



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE  
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)  
CINEMA E AUDIOVISUAL**

## **CORPO-ESPETÁCULO:**

O audiovisual como ferramenta de expansão  
corporal das potências gênerodissidentes

ADRI ALVES DE SOUSA

Foz do Iguaçu  
2017



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE  
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)  
CINEMA E AUDIOVISUAL

## **CORPO-ESPETÁCULO:**

O audiovisual como ferramenta de expansão  
corporal das POTÊNCIAS gênerodissidentes

ADRI ALVES DE SOUSA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da  
Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel  
em Cinema e Audiovisual.

Foz do Iguaçu  
2017

ADRI ALVES DE SOUSA

# **CORPO-ESPETÁCULO**

O AUDIOVISUAL COMO FERRAMENTA DE EXPANSÃO  
DAS CORPORALIDADES GÊNERODISSIDENTES

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

---

Orientador: Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho  
UNILA

---

Prof. Eduardo Dias Fonseca  
(UNILA)

---

Prof. Cíntia Guedes  
(UFRJ)

Foz do Iguaçu, 18 de dezembro de 2017.

Essa *monografia* é dedicada às pessoas que pude ter o prestígio de conviver, pessoal, imagética ou virtualmente, antes, durante ou depois do processo de concretização da escrita. Em especial a Grívan Mendes e a Henrique Santana, por todo apoio e confiança desde o início dessa viagem à Foz do Iguaçu e além. Conviver com as *beauties* HelonElza, Nicole Machado, Xayenne Prado Keller, Maurício Santos, Kai Arruda, Alesson Ferreira, Ariel Silva (e todos que, eventualmente, transpassaram por esse processo) foi o que possibilitou enxergar às diversas camadas de *realidades* e possibilidades que confirmam o inconsciente coletivo do corpo mais que espetáculo. Essa escrita é fruto de todo esse afeto coletivo.

“Cuando vislumbré la tragicomedia de hacer distinción radical en la diferencia y no congeniar con el binarismo de género instaurado, pensé que solo era un humano deformado inadecuado muy afeminado, con un cuerpo biológicamente reconocido como masculino, lógicamente en pecado, desmesuradamente aproximado a lo anormal, pervertido y desviado, enclaustrado socialmente como un sujeto inmoral que no merecía entrar al reino de la cielos, que debía pedir clemencia de auxilio y corregirme de esta trastocada y frenética patología que me hacia retirarme de lo políticamente correcto y establecido como natural dentro de mis límites geopolíticos.”

Hija de Perra

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

## RESUMO

O corpo como um espetáculo? A potência narrativa de Jorge Lafond, na forma engessada da televisão e o realismo amador da websérie *Leona Assassina Vingativa*, no ciberespaço, trouxeram formas de *desapropriação* audiovisual que interconectam a linguagem corporal gênerodissidente com os meios tecnológicos de comunicação, resultando em formas de significação que fogem dos preceitos da normatividade. Na era da cibercultura, a noção de espetacularização do eu encontra na virtualidade uma forma política de visibilidade que exprime conhecimentos que atravessam, a todo instante, a produção de saber coletiva em diálogo com as subjetividades não-normativas, definindo formas mais autônomas de representatividade das corporalidades e identidades gênerodissidentes. Apresentando essa outra amplitude videográfica, que provoca o olhar crítico do espectador, inscrevemo-nos na História Audiovisual como forma de desterritorialização do próprio corpo, participando ativamente das produções e não assumindo-nos como meras espectadoras passivas. Portanto, as corporalidades que se fazem presentes nessa monografia expandem as noções de entendimento do corpo, quando se acoplam às tecnologias audiovisuais, promovendo as abordagens sobre representatividade a partir de suas próprias identidades, remixando as características discursivas que operam em conjunto com a sociedade do espetáculo e contribuindo, através de perspectivas outras, com a reconstrução do imaginário coletivo sociocultural, ao proporem dinâmicas multimidiáticas nas quais o corpo está sempre em evidência.

**Palavras-chave:** Bixa. Audiovisual. Identidade. Jorge Lafond. Leona Vingativa. Corpos dissidentes.

SOUSA, Adri Alves de. *Body-Spectacle: The audiovisual as a tool for expanding the powers of gender-dissident bodies*. 2017. 88 pages. Trabalho de Conclusão de Curso Cinema e Audiovisual – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2017.

### ABSTRACT

The body as a spectacle? The powerful narrative of Jorge Lafond in the cast form of television and the amateur realism of *Leona Assassina Vingativa* webserie have brought forms of audiovisual expropriation connecting dissident gender body language with the technological means of communication, resulting in other forms of meaning. In cyberculture age, the notion of spectacularization of the self finds in virtuality a policy of visibility that expresses a knowledge that crosses, at any moment, the production of collective knowledge and subjectivities. The gender diversity, through the amplitude it reaches, is inscribed in Audiovisual History as a form of deterritorialization of the body itself in a participatory way and not as a passive spectator. Therefore, the corporalities that are present in this monograph expand the notions of understanding about the body coupled to audiovisual technologies, in a way of confirming their identities, remixing the discursive characteristics operating among with the society of spectacle and conform the sociocultural collective imaginary, by an optics that extrapolates the binarism and contributes with a perspective breaking with the social constructions of the body, through a multimedia way.

**Keywords:** Video. Queer. Jorge Lafond. Leona Vingativa. Gender-dissident. Identity.

## LISTA DE FOTOGRAFIAS, FRAMES E PRINTSCREENS:

|  |         |
|--|---------|
| Imagem 1 – Vera Verão em <i>A Praça É Nossa</i> .....                                      | 33      |
| Imagem 2 – Entrevista de Jorge Lafond à Revista Amiga (1985).....                          | 40      |
| Imagem 3 – Comentário no video <i>Isso é blasfêmia? (Vera Verão)</i> , no YouTube.....     | 48      |
| Imagem 4 -- Frame do viral <i>Meu nome é Leona</i> .....                                   | 56      |
| Imagens 5 à 14 -- Ensaio fotográfico promocional para a festa Frica, em 2009.....          | 58 à 61 |
| Imagem 15 -- GIF de Leona Vingativa.....   | 62      |
| Imagem 16 -- Descrição do primeiro episódio da saga <i>Leona Assassina Vingativa</i> ..... | 66      |
| Imagem 17 -- Frame da gargalhada de Leona Vingativa no episódio 1.....                     | 72      |
| Imagem 18 -- Frames do episódio 1.....   | 73      |
| Imagem 19 -- Frame do episódio 3, <i>A Aliança do Mal</i> .....                            | 74      |
| Imagem 20 -- <i>Pode cortar!</i> : frame do episódio 4 - <i>Atrak em Paris</i> .....       | 83      |



## ATRIBUTOS

### 1. A BIXA AUDIOVISUAL

1.1 A bixa + o vídeo: corpos impossíveis de definir, na era efêmera do remix.....09

### 2. O “CU MESTIÇO” REMIXANDO A “FARMACOPORNOGRAFIA”

2.1 O corpo gênerodissidente, as tecnologias biopolíticas e as disputas pelo saber.....19

2.2 O Regime Farmacopornográfico.....24

2.3 E o que acontece quando o “cu mestiço” remixa a “farmacopornografia”?.....27

### 3. JORGE LAFOND E A NEGOCIAÇÃO DA VISIBILIDADE NA CULTURA AUDIOVISUAL

3.1 Vera Verão e a TV .....33

3.2 *Bicha, não! Uma quase...!* .....41

3.3 Indiscretas e com local (de fala).....49

### 4. LEONA VINGATIVA: UMA MONA PARÓDICA

4.1 Recepcionando “a menina jamais falada, a menina jamais igualada” na sociedade do espetáculo e na cultura do remix.....56

4.2 Leona Vingativa: uma mona paródica.....62

4.3 Bixa não nasce, estreia!.....65

4.4 Destruindo as mídias, remexendo as memórias e encontrando pontos de fuga na História Audiovisual.....73

5. PODE CORTAR! .....79

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....84

7. VIDEOGRAFIA .....87

## 1. A BIXA AUDIOVISUAL

### 1.1 A bixa + o video: corpos impossíveis de definir, na era efêmera do remix

Quando digo "video" qual a primeira ideia quem vem à sua cabeça?

E quando digo "bixa"?

Conectando-se à influência do pensamento de Paul Virilio (1996), digamos basicamente que a instalação de câmeras nos mais diversos pontos e corpos geram uma multiplicidade indiscriminada de luzes e sons em forma de peças audiovisuais dispostas em telas, que vêm nos alertar sobre o uso de imagens como a principal arma em batalhas ideológicas, afim de afetar 24 horas por dia e 7 dias por semana nossas subjetividades, nossas memórias e nossos sonhos, disparando as informações num fluxo tão veloz como se o objetivo fosse o de nos “cegar” e nos provocar reações desmedidas pela influência estética do conteúdo sonoro+imagético à nossa frente. Consideremos então que o mundo esteja em plena guerra. As câmeras, os microfones, os videos e as telas são nossas armas e, ao mesmo tempo, nossas armaduras. O que faríamos? Ou, mais precisamente, o que produziríamos? Virilio alarma para uma emergência: o audiovisual está nos exigindo uma mudança na percepção e interpretação dos meios de maneira drástica. Para o filósofo, a transição do feudalismo ao capitalismo não está marcada pela economia, como defendia Marx, senão pela mudança militar, espacial, política e tecnológica da sociedade moderna. A essa sociedade, o filósofo chama de *dromosfera*. Virilio, então, analisa os efeitos da manipulação da velocidade nas cidades midiáticas pelo poder, nessa chamada *dromosfera* (VIRILIO, 1996).

Arlindo Machado (2007), por sua vez, exemplifica como as novas tecnologias, apesar da popularização da internet, avançaram ancoradas em instrumentos políticos e jurídicos autoritários, citando, entre outras instâncias, a propriedade privada, a patente e o *copyright* como forma de segregar o pensamento tecnológico globalizado:

A aceleração tecnológica modulou também o ritmo de nossas vidas, exigindo atualizações cada vez mais rápidas, premiando os que se adaptam mais facilmente e descartando os que não conseguem acompanhar a velocidade das mudanças – os “dromo-inaptos”, na feliz acepção de Eugênio Trivinho (MACHADO, 2007, p. 33,34).

No campo imagético-sonoro, os usuários do vídeo (e das artes eletrônicas e digitais, no geral) acabam por materializar o espírito dessa denominada “guerra imagética na dromosfera” em suas produções, atuando e performando em não lugares, sem um terreno fundado por limites de telas, ante a liquidificação de efeitos, sobreposições, superposições, projeções, ruídos e um congestionamento de textos e sons e diversas outras linguagens que transpassam múltiplas telas. E não há um apelo tão severo no quesito qualidade de imagem, já que talvez se rompa a fronteira de padrão de beleza que passeia entre o meio e a mensagem e seja encarada como um fluxo de ação e reação. Daí o *qualis* e o defeito das imagens não são considerados exigências ou obstáculos comunicacionais, mas encarados como “erros induzidos”. É tudo proposital. Mas, afinal, o que é o vídeo e por que ele é um agente tão ameaçador?

O termo “vídeo” acaba funcionando em suma como uma espécie de sufixo - ou de prefixo (sua posição sintática flutua) aparecendo antes ou depois de um nome. [...] Indo além, podemos dizer que não pertence a nenhuma língua (própria). [...] “Vídeo”, assim sem acento, é, também de um ponto de vista etimológico, um verbo (vídeo, do latim, videre, “eu vejo”). Portanto, podemos dizer que o vídeo está presente em todas as outras artes da imagem (DUBOIS, 2004, p. 71-72).

Assim como a bixa, que é encarada como um corpo flutuante, codificado, por possuir um posicionamento crítico à deriva, não-linear, que problematiza todos os efeitos naturalizantes (ou padronizadores) de toda e qualquer identidade, propondo um descentramento radical do sujeito desgarrado da enunciação científica; o vídeo passa pela mesma disputa definidora. E

qual é a semântica da bixa? De onde ela veio, por onde passou e pra onde ela vai? Quem é ela?

De acordo com a obra de Green, apesar de não existirem definições concretas acerca da bicha que conhecemos hoje, seria uma adaptação da palavra francesa “biche”, que surge no início do século XX, por volta dos anos 30, e significa corsa, feminino de veado. O signo trazido da França foi dotado de significação divergente ao seu significado inicial, passando a designar prostitutas. A partir desta captação do termo e formulação de sua significação, esse, gradativamente, ganhou pesar pejorativo na cultura homossexual por representar homens que além de se relacionarem com outros homens, teriam comportamento similar ao que se esperava exclusivamente de uma mulher: afeminado e passivo (FREITAS; SILVA, 2016).

A bicha, assim, com CH, que traz a conotação pejorativa, segundo o antropólogo James Green em seu *Além do Carnaval*, pode ter servido inicialmente como uma forma francesa para apontar às putas, uma outra persona conhecidíssima (talvez a mais antiga e mais conhecida do mundo) nas práticas sexuais proibidas e envoltas também dos mais diversos achismos a respeito de suas subjetividades. Sendo assim, a puta é exatamente o corpo mais espetacularizado de todos. A bicha, portanto, se desdobra das designações masculinas acerca das mistificações a respeito das sexualidades (principalmente pela passividade atribuída pelas práticas do sexo anal) e foi condenadas pelo cristianismo, teve sua existência abafada, mas, apesar disso, nunca pôde ser detida. “A bicha só é inferiorizada por se assemelhar à mulher no modelo hétero de relação sexual: indivíduo penetrado” (FREITAS; SILVA; 2016, p. 4). Assim, a “performance social” presente em uma certa cegueira induzida, alimentada pela nebulosidade das quais as contradições cisonormativas e patriarcais foram capazes de sustentar, sem o menor pudor, encontraram no carnaval brasileiro o escape perfeito para folclorizar e, assim, "permitir" por um período datado, uma vez por ano, práticas sexuais desviantes. O que essas segmentações nunca disseram é que as concessões sagradas para acessar o profano durante os carnavais não desapareciam após as quartas-feiras de cinzas. O que essa fogueira da salvação admite é que as sexualidades são indefiníveis e que as

identidades de gênero são móveis... são performáticas. Não apelamos à Judith Butler e aos estudos Queer para dar-nos conta de que a ideia de performance de gênero era palpável. Basta observar o carnaval, com seus "homens invertidos e vestidos de mulher", que aproveitavam-se do longuíssimo feriado para explorar inconsequentemente suas sexualidades, fosse com as bichas ou fosse com as putas, ou com ambas (e além).

Aproveitando-se da roupagem carnavalesca dos "corpos masculinos que se trajam de mulheres", podemos identificar o quão misógina é a cultura nacional? E por que as dissidências de gênero e seus efeitos destacam essas contradições morais? Uma cultura machista, e não apenas misógina, como também hipócrita e extremamente contraditória e desencontrada com as ideologias que a mesma prega, se desloca cegamente das práticas que de fato acontecem? E a moral fica apenas no plano do discurso?

Essas contradições, por mais avassaladoras que possam ser, configuram justamente o conforto do imaginário popular do qual estamos todxs inseridxs. E que as bixas (e diversos outrxs gênerodissidentes) aprendem, majoritariamente a sós e ainda crianças, a distinguirem e a encarar, passando o que nos resta de paciência vital tentando lidar com um problema que não é nosso. Tal qual, ironicamente, o racismo, o que deveria ser um problema do Outro que o provoca (da branquitude, das cisnormatividade, dos cristãos) que segrega, viola e nunca reconhece os próprios privilégios e opressões, mas depositam em nossas próprias costas a carga de responsabilidade que visa tentar reverter um quadro que se agrava pela falta de tato das próprias pessoas que subalternizam o que está de fora daquilo que foge do conforto de suas programações. E que gera um desconforto tão infinito, que as frases, as falas, as escritas, os trejeitos exagerados, os ruídos, não dão conta de conter os inúmeros ataques de pânico que tal manutenção desse estado ideológico de vida (o regime cisnormativo) são capazes de acometer a quem cai na armadilha da visibilidade das disputas pelos saberes. Os saberes que são nossos.

Além de Green, João Silvério Trevisan, em sua obra "Devassos no Paraíso", oferece uma hipótese para o surgimento das bichas a partir do boom da Aids. Através do prisma construído pelo autor, com a massificação da doença entre a

população homossexual, a idealização era ser másculo, pois esta posição estaria totalmente vinculada à virilidade e saúde, uma vez que a bicha feminina, popular entre as décadas de 60 e 70, seria a imagem aidética do grupo, por sua propensão a ser penetrada e, portanto, indesejada. Desde então é criada a abstração de higienização do homossexual que se afirmara gay e não bicha. Bicha se torna xingamento. (FREITAS; SILVA; 2016:4)

Enquanto isso, muitas pessoas vinham tentando conceitualizar o estatuto do vídeo, mas também não existe um consenso em relação à sua identidade. Tais disputas pelo vídeo enquanto corpo multimídia, que transporta facilmente informações, se acopla aos mais diversos corpos e se adapta aos mais diversos meios de comunicação, criam o movimento vertiginoso de múltiplas telas no qual estamos inseridos. Talvez seja essa a cidade midiática que Virilio descreve. Essa multiplicidade de telas torna os eventos e contextos da vida cotidiana cada vez mais inextricáveis, refletindo a ideia de arte contemporânea cada vez mais emaranhada em processos, sistemas e referências que impossibilitam delimitar a ramificação do audiovisual. Mesmo o cinema, quando impunha certo *status quo* de sétima arte, negava a capacidade do vídeo de imbricar uma multiplicidade de informações e representações, numa disputa por olhares com a televisão com seus *videotapes*, que veio lhe possibilitar armazenar sua própria memória. Essa sétima arte, então, pela primeira vez, vai para as telinhas por interesses de expansão econômica, encarando o VHS primeiramente como uma ferramenta e, logo depois, como uma ameaça, culpabilizando-o mais tarde por esvaziar as salas de projeção.

O vídeo inovou ao trazer consigo a possibilidade de gravar som e imagem em um suporte de fita magnética com uma câmera portátil. Logo, a televisão comercial se apropriou desse mecanismo, pois foi percebido que a gravação poderia contribuir para a criação de programas que não precisavam ser exibidos ao vivo. Pouco tempo depois, foi a vez do cinema se apoderar de uma das potencialidades videográficas para a veiculação de fitas de videocassete de filmes, proporcionando ao espectador ter uma espécie de cinema em casa (OLIVEIRA; ALBUQUERQUE, 2011).

O vídeo, através de sua semântica e de sua corporeidade, padece da mesma carga indetectável e de difícil categorização, se posicionando como um suporte corpóreo a ser preenchido com ideologias, crenças e práticas. A "efêmera" mensagem que o vídeo dá parece não importar tanto quanto o meio (ou a fonte) da qual ela surge. Em pleno boom da AIDS, a televisão já era um aparelho massivo no mundo todo, e diversas leis contra vadiagem imperavam nas legislações estatais, ao mesmo tempo que se publicizava freneticamente um estilo de vida ideal: "rico, bonito, saudável e branco". Inventava-se automaticamente um antônimo para esse ideal de vida burguesa *fitness* e glamourizada. Dos anos 60 aos 90, essas mídias empurravam as bixas para os espaços mais soturnos, já que em um "mundo homossexual ideal", tal qual a cisnormatividade vendida à época (e que se consolidou de forma higienizada), os gays eram o modelo misógino idealizado de homens que fazem sexo com outros homens. A bicha, por ser a efeminada, associada às doenças, à pobreza e à negritude, fixou-se no imaginário como um "mal a ser combatido". Nesse meio tempo, os suportes responsáveis pelo marketing desse estilo de vida segregacionista, racista e misógino eram as telas e telinhas, através da cinematografia e da videografia. Por outro lado, o vídeo também serviu de canal de comunicação afim de materializar resgates históricos e indicar termômetros sociais sobre a questão gênero-dissidente, com seu passado e seu presente quase nunca visível, mas de forma muito mais contida.

O "cinema em casa", que surge das câmeras portáteis nas mãos dos telespectadores, trouxe consigo uma nova gama de linguagens que lhe permitiu discutir sobre sexualidade e sobre as bixas nas transformações da cultura visual que se deram, de início, a partir de registros caseiros e, logo, pelo uso do Super-8 como ferramenta comunicacional durante os anos 60, 70 e 80. Esse audiovisual passa a se apropriar da intimidade dos sujeitos (ou os sujeitos se apropriam do audiovisual) para construir as próprias "representações de si". Surge também a partir dessa corrente, além da experimentação videográfica com aparelhos televisores, a experimentação da linguagem cinematográfica que passa a utilizar o corpo como matéria de experimentação artística, levando a certa consolidação de uma videoarte brasileira. Justamente com a lente focada nas intimidades corporais, a sexualidade passa a ser um tema recorrente em contextos específicos da linguagem audiovisual.

Segundo Arthur Morais e Joana Belarmino (“Paradigmas Cinematográficos e Sexuais em *Closes*: Apresentação, Análises e Rupturas”, 2015), a partir da ligação com os estudos feministas dos anos 1970, a produção superoitista paraibana, à título de exemplo, cria um paradigma de experimentação ficcional e documental com temáticas sexuais e identitárias, que explodem no início dos anos 1980 construindo alternativas de exibição em forma de animação cultural. Essa iniciativa buscava distinguir-se dos grande circuitos, criando canais itinerantes paralelos junto a escolas, sindicatos, associações de bairro, periferias da zona urbana, da zona rural e pelo interior do Estado da Paraíba, em plena Ditadura Militar. Dois desses títulos superoitistas que circularam através dessas fórmulas improvisadas de exibição, causando um significativo rebuliço, foram *Closes* (Pedro Nunes, 1982) e *Baltazar da Lomba* (Grupo Nós Também, 1982). Sobre *Baltazar*, talvez o título dessa onda com maior apelo estético, Bertrand Lira e Gabriel Bechara explicam:

É também nesse contexto de abertura [política] que surgem grupos de militância sexual, racial e partidária, entre outros, que antes, devido à conjuntura política, permanecem sem se manifestarem. Em João Pessoa, é criado o "Nós Também", um grupo de militantes homossexuais, que tinha como proposta original, a de militar através da arte (envelopes que continham fotos, poesias, arte-xerox etc.), pichando muros, fixando outdoors e até com a produção e realização de um filme: "Baltazar da Lomba"... Fruto de longas discussões entre os componentes do grupo, responsável pela sua produção, direção e realização, resultando num filme bem acabado (LIRA, 1986, p. 8-9).

"Baltazar da Lomba" foi o primeiro produto de um grupo que abria mão de uma militância política no sentido tradicional e achava por bem que a linguagem artística era mais adequada para tratar da questão homoerótica. [...] A preocupação nesse filme é resgatar a história da perseguição, da intolerância em relação à homossexualidade na primeira década da existência da inquisição na Paraíba em 1595. A rebeldia a nível pessoal de Baltazar é uma rebeldia em relação a todo um *modus vivendis* que as elites portuguesas tentam implantar na Colônia. Eu diria mesmo que Baltazar é o início da irreverência brasileira de tantos outros perseguidos pelos autos inquisitoriais (BECHARA, 1987).



O grande rebuliço na província de João Pessoa foi realizado pelo filme *Closes*. Era a temática nova, a problemática nova em termos de sexualidade, pela beleza formal do filme tinha um encantamento muito grande. “Isso foi um grande motivo para acender a chama dessa sexualidade recalcada noutros filmes” (BRITTO, 1985).

Logo, o video se consolidou, dentre tantas outras formas, no surgimento da videoarte, da videoinstalação, do videoclipe, do videomapping, do VJing... Ainda que não em conformidade com museus e operado inicialmente por mãos burguesas, o video construiu uma cronologia que lhe permitiu adentrar, de modo silencioso, em praticamente todos os espaços-tempos do globo. Isso sem mencionar os infinitos formatos e gêneros surgidos na (ou influenciados pela) televisão ou pelos registros caseiros. “O video só pôde começar a existir como meio próprio quando as câmeras e unidades de gravação portáteis o libertaram de sua subserviência em relação à televisão e ao sistema doméstico” (ARMES, 1999, p. 139).

Mas o video foi mais além: acompanhou o *boom* da internet e da cultura *mobile*, e novas modalidades relacionadas ao uso do video como principal plataforma já vieram, assim, pluridimensionais: O videolog, a videochamada, a videoconferência, o videomonitoramento, entre as tantas outras formas do uso do video de forma efêmera e de maneira colaborativa ou interativa, ou com fins para vigilância, espionagem e controle, e até mesmo no campo científico, como por exemplo, o uso audiovisual na ultrassonografia (que define e sexualiza o projeto de vida binária dos bebês) e como instrumento cirúrgico também: como no caso das microcâmeras que são engolidas ou penetradas no corpo humano durante operações medicocirúrgicas, e até mesmo na biologia, através de instalações que visam espiar os modos de vida nos demais reinos dos seres vivos, desde a captação imagética dos vírus à exploração marinha, e por fim, chegando aos astrônomos com suas imagens captadas por satélites e astronautas, ou acopladas em drones, mísseis e foguetes. Quem ainda não viu a cena de demarcação territorial com a bandeira estadunidense sendo fincada em terreno lunar? Portanto, “a volatilidade de sua identidade, não podendo ser conceituada de modo unívoco, permite que a hibridez se aflore e torne o video um meio peculiar” (OLIVEIRA; ALBUQUERQUE, 2011).

O corpo peculiar do vídeo, e seus aparatos constituintes, já foi aos mais diversos lugares dos quais a curiosidade humana ousou e ainda ousará explorar, provando sua maleabilidade de alto nível, que vem expandir ainda mais os conceitos de videografia. Mas, para essa escrita, interessa o uso do vídeo enquanto arquitetura dos memes<sup>1</sup>; dos memes que transportam e multiplicam a imagem e o som da corporalidade bixa, especificamente. E que, por sua vez, tem seu imaginário coletivo definido no presente trabalho como imaginários concebidos como folclóricos (ou carnavalescos), se movendo através de corpos-espetáculos. Ou seja: as identidades gênerodissidentes, o folclore e o vídeo andam de mãos dadas na sociedade do espetáculo.

Apesar de ser muito menos segregacionista que o cinema, o vídeo não é totalmente democrático, mas objeto de demarcação territorial ainda mais forte. Arlindo Machado, em seu livro *Arte e Mídia* (2007), atesta como as novas tecnologias não promovem a democratização do acesso, como por exemplo:

A divisão do formato DVD em seis diferentes regiões planetárias, para possibilitar a distribuição desigual dos bens culturais, sobreposta ainda à anterior divisão do planeta em sistemas de vídeo incompatíveis entre si (NTSC, SECAM, PAL-G, PAL-M, PAL-N etc.) é um bom exemplo da perspectiva segregacionista do pensamento tecnológico globalizado (MACHADO, 2007, p. 32).

E o mesmo ocorre com o corpo codificado (ou compactado) do vídeo no meio digital do ciberespaço ou dos consoles de videogame, com suas infinitas extensões: MP4, WMV, AVI,

---

<sup>1</sup> *Meme* é um termo designado pelo escritor etólogo Richard Dawkins em seu livro *The Selfish Gene* (*O Gene Egoísta*, 1976) que, vislumbrando uma reação a sua teoria do “egoísmo de gene” com a cultura, concebeu o vocábulo para dimensionar um composto de informações que podem se multiplicar entre os cérebros ou em determinadas plataformas informacionais, como o livro. “A síntese de seu livro é sobre o meme, considerado uma evolução cultural, capaz de se propagar. O Meme pode ser considerado uma ideia, um conceito, sons ou qualquer outra informação que possa ser transmitida rapidamente. Apenas a título de curiosidade, o estudo deste conceito é chamado de **memética**. Em referência ao campo da informática, a expressão **Memes de Internet** é utilizada para caracterizar uma ideia ou conceito, que se difunde através da *web* rapidamente. O Meme pode ser uma frase, *link*, vídeo, *site*, imagem entre outros, os quais se espalham por intermédio de *e-mails*, *blogs*, *sites* de notícia, redes sociais e demais fontes de informação” (ADAMI, 2017).

MKV, 3GPP, MTS... ou nas animações como o *flash* ou o *.gif*. Machado também explana como a aceleração tecnológica exige atualizações cada vez mais rápidas, implantadas por decisões políticas exclusivas dos Estados, por estratégias de empresas privadas e sem a participação da sociedade, conectando-se indiretamente ao pensamento de Paul Virilio sobre o uso de imagens como principal arma de guerra ou às ideias de Butler de performatividade de gênero, ou de Preciado em relação ao *Regime Farmacopornográfico* ou ao *Cu Falante* de Jota Mombaça e Pêdra Costa, em relação aos ruídos comunicacionais nos diálogos entre subalterno e poder dominante. No meio disso tudo, ou seja no centro, está a bixa e o vídeo.

O que tento relacionar entre o corpo-espetáculo dos vídeos e o espetáculo-corporal das bixas é que as contradições infinitamente remixadas na sociedade do espetáculo latino-americano estão sob olhares batizados e abertos à interpretações viciadas pela normatividade, que aparecem de acordo com o imaginário coletivo construído, basicamente, sob os preceitos da família tradicional, do Estado, da religião cristã e da mídia hegemônica. Dessa forma, a presente monografia se estrutura na formação desse imaginário fortemente contaminado pelo remix de conceitos padrões e propostas que rompem com esse regime. E, também, na auto-interpretação dos nossos corpos como sendo obras abertas, que circundando as disputas pelo saber audiovisual, possuem diversas potencialidades expressivas postas como mecanismo de luta, liberdade e defesa, provocando uma discussão sobre formas de representatividade: a primeira delas, obviamente, é nossa corporalidade *marcada*. A segunda, as demonstrações das contradições sociais das quais somos acometidas. A terceira é o apreço pelo espetáculo e pelos processos comunicacionais, que vão dos maneirismos, passando pela roupa e impressas aos espectadores não apenas através do audiovisual, mas transpassando pelas construções coletivas de nossas linguagens (nossas artes e estéticas) como símbolos de uma comunidade em constante reinvenção. A quarta, o desenvolvimento de uma metodologia do escândalo e do deboche atreladas aos processos de silenciamento, aos recortes de classe, a transfobia e ao racismo. E a quinta, o silêncio e o mistério: ou seja, as estratégias a gente discute em *off*.

## 2 O CU MESTIÇO REMIXANDO A FARMACOPORNOGRAFIA

Que cu?

Que cu é esse?

Quem quiser cai dentro dele!

(Linn da Quebrada & Mulher Pepita em *Dedonocué*, 2017)

### 2.1 O corpo gênerodissidente, as tecnologias biopolíticas e as disputas pelo saber

Em *Políticas transfeministas y queer: tecnología de disidencia de género*<sup>2</sup>, conferência magistral de Paul B. Preciado dada em 2010 na Universidad del Claustro de Sor Juana, no México, somos expostos a uma cronologia representacional dos corpos dissidentes de gênero a partir do desenvolvimento tecnológico e da biopolítica, com base na filosofia de Michel Foucault e passando pela escrita de Teresa de Lauretis (*Tecnologias do gênero*, 1987) e também de Anne Fausto-Sterling (*Sex/Gender: Biology in a social world* e *Cuerpos sexuados: la política de género y la construcción de la sexualidad*, 2000) para, finalmente, referenciar à própria literatura, como o *Manifiesto Contra-Sexual* (2002) e seu ensaio *Testo Yonqui* (2008).

Em suas falas, Preciado toca em pontos e fatos históricos que se relacionam amplamente com as tecnologias de construção "performativa" dos gêneros, das sexualidades, do acesso ao conhecimento e do entretenimento. O que significa que o corpo humano foi posto como moeda de troca e como massa de manobra política, com um valor central nas relações de poder e de controle no âmbito dessas noções, tendo o audiovisual como principal aparato propagandístico de colonização do olhar e da promoção dos comportamentos e dos valores sociais, a partir de binômios e antônimos que configuram as noções de diferença sexual (LAURETIS, 1987), de cisnormatividade e, portanto, da cissupremacia, com seus mais diversos binarismos, servindo à padronização e ao controle das corporalidades no geral.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P7ZufifUMzQ&t=5401s>>. Acessado em 09/07/2017.

Um complexo emaranhado de discussões profundamente interligadas por valores patriarcais, capitalistas, cristãos e coloniais responsáveis pelos colapsos que geram as desigualdades, as fobias, as intolerâncias raciais, sexuais e religiosas que conformam as histerias que circundam a presente cultura do medo, da humilhação e do silenciamento, conectando-se e desencadeando-se num *design global de violências*. É o que afirma a ensaísta, artista e performer Jota Mombaça, por sua vez, em seu ensaio *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!* (2016), desenvolvido em ocasião da 32ª Bienal de São Paulo. A aproximação que se propõe aqui dos ensaios de Preciado com os de Mombaça localizam diversas manipulações biopolíticas de construção tecnológica dos gêneros binários a favor de um projeto de poder altamente excludente: “No marco desse design global, a violência cumpre um programa e opera em favor de um projeto de poder anexado a heteronormatividade, cissupremacia, neocolonialismo, racismo, sexismo e supremacia branca como regimes de exceção” (MOMBAÇA, 2016: 9).

As ininterruptas reiterações que operam junto a esse *design global da violência* exige que as identidades de gênero dissidentes executem em seus processos criativos uma materialização de *contra-ataques ao heteroterrorismo*, digamos assim, nos entremeios das teias sociais. Em relação ao heteroterrorismo, Berenice Bento explica que:

As reiterações que produzem os gêneros e a heterossexualidade são marcadas por um terrorismo contínuo. Há um heteroterrorismo a cada enunciado que incentiva ou inibe comportamentos, a cada insulto ou piada homofóbica. Se um menino gosta de brincar de boneca, os heteroterroristas afirmarão: “Pare com isso! Isso não é coisa de menino!” A cada reiteração que um/a pai/mãe ou professor/a, a cada “menino não chora!”, “comporta-se como menina!”, “isso é coisa de bicha!”, a subjetividade daquele que é o objeto dessas reiterações é minada. Essas verdades são repetidas por diversos caminhos, por várias instituições. A invisibilidade é um desses mecanismos e quando “o outro”, “o estranho”, “o abjeto”, aparece no discurso, é para ser eliminado. É um processo de dar vida, através do discurso, para imediatamente matá-lo. Quando um/a pai/mãe afirma: “Isso é coisa de bicha”, essa sentença tem múltiplos efeitos. A criança não entende muito bem o que é aquele “bichopapão” que provoca a ira da/o mãe/pai. Sabe que não quer ser rejeitado. Sabe, portanto, que não poderá (ainda que não saiba como) agir como uma bicha. Essas interdições ficam

mais claras ao longo da vida. A bicha, o sapatão, o afeminado são essenciais para realimentar a heterossexualidade, por não serem estranhos, externos a ela, mas porque a constitui ou, conforme Jacques Derrida, a diferença gera aquilo que ela proíbe, “tornando possível a própria coisa que ela torna impossível” (1974:143). Os gêneros dissidentes seriam, portanto, a materialização do impossível, o inominável, aquilo que transcende a capacidade de compreensão (BENTO, 2010).

Jota Mombaça, por sua vez, a partir de um diálogo virtual com viviane v., pondera que não se trata especificamente de um *heteroterrorismo*, mas de um cisterrorismo, já que a sexualidade não é o fator que mais se aponta nessas reiteraões:

Em conversa no facebook, [...] (a respeito das experiências gênerodissidentes em espaços escolares), ela [viviane v.] me disse concordar com a abordagem, apesar de sua relutância quanto ao uso exclusivo do prefixo “hetero” onde, para ela, há “cisnormatividade” e “cisterrorismo”, uma vez que o que está em jogo, no ambiente escolar, são muito mais as performances de gênero que aquelas ligadas à sexualidade (MOMBAÇA, 2015).

Por isso, para iniciar tal embasamento, a seguir temos uma espécie de paráfrase (e tradução) de algumas das falas de Preciado em sua conferência no México, em 2010, a fim de localizar como o controle sobre o corpo humano a partir de preceitos médicos e farmacológicos, no decorrer do desenvolvimento tecnológico durante o período da II Guerra Mundial (1939-1945) e da Guerra Fria (1945-1991), lapida as sexualidades e molda as noções sobre gênero, corporalidade e identidade e, portanto, determinam também as relações pedagógicas educacionais, socioculturais, políticas e as bases ou técnicas aplicadas nas artes sonoras e visuais do nosso espaço+tempo contemporâneo. Diante desse percurso histórico proposto por Preciado, torna-se necessário um aporte mais aproximado ao nosso contexto local, através das contribuições de Mombaça a respeito de um “design global das violências”, que foram geradas a partir dessas modulações sistêmicas do controle exacerbado, a fim de promover territorializações sobre o corpo, chegando geograficamente às ficções políticas que delimitam o nosso âmbito nacional atual.

Baseando-se n'*A História da Sexualidade* de Foucault (1975), Paul B. Preciado explana sobre as relações entre poder, conhecimento e sexualidade e como essas relações se modificam historicamente através do corpo, entre os séculos XVIII e XIX pelas mutações do poder soberano, que persistiram durante todo o século XX e chegaram às mutações do século XXI que estão em andamento. Faz-se um itinerário que transcorre entre o poder de matar teocrático, feudal, masculino e patriarcal para chegar à globalização das violências de gênero como formas de reemergência desse poder soberano nas sociedades democráticas. Foucault estabelece as relações de poder soberano entre corpo e sexualidade com o poder disciplinário, na consolidação de uma arte de governar corpos livres. Assim, chegamos à biopolítica e à tecnociência, que se define como um poder rizomático que se administra na gestão da vida e, não mais, no poder soberano da morte. Portanto, não se "mata" mais, mas se limitam, se coordenam e se cooptam os corpos. Ou seja, os marcam e os silenciam para manipulá-los, através de aparatos tecnológicos fundamentalmente audiovisuais, usados pelas instituições de controle panóptico.

A partir de tal constatação, é possível pensar em como a organização política do corpo corresponde a uma organização do conhecimento e da economia. Portanto, os indivíduos que transicionam, mesclam ou estão desconformes por tais papéis que lhes são designados, estão automaticamente "excluídos" das decisões coletivas nas políticas públicas. Ou seja, encontram-se numa existência anulada (ou barrada) por estarem fora das normas naturalizadas a partir da designação sexual determinada pela medicina e pela "construção da categoria de sujeito de direito como um sujeito heterossexual" (MOREIRA, 2010)<sup>3</sup>. Dando ao Estado e à Igreja a função protecionista da família tradicional, automaticamente a gênerodissidência é posta como "um mau a ser combatido", autorizando, dessa forma, que sujeitos que se entendem enquanto cis+heterossexuais (sobretudo, a branquitude) a delinear, mapear e cumprir com as políticas de extermínio e atentados à vida de pessoas dissidentes dos gêneros binários. E a chave para tais desmistificações dos papéis sociais está justamente no controle do saber, do conhecimento e na validação de verdades universais a respeito das capacidades da mente e do corpo humano, referenciados no formato das genitálias.

---

<sup>3</sup> Cf. Adilson José Moreira em *A construção jurídica da heterossexualidade* (2010).

A consolidação e aceitação de tais premissas cisnormativas, calcadas pelas ideologias de dominação e doutrinação e na "construção jurídica da heterossexualidade na jurisprudência brasileira" (MOREIRA, 2010) nos impele a tentar uma redistribuição dessa violência atestada pelas instituições nas mais diversas formas possíveis, já que não se vislumbra nem tampouco se aplicam estratégias suficientemente capazes de, ao menos, ponderar reflexivamente os atentados às vidas gênerodissidentes. Não é permitido sequer pensar nisso. Nem por parte dos líderes que coordenam as instituições (em sua maioria homens cis), nem por parte da sociedade civil, devido à mesma estar sumamente presa aos comandos e direcionamentos das políticas públicas institucionalizadas (que cada vez mais se fundamentam com o cristianismo), como afirma Mombaça:

A premissa básica desta proposta é a de que a violência é socialmente distribuída, que não há nada de anômalo no modo como ela intervém na sociedade. É tudo parte de um projeto de mundo, de uma política de extermínio e normalização, orientada por princípios de diferenciação racistas, sexistas, classistas, cissupremacistas e heteronormativos, para dizer o mínimo. Redistribuir a violência, nesse contexto, é um gesto de confronto, mas também de autocuidado. Não tem nada a ver com declarar uma guerra. Trata-se de afiar a lâmina para habitar uma guerra que foi declarada a nossa revelia, uma guerra estruturante da paz deste mundo, e feita contra nós. Afinal, essas cartografias necropolíticas do terror nas quais somos capturadas são a condição mesma da segurança (privada, social e ontológica) da ínfima parcela de pessoas com status plenamente humano do mundo (MOMBAÇA, 2016:10).

Portanto, o corpo contemporâneo é o resultado de uma colisão (ou conflito) de diversos outros modelos de produção corporal e de sexualidades, que se ancoram nas estéticas, nas aparências, no corpo enquanto mercadoria, no prazer visual, no voyeurismo e, por fim, no corpo enquanto espetáculo, numa produção esclerosada de luzes, sombras, sons e imagens que se apresentam sob a efusão dos governos democráticos. Aparece então a ditadura da beleza e a ideia do corpo saudável, fitness (SIBILIA, 2006). Isso faz com que nossa situação política atual seja extremamente complexa, por estarmos presos às essas distintas formas de



controle e produção que já se arrastam por séculos e, atualmente, se fundem ao terreno da virtualidade.

## **2.2 O Regime Farmacopornográfico**

Não se trata mais de Instituições ou Arquiteturas Disciplinárias exteriores de demonstração do poder, nas quais o corpo individual deveria ser enclausurado para ser normalizado, como ocorria em hospitais psiquiátricos e prisões dos séculos XIX e XX. Agora o esquema são as próteses que passam a formar parte do corpo. Ou seja, já não se habitam os espaços disciplinários, senão que somos habitados por eles. O corpo está, literalmente, engolindo os dispositivos de poder. Isto é: os recentes dispositivos de poder são orais, ingeríveis, no caso da pílula, e até mesmo invisíveis, se levarmos em consideração as redes wi-fi, as câmeras de segurança disfarçadas ou o desenvolvimento da nanotecnologia, os testes com microchips inseridos sob a pele e as tornozeleiras eletrônicas monitoradas via GPS pela tecnologia policial.

Somam-se, portanto, a informática e as telas audiovisuais aos aparatos disciplinários, tendo em conta as noções cognitivas da visão e da audição que tais dispositivos acionam no corpo, diretamente ligadas à subjetividade, criando uma premissa a partir de demonstrações e reiterações de modos e ideologias de vida, que são aparentemente demonstradas pela noção de seletividade, que considera certa liberdade de escolha de seus usuários, amparados pela noção política da democracia. Tal consideração funciona sob a falácia de que cada indivíduo é livre para fazer suas próprias escolhas, no que diz respeito à profissionalização, ao lazer ou ao entretenimento, por exemplo. Pragmaticamente falando, são tecnologias leves que vêm formar parte do corpo e que modificam de dentro para fora a estrutura do ser vivo, a partir da modulação e do cerceamento das subjetividades. Algo absolutamente distinto das estratégias de controle que se produziam no século XIX, que a partir da globalização do século XX incorporam-se ao entretenimento, à arte, à estética, ao rastreamento, aos serviços básicos e aos métodos medicinais.

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 Moderna-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, 2016, p. 4).

Vale mencionar ainda que Preciado explica que a maioria das inovações técnicas que servirão mais tarde para transformação sexual aparecem durante a II Guerra Mundial, como efeitos secundários de pesquisas biotecnológicas de guerra. Para ela, atualmente estamos comendo (ou consumindo) nossas próprias tecnologias de guerra, convertidas em tecnologia de entretenimento e do corpo. Uma delas é através da farmacologia, mas também existe o leque das operações cirúrgicas de esteticismo, como a cirurgia plástica, a maquiagem e os cosméticos, amplamente promovidos pelos espetáculos, através da fotografia, das telonas de cinemas e das telinhas de televisores, computadores, tablets e celulares. Assim, as tecnologias de gênero que se desenvolvem na justaposição das tecnologias de guerra convertidas em tecnologias do entretenimento, amarram o mercado da própria tecnociência, que passa a utilizar-se dos hormônios para modificar o sexo biológico de bebês que nascem com morfologias que o discurso médico não pode qualificar unicamente como masculino ou feminino, gerando uma contradição fundamental para desmistificar os processos transicionais de corpos trans\*, por exemplo, como sendo corpos artificialmente modificados. O que se percebe é que, na contemporaneidade, praticamente todos os corpos são artificialmente modificados e acoplados a essas tecnologias pelas indústrias farmacológicas, comunicacionais e de entretenimento, indiscutivelmente.

Para melhor exemplificar o conceito de farmacopornografia, em *Testo Yonqui* (2008), ensaio experimental no qual Preciado faz uso autocobaia de testosterona em gel, a fim de provocar as modificações corporais em seu corpo e relatá-las em uma espécie de diário, temos um

breve recorte do contexto histórico do qual o regime biopolítico e tecnocientífico do farmacopornismo é atestado:

Si tenemos en consideración que las industrias líderes del capitalismo postfordista, junto con la empresa global de la guerra, son la industria farmacéutica (bien como extensión farmacológica legal del aparato científico médico y cosmético, bien como tráfico de drogas consideradas ilegales) y la industria pornográfica, entonces habría que darle un nombre más crudo a esta "materia prima". Osemos la hipótesis: las verdaderas materias primas del proceso productivo actual son la excitación, la erección, la eyaculación, el placer y el sentimiento de autocomplacencia y de control omnipotente. El verdadero motor del capitalismo actual es el control farmacopornográfico de la subjetividad, cuyos productos son la serotonina, la testosterona, los antiácidos, la cortisona, los antibióticos, el estradiol, el alcohol y el tabaco, la morfina, la insulina, la cocaína, el citrato de sildenafil (Viagra) y todo aquel complejo material-virtual que puede ayudar a la producción de estados mentales y psicosomáticos de excitación, relajación y descarga, de omnipotencia y de total control. Aquí, incluso el dinero se vuelve un significante abstracto psicotrópico. El cuerpo adicto y sexual, el sexo y todos sus derivados semiótico-técnicos son hoy el principal recurso del capitalismo postfordista.

Si la era dominada por la economía del automóvil se denominó "fordismo", llamaremos "farmacopornismo" a esta nueva economía denominada por la industria de la píldora, por la lógica masturbatoria y por la cadena de excitación-frustración en la que esta se apoya. La industria farmacopornográfica es el oro blanco y viscoso, el polvo cristalino del capitalismo postfordista (PRECIADO, 2008, p. 30-31).

Ao nos darmos conta de que há um regime político+identitário que visa nossa dizimação, temos de nos desdobrar e nos reinventar constantemente. Se formos traçar uma historiografia dessas dissidências, com um itinerário que parte da conformação nuclear da *família tradicionaisca moderna*, passando pelas trocas de regimes políticos, pela Sociedade do Espetáculo e chegando à Cibercultura e à Cultura do Remix, o nosso contexto gênerodissidente atual, sexualmente indefinido e mestiço, revelará que nossa subjetividade é moldada em meio a diversas fragmentações, apagamentos e proibições, direcionadas a corpos

específicos. Desses processos constantes de violações, que se estendem do olhar do Outro à folclorização de nossas vidas, o que nos resta é um exaustivo e contínuo método de *remixagem* daquilo que está disposto à civilização mas não nos representa. Ou, pelo menos, não nos inclui como parte de uma macroestrutura social. Contudo, isso afeta diretamente a nossa corporalidade, tanto por parte de nossa descendência étnica quanto pelo uso sexualmente ativo de determinados orifícios do nosso corpo, como o cu. Tendo consciência de todo esse plano perfeito de dizimação, ditado pela cissupremacia, pergunto:

### **2.3 E o que acontece quando o *cu mestiço* remixa a *farmacopornografia*?**

Não menos sujeitas a diversos tipos de violências, as corporalidades bixa, travesti e trans\* apresentam os corpos como plataformas que carregam consigo diversos aparatos, acessórios, signos, símbolos e informações, extrapolando os diversos dispositivos identitários, principalmente aqueles que servem como sinalizadores de diferenciação dos gêneros. Tais dispositivos apresentam-se como paradigmas que são satirizados, ressignificados, desapropriados e reapropriados pelos corpos gênerodissidentes, desde a consolidação e a influência da sociedade do espetáculo à livre construção estética das corporalidades. Aproveitando-se da capacidade de persuasão sgnica, dos *insights* criativos, da moda e das estratégias multifacetadas de sobrevivência, há ainda uma extensa ressignificação dos paradigmas industriais do entretenimento, da publicidade e do *marketing*, onde a dissidência acaba atraindo olhares justamente por estarem desconformes com os modos de vida padronizados por tais mercados e pelas instituições disciplinárias, que operam a partir de preceitos excludentes. Dessa forma, há uma apropriação participativa tanto simbólica quanto concreta, predisposta a atrair as respectivas atenções de certo público-alvo colonizado pelo olhar, através da diversidade multicultural e de vivências que participam ativamente do mundo. Essa participação alcança uma política da visibilidade, que, desrespeitando e satirizando tais vigências políticas de segmentação social, calcadas em binômios e binarismos, evidencia certas corporalidades demarcadas como destoantes da ordem.

E como as práticas sexuais se dão na esfera do privado será através do gênero que se tentará controlar e produzir a heterossexualidade. Se meninos gostam de brincar de boneca ou meninas odeiam brincar de casinha, logo terá um olhar atento para alertar aos pais que sua/seu filha/o tem comportamentos “estranhos”. Daí o perigo que os gêneros dissidentes representam para as normas de gênero, à medida que reivindica o gênero em discordância com o corpo-sexuado (BENTO, 2010).

Diante dessa forma complexa de experiência, pessoas trans\*, bixas, sapatonas e travestis retomam para si o que lhes é negado constitucionalmente, tendo em vista a potencialidade de desmistificação e decodificação dos discursos imagéticos, das definições identitárias, dos aparelhos ideólogos e estatais e dos comandos de controle que servem como ferramentas de territorialização dos corpos e de colonização dos saberes.

A partir de um descentramento que conduz nossa linha-de-visão àquele ponto até então produzido como cego, a universidade se revela, mais bem, um espaço de violência e de geração de conteúdos dominantes, que não cessa de produzir como ausentes certas vozes para que ecoem outras, nublando formas alternativas de conceber o saber e sua relação com o mundo, para que se consolidem regimes de verdade dentro dos quais a subalternidade só pode ser construída como lugar de impotência — onde não há conhecimento e nem fala (MOMBAÇA, 2015).

Nessa forma arbitrária de controle, não apenas a corporalidade gênerodissidente sofre com penalizações múltiplas, mas todos os corpos, no geral, são preenchidos por métodos de autoflagelação. O que passa a localizar “o corpo como um dispositivo multimídia, um corpo *touchscreen*” (FLUSSER, 1985), um corpo-espetáculo, do qual as violações se iniciam pelo ato do olhar e culminam nas atitudes transfóbicas, deliberadamente amparadas pelas formas de estruturação social tecnocrata do Estado democrático. Ressalta-se, assim, que existe um abismo e um ruído ultrassonor no próprio espectrograma das políticas identitárias do qual não cabe somente a nós discutirmos, sem dar brecha à possíveis interferências territorialistas em relação ao corpo, mas promover um diálogo amplo. A contradição, outra vez, está na resistência e no medo que a normatividade causa na sociedade, que precisa ser driblado à

base da “força” que a visibilidade permite. Mas não existem rotas nem manuais que ensinem como chegar à utópica harmonia não separatista capaz de zerar o grau de violência destinada aos corpos, sobretudo aos corpos dissidentes. O mais difícil parece ser driblar a tecnocracia da seletividade, na qual fomos acostumados a pensar e a materializar, tanto diante das formas de socialização quanto na produção de conteúdos audiovisuais, ao promovermos as categorizações tidas como “escolhas” ou como “naturais”.

Essas ações de readequação ou rechaço e exclusão total assemelham-se também ao relacionamento da audiência com o zapeamento e a seletividade da programação televisiva, por exemplo, que determina o rumo a ser tomado pelas emissoras a partir de pesquisas públicas, como as do IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública). Ou seja, a resposta da audiência determina se o espetáculo continua no ar ou é cancelado e descontinuado. É a mesma lógica com o corpo+espetáculo gênerodissidente, que atrai todos os olhares dos transeuntes ao caminhar por vias públicas, sofrendo todo tipo de comentário, análise, intervenção, aprovação ou desaprovação, para que modifique ou mantenha sua “programação” e se readecue ao conforto e à normalização do olhar colonizado, baseando-se em pesquisas encomendadas pelo governo e pelas instituições e, principalmente, pelo diálogo com as mídias e as tecnologias de guerra, vigilância e punição ou pelas tecnologias do olhar, do corpo e de gênero.

O que se torna difícil de expor é que não existe, de fato, uma "programação" a ser mudada, tendo em vista que a noção de "ideologia de gênero" mais condizente que existe é a ideia determinada pela Biologia, acerca do homem e da mulher enquanto identidades de gênero biologicamente naturais e imutáveis. Essa pontual distinção que as mídias, os multimeios, a política fundamentalista conservadora ou a ideologia cristã insiste em enfatizar, acaba por trancafiar as corporalidades dissidentes de gênero como existências objetificadas, tidas como o oposto, o ficcional, o errado, o passageiro. O que resulta numa nebulosa onda de desentendimentos e violências que são, institucionalmente, biblicamente, juridicamente, historicamente, cientificamente aceitas, induzindo à população a uma seletividade em relação aos “corpos com permissão para existir”. Mas, em suma, o que se atesta nesse cerceamento é que a diversidade de gênero é um espetáculo midiático, disposto numa cultura participativa que necessita hierarquizar de todas as formas as relações humanas, a partir do olhar. Nesse

sentido, as pessoas gênerodissidentes precisam invadir, seja violenta ou sorrateiramente, os meios de telecomunicação, a imprensa, a universidade, as religiões, de maneira que a nossa existência precise a todo momento ser provada.

Os *Estudos Culturais* de Douglas Kellner apontam justamente para essa hipótese: “A cultura veiculada pela mídia induz os indivíduos a conformar-se à organização vigente na sociedade, mas também oferece recursos que podem fortalecê-los na oposição a essa mesma sociedade” (KELLNER, 2002, p. 12). Por isso, a sociedade do espetáculo, branca, capitalista, cissupremacista, cristã e patriarcal é uma ideologia altamente tóxica para ela mesma, observando o abismo imaginário que ela cria. “Quanto maior o abismo, maior o ruído, maior dificuldades para enviar mensagens, sem intermédio ou sem interceptação dos dispositivos. Maior codificação, maior controle, sob senso de segredo, sagração, enredo” (FLUSSER, 1985). Diante disso, o quanto os discursos midiáticos massivos são responsáveis e nos afetam e nos infectam, perante o “design global das violências”?

Pondo agora os corpos de costas, para evidenciar um órgão silenciado ao extremo, entramos no cu, responsável por causar um pânico, um medo e um nojo sem escrúpulos, mas ao mesmo tempo, chega ao cúmulo de ser o orifício sexual indistinguível nas leituras sociais em torno do masculino e do feminino. Contudo, existe um poderoso imaginário alimentado pelo uso da bunda feminina como a máxima da sexualização, através também da dança brasileira. Vejamos o ensaio *Pode o cu mestiço falar?* (2015), da ensaísta, performer, artista Jota Mombaça: Agora que levamos em consideração a existência de um Regime Farmacopornográfico dominante e diversos processos de remixagem das subjetividades brasileiras, por que não pensarmos no silenciamento a partir de toda a extensão do sistema digestivo? O audiovisual agora deixa de ser atributo exclusivo de deleite para olhos e ouvidos e percorre a cavidade das bocas, com suas línguas sexofalantes, engolindo os mais diversos conteúdos (das teorias às pílulas às câmeras às telas aos territórios), para finalmente, digeridos ou não, chegarmos a outro órgão sexual. A surpresa está na descoberta de que, tal qual a língua, o cu também é capaz de se expressar. Nós que não queremos e, portanto, não deixamos que ele se expresse. Mas, a título de curiosidade, você já se perguntou o que pensa o cu mestiço?

Como nos explicou Hija de Perra (e também Juan Pablo Sutherland com sua *Nación Marica*, de 2009), quem nos fez engolir a ideologia binária de gênero em nosso contexto sudaca foram nossos colonizadores espanhóis e portugueses, com suas crenças eurocêntricas divinas que segregam feminilidades e extrapolam masculinidades, a partir de dizimações de povos originários em nome do cristianismo (PERRA, 2012). Assim, os saqueamentos de bens naturais, as catequizações e o tráfico da população negra afrodescendente para constituir uma mão de obra escrava representam apenas um pedaço da história da colonização, muito mal contada pelos livros didáticos.

Em outras palavras, o silenciamento dos sujeitos negros permite que a fala colonial branca se consolide como verdade sem a interferência de discursos contrários. A inviabilidade de manifestação da fala negra é a condição por meio da qual o sujeito branco se reproduz. Assim é que, no marco do racismo, o sujeito branco depende da produção arbitrária do sujeito negro como “Outro” silenciado para se constituir, atualizando, a partir do binômio branco/negro, uma série de outras fórmulas binárias tais como bem/mal, certo/errado, humano/inumano, racional/selvagem, nas quais o negro não cessa de ser representado como mal, errado, inumano, selvagem. Dessa maneira, não é jamais o sujeito negro que está em questão, mas as imagens e narrativas dominantes produzidas desde um ponto-de-vista colonial acerca dele (MOMBAÇA, 2015).

Durante sua formação, o Brasil (e a sua identidade nacional imaginada), foi cúmplice de diversos atentados contra a vida de diversas etnias (e também, de pessoas não heterossexuais cisgêneros), de modo que eram previstas punições àqueles que ousassem se manifestar, como nos apresentou Grada Kilomba e Jota Mombaça:

Ao retomarmos o texto de Grada Kilomba, “The Mask”, onde a autora constrói uma análise do interdito da boca como interdito da fala, adivinhamos aqui uma ponte possível. Se, na perspectiva dessa autora, o regime escravocrata produziu uma territorialização da boca como lugar de tortura e não-fala, a norma da heterossexualidade compulsória produziu o cu como lugar de excreção e



não-prazer. Em ambos os casos, temos uma territorialização arbitrária do corpo, que procura reduzir drasticamente as possibilidades de experimentação com esses órgãos (MOMBAÇA, 2015).

Essa ponte paradoxal que Mombaça evidencia aparece no horizonte das dissidências como uma interligação que nos permite refletir acerca das desmistificações, remixagens e ressignificações que os videomemes com atrizes desviantes da compulsividade cissuprema nos apresentaram: é o que Jorge Lafond e a saga de *Leona Assassina Vingativa* irão atualizar, nos próximos capítulos.

### 3. JORGE LAFOND

#### E A NEGOCIAÇÃO DA VISIBILIDADE NA CULTURA AUDIOVISUAL

Eu tô bonita?

- Tá engraçada!

Eu não tô bonita?

- Tá engraçada!.

Me arrumei tanto pra ser aplaudida

Mas até agora só deram risada...

- Linn da Quebrada + Jup em *A Lenda* (2017)

#### 3.1 Vera Verão e a TV

Imagem 1: Vera Verão em *A Praça É Nossa*.



fonte: <<http://www.otvfoco.com.br/wp-content/uploads/2015/08/img-468112-vera-verao-em-praca-e-nossa.jpg>>

As representações midiáticas dos corpos dissidentes, ou dos corpos que fogem dos padrões da heterocisnormatividade por recortes de classe, gênero, raça, etnia, sexualidade e religião, possuem um longo histórico audiovisual caricato na América Latina, graças aos reflexos e aos ecos da colonização que, dentre tantas outras coisas, puseram corpos em evidência nas

disputas pelo saber, pelas ideias de propriedade privada e pela territorialização das corporalidades, através da construção arquetípica de “modos de vida subalternos”. Essas caricaturas se dão, principalmente, por encenações e dramatizações propostas por canais de televisão e pelo cinema, onde a bixa, a travesti, a sapatona e as/os trans\*, majoritariamente, se veem representadas graficamente ora em programas humorísticos e filmes de comédia, sendo engraçadas, ora em telejornais policiais sendo criminalizadas. No entanto, essas "permissões" para aparecermos sob tais justificativas, operam numa abordagem de folclorização de nossas existências.

Há, ainda, segundo o ensaio de Jota Mombaça, *Pode o cu mestiço falar?* (2016), a partir de uma citação de Walter Mignolo (2009), uma metodologia epistemológica ocidental impregnada no reconhecimento dos saberes, que constrói uma imagem da corpo-política dissidente, especialmente do negro, como uma corporalidade que se dá a partir de um ponto de vista branco, que por sua vez, subalterna o Outro a partir de sua própria ótica e “desde uma suposta neutralidade, implicada nas políticas de fazer-conhecimento” herdeiras das tradições de um saber colonial. O que torna possível uma classificação dos conhecimentos, de acordo com o que soe mais condizente no lugar de fala do colonizador. Por conseguinte, Mombaça traz o pensamento de Grada Kilomba para delinear como essa metodologia branca propõe construir o sujeito dissidente como o Outro:

Na esteira de Kilomba, devemos procurar reconhecer criticamente o fato de que a ciência não é neutra e universal como pretendem os projetos eurocêntricos de modernidade, sendo que dissimula seu caráter local e sua parcialidade, de modo a produzir um certo regime de verdade que não cessa de des-realizar teorias e formas alternativas de fazer conhecimento, inscrevendo sujeitos não-hegemônicos e suas formas desviantes de produzir saber em efeitos de subalternidade (MOMBAÇA, 2016).

Assim, para propor uma abordagem interseccional nessa escrita, o protagonismo de pessoas gênerodissidentes nos multimeios é sublinhado, justamente, pelo que não é exposto pelos veículos de comunicação massiva, em confronto com o que é apontado desde uma ótica de

telespectadora participativa (no caso a minha), para abordarmos acerca das estratégias linguístico+corporais e artístico+culturais de desapropriação e reapropriação dos meios audiovisuais. Tais multimeios, comandados por instituições cissupremacistas, tendem a ignorar e a soterrar formas de abordagem comunicacional que não se dão a partir de preceitos cisonormativos. Preceitos esses que são moralmente aceitos, por serem as perspectivas gênerodissidentes consideradas destoantes dos acordos cissupremos de diálogo, no âmbito das telecomunicações.

Diante dessas censuras e cerceamentos, as potências das corporalidades gênerodissidentes são territorializadas e precisam passar pelo crivo do imaginário coletivo que as próprias mídias massivas produzem, para surgir uma permissão de visibilidade e inclusão nesses meios. Geralmente, as aparições de potencialidades gênerodissidentes são acompanhadas de uma forte interjeição: "POLÊMICA!", sendo consideradas polêmicas os protagonismos de bixas, travestis, sapatonas e trans\* na televisão, na imprensa, no cinema, na cibercultura e nas instituições dogmáticas. As disputas pelo saber, portanto, se valem dessas polêmicas para delinear uma dinâmica do conhecimento em torno da manutenção de saberes dominantes e, assim, demarcar o “design global da violência”. Tal design, definição originária do ensaio de Mombaça (*Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!*, 2015), é sumariamente fixado no imaginário coletivo dos telespectadores dos multimeios através de arquétipos que fabricam personagens+modelos, predispostos como referenciais do que pode (ou não) vir a ser uma potencialidade gênerodissidente de atuação político+social e cultural. Fortemente embasado pela transfobia, pelo sexismo, pelo classismo e pelo racismo, entre tantas outras formas de segmentação, esse desenho de uma violência tanto é institucional quanto folclórico. Assim, constrói-se uma fronteira imaginária que separa os “cidadãos de bem” de corporalidades que representam "possíveis ameaças", que, por sua vez, se circunscrevem através dos roteiros das ficções políticas.

Uma dessas corpos-potência, desqualificada em seu próprio ambiente de trabalho, é o do bailarino e ator Jorge Lafond, que ficou nacionalmente conhecido pela persona Vera Verão, "criada" por Carlos Alberto de Nóbrega no humorístico *A Praça É Nossa*, do SBT, em 1987, permanecendo por volta de 10 anos ininterruptos "no ar". Vera Verão foi um sucesso a ponto de se tornar iconografia do corpo bixa preta durante os anos 90 e início dos anos 2000, sendo

imitada e incorporada não só por bixas e pelo seletor público LGBT da época, mas também apropriada como sinônimo de algo abjeto, que serviu de motivação para chacota, exclusão, violência verbal e, portanto, dispositivo fóbico.

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 resignificação 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+. O que remete, ainda, a uma política do separatismo, onde a identidade *gay* pode vir a ser encarado como um modo ideal de vida, submetendo as bixas como o arquétipo oposto dessa idealização, diante da impossível universalização das identidades. Reitera-se, dessa forma, o abismo que o "adjetivo" bicha significa em relação ao "adjetivo" *gay*.

O que me remete, de fato, às inúmeras vezes, no período de ensino fundamental e médio [e até hoje], em que presenciava alguma bixa na escola ou nas ruas sendo alvo de comparações com Vera Verão, a partir da reprodução de seu famoso grito, que ela soltava ao ser afrontada pela cisnormatividade: “EEEEEEPAAA, veja lá como fala... bicha não! Eu sou uma quase...!” (Vera Verão podia ser várias, dependendo do contexto e de sua escolha).

Hoje eu entendo esse “bicha, não!” como um escudo contra o estigma que a palavra proferida por corpos cis denota, carregada de más intenções e a fim de causar separatismos: *Bicha, não! Senhora Bixa pra você, querida!*, responde-se hoje em dia. E esse estigma vinha até mesmo nas infames piadas de núcleo familiar, quando vira-e-mexe surgia a imagem de algum corpo desconforme à regra.

O que se pode pensar e agir, de fato, é na "desconstrução" dos mitos que as sexualidades carregam consigo. A mídia massiva, junto à cultura participativa do ciberespaço e à educação, têm um importantíssimo papel para chegar-se à tal desconstrução sobre os estigmas atribuídos a determinados corpos. Ainda que não tenha sido a televisão, por exemplo, autora desses estigmas e abjeções, ela foi o principal meio de difusão de arquétipos, caricaturas e

lendas, contribuindo massivamente para a construção de um referencial equivocado de pessoas passíveis de riso, chacota e criminalização. As bixas aparecem, majoritariamente, em humorísticos e telejornais policiais sempre como o corpo engraçado ou criminoso. Não muito distantes da forma em que o corpo negro periférico, no geral das mídias massivas, é apresentado.

Ainda sobre *A Praça é Nossa*, ao assistir ao humorístico, refletia sobre Vera Verão com um profundo sentimento de cumplicidade. Apesar de me confortar poder vê-la pela televisão, me espantava profundamente quando, ainda criança, me deparava com as distorções e diversas comparações atribuídas no intuito de inferiorizar, na prática, pessoas gênerodissidentes. O que me causava uma enorme confusão mental mesclada com certa vergonha de mim mesma e no medo de ser comparada à ela, a partir de uma ótica negativa sobre minha corporalidade. Com ou sem Vera Verão, o fato é que não teve como fugir das inúmeras vezes em que fui relembrado de que meu corpo era um corpo fora da regra, tanto por nomeação direta na rua e na escola, quanto nas reiterações que sofria da minha família para portar-me como um “homenzinho”.

Hoje, a partir de uma memória afetiva, de inúmeros episódios violentos e de uma vivência coletiva, essa monografia tenta explicar alguns dos porquês desse sentimento de medo e vergonha ter sido causado e, sem muitas alternativas, desvenda que somos educados para negarmos a nós mesmas, muitas vezes, a partir de um referencial divulgado pelas redes televisivas em suas grades de programação. Não que acredite que a personagem de Lafond tenha sido criada com tal finalidade de dispositivo fóbico, mas tampouco passou despercebida na armadilha panóptica que a televisão (principalmente na era pré-internet) é capaz de armar e materializar, sustentando estigmas e medos que ela mesma pode vir a inscrever nos imaginários populares através de reiterações, por sua força discursiva de grande alcance. Ou, ainda, por estratégias afim de incluir às minorias que acabam se voltando contra a própria minoria protagonista desses "favores" audiovisuais. Vera Verão foi, durante muito tempo, uma das únicas representações midiáticas da bixa a estar nessa armadilha da visibilidade. Tanto que, até hoje, comparam as bixas à Vera Verão (ou à caricatura que ela referencia), na própria mídia e na sociedade.

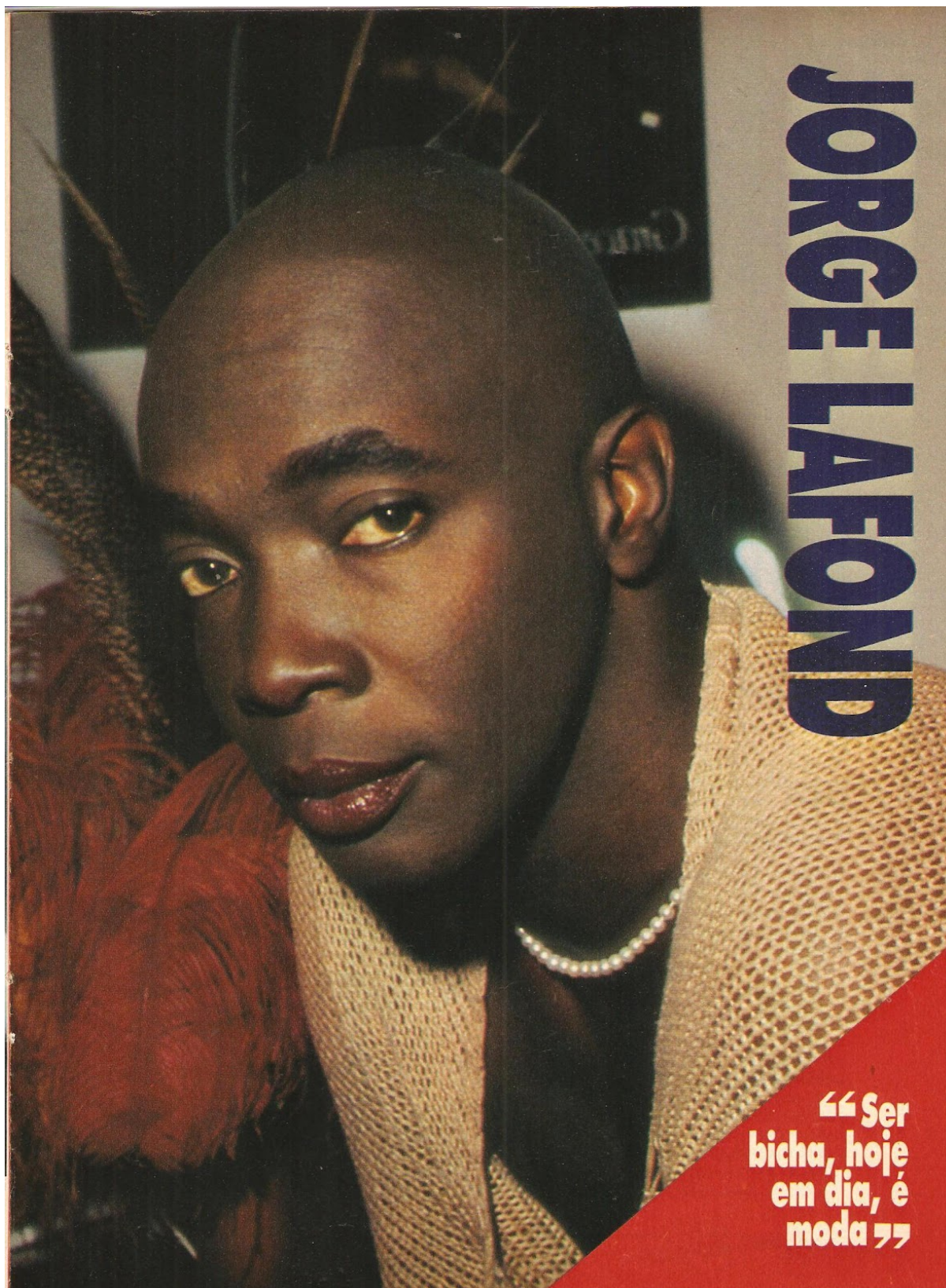
Atualmente, com grupos se autorreinvindicando e se afirmando enquanto bixas, principalmente nas passarelas das ruas e vielas e nos palcos artístico+culturais, acabam por trazer para o conforto das identidades uma provocação, uma problematização, uma complexidade e uma estratégia de ressignificação, tomando de volta para si mesmas tais representações (como a de Vera Verão) difundidas pelas mídias e compartilhadas pela sociedade a partir da imitação e da comparação de sua memória coletiva e afetiva. É como se pegar para si tais tentativas de menosprezo, que nos são dadas sempre através de comparações avessas à cisnormatividade, fosse uma possibilidade de rebater como um espelho e devolver os xingamentos que nos são atribuídos como algo digno de honra, invertendo os polos de enunciação discursiva.

Sendo, contudo, esse ato de nos autoafirmar encarado como a principal forma de desarmar os agressores, torna-se necessária uma reflexão diante dessa complexa inversão comunicativa: bixa sim, agora lidem vocês com isso, porque foram vocês mesmos que inventaram tal palavra (foram?) e a atribuíram a mim de forma extremamente violenta. Pois agora eu adoto a bixa que vocês me presentearam! Esse adjetivo dado como forma de repulsa, ao ser adotado para si, dá ao sujeito uma potência e, portanto, dá a este sujeito poderes de atuação política, social e cultural, querendo ou não, pré-fabricados e inscritos no imaginário popular já há muito tempo. E, pensando criticamente nas propostas da Teoria Queer, que operam no mesmo sentido, a partir do momento em que o sujeito conquista posições de poder, não significa o fim das opressões que lhes são acometidas, mas talvez uma delicada ampliação de alcance e visibilidade que, ao redesenhar-se dentro de um sistema classista, transfóbico e racista, signifique estar disposto como referência posicionada no centro de ataques massivos contra tais corporalidades, que ganham cada vez mais a notoriedade nas mídias.

Assim, as corporalidades gênerodissidentes referenciadas pelas mídias massivas se transformam em arquétipos alvos da violência institucional e pública. É o caso de Jorge Lafond, que nessa entrevista à Revista Amiga de 1985 já havia afirmado que "ser bicha, hoje em dia, é moda" (LAFOND, 1985), consciente de seu próprio poder de atuação política ao escolher se auto-visibilizar. Ou seja, a bixa sempre trouxe sua própria estratégia política de ressignificação político-cultural consigo.

Imagem 2: Entrevista de Jorge Lafond à Revista Amiga (1985)

Foto: Orípides Ribeiro



fonte: <<http://desmanipulador.blogspot.com.br/2012/08/jorge-lafondvera-verao.html>>



E nessa reviravolta no jogo das abjeções, a bixa acabou sendo o corpo que viria a escancarar as contradições políticas e sociais do mundo cissupremacista, desde seus mais diversos apontamentos "polêmicos" e sob uma metodologia que visa debochar da inteligibilidade de gênero e dos preceitos organizacionais que servem de base para territorialização dos corpos. Seja do mundo fashionista ao sociocultural, como atriz política de destaque, a bixa, por não ser um corpo bem vindo nem mesmo nas políticas de visibilidade LGB, extrapola completamente a ideia-base que define o próprio conceito de identidade.

Percebe-se, assim, que há uma espécie de lenda urbana (ou um folclore) em relação à corporalidade bixa, na qual determinados humoristas, escritores e roteiristas se baseiam para construir suas personagens na dramaturgia nacional. Dessa mesma forma, a imprensa e o jornalismo se influenciam por tal folclorização para produzir suas manchetes "polêmicas". Contudo, essa ausência da bixa na sigla LGBTTQIA+ não significa uma cobrança ou uma carência, mas aponta uma vantagem. Tem-se em vista, aqui, que a bixa possui artifícios próprios (corporalidade, linguagem, gesticulação, estética, valores etc.) para sobreviver diante de uma marginalização que lhe é impelida, conformada por um ambiente de extrema violência e que é atestado por um conjunto de práticas e comportamentos lidos como destoantes da cisnormatividade e ancoradas em perfis sexistas, como as inteligibilidades "homem" e "mulher", por exemplo. Assim, dentre as disputas intelectuais que conformaram tal acordo de formação da sigla, sujeitos Queers, assim como sujeitos Agêneros e Não Binários (N/Bs), surgem como uma organização pós-identitária, devido ao fato de seus estudos e conceitualizações apontarem para problematizações que objetivam, justamente, o fim das classificações, categorizações, definições, binômios ou sobrecruzamentos de conceitos restritamente deterministas e universalizantes. As gerações bixa, por vezes, sempre fizeram isso, mas nunca tiveram qualquer tipo de credibilidade atribuída.

### 3.2 *Bixa, não: uma quase...*

Todavia, a palavra bixa, não mais como um xingamento, mas em desacordo com as designações importadas *gay* e *queer*, ainda provocam intrínsecas comparações equivocadas por parte dos multimeios, sobrepondo a ideia de justamente destacar cada corporalidade e

cada subjetividade como únicas de cada sujeito e como potências políticas, mas nunca esquecendo-nos de que a potência maior está nos agrupamentos, estratégias de resistência e reexistência e no cuidado dedicado aos afetos; atuando num denso remix das contradições que os modos de vida idealizados pelo *cistema* é capaz de provocar.

A morte de Jorge Lafond, por acaso ou não, foi envolta de grande misticismo midiático, seguido de denúncias por parte de seu ex-empresário Marcelo Padilha e tornando-se tema de tabloides de fofoca de celebridades. Sua última entrevista<sup>4</sup> para uma emissora televisiva foi em 2002 ao *TV Fama*, da RedeTV!, logo após sua primeira internação em um hospital. Na reportagem, exploravam um atrito ocorrido entre Lafond e o Padre Marcelo Rossi, após um quadro intitulado ironicamente de *Homens vs. Mulheres*, no programa *Domingo Legal*, em 2002, no SBT. Lafond, que participou do quadro no time feminino, relata que o padre havia se recusado a dividir o palco com elx enquanto Vera Verão, reivindicando que se apresentasse vestido como "homem", para que pudessem rezar o *Pai Nosso*. A produção do programa acatou a reclamação do padre e "pediu" que Lafond trocasse de roupa:

Estava fazendo o programa do Gugu numa boa. [...] Teve a entrada do Padre Marcelo Rossi, mas não sei por que cargas d'água viraram pra mim e falaram assim: "Lafond, tira essa roupa, coloca uma de homem e depois você volta". Eu falei: "Ué? Tá bom..." Fui ao camarim e não troquei, porque não tinha roupa de homem, só de mulher. O que eu fiz? Simplesmente, quando o padre se retirou, eu voltei à cena. [...] Isso me magoou profundamente. (LAFOND, 2002).

Nessa mesma entrevista, Jorge Lafond ainda relata não ter sido a primeira vez que tais episódios de intolerância ligados à sua presença e à do padre num mesmo espaço haviam ocorrido, tanto na televisão quanto no rádio. Fato que o padre sempre negou ter responsabilidade e a produção do programa nunca se pronunciou sobre. Essas situações de conflitos e censuras posicionam os meios de comunicação como cúmplices de diversos silenciamentos em nome de determinada ideologia dominante e, portanto, as coloca a serviço

---

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fm9DSmLQ9bY>>. Acessado em 09 de dezembro de 2017.

das instituições de controle, dogmatismo e punição, reverberando diversas formas de atentado ao corpo gênerodissidente. E isso ocorre até mesmo quando tais corporalidades estão inseridas nesse meio, com carreiras consolidadas e de amplo reconhecimento, como no caso da trajetória de Lafond pelos palcos e pela televisão.

Tal episódio, segundo o ex-empresário de Lafond em entrevista ao próprio *Domingo Legal* em 2015<sup>5</sup>, acentuou um quadro depressivo que já há tempos lhe acompanhava, pela recorrência de episódios parecidos no meio midiático e por ameaças de morte feitas, supostamente, devido aos relatos presentes em sua autobiografia *Bofes & Bafões* (1999), contribuindo drasticamente para diversas internações após o ocorrido nos bastidores do *Domingo Legal*, apresentado à época por Gugu Liberato. O que logo resultaria em seu agravamento de saúde e falecimento em janeiro de 2003, aos 50 anos de idade. Armadilha da visibilidade?

O pedido do padre e da produção do programa *Domingo Legal* para que Lafond trocasse os trajes femininos pelos trajes masculinos, quem diria, derrubara algumas máscaras que, há muito, já haviam se tornado acessório político-cultural em relação aos processos de fluidez de gênero que represam insistentemente na vida das pessoas gênerodissidentes. A roupa no corpo da bixa representara uma preocupação que revelara e admitia a existência da ideia de uma construção tecnológica e estética das performances de gênero na ficção política das realidades. As personagens de Lafond sempre destacaram a roupa como discurso imbuído de contradições e potencialidade discursiva. Principalmente pelos ataques dados por Lafond e Vera Verão em suas falas e figurinos.

O que atualmente se propaga como fim do binarismo nas vestimentas sociais, as bixas já manuseavam com destreza há décadas. A roupa agênera, que vem sendo explorada como um dos pilares da moda contemporânea, somente agora passou a ser debatida no campo do fashionismo de forma ampla, na qual diversos estilistas do *pink money* estão desincorporando a distinção que existe nas lojas, nos desfiles e na segmentação binária do mercado entre peças estritamente masculinas e peças estritamente femininas. Assim como o cabelo, a maquiagem, o sapato e os acessórios do corpo representam códigos de sociabilidade que servem para fixar

---

<sup>5</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ZYQLlugh\\_uk](https://www.youtube.com/watch?v=ZYQLlugh_uk)>. Acessado em 09 de dezembro de 2017.

e diferenciar os gêneros binários e que, no caso das leituras sociais do corpo gênerodissidente feitas por sujeitos cisgênero, por exemplo, tornam-se motivos para designar diversos atentados e violências.

Quando Hija de Perra (2012) nos pergunta se poderemos "disfrutar del shopping queer en nuestras latitudes", está se referindo justamente ao corpo enquanto mercadoria facilmente cooptada, territorializada e desenhada pelo mercado. Essa questão da significância da roupa, direta ou indiretamente, surge como projeto social de territorialização, demarcação e distinção estética de gênero, sob o discurso de estar sendo refeito (ou tentando se reinventar) pela própria indústria que muito se sustenta por tal difusão dessa forma de segregação: a própria indústria têxtil e da moda, através de discursos fashionistas. Diante das reiterações, aparece um nicho de mercado ancorado pelo capitalismo rosa afim de explorar comercialmente símbolos de resistência, afim de reinventar seu próprio mercado através de um jogo de ascensão e queda, de reafirmações e redensões (ou seriam expropriações?). O que sugere que não levam em consideração que estão capitalizando signos e corporalidades de resistência, ainda que de forma indiretamente segregadora, tendo os multimeios como principal veículo de divulgação da moda.

Portanto, como afirma Berenice Bento, a roupa também é uma tecnologia engendrada na fabricação arquetípica dos gêneros:

Passamos a interiorizar essas verdades como se fosse uma pele, algo que está conosco desde sempre, o que nos faz esquecer os inúmeros cotidianos, reiterados "ensinamentos": a sexualidade normal e natural é a heterossexualidade. Depois de uma minuciosa e contínua engenharia social para produzir corpos-sexuados que tenham na heterossexualidade a única possibilidade humana de viver a sexualidade, não se pode continuar atribuindo à natureza a responsabilidade daquilo que é o resultado de tecnologias gerenciadas e produzidas pelas instituições que realizam, materializam um projeto social de fabricação dos gêneros normais. Reiterar significa que é através das práticas, de uma interpretação em ato das normas de gênero, que o gênero existe. O gênero adquire vida através das roupas que compõem o corpo, dos gestos, dos olhares, ou seja, de uma estilística definida como apropriada. São estes sinais exteriores,

postos em ação, que estabilizam e dão visibilidade ao corpo. Essas infundáveis repetições funcionam como citações e cada ato é uma citação daquelas verdades estabelecidas para os gêneros, tendo como fundamento para sua existência a crença de que são determinados pela natureza (BENTO, 2014).

Ainda sobre os processos históricos colonizadores, cabe ainda ressaltar que Lafond era abertamente adepto às religiões de matriz africana. E uma de suas tantas aparições em esquetes humorísticas carregavam consigo problematizações que evidenciavam sua corporalidade gênero-dissidente enquanto antagonista de sua própria vivência, através de sublinhações e provocações, como a intolerância religiosa e a demonização do corpo bixa e/ou negro através do humor e da dramaturgia. Uma dessas aparições de Lafond foi ao ar pelo SBT, em 1992, interpretando uma personagem que se "descobria" mulher ao ir consultar-se no terreiro de Mãe Mundinha, interpretada pela comediante Maria Tereza (fazendo *blackface*), em seu programa *Maria Tereza Especial*<sup>6</sup>. No quadro, Mãe Mundinha debocha do fato de Lafond estar em dúvida em relação à sua identidade de gênero, ao confessar que gostava de vestir *lingeries* desde criança, mas que, mesmo assim, não dispensava terno, gravata e cueca. Mãe Mundinha, então, comenta: “tô vendo aqui que vossuncê tem jeito pra coisa!” e, após um *flashback* à sua infância, pede que ele tire a roupa, revelando que Lafond estava, então, usando peças íntimas femininas. Assim, Mãe Mundinha confirma sua "suspeita", autorizando Lafond a "viver como mulher e a abandonar de vez a cueca", já que desde criança era atraído por *lingeries*. Lafond, irritado por ter que desembolsar quantias de dinheiro a cada momento pra pagar a consulta, retira-se da esquete repentinamente.

Dessa vez, não apenas a questão da roupa era motivo de deboche, como também as religiões de matriz afro eram deslegitimadas como prática golpista, através da representação de uma mãe de santo com o rosto pintado de preto e fixada na aquisição capital como uma charlatã. No caso das vestimentas, passa-se a ideia de que não deveria haver uma fluidez: ou se vestia como homem, ou se vestia como mulher, sem meios-terminos. No caso de uma possível leitura de intolerância religiosa e de gênero, o discurso era dúbio: o carisma da personagem Mãe Mundinha colocava as mães de santo em visibilidade, ao passo que deslegitimava a seriedade

---

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zmvgh2A-7ME&t=21s>>. Acessado em 09 de dezembro de 2017.

delas e dos terreiros. No caso da identidade de gênero designada pela roupa, Lafond colocava, entre outras, uma problemática de ruídos comunicacionais nos discursos sobre cruzados. A perspectiva de gênero, dessa forma, também se colocava sujeita a interpretações equivocadas, ao mesmo tempo que se destacava na televisão brasileira a partir das esquetes de programas humorísticos.

Essa esquete de Maria Tereza, além de protagonizar um discurso distorcido das religiões afro, conflui com o imaginário piadista acerca da roupagem bixa/travesti e com as disforias de gênero, confundidas com a autorização carnavalesca de homens trajados com vestimentas de mulheres, nas fantasias de carnaval no Brasil. A roupa feminina, portanto, tem um significado bastante fixo no imaginário coletivo brasileiro, como demarcação de gênero. O homem afeminado, nesse caso, ao trajar roupas femininas era automaticamente bixa, associada a uma festa profana que coloca a roupa feminina como uma fantasia. Ao passo que o *gay*, masculinizado, era o bofe, imutável enquanto arquétipo do macho alfa. No caso da esquete, o que surge é justamente uma discussão sobre os processos de transição dos corpos trans\* para o debate público da época. O problema no discurso está no deboche implícito, pois o assunto sobre transgeneridade e cultura afro surge majoritariamente como um gatilho do riso em programas de comédia idealizados pela branquitude.

Sobretudo, interliga-se ao fato dos terreiros religiosos de matriz africana acolherem bixas, gueis, travestis e pessoas trans\* por fora da lógica branca de afetividade. Tanto que o Pajubá, por sua vez, deriva do yorubá, idioma falado nos terreiros e que Lafond trazia à televisão através de Vera Verão. Assim, por mais "inocente" que uma esquete de comédia possa aparentar ser, nesse caso, ao brincar com símbolos e signos tão bem demarcados em contextos dissidentes, acabava por debochar de diversas vivências reais, reiterando imaginários capazes de levar à violência simbólica e física, tanto pelo viés da identidade de gênero quanto religioso. Nesse sentido, a visibilidade se torna uma armadilha, pelo fato desses discursos (transgeneridade, cultura afro, afrodescendência, resistência) estarem dispostos sob o mecanismo de controle da branquitude, que coordena as mídias televisivas hegemônicas. Denota-se, também, a falta de uma abordagem crítica direcionada aos programas humorísticos televisivos e aos filmes de comédia: até que ponto o humor é apenas humor, isento de leituras críticas e sem ser visto como nocivo para o entendimento de

simbologias condizentes às vivências das pessoas não inseridas em contextos abrangentes, como no caso da religiosidade de matriz africana, do racismo e das questões relativas às gênerodissidências?

Cabe ainda lembrar que a estreia televisiva de Lafond foi através da Dança Afro, midiaticizada sob a roupagem de dança contemporânea, integrando o corpo de bailarinos que compunha a abertura do jornalístico *Fantástico*, em 1980. Lafond recebeu o convite para a vinheta de abertura do jornal dominical após passar 10 anos em turnê pela Europa em um espetáculo folclórico coordenado pelo escritor, ator, produtor e sambista Haroldo Costa. Alguns desses registros televisivos podem ser encontrados online, com diversos comentários tanto de ataque quanto de sublimação a Jorge Lafond.

No YouTube ainda é possível encontrar um registro da participação de Lafond no programa *Alô Alô* (2002/2003), da TV Cultura, no qual recita um fragmento do livro *O Primeiro Fausto*, com o poema *Cristo Negro*, de Fernando Pessoa, logo após o episódio ocorrido com Padre Marcelo Rossi, no programa *Domingo Legal* e pouco antes de seu falecimento. O arquivo, retirado de uma gravação em VHS, foi reeditado sob o título *ISSO É BLASFÊMIA? (VERA VERÃO)*<sup>7</sup>, sendo colocada uma tarja na marca d'água da TV Cultura e no nome do programa, e o *upload* ter sido feito num canal intitulado Pregador Emergencial. Esses episódios de racismo, intolerância religiosa, pânico moral e fobias são atestados de violência física, simbólica e verbal nos quais as mídias massivas e, agora, os internautas, expressam seu ódio gratuito enraizado como culturalmente naturalizados, ao mesmo tempo que o corpo+espetáculo não deixa de transcender durante a era das espetacularizações, ao acoplarmo-nos à armadilha da visibilidade panóptica. Como pode ser verificado nesse *printscreen* do único comentário no link do vídeo reeditado, há um ofensivo jogo de distorções cooptadas e remixes ideológicos em voga:

---

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=borHHYT3-iQ>>. Acessado em 09 de dezembro de 2017.

Imagem \_\_: comentário no vídeo *Isso é blasfêmia? (Vera Verão)*.



raelma maria 6 meses atrás

com Deus n se brinca ele blasfemou contra Deus

RESPONDER  

fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=borHHYT3-iQ>>

O que posiciona Jorge Lafond como um corpo sumamente territorializado pela armadilha da visibilidade e, nesse caso, também pela subjetividade dos usuários da internet. Assim, os corpos negros, mestiços e as generodissidências estão submetidas a tais violências, não apenas por setores detentores dos meios de comunicação, do controle institucional e dos conceitos designantes das correntes de pensamento, mas também com ataques advindos dos usuários da própria internet e seus telespectadores participativos.

Nesse ponto, para além de uma escrita opinativa segregadora, o ciberespaço contribui para um aspecto subversivo, de forçar a visibilidade desde uma ótica dissidente de classe, gênero, etnia, raça e religião a partir das perspectivas de pessoas que vivenciam tais circunstâncias. O que força, também, diante do domínio colonizador dos multimeios e das instituições, – e assim como Lafond e diversas outras pessoas o fizeram, – a um rompimento conduzido a uma obrigatoriedade em se discutir toda e qualquer problemática que contribua para os modos de segregação e os efeitos afirmativos da hegemonia branca e cissuprema. Independente da opinião que possuem, os usuários da internet estão expondo seus pensamentos. O que significa o arranque de um desgastante processo de ressignificação, do qual Jorge Lafond, no caso, e diversas outras pessoas dissidentes, iniciaram. Resta irmos desvendando os caminhos para apropriarmo-nos e invadirmos de vez a televisão, o rádio, o cinema, a imprensa, a literatura e o ciberespaço como um todo nosso, que nos represente e nos pertença, de fato. Seja enquanto protagonistas ou enquanto criadoras e técnicas operando na construção das linguagens artísticas, trabalhando ativamente na construção dos sentidos e discursos que são propagados, nos toca a ambição de implodir a cultura segregacionista não só por fora, mas também por dentro, como forma de apropriação do *design global da violência*.



Continuemos, portanto, dialogando entre nós através dos nossos próprios códigos marginais e periféricos de comunicação, enquanto os meios dominantes continuam operando a eterna reciclagem de seu limitado pensamento colonizador e que se autorreferencia a si mesmo a todo instante. Enquanto estão distraídos com a própria imagem refletida nas telas e, supostamente, nos silenciando, vamos ocupando todos os espaços de fala que surgirem, para irmos irrompendo com o imaginário coletivo dominado pela intolerância e cooptado pelas instituições e seus representantes como verdades universais, ao passo que não se respeitam protagonismos nem origens de fala como de suma importância. E uma das formas para tal reapropriação é a ressignificação dos arquétipos e arquetípicos midiáticos inscritos no imaginário coletivo transnacional.

### **3.3 Indiscretas e com local (de fala)**

Não é só por Vera Verão e pelas "polêmicas" induzidas pelas mídias que Jorge Lafond pode ser considerado uma iconografia bixa enquanto corpo midiático. É imprescindível mencionar outros episódios importantes em relação à carreira de Lafond na televisão, no cinema, no rádio, nos palcos e na dança, que são de suma importância para o entendimento do que se trata essa armadilha de fluxo e contrafluxo da representatividade, da visibilidade e do local de fala. Uma delas é sua (quase esquecida) personagem na telenovela *Kananga do Japão* (1989/1990), escrita por Wilson Aguiar Filho, dirigida por Tisuka Yamazaki e exibida pela extinta Rede Manchete. A novela buscou recriar um famoso cabaré, de mesmo nome, que funcionou durante a década de 1930, no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. Na trama, Lafond representou uma das bixas iconográficas mais antigas de que se tem notícia na memória coletiva do elenco nacional dos corpos+espetáculo: Madame Satã, que supostamente frequentava o bairro e essa casa de shows, à época. A lendária Satã, que no cinema e no teatro já havia sido representada por atores cisgêneros em distintas épocas, neste nosso século veio à tela através de Lázaro Ramos (*Madame Satã*, 2003, dirigido por Karim Aïnouz), mas já havia sido vista através da corporalidade de Lafond na televisão.

A interpretação de Madame Satã por Lafond em *Kananga do Japão*, de 1989, em relação a Lázaro Ramos em 2003, mostra a preferência que o cinema também dá a atores cisgêneros de renome quando se trata em interpretar bixas, travestis e trans\*. Apesar da considerada liberdade de escolha que a sétima arte diz ter, ela não está livre de supostos cerceamentos, apagamentos históricos, territorializações e silenciamentos. Muito pelo contrário: é possível adiantar e denotar um rechaço por pessoas gênerodissidentes interpretando a elas mesmas, no campo da dramaturgia audiovisual. Será que não existem bixas, travestis e trans\* atrizes/atores?

Durante a Ditadura Militar, o fim da década de 1980, os idos dos anos 1990 e, até hoje, as personagens gênerodissidentes faíscam nas telas por meio de exceções e pequenas concessões. As representações que apareceram no cinema e na televisão foram majoritariamente interpretadas por atores cisgêneros, sob a premissa da capacidade expressiva dos diretores e seus atores em retratar tais corporalidades. Ao mesmo tempo que há um considerável número de pessoas gênerodissidentes atuando no campo da dramaturgia e dos espetáculos, como no caso do próprio Jorge Lafond, que não encontram espaço em meios como a cinema e a TV.

Em 1974, o longa do cinema marginal *A Rainha Diaba*, dirigido por Antônio Carlos da Fontoura, apresentou uma narrativa na qual a bixa Diaba (Milton Gonçalves) se sustenta numa disputa pelas bocas de fumo da Lapa, bairro do Rio de Janeiro que, apesar de ser negada a referência à Madame Satã, ocupa dramaturgicamente os mesmos espaços e imaginários que foram atribuídos a ela. No filme, há uma cena extremamente ruidosa na qual, em plena Ditadura Militar, Diaba e suas amigas bixas/travestis sequestram Isa González (Odete Lara), cantora de boate e namorada de Bereco (Stepan Nercessian), um homem que cai numa armadilha que objetiva fabricá-lo como um suposto traficante, a fim de evitar que um dos ajudantes de Diaba seja preso. Porém, em determinada reviravolta, Bereco se transforma em suposto aqui-inimigo de Diaba, por ser induzido a "estourar as bocas que eram comandadas por um viado". Quem estava por trás dessa traição era o fiel capanga de Diaba, Catitu (Nelson Xavier), que não admitia que uma bicha fosse sua chefe e coordenasse o narcotráfico carioca.

Diaba, para se vingar de Bereco e de sua suposta traição, sequestra Isa, a cantora da Boite Leite da Mulher Amada, que é arrastada a um salão de beleza e torturada com acessórios elétricos de modelagem estética, como uma *babyliiss*, por exemplo. A violência de Diaba, comparada agora à violência de Lázaro Ramos como Madame Satã e à violência de Jorge Lafond também como Satã em *Kananga do Japão* é drasticamente distinta, mas não deixa de ser sublime, folclórica e significativa. O imaginário dado ao corpo bixa em interpretações por parte de atores cisgêneros caracteriza a bixa como uma ameaça fantasiosa, proferida por um arranjo que salienta que são homens vestidos como mulher.

A representação arquetípica do design da violência e da hipersexualização na época da Ditadura Militar, no caso de corpos gênerodissidentes, era majoritariamente preferida tanto nas artes cênicas quanto no cinema. Tanto que movimentos como a pornochanchada e o cinema marginal fabricaram diversas dessas representações arquetípicas, servindo de referência para as personagens gênerodissidentes dos humorísticos televisivos posteriores. Isso criava um paradoxo com a época dos grandes espetáculos de artistas transformistas, no período dos anos 60 aos 80, no Brasil. Claudia Celeste, primeira travesti a participar de uma telenovela nacional e potente nome dos palcos dessa época, explica sua perspectiva, numa entrevista concedida a Pedro "Pepa" Silva para a Revista Geni<sup>8</sup>, sobre a dificuldade que o período ditatorial impunha às bichas, travestis e trans\*, intervindo no direito de ir e vir, caso estivessem montadas; e também sobre como os espetáculos ajudaram na sobrevivência de diversas artistas dissidentes:

Na minha época já era [permitido o trânsito de travestis e trans\* nas ruas]. Antes não, eram todos transformistas. Tanto que a polícia ficava nas portas dos teatros, porque ninguém podia sair vestido de mulher! Ia presa, botavam direto no camburão. No Rio e em São Paulo. Se fizesse show em outro lugar, tinha que botar tudo na bolsa, tirar peruca, maquiagem, nenhum resquício! Tinha que sair de rapaz. Só aceitavam em cena, dentro da caixa do teatro. Não eram as pessoas, era a polícia! Talvez isso explique os teatros lotados. A gente superlotava teatro, dos anos 60 até os anos 80, de ter câmbio negro na porta. E de ter vezes em que Fernanda Montenegro, Marília Pêra não tinham público, e nós tínhamos. As

---

<sup>8</sup>Cf. <http://revistageni.org/06/diva-que-incomoda-claudia-celeste/>. Acessado em 08 de dezembro de 2017.

peessoas sentavam na escada. E não eram gays, era família, gente que vai ao teatro. [...]

- Por que os espetáculos foram terminando nos anos 80?

Porque acabou a produção. E houve a febre de ganhar dinheiro na rua, ir pra Paris fazer esquina e comprar casas, apartamentos... Então quem quer ser artista? Eu ganhei dinheiro, mas não pra ficar rica. Eu ganhei pra viver.

Nós tínhamos produtores corajosos. Que gostavam de ganhar dinheiro, claro – e ganhavam muito bem. Na época do Les Girls, elas ganhavam mais que qualquer artista de televisão. Eram mais vedetes que as grandes vedetes da época. E isso tudo numa boate lá na Galeria Alaska, com fila de carro na porta e as mulheres com uns brilhantes desse tamanho, que ninguém sabia se o que brilhava mais eram os brilhantes das bichas ou os das mulheres que iam ver “os meninos”, como elas chamavam (CELESTE, 2013).

Ao explicar o porquê duma decadência ter sido induzida aos espetáculos de transformistas, já no fim da ditadura, Claudia Celeste toca num universo também envolto de grandes estereótipos, como no caso da prostituição. O que contribuiu drasticamente para um extensivo motivo de marginalização e, finalmente, para uma consolidação das violências acometidas ao corpo gênero-dissidente. Segundo Celeste, foram as necessidades de sobrevivência causadas pela falta de abertura no mercado de trabalho, junto ao sonho de poder aquisitivo e melhora na qualidade de vida, o que induziu essa desmotivação aos palcos. Isso sem mencionar o estrondoso *boom* da AIDS. Logo, prostituir-se na Europa se tornava uma garantia mais segura de independência e, portanto, de resistência às violências urbanas, provocadas pela ditadura e pelas instituições de controle, que criavam leis restritivas que visavam anular a vida gênero-dissidente:

O Decreto-Lei n. 1.077 de 1970 visava “proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade”: Considerando, todavia, que algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e os bons costumes; Considerando que tais publicações estimulam a licença, insinuam o

amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira; Considerando que o emprego desses meios de comunicação obedecem a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional, decreta: Art. 1 Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação. Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior (SILVA; BRITO, 2017).<sup>9</sup>

Diante desse período de anulação e violência institucional direcionada a corpos gênerodissidentes, no início dos anos 2000, em plena ascensão da internet, os estragos no imaginário coletivo em relação a essas corporalidades já havia sido instaurado. Jorge Lafond, junto à dançarina de funk Lacreia, eram duas das únicas representantes gênerodissidentes com espaço nos multimeios. Após o sucesso de Lacreia, passaram a pipocar diversas aparições televisivas que abriram caminho para outras mais botarem a cara no sol das expressões artístico+culturais e do ciberespaço. Esse caminho aberto pelo protagonismo de Lafond, na televisão; de Lacreia, na música e na dança e de Leona Vingativa, no convergente ciberespaço (que analisaremos no próximo capítulo), possibilitou que uma legião de diversas outras pessoas gênerodissidentes pudessem dar segmento à expressiva corporalidade de bixas, travestis e trans\* na cultura midiática atual. Assim, nomes atuais como Linn da Quebrada, Jup, Pablllo Vittar, Rico Dalasam, Liniker, Raquel Virgínia & Assucena Assucena (As Bahias e A Cozinha Mineira), Candy Mel (Banda Uó) e uma extensa lista de tantos outros nomes vieram à tona no cenário artístico contemporâneo.

A presença dos discursos midiáticos impulsionados por personas gênerodissidentes, desde seus locais de fala delineados, materializa um outro tipo de aporte relacionado às experiências gênerodissidentes. O que destaca por um outro viés as demandas discursivas referentes à construção de sentido no âmbito do conhecimento. Assim, não se usam mais arquétipos alheios para se representar as gênerodissidências, mas sim pessoas reais falando de suas

---

<sup>9</sup> O Decreto-Lei 1.077 de 1970 citado por SILVA e BRITO (2017) está disponível em <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/del1077.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/del1077.htm)>. Acesso em 30 de novembro de 2017.

próprias vivências enquanto produtoras e difusoras de saberes e conteúdos, como foi exposto por todas essas pessoas citadas acima. O que se configura como potências políticas de reapropriação e desterritorialização dos próprios corpos que expressam-se por si mesmos, dos quais pretende-se institucionalmente que sejam anulados pelo sistema conduzido por normas médicojuristas cissupremas.

Contudo, cabe ressaltar que as informações a respeito da vivência de Lafond citadas anteriormente se encontram no âmbito das manchetes midiáticas, que fixam perfeitamente as motivações de violência direcionadas aos corpos dissidentes, promovidas a partir das formas pelas quais os meios midiáticos encontram para apoiar ou se opor à diversidade cultural, conduzindo a formação opinativa de seus espectadores e leitores de forma um tanto quanto rasa e plástica. Ou basicamente, reunindo dados e fatos "reais" e os distorcendo completamente, fabricando supostas verdades que ignoram a existência de uma pluralidade multifacetada de formas de enxergar o mundo, que no caso da sétima arte e da televisão, sempre se dão em relações verticais, com pontos de vista hierarquizados.

As diversas formas de ser e enxergar o mundo no exercício da liberdade de expressão acabam inscritas no imaginário popular a partir de verdades universais ancoradas por exacerbações do conservadorismo, da cisnormatividade, da heterossexualidade compulsória como sexualidade "correta", da masculinidade tóxica, da associação equivocada de gênero com sexualidade etc. Essa inscrição no imaginário coletivo a respeito do corpo gênerodissidente impele a uma discussão em relação à ideia também binária de realidade *versus* ficção (ou *reality-show versus ficção política*), que vem se unificando bastante, mas que, como veremos no capítulo seguinte, está presente também nas discussões sobre gênero e sexualidade por uma fronteira tênue, envolta de apropriações, objetificações, exotificações e entregue aos debates públicos como um objeto passível de opiniões e controles. Forja-se assim um não-lugar, uma constante desubicação, na qual sobra às pessoas dissidentes lidarem com esse empurra-empurra dos saberes alheios em relação à nossa própria corporeidade. Portanto, trago a seguir a discussão que pretende verificar quais são os corpos premiados que, segundo a cissupremacia branca e elitista, "realmente" importam e valem a pena estarem sob as óticas de todos, *versus* os corpos politicamente ficcionalizados que "não importam", segundo os preceitos dos setores em torno dos quais a sociedade do espetáculo se organiza, no campo das ficções políticas e,

finalmente, como essa lógica vem sendo minada pelas aparições e viralizações da população gênerodissidente no ciberespaço e na música.

## 4 LEONA VINGATIVA, UMA MONA PARÓDICA

### 4.1 Recepcionando “a menina jamais falada, a menina jamais igualada” na sociedade do espetáculo e na cultura do remix

Frame do videoviral *Meu nome é Leona*



fonte: <<https://thumbs.gfycat.com/ChiefBoringFattaileddunnart-max-1mb.gif>>

O corpo+espetáculo de Leona encontrou na postagem do videoviral *Meu nome é Leona*<sup>10</sup> (2011) na plataforma YouTube e compartilhada pelos fóruns do Orkut e pelas *timelines* do Facebook, um passaporte não apenas para a fama, mas para a consolidação de uma carreira artística múltipla: atriz, performer, dançarina, cantora, *promoter*, diretora, modelo, DJ... Esses são alguns de seus títulos, até então.

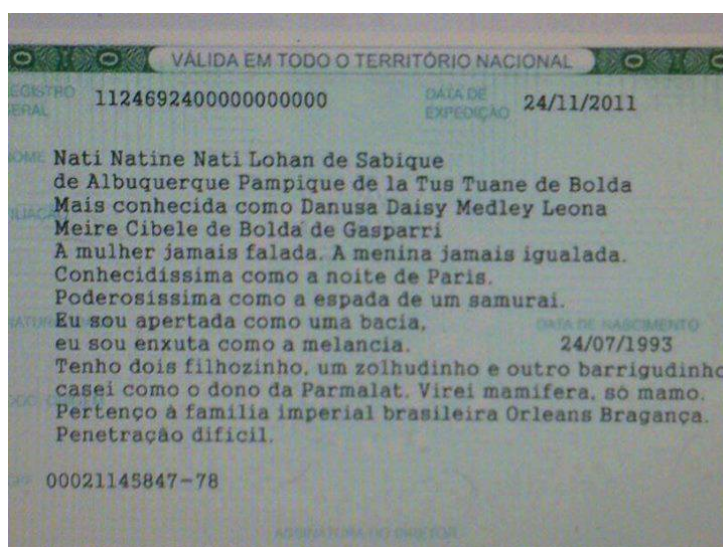
Crescida à base de *closes* diante das lentes *trashes* de câmeras digitais e de celulares de baixa resolução, Leona é a junção de grandes nomes da cultura pop, das vilãs de telenovelas mexicanas e brasileiras, das famílias imperiais decadentes, das marcas falidas, da estética e da cultura periférica paraense. Ou seja, da mistura, de fato, de tudo que a cerca. De Soraya Montenegro, Paola Bracho e Nazaré Tedesco à cantoras pop internacionais; de Divine à Hija de Perra, passando por Madame Satã, Vera Verão, Lacraia, encontrando o tecnobrega e a Globeleza, Leona Vingativa é também expoente de seu tempo+espaço, na incorporação arrasadora dos conceitos de paródia, *mashup* e remix que se materializam coletivamente, logo nos primeiros passos dos videomemes no Brasil. Leona amadurece junto ao YouTube, ao Facebook, ao próprio conceito de *meme*, às paródias cibernéticas e aos *remixes* e *mashups* amadores, diretamente da região norte de um país tropical.

<sup>10</sup> Cf. <<https://youtu.be/dzmkuk12Lsg>>



Junto de sua fiel arqui-inimiga Aleijada Hipócrita (Paulo Colucci), Leona Vingativa iniciou aos 8 anos de idade uma saga que visa a vingança e o assassinato daquelas que atravessam seus caminhos. A saga que começou a se propagar em 2008, e foi intitulada *Leona a Assassina Vingativa*<sup>11</sup>, é uma brincadeira de criança que encontrou no fluxo de compartilhamentos de mídias a potência necessária para se difundir. Portanto, diante dessa saga, vejamos a seguir como Leona Vingativa e suas amigas construíram de forma autônoma um universo que reúne videomemes, webséries, entrevistas, reportagens, aparições na televisão, videoclipes, comerciais, shows, GIFs, identidades e uma possibilidade discursiva capaz de englobar diversas perspectivas da Sociedade Brasileira do Remix na era dos compartilhamentos e das curtidas *facebookianas* e visualizações *youtubeanas*.

O vídeo gravado com a câmera de um celular, dentro de um estacionamento, no qual Leona apresenta seu nome completo, é uma iniciativa de videoviralização oriundo de um promo no qual ela convida a todes para prestigiá-la como uma das atrações da festa *Frica Vingativa*, em Belém do Pará, em 2009, tendo a ela mesma como temática do evento. Essa é sua produção mais assistida no YouTube, contabilizando (até o dia 07.12.2017), o total de 3.861.296 visualizações. O que surpreendeu a todes é o tamanho de seu nome composto:



<sup>11</sup> A saga possui 4 episódios principais: 1 (2009a) <<https://youtu.be/ACXFHGanR7w>>, 2 (2009b) <<https://youtu.be/Nc4cxIudKFk>>, 3: *A Aliança do Mal* (2009c) <<https://youtu.be/XNmEf4-HdMY>> e 4: *Atrak em Paris* (2017) <<https://youtu.be/ZuTmqkRSXm8>> e mais um capítulo especial, *Mais Além da Leona Assassina Vingativa* (2014) <<https://youtu.be/rYTDzeLq-vg>>.

O vídeo foi postado em abril de 2010. Nesse momento de sua carreira, a saga de Leona já era um fenômeno, e encontramos no repositório de mídias diversos outros videopromos para eventos e shows em que a atração principal era Leona Vingativa e Aleijada Hipócrita. Além desse viral, intitulado *Meu nome é Leona*, há um ensaio fotográfico feito também em ocasião da festa Frica, em 2009, também publicado em 2010. Como uma espécie de fotonovela, em *O assassinato da Sra. Hipócrita*, elas posam para a câmera apresentando uma narrativa ambientada num espaço luxuoso na qual, Aleijada Hipócrita morre novamente:

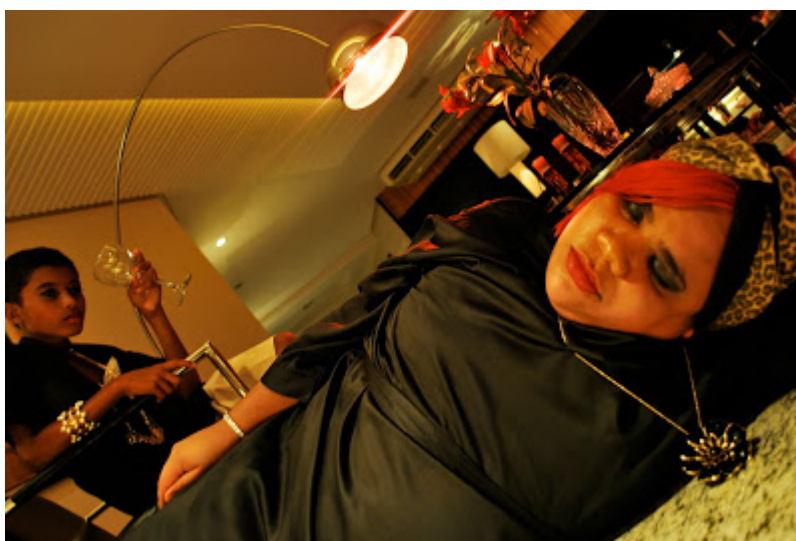
Série de 10 fotografias promocionais para a festa Frica, em 2009

fotos: Emídio Contente





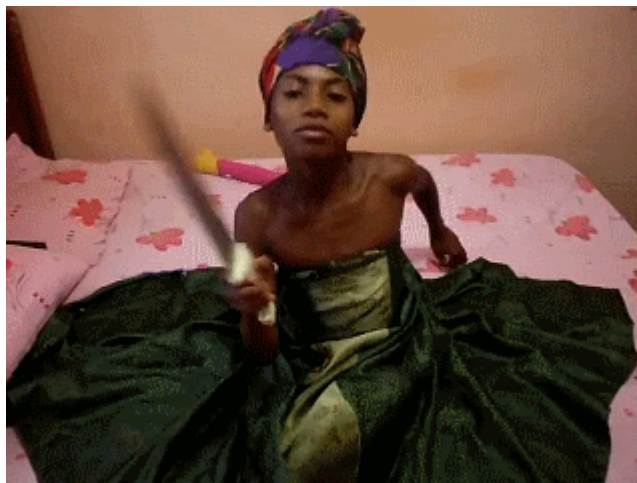




fonte:: <<http://frica-frica.blogspot.com.br/2010/06/o-assassinato-da-sra-hipocrita.html>>

## 4.2 Leona Vingativa: uma mona paródica

Frame de outro promo de Leona Vingativa



fonte: <<http://assets.papelpop.com/wp-content/uploads/2016/09/gif.gif>>

Leona Vingativa é uma produtora autônoma de saber, que usa a sua própria corporalidade enquanto linguagem artística e dispõe do audiovisual publicado na internet como meio de alcance discursivo. Existe, portanto, uma dissolução de fronteiras entre o que é a paródia propriamente dita, a visão crítica e subjetiva de Leona e a particularidade de sua vivência. Tudo parece estar intimamente interligado. Isso é possível defender a partir do que chamarei, desde um ponto de vista interpretativo, de *metodologia do deboche*.

A metodologia do deboche que paira em sua produção audiovisual consiste, primeiramente, em satirizar os símbolos, discursos e práticas de uma sociedade sumamente canônica, devido à imposição de uma cissupremacia dogmática, definida por instituições e publicizada pelas mídias massivas. Dessa forma, há uma reapropriação linguística nessa metodologia que consiste em se apropriar momentaneamente e ressignificar conceitos comuns presentes em produtos midiáticos, como telenovelas, telejornais, longas-metragens hollywoodianos, videoclipes de música pop e a violência midiaticizada em telejornais. Tais conceitos símbolos da cisnormatividade imagética, do recorte de classe e das violentas intolerâncias podem ser enquadrados a partir dessa metodologia que encontra no deboche e nas sátiras da cissupremacia, dos limites geográficos, das crenças religiosas, da heterossexualidade

compulsória, da criminalização do corpo dissidente, das limitações físicas e proibitivas de determinada faixa etária, dos padrões de beleza, dos recortes de classe, do racismo, da transfobia..., a potencialidade de bagunçar o que foi naturalizado pela sociedade do espetáculo. Podem, além disso, abranger todo e qualquer conceito binário popular, como o amor, o ódio, a inveja, a sublimação, a ira, a calma, a loucura, a sanidade, a riqueza, a pobreza, a homenagem, a vingança, para igualmente redefini-los. Não existem limites, regras e nem métodos propriamente ditos a serem seguidos. O que se complementa através da liberdade de improvisação artística característica de todas as produções de *Leona Vingativa*.

Segundo o Dicio (Dicionário Online de Português), a palavra *deboche*, do francês, *débauche*, pode ser definida assim:

1. Ação ou efeito de debochar; 2. Ausência de regras, devassidão, má conduta, libertinagem; 3. Modo de vida depravado cujas características se baseiam na devassidão, nos vícios, na libertinagem etc: *seu marido é dado ao deboche*; 4. [Brasil] Ação de zombar insistentemente, escárnio, zombaria; 5. [Por analogia] Maneira de desconsiderar, desprezar algo ou alguém através da ironia: *tratava-a com deboche*. <<https://www.dicio.com.br/deboche/>>

A ironia que se monta e se desmonta, fragmentando-se infinitas vezes durante o desenvolvimento da websérie *Leona: a Assassina Vingativa*, trata a paródia não apenas como forma de reapropriação dos discursos morais e valores de juízo, como também preza pelo contrassenso, a fim de ressignificar preceitos que a ficcionalização em telenovelas e seriados manipulam, através de roteiros baseados e estruturados nas engessadas verdades universais. É possível, portanto, identificar diversas subversões em *Leona*, justamente pela abordagem de um roteiro aberto e inconcluso, que materializa-se através do aqui-agora, acompanhando por toda sua carreira artística a reestruturação de diversos paradigmas, como, por exemplo, o que se entende como persona pública e intimidade. Assim sendo, o deboche e a brincadeira com as narrativas ficcionais inscritas no imaginário popular a partir da televisão e da cultura pop é usado como ferramenta construtora de novos sentidos, diante da abordagem paródica daquilo que, em suma, diz respeito à cissupremacia. *Leona*, portanto, é uma importante *prosumidora*,

reinventando os significados pertencentes a uma lógica dominante de vida e de costumes, referentes à territorialização do corpo colonizado pela educação, pelas mídias e pela religião:

Leona, por meio de suas brincadeiras, passa de espectadora de novelas a inventora de um mundo em que se vive por cenas. Ela cria outras narrativas no confronto com os comportados currículos noveleiros, desconcertando-os. Neste sentido, a produção de Leona toma para si o procedimento de bricolagem por meio de um reaproveitamento e transformação de gêneros de linguagens e ações audiovisuais previamente estabelecidos, sobretudo de folhetins televisivos. É perceptivo as pistas que evidenciam referências aos trejeitos, às trilhas sonoras, aos temas e aos discursos de personagens femininos protagonistas das novelas de TV, em especial às vilãs apresentadas ali satirizadas com reminiscências às produções melodramáticas latinoamericanas (RODRIGUES; FERREIRA; ZAMBONI, 2013, p.309).

E não apenas na websérie, como também nas paródias de músicas e nos videoclipes que lançou até então, a partir das apropriações tanto da tecnologia midiática quanto do *design global da violência* que permeia toda a saga. Dessa forma, esse *traço metodológico do deboche* está implícito aqui como um traço ficcional, já que não me é possível, de maneira alguma, tentar definir as obras e muito menos as personas que Leona Vingativa e Aleijada Hipócrita delinearão perante as telas e os palcos. Mas, para adentrarmos os capítulos da saga, destaco em algumas linhas desta *ficção acadêmica* as mais impactantes mídias que vislumbraram as multiplicidades que impedem que Vingativa e Hipócrita possam ser capturadas por qualquer tipo de pesquisa, tendo em vista as remixadas poéticas operadas por elas, nos pontos de fuga da cissupremacia que encontraram e estabeleceram enquanto corpos+espetáculo.



### 4.3 Bixa não nasce, estreia!

A estreia massiva da saga *Leona: a Assassina Vingativa* foi em 2008, quando junta à Aleijada Hipócrita (Paulo Colucci) e diversas outras amigas vizinhas do bairro Jurunas, periferia de Belém do Pará, surgiam as ideias para brincadeiras audiovisuais, memetizando às maiores vilãs, às personagens melodramáticas, às cantoras e os símbolos da cultura pop e registradas pela câmera e pelo microfone de um celular, que filmava no formato VGA (Video Graphics Array) com os poucos MegaPixels, muito comuns à época. A baixa resolução da imagem e do som, no entanto, não foram empecilhos para que o grupo se inspirasse na própria vivência e atingissem o reconhecimento que detêm agora, compreendendo-se desde os closes em eventos, passando pelos *atraques* e problemas jurídicos e trazendo à tona a influência de telenovelas brasileiras e dramalhões mexicanos dublados, para que o compartilhamento entre elas e o público pudesse transcender os fluxos comunicacionais gênerodissidentes. Os improvisos nas performances, sempre tensas, vinham como uma forma de extravasar as tensões do dia a dia de “uma criança que ousa desmantelar o lugar de infante” (RODRIGUES, FERREIRA, ZAMBONI; 2013). Essas gravações caseiras funcionam, dessa maneira, como um ponto de fuga, onde se revelou o potencial artístico de improviso do coletivo, fortemente carregado por suas próprias vivências. É o que revela Leona em entrevista para o blog DYAG!<sup>12</sup>, em 2016, ao descrever como se deu o primeiro episódio da saga:

Leona: Certo dia eu entrei na casa do Paulo e já comecei a xingá-lo, chamando ele de uma série de coisas, sem falar que eu também batia nele pra valer! Então um amigo começou a gravar tudo do celular. De cara as pessoas acharam muito engraçado e começaram a passar o vídeo para os amigos via bluetooth. E só depois de meses foi parar no Youtube e em pouco tempo virou uma febre por todas as mídias sociais (VINGATIVA, 2016).

---

<sup>12</sup> Disponível em: <[http://canaldyag.blogspot.com.br/2016/03/me-conta-tudo\\_11.html](http://canaldyag.blogspot.com.br/2016/03/me-conta-tudo_11.html)>. Acessado em 10 de dezembro de 2017>.

Essas gravações foram gradualmente sendo compartilhadas entre as amigas, via *bluetooth*, e se espalhando primeiro pela vizinhança, depois pelo bairro de Jurunas até que, em menos de um ano já estava no YouTube, publicado no perfil de gbleo, em 26 de abril de 2009, sob o título *Leona a Assassina Vingativa 1*. A descrição do vídeo nos traz mais referências sobre a trajetória de Leona antes do início da saga:

### Leona a assassina vingativa 1

2.235.878 visualizações

 12 MIL

 758

 COMPARTILHAR







**gbleo**

Publicado em 26 de abr de 2009

**INSCREVER-SE 1,6 MIL**

Um sucesso repentino, depois ter feito mt sucesso na parada gay de 2008 fazenduh sua performance em uma arvore (mulher manga, esse foi o apelido dado a ela por teceiros), Leona volta com o papel de ASSASINA de seu marido. Que por golpe do destino, a Alejada hipocrita tenta desmascara-la.....  
Ah pohha vaum ver o videooo.....  
asuahsusuhsuahsuahsua

Categoria **Pessoas e blogs**

Licença **Licença padrão do YouTube**

fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=ACXFHGanR7w&t=5s>>

Conheci a saga também em 2009, através de uma postagem do vídeo em alguma comunidade do Orkut, que teve seu auge entre os anos de 2004 e 2011, sendo a primeira rede social de ampla adesão, contribuindo em diversos aspectos com a cultura cibernética, através de fóruns e comunidades das mais variadas, marcando junto ao Twitter o início da era do compartilhamento massivo de informações ciberulturais no Brasil. Do Orkut até o presente momento da escrita, em novembro de 2017, o primeiro episódio da saga já conta com mais de dois milhões de visualizações, isso sem contar as republicações do mesmo em outros perfis, tanto no próprio YouTube quanto em demais repositórios de vídeos online.

Segundo uma reportagem do jornal Diário do Pará de 26 de outubro de 2014<sup>13</sup>, há um paradoxo que interliga Leona Vingativa ao Cinema Novo brasileiro, através da famigerada

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://www.diarionline.com.br/noticia-306802-.html>>. Acessado em 30 de novembro de 2017.

frase de Glauber Rocha, *uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*. No caso da saga de *Assassina Vingativa*, a frase se adéqua a seu tempo: *Celular na mão e muita ideia na cabeça!*, trazendo consigo as características próprias de uma era que se desdobra entre o material e o virtual, diante das formas de compartilhamento de conteúdos e saberes. Assim, na fase atual das inúmeras sátiras, paródias, remixes e mashups online, elas descrevem como surgiu de forma sucinta e objetiva o primeiro episódio da saga, que se consolida como um marco definitivo de apropriação tecnológica e ressignificação de conteúdos televisivos no ciberespaço: “*Leona chegou ao quarto de Paulo e disse que queria fazer um video. Paulo disse: “Menina, acabei de acordar. Não vou me levantar daqui”. Leona respondeu: “Tá bom, não precisa tu te levantar. Tu vai ser uma aleijada”. Nascia um mito*” (Diário do Pará, 2014).

O processo criativo da dupla, portanto, se dá fortemente pelo seu entorno e pelas circunstâncias do momento que presenciam, que, somados à corporalidade de ambas, criam protagonismos a partir da paródia de suas próprias realidades. Dessa forma, o espaço onde moram torna-se também personagem da narrativa, se justapondo à performance paródica e sustentando todo o andamento do improviso. A câmera do celular, da mesma forma, ganha sua força motriz e flui de acordo com a rápida movimentação corporal de Leona, registrando em longos planos-sequência toda a performatividade do episódio. Para Alexandro Rodrigues, Sérgio Rodrigo da Silva Ferreira e Jésio Zamboni (2013), esse modo de produção de subjetividade pode ser encarado como uma “potência do precário”, já que, segundo os autores, o grupo visa “equipar-se com poucos recursos para deturpar os clichês imagéticos”.

Diante dessa deturpação que é orientada pela educação do olhar a partir de uma posição de telespectadoras televisivas, Leona Vingativa e Aleijada Hipócrita buscam ferozmente todas as suas referências nesses conteúdos exibidos pelas emissoras para colocarem-se, finalmente, como figuras centrais da narrativa que criam. Essa confluência entre a vivência, a subjetividade e a influência de telenovelas é percebida em praticamente todos os movimentos em cena, desde o figurino, passando pelos diálogos e os *plots* narrativos e chegando, finalmente, nos nomes e características fundamentais de todas as personagens da saga.

O nome de Leona é uma homenagem à impetuosa vilã Leona Montini (Carolina Dieckmann), de *Cobras & Lagartos* (2006), produzida pela Rede Globo, mixada com características

melodramáticas das vilãs mexicanas: a psicótica Soraya Montenegro (Itatí Cantoral), de *María la del Barrio* (1996) e a luxuosa gêmea má Paola Bracho (Gabriela Spanic), em *La Usurpadora* (1999)<sup>14</sup>, ambas personagens criadas pela escritora Inés Rodena. *Maria do Bairro* e *A Usurpadora* foram exibidas e reprisadas diversas vezes pelo SBT, atingindo uma grande popularidade tanto no final do século XX quanto neste início do século XXI, no Brasil, devido às inúmeras reprises dessas obras. O que contribuiu para que Soraya Montenegro e Paola Bracho fossem duas das vilãs mais famosas da teledramaturgia latino-americana.

Ainda de *La Usurpadora*, foi reaproveitado o marcante tema musical da personagem Paola Bracho<sup>15</sup> na saga, onde através da montagem e da edição feita por Paulo Colucci, os momentos nos quais Leona Vingativa tem seus monólogos, jurando vingar-se de Alejjada Hipócrita, a música incidental é posta de acompanhamento, garantindo o mesmo tom irônico e dissimulado que acompanhava a personagem de Gabriela Spanic no dramalhão mexicano produzido pela Televisa. O mesmo tema reaparece ao final dos episódios, nos quais Vingativa volta a se vangloriar por haver derrotado sua arqui-inimiga novamente. Com o tema ao fundo, Leona dá o comando para finalizar a performance, através do bordão *Pode cortar!*, usado para marcar onde a improvisação e a gravação terminam, já que não há um roteiro e tampouco uma direção de cena. Vingativa, dessa forma, homenageia a vilã Paola que, em seus monólogos na trama mexicana fazia planos de fuga e juramentos de vingança contra a família Bracho e a *todos aqueles que cruzassem seu caminho*. Dessa forma, a apropriação do tema musical da personagem Paola funciona para Leona como uma potente marca de protagonismo, sendo inclusive uma das principais lembranças dos fãs da saga,

---

<sup>14</sup> “Na primeira exibição do SBT, *A Usurpadora* era exibida logo após *Chiquititas*, 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 Lúcia 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 Lúcia. 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).

<sup>15</sup> *Ira* é o tema original composto por José Antonio “Potro” Fariás Mackey, especialmente para a personagem Paola Bracho na telenovela *La Usurpadora* (1998), produzida pelo Canal de las Estrellas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8M52PgcPbcY>>

ressignificando totalmente a música incidental de seu aspecto original. Por conseguinte, esse mesmo tema ressurgiu em diversas aparições midiáticas de Leona Vingativa, junto de sua risada característica.

Já Aleijada Hipócrita não tinha um nome, mas passou a ser reconhecida assim pelos fãs da saga, tornando-se oficialmente a antagonista inseparável de Leona Vingativa. Mas ainda é possível localizar a referência de Aleijada Hipócrita a partir de uma cena épica de Soraya Montenegro, diante de um surto provocado por um ataque de ciúmes, no folhetim *Maria do Bairro*. Soraya, ao flagrar Nandinho (Osvaldo Benavides) conversando com Alicia (Yuliana Peniche), sua enteada que depende de uma cadeira de rodas por causa do acidente que a própria Soraya provocou, ocasionando a morte do marido e pai da menina, se descontrola ferozmente e os agride, chamando a cadeirante de *maldita aleijada* e à sua governanta de *hipócrita*, e desferindo golpes contra todos que se aproximavam para detê-la. Essa cena, de tão marcante, ganhou não apenas a referência de Leona Vingativa, como diversas paródias, redublagens e remixes, memorizando de vez esse trecho da novela no imaginário midiático latino-americano, tamanha sua força expressiva.

O enfrentamento corporal nos surtos agressivos entre Vingativa e Hipócrita, que a acusa de ter matado o próprio marido, como no caso de Soraya, recuperam dessa forma a memorável cena de *Maria do Bairro* em praticamente todos os encontros das duas, fazendo com que tal briga, cheia de insultos e golpes, seja sempre o ápice dos episódios. Dessa forma, todas as convergências de referências midiáticas que compõem a trama de *Leona Assassina Vingativa* culminam em direção à paródia dessa cena do surto de Soraya, junto à luxúria de Paola Bracho em *A Usurpadora* e a impetuosa arrogância de Leona Montini, em *Cobras & Lagartos*.

Aqui, o encontro que acontece localiza inúmeros fragmentos televisivos em apenas um ato ou personagem e, curiosamente, nenhuma dessas personagens são bixas ou travestis, mas mulheres cisgênero. Aparece aqui outra decodificação que interliga a marcante presença das vilãs da teledramaturgia latino-americana, as divas cinematográficas e as cantoras pop como principais referências iconográficas de Leona Vingativa, Paulo Colucci e diversas outras pessoas dissidentes de gênero. O sobrenome adotado de Paulo, ainda, faz referência à

personagem da novela juvenil Mia Colucci (Anahí), da também mexicana *Rebelde* (2004). Dessa forma, a identidade de gênero se mescla profundamente com as referências midiáticas de ambas as protagonistas da saga, proporcionando aqui outra forma de apropriação e ressignificação de conteúdos.

A bricolagem como potência do precário na metodologia do deboche aqui se apresenta como “capacidade de dar língua ao afeto, promovendo novas composições a partir da produção performativa que bricola imagens e linguagens conhecidas com coisas sempre outras, transtornando o reconhecível” (RODRIGUES; FERREIRA, ZAMBONI, 2013). Assim, a estética do realismo amador torna-se identidade pessoal de Leona Vingativa e Paulo Colucci, desenrolando-se numa íntima relação entre o que é tido como privado e o que é tido como público, subvertendo as próprias condições diante do grande fluxo de informações promovidas por imagens, linguagens, sons e corporeidades. Diluídas tais fronteiras, as personas que se criaram publicamente durante a saga, e que nos chegam através das telas e dos palcos, inscrevem suas próprias corporalidades na História Audiovisual seguindo suas próprias regras. Dessa maneira, o processo de bricolagem, junto à metodologia do deboche, fazem com que seja possível a ressignificação não apenas de signos midiáticos, como também das próprias subjetividades de Vingativa e Colucci, enquanto figuras amplamente reconhecidas.

A partir dessa *estética do realismo amador* presente na websérie, as cenas, dessa forma, se constroem de acordo com o entorno sociocultural de suas criadoras, trazendo o processo criativo para o ato em si, ocorrendo tudo ao mesmo tempo, configurando uma brincadeira que reúne, simultaneamente, performance direta, paródias e sátiras televisivas, apropriação de dispositivos tecnológicos, construção de identidade performativa de gênero através do corpo posto como espetáculo, ocupação do espaço como constituinte da narrativa e manipulação do tempo presente. Tudo isso sendo registrado em determinados momentos através de um plano-sequência, que posiciona também a câmera como uma personagem a partir de sua perceptível presença. Essa destreza em *atuar com o devir* presente na saga vai, conforme os episódios avançam, se constituindo e se complexificando como uma marca de autor que é inscrita como referencial no imaginário popular ligado à Vingativa e à Hipócrita, enquanto produtoras de sentido autônomas. Ou seja, elas construíram a partir das próprias experiências

e de um referencial midiático um outro imaginário midiático, sem a necessidade de nenhuma indústria do entretenimento por trás, satirizando essa própria indústria em suas produções, a partir de uma metodologia do deboche, aplicada com uma fina e sensível criatividade de improvisação.

Por conseguinte, o conceito de *bricolagem*, designado pelos autores Alexsandro Rodrigues, Sérgio Rodrigo da Silva Ferreira e Jésio Zamboni em *A potência do precário: restos curriculares em Leona Assassina Vingativa* (2013), consiste em “inventar, a partir das formações culturais em circulação, uma arte produzida pelos sujeitos ordinários ao manipular improvisações entre tecnologias disponíveis e saberes dominantes, arranjando outros possíveis”. Sendo assim, esse processo de bricolagem também encontra pontos interseccionais de descolonização dos saberes, a partir de uma ótica periférica específica, como no caso do entorno social do bairro de Jurunas, que se choca de frente com a mídia massiva através dos deboches e ironias de Leona e Aleijada. Além disso, tal destreza criadora de sentido posiciona a saga *Assassina Vingativa* como uma política de visibilidade gênerodissidente, a partir dos processos de identificação e assimilação da websérie com as perspectivas bixa e travesti, escancaradas pela plataforma de vídeos do YouTube.

Leona Vingativa, aos 11 anos de idade e Aleijada Hipócrita, aos 13, (sem ao menos precisar levantar de sua cama), conseguiram inscrever na História Audiovisual uma importante guinada de visibilidade a partir da massiva confluência de réplicas, comentários, visualizações, *mashups*, remixes e reconhecimentos que obtiveram na cibercultura dos videomemes. Tal proeza também abriu os caminhos e se espalhou para diversas outras produções caseiras de paródias advindas das gênerodissidências, localizando a saga como um marco da decodificação e ressignificação de saberes dominantes, que já ocorria há décadas nos palcos e nas ruas, a partir de políticas de resistência das travestis e das bixas, nos mais remotos pontos do continente, como no caso da formatação de linguagens, códigos e trejeitos usados para uma comunicação interna entre o grupo gênerodissidente. Daí a importância do Pajubá como estratégia de sobrevivência e burla, que não deveria constar como acessório de entretenimento disposto a humoristas cisgênero na televisão e no *stand-up*, mas que padece de apropriação cultural para servir como escárnio.

Por outro lado, a visibilidade e o reconhecimento que a saga *Assassina Vingativa* conseguiu alcançar denota, legitimamente, uma estratégia de ressignificação que, antes de ser puro entretenimento, é um ato político, ao não permitir-se que ideologias hegemônicas fossem o carro-chefe da produção de sentido e conhecimento para as bixas idealizadoras da websérie. Mas, sim, o que conduz o rumo da narrativa são as próprias subjetividades de suas atrizes, que apropriaram-se das tecnologias do olhar e de gênero para *remixarem* e debocharem do próprio entorno, marcado por regimes disciplinares. Consequentemente, o entorno gênerodissidente também é remoldado a partir dessas contribuições. Portanto, o que parece aleatório se encaixa em uma metodologia orientada pelo *deboche*:

[...] a função produtiva de subjetividades das máquinas óticas é a de determinar “aquilo que se vê ou se faz ver, e o alguém que vê ou faz ver”, por isso o sujeito é uma função da visibilidade, dos dispositivos que o fazem ver e orientam seu olhar. Pelos regimes de visibilidades postos em circulação no espaço público da rede, todos se sentem vigiados por forças que sutilmente se mostram disciplinadoras e controladoras. Basta ver *Leona Vingativa no Colégio* (2011f) para perceber o impasse da expressão de Leona, marcada por tais regimes. Mas há também que se ver e se produzir visibilidades para e por outros meios de existência, como Leona o faz e nos convoca a fazer com seus rasgos nas tramas do poder (RODRIGUES, FERREIRA, ZAMBONI apud Larrosa, 2002; 2013:318).

Gargalhada de Leona no episódio 2





#### 4.4 Destruindo as mídias, remexendo nas memórias e encontrando pontos de fuga na História Audiovisual

frames do episódio 1



Há outra recorrência na saga de *Assassina Vingativa* que se repete constantemente: a destruição de dispositivos midiáticos, do cenário e do figurino, acentuando a dramatização em níveis de realismo precário. No primeiro episódio (2009a) Leona destrói, põe fogo e esfrega no chão um rolo de filmes, com o objetivo de destruir a confissão do assassinato do próprio marido que ela acabara de fazer à Aleijada Hipócrita, que, por sua vez, havia gravado às escondidas. Ao ameaçar entregar à polícia o rolo de filme, Vingativa o toma da mão da Hipócrita com muita fúria, berrando e iniciando uma tensa luta com sua rival. Já no episódio 2 (2009b), Aleijada Hipócrita vai à delegacia e é atendida pela Delegada Daphnny (Fernando

Valle), denunciando Leona pelo assassinato e entregando-lhe um DVD com imagens do crime e algumas fotografias. Delegada Daphnny pede que Escrivã Naná (Namíbia Silva) ligue a cobrar para Leona comparecer à delegacia. Quando Leona chega, logo tem seu figurino desmontado por Aleijada, que lhe arranca o vestido feito com lençol, chamando-a de vulgar. Quando Vingativa fica sabendo das provas, agarra o DVD e o arranha no chão, novamente com muita fúria. Nesse momento o caos se instaura e ocorre mais um enfrentamento com muitos tapas, chutes e xingamentos, enquanto Daphnny usa um outro DVD como espelho para retocar a maquiagem. Logo, Leona dá um cheque à Delegada, revelando que são cúmplices e aliadas, enquanto a Empregada Nordestina (Davi Maciel) se apavora e Aleijada Hipócrita está desmaiada. Ao direcionar-se à câmera para vangloriar-se ao telespectador é interrompida por um violento tapa, que a joga no chão, derrubando a falsa mesa da Delegada (feita com uma mala).

frame do episódio 3:



Esses dois episódios foram gravados inteiramente dentro de casa, com poucas modificações no ambiente, o que revela a intimidade das realizadoras perante a avassaladora performance das personagens, preenchidas por gritarias, tempos mortos, gagueiras nos diálogos e uma

tensão na narrativa que se intensifica com os trêmulos movimentos e angulações de câmera, longos planos-sequência repletos de ruídos no som e na imagem, poucos mas bruscos cortes na montagem e efeitos sonoros produzidos pelas próprias atrizes, durante o ato.

No terceiro episódio da saga, intitulado *A Aliança do Mal* (2009c), que se inicia com Aleijada Hipócrita no hospital recapitulando e se lamentando, junto à sua Empregada Nordestina, sobre a aliança entre a Delegada Daphnny e Leona Vingativa, percebemos um maior detalhamento e uma maior preocupação cenográfica e com os objetos de cena, assim como uma narrativa mais estruturada e controlada. Também reparamos menos deslizos técnicos na gravação e na edição das sequências e dos efeitos sonoros que, por conseguinte, são mais e com uma fluidez narrativa menos precária, apresentada através de uma movimentação mais demarcada das personagens em cena e uma montagem precisa. Nesse episódio, ainda no hospital, surge o médico (devidamente trajado) que atende e medica Aleijada Hipócrita, que reclama de dores e passa por uma crise nervosa, agravada pela lembrança de Leona. Logo descobrimos que o suposto médico é na verdade Geraldo (Renato Alves), personagem para qual Vingativa sempre telefona nos momentos de fuga, solicitando “um táxi para Paris” e, supostamente, seu amante. O figurino de Leona também está com uma composição mais detalhada, usando uma peruca loira, maquiagem, óculos escuros e um vestido preto, referenciando a vilã que lhe rendeu o nome (Leona Montini, de *Cobras & Lagartos*).

Continuando, diante de um salto temporal, Leona já está em outro ambiente, sentada em frente a um espelho, se maquiando e se lamentando por seu plano ter dado errado. Logo revela-se que Leona não está só, mas acompanhada por Daphnny, que lhe aconselha a procurar sua mãe de santo Tapá Cutu Nanã Titu de Mãe de Odi Odá de Odé Ofá de Balakuá de Crocró de Crecré de Crocrante *se não gostar me levante*, indicando que ela vá e peça a *Reza da Cabrita Negra*. Geraldo entra pela porta desesperado, tirando o disfarce de médico, informando que foram descobertos e que precisam fugir imediatamente. Leona, porém, mantém a calma, diz que precisa matar sua inimiga e garante que tudo dará certo. Ela olha para a câmera, quebrando a quarta parede, e afirma: *O fim da Aleijda... tá enfim!* Mas, em um *insert*, vemos que atrás da porta está Escrivã Naná ouvindo tudo.

No terreiro, Vingativa e Daphnny informam à Mãe de Santo (André Felipe) o que desejam. Essa é a cena mais escrachada do episódio 3 e, conseqüentemente a cena com a performance mais dinâmica: o momento mais inesperado se inicia a partir do instante em que a Mãe *vira no santo* e Aleijada entra em cena, agarrando-a pelos cabelos e jogando-a no chão, em pleno *transe*. Daí em diante tudo vira um caos, numa briga generalizada, onde todas se xingam e se golpeiam, destruindo praticamente todo o cenário e os figurinos. Aqui, identificamos como a narrativa da saga de *Assassina Vingativa* constrói os episódios com uma linearidade que culmina em um ponto crítico, onde tudo é desmantelado, debochado, esvaziado de sentido e, portanto, após brincarem com todo e qualquer símbolo sociocultural e com todas as instituições possíveis, os ressignificam trazendo o realismo precário extra-diegético para dentro do próprio mundo diegético da ficção, visando

criar uma estranheza como conjunto humorístico de sensações, bagunçando o significado estruturado dos sistemas. Por essas fugas, questiona-se o naturalizado e se coloca em cheque os comportamentos como fontes explicativas do sujeito. Temos uma transubstanciação do esperado em relação aos signos convencionados àqueles corpos, subvertendo os clichês (RODRIGUES, FERREIRA, ZAMBONI; 2013).

O elenco de *Assassina Vingativa*, ao inventar as próprias regras do jogo audiovisual, termina os episódios sempre com uma deixa, pairando no ar uma noção de continuidade da saga. Mas é Leona quem sempre dá a palavra (ou a risada) final, destacando a subversiva metodologia do deboche que transcorre por sua criação ficcional, que se confunde em diversos momentos com a própria realidade de seu entorno. Isso se dá pelos cômodos da casa que viram estúdio de gravação, pelos objetos que se transformam em outras coisas (como o secador de cabelos que vira uma arma), pelo figurino simbólico (um lençol que vira um vestido) e, principalmente pela subversão dos papéis de gênero, onde opera-se uma *ruptura do binarismo sexual* (BUTLER, 2010).

De forma parecida, mas um tanto mais comportada, por estar sob a rigidez da televisão, Jorge Lafond fazia o mesmo quando incorporava Vera Verão. Vemos em *Leona* uma provocação

que extrapola de forma mais drástica as normatividades, ao elevar a metodologia do deboche ao máximo, em suas paródias. As narrativas se desenrolam, dessa forma, a partir da contribuição pessoal de cada personagem, que depositam nas cenas tudo de si, mas com o objetivo de atingir um ápice e confluir num caótico desencontro nos estatutos, dos quais as contradições sociais, biológicas, culturais, jurídicas e mesmo religiosas, se chocam incessantemente. Com isso, não apenas a *mise-en-scéne* ficcional é destruída, como também a *mise-en-scéne* do real (ditado pelas ficções políticas), e do acaso conformado pela própria casa e pela própria intimidade exposta por elas. Com esses questionamentos em voga, enxergamos a fragilidade discursiva e simbólica com a qual a sociedade do controle se estrutura: o deboche, enquanto uma brincadeira metodológica, onde o audiovisual é posto como brinquedo, extrapola toda e qualquer barreira social, permitindo que seja refletida sistematicamente, a partir de uma ótica periférica, adolescente e gênerodissidente, uma pesada crítica às instituições, aos binarismos que a edificam e às estéticas que as mantêm:

[...] Em Leona podemos ver como as performances de gênero vão sendo construídas em meio ao desenvolvimento dos vídeos, da capa de um pano qualquer, no primeiro vídeo, passando pela blusa e saias femininas, acompanhadas de lenço na cabeça e os óculos escuros do segundo vídeo, até chegar à peruca loira e ao vestido do último vídeo da trilogia. Vamos assim acompanhando a construção do personagem mulher em Leona por meio de seus atos em cena, cujos índices de composição se podem ver pelas roupas. Ao mesmo tempo, o personagem vai sendo continuamente desmontado pela trama de lutas e violências em que as perucas, óculos e panos vários vão sendo lançados fora junto com as demarcações de gênero [...] (RODRIGUES, FERREIRA, ZAMBONI, 2013).

Durante a viralização da saga *Assassina Vingativa* na cibercultura, as personagens da série foram crescendo, à medida que Leona transgredia barreiras identitárias. Diante disso, Leona Vingativa confirmou em entrevista ao canal do YouTube Ah Legal (2016)<sup>16</sup> que chegou a ser proibida pela Justiça de gravar novos vídeos e de viajar fazendo shows enquanto fosse de

<sup>16</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2gj8Lihf4zE&t=7s>>. Acessado em 02 de dezembro de 2017.

menor. Esse controle estatal depositado sob sua corporalidade pública construída frente às câmeras de celular e dos microfones telefônicos evidencia que, ao diluir os pontos limítrofes entre *realidade virtual e ficção política*, Leona estaria produzindo e materializando um saber gênerodissidente que sempre é fiscalizado pelas instituições. Ao ser confiscado seu direito enquanto persona pública de se expressar, armava-se contra ela a armadilha da visibilidade panóptica, citada nos capítulos anteriores. O que pode configurar-se como uma forma de censura à corporeidade que ela imprime no imaginário coletivo.

Tendo em vista a quantidade de atores e atrizes mirins, que formam pares românticos cisgêneros em telenovelas, apresentam programas e participam de quadros humorísticos, por que esse impedimento torna-se específico a ela? Essa proibição, portanto, é uma *exceção* que, querendo ou não, tem a ver com sua identidade de gênero. Assim, os processos de marginalização financiados pelo Estado e pelos micropoderes se materializam direcionados especificamente às pessoas gênerodissidentes, numa tentativa de anular nossa existência. A metodologia do deboche, aqui, ganha uma instância, que se apresenta devido a esses cerceamentos, que precisam ser a todo momento burlados.

Leona confunde-se com a personagem e, expressando-a, expressa a si própria, não como interioridade absoluta, mas como abertura aos modos de vida coletivos nos quais interfere por incorporá-los. Leona só pode confundir-se com sua personagem, quebrando a barreira entre realidade e ficção, por colocar em questão as definições de direitos e de sujeitos. Em vez de tratar-se como margem sem lei e sem norma, Leona inventa normas e modos de vida próprios [...] (RODRIGUES, FERREIRA, ZAMBONI, 2013).

Temos aqui, portanto, a consolidação do Corpo+Espetáculo instituído a partir do corpo+mídia que circula entre o ciberespaço, o espaço público e o privado, desestabilizando os sistemas panópticos de controle. O que também acontece aqui, finalmente, é uma vertiginosa apropriação do *design global da violência*. Esse design herda dos arquétipos televisivos de bixas e travestis interpretados por homens cis uma caricatura que preza massivamente por uma representação da marginalização e da criminalização da corporalidade gênerodissidente.

O que é rompido a partir das estratégias de apropriação dos dispositivos audiovisuais e da expansão da internet, onde a partir de uma certa autonomia no modo de produção de sentido, imprimindo o quão a televisão é dominada pela ideologia cissupremacista de identificação. Jorge Lafond, junto à Vera Verão, nesse sentido, trouxeram a perspectiva da visibilidade nos meios de comunicação massivos, independentemente das vontades de roteiristas e criadores terceiros. A experiência do corpo gênerodissidente no audiovisual torna-se, portanto, mais um meio de ressignificação e inscrição como produtora de conhecimento que pode ser lido através de uma ótica de descolonização do pensamento binário. E Leona, ao crescer sob os holofotes por vontade própria, brincando, explicita diversos abismos comunicacionais que destacam o quanto os discursos igualitários, supostamente neutros, sustentam um imaginário coletivo que se beneficia através da segregação. Há, portanto, uma induzida disputa pelo saber que coexiste com o corpo, produzindo diversos significados a partir da corporalidades que se apresentam às telas e autofalantes de peças audiovisuais.

## 5. *PODE CORTAR!*

O aparato audiovisual que conforma as tecnologias da comunicação (o vídeo e o som), apesar de apresentar-se sob formatos corporais eletrônicos e/ou digitais, tornou-se indispensável na sociedade contemporânea, operando como uma extensão não apenas do corpo humano, como também do pensamento e da subjetividade. Através da gigantesca produção de mídias, seja pela arte, pelo controle, pela fiscalização, pelo entretenimento ou pela comunicação interpessoal, o audiovisual acopla-se cada vez mais à nossa estrutura física, independente ou não de concordarmos com a maneira que se dá sua materialização. Diante dessa avalanche de conteúdos multimidiáticos, diversos pensadores se puseram a debater sobre as relações entre seres humanos e máquinas: seja pela perspectiva Queer de Preciado e sua noção de Regime Farmacopornográfico, pela interferência de Jota Mombaça em relação a fala do sujeito negro gênerodissidente ou pela perspectiva de Paul Virilio e sua Dromosfera, denota-se basicamente que existe uma espécie de guerra comunicacional e midiática, que ocorre e modifica as relações socioculturais, modificando, portanto, a forma como percebemos e usamos o tempo e o espaço que nos circunda.

Ao deslocarmo-nos para os diversos pontos de vista gênerodissidentes mais a fundo, percebemos que, para além dos debates sobre estética, performance e entretenimento, o audiovisual apresenta-se também como ferramenta de visibilidade e importante potencializador crítico dos assuntos relacionados às identidades de gênero não cissupremacistas, atuando como uma ferramenta de inscrição de fatos históricos e corporalidades que são tidas pela própria organização do Estado como impossibilitadas de existirem. Daí a importância do alcance massivo (graças à rede mundial de comunicação virtual) de pessoas dissidentes às tecnologias de fabricação e distribuição de imagens e sons. É o que nos revela a saga *Leona Assassina Vingativa*, enquanto uma websérie humorística que tornou-se meme, produzida por jovens amadores da periferia de Belém do Pará. Tais brincadeiras audiovisuais trouxeram impressas consigo em seus registros, a cada novo capítulo, as subjetividades e a bagagem de experiências de cada pessoa do elenco. E muito se



sobressai o fato de que há uma formação participativa da sociedade do espetáculo que deixa de ser passiva e passa a ressignificar a ela mesma, a partir de remixes dos pensamentos, dos discursos, dos signos e das corporalidades cis+normativas predominantes nos multimeios.

Sendo assim, a trupe de Leona Vingativa se impôs frente à esses processos de reestruturação das ficções políticas: a paródia das telenovelas brasileiras e mexicanas, a preferência pelas personagens vilãs, a decodificação das simbologias médico+jurídicas, a transgeneridade frente às lentes e microfones, o deboche e o desmantelamento da moral, dos bons costumes, do Estado e das Instituições que sustentam as formas engessadas de vivências, a desmistificação dos processos de produção de obras audiovisuais, o autoconhecimento, o *close de diva* e as remixagens do imaginário popular em relação aos papéis sociais são apenas algumas das características que aparecem em destaque (ou nas entrelinhas) durante essa imprevisível saga.

Mas o que desmistifica, de fato, a justaposição humano+máquina é justamente a diluição de fronteiras e regras nas formas de expressão, num mashup entre tecnologia, gênero, identidade, etnia, classe social, acesso à comunicação e, perante a um processo que não se fecha em si, constrói-se uma outra forma de autoexposição que confunde ficção com reality-show, telenovela com seriado, realismo com fantasia, personalidade com personagem, improviso com roteiro, criação com destruição... Enfim, não existem limites nem formas de se descrever o quanto essa reapropriação dos aparatos produtores de sentido presentes no amorismo de *Leona Assassina Vingativa* é subversiva e necessária e é aqui e agora. Portanto, por mais caótica que possa parecer, não se engane: há uma metodologia estruturada por trás de cada ato, que é herdada culturalmente, simbolicamente e formalmente de um “universo gênerodissidente” que nos chega através da corporalidade e da oralidade, através das micropolíticas de resistência e de reexistência. E por não haverem fórmulas, formas, moldes, regras, manuais ou formatos para se chegar a tal hipótese, é possível afirmar que há uma espécie de inconsciente coletivo dissidente que paira nas formas de comunicação não-hegemônicas.

Se na televisão, no cinema, nos palcos ou no rádio Jorge Lafond se desdobrou e alcançou a proeza de se sobrepor ao Regime Farmacopornográfico dos binarismos, driblou a

cissupremacia num meio dominado por tal costume e fixou uma iconográfica corporalidade para nos apresentar uma das inúmeras possibilidades do que pode significar ser bixa, Leona Vingativa e suas amigas, na era da cibercultura, trouxeram consigo todas essas conquistas e imaginários. A saga da *Assassina Vingativa* surge quase como uma confirmação de que há um inconsciente coletivo para além da básica separação dos indivíduos em papéis sociais calculados a partir dos formatos de genitálias. A corporalidade gênerodissidente não se resume a nenhuma parte específica do corpo, mas na interação com o todo, sublinhando justamente o que a sociedade do espetáculo vem consumindo e explorando há anos: que o corpo é um palco a ser preenchido com experiências que extrapolam o nosso entendimento, rompendo com as barreiras classificatórias baseadas nas aparências, se negando a reproduzir os códigos que operam a favor da cissupremacia, do machismo, da transfobia e do racismo.

Dessa forma, cada indivíduo toma para si aquilo que o mais lhe significa. Essa reapropriação das formas de espetacularização impressas no próprio corpo sugerem, objetivamente, uma desterritorialização da própria corporalidade, das próprias subjetividades e se apresentam destemidas, como provas vivas do quanto a sociedade, a cultura e o imaginário popular são controlados por colonizações comandadas pelas imposições das Instituições de ensino, controle e vigilância. A partir do momento em que rompemos com essas formas de controle, nos recaem o peso das contradições que sustentam os discursos e as leis das quais essas mesmas Instituições se valem para renegar outras possibilidades de existência, nos direcionando ao que Jota Mombaça chama de *design global das violências*, que são cometidas, inclusive, pelas próprias pessoas que abominam atos violentos em nome do *status* da paz.

Diante desse contrafluxo de privações, privatizações, patologizações, territorializações, opressões, tentativas de silenciamento, impedimentos, imposições socioculturais de costumes e religiões e tantos outros métodos de controle do corpo, uma das formas para desarmar e desestabilizar tais cerceamentos é a aplicação de uma linguagem codificada e de uma metodologia baseada no deboche. E nisso, tanto Jorge Lafond (sob os olhos da televisão) quanto Leona Vingativa e sua equipe (sob os olhos da cibercultura) foram extremamente sagazes, enxergando nos multimeios uma maneira não apenas de pôr em xeque as contradições e acusações como também de eternizar, através da memória audiovisual, a

corporalidade gênerodissidente e todo o inconsciente coletivo que o circunda com uma roupagem de corpo+espetáculo. Remixes, mashups, decodificações, subversões, ressignificações e toda uma extensa e improvável forma de política afirmativa desde e a partir do próprio corpo se impõem nas passarelas, palcos, telas, autofalantes e, sobretudo, nas ruas e espaços públicos para, não apenas confirmar a resistência coletiva dos corpos gênerodissidentes, mas, sobretudo, semear uma importante provocação: quem está debochando de quem? Você está rindo de mim ou rindo comigo?

Essa pergunta, finalmente, é o que a metodologia do deboche escancara: o direito ao próprio corpo e à própria vida sem a intervenção daquilo que achamos ser uma regra universal de entendimento das corporalidades. Não é uma ficção nem um reality-show, não é uma fantasia nem um documentário, não é uma doença nem um pecado: é cada qual contribuindo com a construção da realidade, a partir de seu ponto de vista. Apenas é e está, existe e resiste. Se diante da sociedade do espetáculo fomos induzidos a limitarmos nossas experiências e formas de viver, acreditando somente naquilo que as Instituições pregaram e pregam para sustentar um regime cissupremacista, vestiremos esse próprio espetáculo para sermos respeitadas, cada um/uma/ume do seu jeito. Sobreviveremos enquanto corpos+espetáculo. Mas não precisam esperar chegar ao final para aplaudir: é isso que estamos informando. Participe conosco.

E como sempre nos diz Leona Vingativa ao encerrar cada episódio: - *Pode cortar!* ... Mas a cartela de títulos no final sempre informará: a saga CONTINUA...

*Pode cortar! Frame de Leona Assassina Vingativa 4: Atrak em Paris*



fonte: <https://youtu.be/ZuTmqkRSXm8>

## 6. BIBLIOGRAFIA

ADAMI, A. *Memes*. Acessado em 17 de dezembro de 2017. Disponível em:

<https://infoescola.com/comunicacao/memes>

AMANCIO, V. *Velocidade e política de Paul Virilio*. in: Em Debat: Rev. Dig., Florianópolis, n. 2, p.71-89, 2006. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/emdebate/article/download/21718/1971>

ARMES, Roy. *On vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação*. Trad.: George Schlesinger. São Paulo: Summus. 1999.

BENTO, B. *As tecnologias que fazem os gêneros*. UFRN, 2010. Disponível em:

[http://files.dirppg.ct.utfpr.edu.br/ppgte/eventos/cictg/conteudo\\_cd/E8\\_As\\_Tecnologias\\_que\\_Fazem\\_os\\_G%C3%AAneros.pdf](http://files.dirppg.ct.utfpr.edu.br/ppgte/eventos/cictg/conteudo_cd/E8_As_Tecnologias_que_Fazem_os_G%C3%AAneros.pdf)

BUTLER, J. *Deshacer el género*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2006.

DE LAURETIS, T. *A tecnologia do gênero*. IN: The technologies of gender. p. 1-30. Indiana University Press. 1987. Disponível em:

<https://www.passeidireto.com/arquivo/26036034/de-lauretis-teresa-a-tecnologia-do-genero-1987?utm-medium=link>

DICIO - Dicionário Online de Português. *Deboche*. Disp. em

<<https://www.dicio.com.br/deboche/>>

DUBOIS, P. *Cinema, video, Godard*. Trad. de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DYAG! *Me conta tudo com Leona Vingativa*. Entrevista para blog Dyag! concedida em 11 de junho de 2016. Disp. em: [http://canaldyag.blogspot.com.br/2016/03/me-conta-tudo\\_11.html](http://canaldyag.blogspot.com.br/2016/03/me-conta-tudo_11.html)

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*.

Tradução do autor. SP: Hucitec. 1985. Disponível em:

[http://www.iphi.org.br/sites/filosofia\\_brasil/Vil%C3%A9m\\_Flusser\\_-\\_Filosofia\\_da\\_Caixa\\_Preta.pdf](http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Vil%C3%A9m_Flusser_-_Filosofia_da_Caixa_Preta.pdf)

FRATICELLI, D. *El arte de las parodias en Youtube: El caso Trololo*. IN: Colabor\_Arte: Medios y arte en la era de la comunicación colaborativa. p. 43-68. Org.: Mario Carion e Carlos A. Scolari. 1a. edição, Buenos Aires: La Crujia, 2012.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. RJ. Ed. Graal, 1979.

KELLNER, D. *A cultura da mídia - Estudos culturais: Identidade política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru-SP: EDUSC. 2001. Disp. em: [https://ufabcpoliticacultural.files.wordpress.com/2015/08/kellner\\_a-cultura-da-mc3addia\\_2001.pdf](https://ufabcpoliticacultural.files.wordpress.com/2015/08/kellner_a-cultura-da-mc3addia_2001.pdf)

LIRA, Bertrand. *Tecnologia e Estética: o super8 funda a estilística do direito no cinema paraibano nos anos 1980*. Cinema e memória: o super8 na Paraíba nos anos de 1970 1980 / Lara Amorim e Fernando Trevas Falcone, organizadores. João Pessoa: Editora UFPB, 2013. 164p, II, p.86101.

MACHADO, A. *Arte e Mídia*. Ed. Jorge Zahaar. 2007. Disponível em: <https://biartec.files.wordpress.com/2013/07/arlando-machado-arte-e-mc3addia.pdf>

MOMBAÇA, . *Pode um cu mestiço falar?* 2015. Visto em 20/02/2017. Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee#.8aep8exn5>

\_\_\_\_\_. *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!* 32ª Bienal de São Paulo. 2016. Disponível em: [https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo\\_a\\_uma\\_redistribuic\\_a\\_o\\_da\\_vi](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuic_a_o_da_vi)

MORAIS, A.; BELARMINO, J. *Paradigmas Cinematográficos e Sexuais em Closes: Apresentação, Análises e Rupturas*. UFPB, 2015.

MOREIRA, Adilson José; *A construção jurídica da homossexualidade*. Brasília a. 47 n. 188 out./dez. 2010. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/198712/000901833.pdf?sequence=1>

NUNES, Pedro. *Terceiro Ciclo de Cinema na Paraíba: Tradições e Rupturas*. Cinema e memória: o super8 na Paraíba nos anos de 1970 1980 / Lara Amorim e Fernando Trevas Falcone, organizadores. João Pessoa: Editora UFPB, 2013. 164p, II, p.5685.

OLIVEIRA, R. B.; ALBUQUERQUE, E. C. P. T. *Hibridismo das linguagens audiovisuais: observações sobre o cinema e o vídeo em interface com as culturas contemporâneas*. Mediação, Belo Horizonte, v. 13, n. 13, jul./dez. de 2011. Disponível em: [www.fumec.br/revistas/mediacao/article/download/519/pdf](http://www.fumec.br/revistas/mediacao/article/download/519/pdf)

PERRA, Hija de. *Interpretaciones inmundas de cómo la teoría queer coloniza nuestro contexto sudaca, pobre aspiracional y tercermundista, perturbando con nuevas construcciones genéricas a los humanos encantados con la heteronorma*. in: "El sexo no es mio", 1ª Bienal de arte y sexo, realizado em Santiago de Chile durante os dias 26, 27 y 28 de Noviembre de 2012. Disponível em:

<http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2012/12/interpretaciones-de-la-teoria-queer.pdf>

PRECIADO, P. B. *Multidões queer: notas para uma política dos "anormais"*. Rev. Multitudes. trad. Cleiton Zóia Münchow / Viviane Teixeira Silva. 2011.

\_\_\_\_\_, *Testo Yonqui*. Ed. Espasa. Espanha, 2008.

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

<http://www.periodicos.udesc.br/index.php/percursos/article/view/1984724614272013304/30>

SIBILIA, P. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2006-2008.

SILVA, Ariel. *Materializando as identidades não-binárias: a bicha enquanto identidade de gênero brasileira (A fluidez de gênero para além dos muros da academia)*. Publicado em 30/3/2016. Visto em 01/04/2016. Disponível em:

<http://transfeminismo.com/materializando-as-identidades-nao-binarias-a-bicha-enquanto-identidade-de-genero-brasileira-a-fluidez-de-genero-para-alem-dos-muros-universitarios/>

SILVA, Geisa Rodrigues Leite da. *As múltiplas faces de Madame Satã : estéticas e políticas do corpo*; orientadora: Ana Paula Veiga Kiffer. – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2011. Disponível em:

[https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca\\_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=17353@1](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=17353@1)

SILVA, Joicy E.; FREITAS, Elizama de L. *Ressignificação enquanto ferramenta de autoafirmação através da perspectiva bicha*. Unifavip Devry. Caruaru, PE, 2016. Disp. em:

<http://docplayer.com.br/38361512-Ressignificacao-enquanto-ferramenta-de-autoafirmacao-at-raves-da-perspectiva-da-bicha-1.html>

v., viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. UFBA. 2016. Disponível em:

<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19685/1/VERGUEIRO%20Viviane%20-%20Por%20>

[0inflexoes%20decoloniais%20de%20corpos%20e%20identidades%20de%20genero%20inco  
nformes.pdf](#)

VALADARES, R. *Chiquititas 2*. Banco de Dados TV-Pesquisa. PUC-Rio, 1999. Disponível em:

<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=51436&PageNo=1>

VISNADI, M., SILVA, P. P. S. *Diva que incomoda*. in: Revista Geni número 0, junho de 2013. Disponível em: <http://revistageni.org/06/diva-que-incomoda-claudia-celeste/>

ZAMBONI, Jésio. *Cartografias bicha*. Diversidade sexual: silêncio, diálogo & currículo. São Carlos: Pedro & Jogo Editores, 2013. Disponível em: [http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1381509636\\_ARQUIVO\\_JesioZamboni.pdf](http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1381509636_ARQUIVO_JesioZamboni.pdf)

## 7. VIDEOGRAFIA

*Leona a assassina vingativa 1*, 2009. Disponível em: <https://youtu.be/ACXFHGanR7w>

*Leona Assassina Vingativa 2*, 2009. Disponível em: <https://youtu.be/Nc4cxIudKfk>

*Leona Assassina Vingativa 3: A Aliança do Mal*, 2009. Disponível em:

<https://youtu.be/XNmEf4-HdMY>

*Leona Assassina Vingativa 4: Atrak em Paris*, 2017. Disponível em:

<https://youtu.be/ZuTmqkRSXm8>

*Mais Além da Leona Assassina Vingativa*, 2014. Disponível em:

<https://youtu.be/LD44FTkHxFg>

*Meu nome é Leona*, 2009. Disponível em: <https://youtu.be/dzmkuk12Lsg>



