inerente, bem como uma inerente violência, que não poderiam ser completamente vencidas nem deveriam ser apagadas. Estabeleci, a partir disso, que atuar eticamente na pesquisa passaria então por tentar identificar e atenuar ao máximo essa inevitável injúria.

Colocar essa ética em prática significa, por exemplo, estar atento a perguntas como as que faz Lustosa (2016): “Como os sujeitos autores ligam-se às realidades sociais das pessoas envolvidas em sua abordagem? Até que ponto as ideias sobre a vulnerabilidade e sobre a cultura do outro não reforçam distorções e mortes silenciosas?” (pág. 389). Vejo no questionamento uma relação direta com o uso acadêmico do termo *precariedade* enquanto qualificador estético, assunto sobre o qual me posicionei no segundo capítulo. O modo como as aparições em vídeo de Leona Vingativa transformam performaticamente uma condição adversa de partida em potência, colocando em xeque parâmetros estéticos hegemônicos (sejam da produção ou da análise de imagens) ao passo que conquista visibilidade e liberdade de expressão para corpos marcados pela norma, parece-me de algum modo impor esse ajuste epistemológico. Ademais, parece-me coerente essa proposição sobretudo em um trabalho que tem uma de suas bases na ideia de *performatividade*, conceito que nasce da compreensão do poder do discurso sobre os corpos.

É a partir desse mesmo conceito butleriano que surge também uma proposta para se pensar a cena performática no contexto de circulação e interação em rede, no qual se dão com mais frequência essas novas imagens, o que explorei sobretudo nas análises do subtópico *O gesto de olhar para a câmera*, do capítulo anterior. Mais do que abrigarem ou serem constituídas como cenas, essas imagens agiriam como disparadoras de cenas performáticas que, ao serem pensadas como cenas de reconhecimento, completam-se principalmente com a interação via internet. Isso porque, quando as imagens partem de pressupostos performáticos, sua interpelação parece abrir na cena uma possibilidade de relação entre arte e vida de forma

mais direta, em um canal/lugar constituído entre o espaço filmado e o de quem assiste. Dentre outras coisas, isso ocorreria porque a pessoa que vemos, em cena, não é mais alguém que atua uma ficção de um lugar distante e inacessível, mas alguém que age performaticamente e cria/ativa uma fenda, um lugar de intimidade, que se completa em nosso olhar. Um lugar que, talvez, poderia também ser criado por nós, como amatorxs. Um lugar que, embora a priori inédito, logo reconhecemos, pois somos também parte constituinte dele, já que se completa apenas com nossa participação. É importante ressaltar que isso não exclui o conflito e tampouco a diferença. O que pode fazer é alterar a relação entre quem atua/performa e quem assiste, embaralhando um pouco essas posições e provocando mudanças ainda em curso, sobre as quais temos muito a pensar.

Se esses seriam avanços alcançados com o esforço empreendido nesse trabalho, eles certamente são ainda embrionários e pouco precisos. Diante do debate em torno do termo *precariedade*, por exemplo, é necessário ainda analisar em mais profundidade sua agência sobre trabalhos e artistas, convocando mais obras para esse diálogo. Algo nesse sentido foi feito no artigo *A arte da lata: uma crítica à estética da “gambiarra” ou como tecer uma análise crítica sem utilizar os discursos da precariedade e da provisoriedade* (2015), de Renata Gesomino, que poderia render um interessante debate com o que Gerard Vilar escreve em *Arte contemporânea e precariedade* (2017). Apesar de lidos durante a pesquisa iluminando as reflexões desenvolvidas, preferi não os trazer diretamente ao texto porque abrem questões que poderiam se estender demasiadamente, escapando do foco mais central do trabalho. Em relação à cena performática em vídeo, por sua vez, seria interessante investigar mais detidamente as relações que se dão nessa abertura entre performer e espectadorxs, a flexibilização dessas posições no cenário atual, sua influência mútua e desdobramentos específicos desse encontro na constituição de novas cenas em vídeo. No caso, trazer as partes envolvidas ao debate estético para pensar com mais detalhes como essas cenas se constituem por dentro, interferindo nas imagens. Aqui, de certo modo, fiz um pouco do caminho oposto, ou seja, tentei pensar, a partir das imagens, como se configuram essas aberturas. Mas como elas são aproveitadas? Como se conectam com os desdobramentos? São perguntas sobre as quais seria interessante refletir.

Tampouco consegui avançar na necessidade de pensar com mais agudeza o olhar do sujeito universal, a partir principalmente a cisgeneridade. Concordo com Lustosa (2016) quando afirma que “não é possível pensar as ideias de heteronormatividade e transfobia separadas de todos os processos constitutivos das identidades nacionais latino-americanas

desde o contexto colonial e que se estenderam aos dias atuais.” (p. 392). Embora seja bem direcionada à minha atuação como pesquisador, a questão é apenas mencionada, aparecendo mais como negativo. Pretendi em algum momento, a partir de uma entrada mais subjetiva, desenvolver as análises numa espécie de duplo movimento que pudesse dar conta de ambas as tarefas: pensar com as imagens de Vingativa o meu olhar que as pensava. A ideia não chegou a ser levada totalmente a cabo mas, haja visto o trabalho empreendido em apenas um dos lados, as exigências de uma proposta mais ampla poderão talvez ser atendidas em próximos desdobramentos da pesquisa.

Cabe ainda observar certa defasagem teórica que há entre o pensamento humanizante de Judith Butler, uma das bases mais robustas da dissertação, e pensadorxs como Paul B. Preciado (*O feminismo não é um humanismo*), Donna Haraway (*Manifesto ciborque*) até Jota Mombaça, mais recentemente, ou mesmo a crítica que se faz ao antropoceno (Ailton Krenak, Viveiros de Castro e também Haraway), no que diz respeito ao questionamento da própria categoria humanidade, por ver nela uma fonte de exclusão e violência. Enquanto Butler deposita na humanização a possibilidade de uma ética da não-agressão e do cuidado, a outra vertente entende que essa é uma batalha já perdida e propõe caminhos mais abertos fora da ideia de humanidade.

Por fim, diante desse trajeto, cujo mapa esbocei até aqui, certo de que não poderia seguir por todos os instigantes caminhos vislumbrados, acredito ter podido aprender sobre e com as imagens de Leona Vingativa. Não é a primeira vez que isso acontece. Entre 2009 e 2010, aprendi com seus filmes e também com *Fantasmas* (André Novais Oliveira, 2010), que o cinema, como a arte de contar algo audiovisualmente, poderia ser algo muito além do que eu via nas salas de aula da faculdade e nos diversos cursos que fazia fora dali. Que poderia ser simples, barato e potente. Que poderia ser experimental e popular ao mesmo tempo. Que toda a parafernália que nos apresentam como sendo a ossatura que sustenta o “verdadeiro cinema” não passava, no fim das contas, de uma ilusão. Entendi, então, com esses pequenos filmes, que o osso e a carne do cinema em que eu acreditava precisavam pulsar, e que nada seria melhor, nesse sentido, do que enchê-lo de vida.

Talvez a maior política das imagens de Leona Vingativa seja conseguir dar forma potente a essa vida que respira e pulsa livre contra todas as estatísticas alarmantes que fazem do mundo um lugar hostil a sua existência. Os diversos modos pelos quais faz suas imagens e se dá a ver através delas criam imaginários outros que se contrapõem aos binarismos impostos pelo processo colonizador e sustentados até hoje por meio de violências várias. À revelia de linguagens e materiais hegemonicamente defendidas com um ideal a ser alcançado, a servirem

de chancela do que deve merecer a atenção seja do público ou do pensamento estético especializado, bem como a despeito de práticas enraizadas como o modo correto de fazer filmes, pautadas por hierarquias tão rígidas quanto as do mundo corporativo, sua obra-vida é uma fenda a permitir que nasça, nesse marasmo estéril de imagens gastas e chefes soberanos, outros mundos possíveis, que ressignificam e expandem identidades e territórios. Mundos construídos coletivamente, em que a liberdade costuma ser o resultado de encontros positivos e de encarar com coragem e alegria o injusto risco envolvido em simplesmente aparecer como si mesmxx, o que quer que se seja, em constante transformação.



Imagem 63. Leona Vingativa durante a gravação do videoclipe *Lixo na sua cara* (2018).

Referências

Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Notas sobre o gesto*. In: IANNINI, Gilson; GARCIA, Douglas; FREITAS, Romero (Orgs.). *Arte e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Por uma ontologia e uma política dos gestos*. In: *Caderno de Leituras* n.76. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2018.

_____. *O autor como gesto*. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANZALDÚA, Gloria E. *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*. In: *Revistas Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 1. sem. 2000.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa, Vol III*. 3ª edição. José Aguilar, Rio de Janeiro. 1973. p. 489 – 491.

AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BALLESTRIN, Luciana. *América Latina e o giro decolonial*. In: *Rev. Bras. Ciênc. Polít.* [online]. 2013, n.11, pp.89-117. ISSN 0103-3352.

BERGSON, Henry. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983

BOAVENTURA, L. H.; FREITAS, E. C. . *A encenação do olhar no cinema da Nouvelle Vague*. In: *REVISTA FAMECOS (IMPRESSO)*, v. 21, p. 308-328, 2014.

BRECKON, Anna. *The erotic politics of disgust: Pink Flamingos as queer political cinema*. In: Screen, Volume 54, Issue 4, 1 December 2013, Pages 514–533, <https://doi.org/10.1093/screen/hjt041>

BURGOS DÍAZ, Elvira. *Desconstrução e Subversão: Judith Butler*. Tradução de Magda Guadalupe dos Santos e Bárbara Bastos. In: SapereAude. Belo Horizonte, v. 4 – n.7, p.441-464 – 1º sem. 2013. ISSN: 2177-6342.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Primeira edição. Buenos Aires: Paidós, 2002

_____. *Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista*. Caderno n.78. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2018.

_____. *Vida precária*. In: Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n.1, p. 13-33.

_____. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia* 306 - la ed. - Buenos Aires : Paidós, 2006.

_____. *Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. Related Papers.

_____. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução Fernanda Siqueira Miguens; revisão técnica Carla Rodrigues. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

_____. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CAMPOS, Raquel Machado Gonçalves. *Fool or almighty: readings on Machado de Assis and slavery*. In: Revista de Letras, São Paulo, v.48, n.2, p.111-127, July./Dec. 2008.

CIOTTI, Naira. *Aprendendo e ensinando através da performance*. In: OLIVEIRA JUNIOR., Antonio Wellington (Org.) *Performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011. p. 29-42.

CRENSHAW, K. *Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero*. In: Estudos Feministas, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002.

DE PERRA, Hija. *Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma*. In: Revista Periódicus, [S.l.], v. 1, n. 2, p. 291-298, jan. 2014. Disponível em: <[https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article /view/12896/9215](https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/12896/9215)>. Acesso em: Mai. 2019.

É DO JURUNAS o maior fenômeno audiovisual paraense. In: Diário do Pará, Belém, 5 set. 2009. A matéria não está mais disponível online e foi acessada por meio de arquivo em pdf.

FABIÃO, Eleonora. *Performance e precariedade*. In: OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (Org.). *A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea*. Fortaleza: Expressão Gráfica e editora, 2011, p. 63-85.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.

_____. *Filosofia da caixa preta*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2013.

COLLING, Leandro. *Teoria Queer*, 2011. In: ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de (org.). *Mais Definições em Trânsito*. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page_id=823>

GESOMINO, R. O. . *A arte da lata: Uma crítica à estética da “gambiarra” ou como tecer uma análise crítica sem utilizar os discursos da precariedade e da provisoriedade*. In: *Revista Poiésis* , v. 25, p. 215-229, 2015.

GIORDANO, Davi. *Entrevista com Arthur Scovino*. In: *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 7, n. 20, abr. 2019. ISSN: 2316-8102.

GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª edição, 1986.

GUEDES, Cíntia. *Entre o corpo-espetáculo e o corpo-memória: questões sobre raça e sexualidade nos filmes Paris is burning e Línguas desatadas*. Belo Horizonte: Bigráfica Editora, 2016 (Catálogo)

GRACIA, Silvio de. *A dimensão eletrônica: da obsolescência do corpo às estratégias da tecnoperformance*. In: *Performance Presente Futuro*, p. 49.

HAWTHORNE, Mary. *The New Yorker*, January 16, 1989 P. 26

INGÁ. *O animal belo feroz*. In: *Revista Cinética*, 22 ago. 2018. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/nova/o-animal-belo-feroz/>> Acesso em: 30 ago. 2018.

KRAUSS, Rosalind, *Vídeo: a estética do narcisismo*. In: *Arte & Ensaios* n. 16, PPGAV-EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, jul. 2008.

LEOTE, Rosangella. *Videoperformance: linguagem em mutação*. In: LABRA, Daniela (Org). *Performance Presente Futuro*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Automática, 2008.

LOPES, Denilson; NAGIME, Mateus. *New Queer Cinema e um Novo Cinema Queer no Brasil*. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs.). Catálogo da mostra “New Queer Cinema: Cinema, Sexualidade e Política”. São Paulo: Caixa Cultura, 2015.

LUSTOSA, Tertuliana. *Manifesto traveco-terrorista*. In: *Concinnitas* (UERJ), ano 17, vol. 01, nr. 28, setembro 2016.

MARTINS, Leda Maria. *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*. Programa de Pós Graduação em Letras – PPGL/UFMS. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – Língua e Literatura: Limites e Fronteiras, letras nº26, 2003.

MARTONI, Alex Sandro; ULM, Hernán Rodolfo. *O gesto de ouvir música em Vilém Flusser: tecnologias de áudio e rituais da percepção*. In: *Revista Eco-Pós* (Online), v. 19, p. 189, 2016.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018. 80 p.

MIGUEL, Luis Felipe. *Democracia e dominação*. Paper apresentado no GT Democracia e Desigualdades do 40o Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, em Caxambu (MG), 2016.

MOMBAÇA, Jota (Monstra Errática/MC Katrina). *Para desaprender o queer dos trópicos: Stonewall não foi aqui*. In: SsexbboX, jun 23, 2016. Disponível em: <<http://www.ssexbboX.com/2016/08/paradesaprender-o-queer-dos-tropicos-desmontando-a-caravela-queer/>> Acesso em: mai. 2018.

_____, Jota (Monstra Errática/MC Katrina). *Para desaprender o queer dos trópicos: desmontando a caravela queer*. In: SsexbboX, ago 28, 2016. Disponível em: <<http://www.ssexbboX.com/2016/08/paradesaprender-o-queer-dos-tropicos-desmontando-a-caravela-queer/>> Acesso em: mai. 2018.

_____, Jota. *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência*. São Paulo: Fundação Bienal (32a. Bienal de São Paulo – Incerteza Viva), 2017.

MUNIZ JR., J. S.; THOMPSON, J. B. . *Novas fronteiras da publicação e da vida pública (Entrevista com John B. Thompson)*. In: Parágrafo: Revista Científica de Comunicação Social da FIAM-FAAM, v. 4, p. 186-197, 2016

NAGIB, Lúcia. *Tempo, magnitude e mito do cinema moderno*. In: DENNISON, Stephanie (org.). *World Cinema. As novas cartografias do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2013

OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington [org]. *A performance ensaiada – ensaios sobre performance contemporânea*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

PARRINE, Raquel. *Construção de gênero, laços afetivos e luto em Paris Is Burning*. In: Rev. Estud. Fem. [online]. 2017, vol.25, n.3, pp.1419-1436.

PELÚCIO, Larissa. *Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos à margem sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer*. In: Contemporânea, v. 2, n. 2, p. 395-418, jul./dez. 2012.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *Queer nos trópicos*. In: Contemporânea, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 371-394, jul./dez. 2012.

PIDDUCK, Julianne. *New queer cinema e vídeo experimental*. In: MURARI, Lucas e NAGIME, Mateus (org.) *New Cinema Queer: cinema, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015

PRECIADO, Paul B. *Cartografias 'Queer': O 'Flâneur' Perverso, A Lésbica Topofóbica e A Puta Multicartográfica, Ou Como Fazer uma Cartografia 'Zorra' com Annie Sprinkle*. In: eRevista Performatus, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017.

RICH, Ruby B. *New Queer Cinema*. In: NAGIME, Mateus. MURARI, Lucas. *New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política*, Caixa Econômica Federal, 2015. Catálogo de festival. Disponível em: <<http://www.newqueercinema.com.br/images/catalogo.pdf>>. Acesso em: 11 out. 2018.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte (MG): Letramento; Justificando, 2017. 112p.

RODRIGUES, Alexsandro; FERREIRA, Sérgio Rodrigo da Silva; ZAMBONI, Jésio. *A potência do precário: restos curriculares em Leona Assassina Vingativa*. In: Revista PerCursos. Florianópolis, v.14, n.27, jul./dez. 2013. p. 304-323.

SALGADO, T. B. *Introdução crítica aos Estudos da Performance*. In: Galaxia (São Paulo, Online), n. 24, p. 327-329, dez. 2012.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. Tradução e notas: Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte, Autêntica editora, 2012.

SHARP, Willoughby. *Videoperformance*. In: eRevista Performatus, Inhumas, ano 1, n. 6, set. 2013. ISSN: 2316-8102.

SOUSA, Adri Alves de. *Corpo-Espetáculo: O audiovisual como ferramenta de expansão das corporalidades gênerodissidentes*. 2017. 88 páginas. Trabalho de Conclusão do Curso de Cinema e Audiovisual, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2017

SPINOZA, Baruch de. *Ética*. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

STEYERL, H. *In Defense of the Poor Image*. In: *The Wretched of The Screen*, ARANDA, J.; WOOD, B. K.; VIDOKLE, A. (Ed.). Berlin: Sternberg Press, 2012, pp. 31-45. Disponível online em E-Flux Journal #10 - November 2009. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-imag>>

SULEIMAN, Silvio Alvares. *O lirismo contemporâneo de Artur Barrio nas obras Trabalho processo 4 dias 4 noites e Fortaleza-Lisboa*. Tese de Mestrado. PUC-RJ, 2005.

THOMPSON John B. *A nova visibilidade*. In: MATRIZES. Revista do programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo- Abril 2008 – 2, p. 15-38.

VIEIRA JR., Erly. *Sensorialidades queer no cinema contemporâneo: precariedade e intimidade como formas de resistência*. In: Contemporanea Revista de Comunicacao e Cultura. Estéticas e Políticas do Corpo - Dossiê Temático. v. 16, n. 1 (2018)

VILAR, G (2017). *Arte contemporânea e precariedade*. In: Revista-Valise, 7 (13): 137-153. [Traducción al portugués de: “El arte contemporáneo y la precariedad”, en Sonia Arribas y Antonio Gómez (eds.), *Vidas dañadas. Precariedad y vulnerabilidad en la era de la austeridad*, Barcelona: Artefakte, 2014, p. 75-95

YU, Wendi. *É tudo nosso: Um relato trans a partir de relatos de pessoas trans no YouTube*. Monografia – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

Audiovisuais

A Usurpadora (Beatriz Sheridan e Nathalie Lartilleux, 1999)

Acaba com o lixão (Renan Carmo, 2019)

Aqueles dois (Emerson Maranhão, 2018)

Belíssima (Denise Saraceni, 2005)

Cidade Alerta (TV Record, 2016)

Cine Barato – EP Queer (Álvaro Andrade, 2017),

Close e carão na Copa (2018)

Cobras & Lagartos (Wolf Maya, 2006)

Crepúsculo dos Deuses (Billy Wilder, 1950)

Eu quero um boy (2014)

Female Trouble (John Waters, 1974)

Frescáh no Cirio (2015)

Leona Miss Simpatia do Rancho (2012)

Leona Assassina em Fortaleza / 20 de Agosto (Cine Betão) (2011)

Leona Assassina Vingativa 1 (Leona Vingativa e Paulo Colucci, 2009)
Leona Assassina Vingativa 2 (Leona Vingativa e Paulo Colucci, 2009)
Leona Assassina Vingativa 3 – A Aliança do Mal (Leona Vingativa e Paulo Colucci, 2009)
Leona Assassina Vingativa 4 – Atracção em Paris (André Antônio e Paulo Colucci, 2017)
Leona Assassina Vingativa no Congresso Nacional (Victor de La Rocque, 2015)
Leona Vingativa feat. Romagaga – Anaconda (2016)
Leona Vingativa - Making Of (2018)
Leona Assassina e Vingativa Eleições 1 (2012)
Leona Assassina e Vingativa Eleições 2 (2012)
Leona Assassina e Vingativa Eleições 3 (2012)
Lixo na sua cara (Leona Vingativa, 2018)
Maria do Bairro (Beatriz Sheridan, 1995)
Meu Nome é Leona! (Victor De La Rocque, 2011)
Mondo Trasho (John Waters, 1969)
Multiple Maniacs (John Waters, 1970)
Não pode esquecer o guanto (Priscilla Brasil, 2017)
Paris is Burning (Jennie Livingston, 1990)
Pink Flamingos (John Waters, 1972)
Um conto de Natal (Só é Natal Se Eu Comer Peru) (Jonas Junior, 2018)
Vida de Patrícia (Alex Damasceno, 2018)
Where on Earth is Carmen Sandiego? (Michael Maliani e Joe Barruso, 1994 – 1999)