

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
BACHARELADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

Beatriz Rodrigues Soares

UM ESPELHO NA NUVEM

**Leona Assassina Vingativa e a virada dos novos meios de
produção de autoimagem**

Recife, dezembro de 2019

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
BACHARELADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

UM ESPELHO NA NUVEM

**Leona Assassina Vingativa e a virada dos novos meios de
produção de autoimagem**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado pela
aluna **BEATRIZ RODRIGUES SOARES** à
Universidade Federal Rural de Pernambuco como
requisito à obtenção do título de bacharel em
Ciências Sociais.

**Orientador: Prof. Dr. José Carlos Gomes Marçal
Filho**

Recife, dezembro de 2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal Rural de Pernambuco
Sistema Integrado de Bibliotecas
Gerada automaticamente, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S676e Soares, Beatriz Rodrigues
UM ESPELHO NA NUVEM: Leona Assassina Vingativa e os novos meios de produção de autoimagem /
Beatriz Rodrigues Soares. - 2019.
83 f.
- Orientador: JOSE CARLOS GOMES MARCAL FILHO.
Inclui referências.
- Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal Rural de Pernambuco,
Bacharelado em Ciências Sociais, Recife, 2020.
1. Novas mídias. 2. Autoimagem. 3. Leona Vingativa. 4. Bicha Travesti. 5. Política do visível. I. FILHO,
JOSE CARLOS GOMES MARCAL, orient. II. Título

BEATRIZ RODRIGUES SOARES

Um espelho na nuvem:

Leona Assassina Vingativa e a virada dos novos meios de produção de autoimagem

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal Rural de Pernambuco como requisito à obtenção do título de bacharel em Ciências Sociais.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Carlos Gomes Marçal Filho
(DECISO - UFRPE)

Prof. Dr. Marcos André de Barros
(DECISO - UFRPE)

Prof. Dra. Denise Maria Botelho
(PPGECI - UFRPE/FUNDAJ)

Recife, 13 de dezembro de 2019.

AGRADECIMENTOS

Peço licença e agradeço à Dona Elena e Seu Luis, de quem herdei o amor e a curiosidade, e sem quem não existiria. Obrigada por serem meu exemplo de sanidade, carinho e bom humor nesse mundo louco. Obrigada mesmo por tudo. Agradeço à minha mãe Eliene, de quem herdei na prática o feminismo que me faz querer ir além sem-enxergar-a-quem. Tudo isso aqui é fruto seu e nada disso existiria se não fosse você! Obrigada também por tudo. Agradeço a Henrique Falcão por todo o apoio, sempre; obrigada por estar comigo em todas as etapas. Agradeço à professora Júlia Benzaquen por me introduzir aos estudos decoloniais, à Andrea Butto por ministrar a cadeira de antropologia contemporânea de forma tão séria e natural, e cujas discussões me fortaleceram no processo de estudar algo tão de fora do que se pesquisa geralmente na UFRPE. Agradeço também à professora Maria Auxiliadora, pelos livros emprestados (Quilombismo, Rebeliões da Senzala e Cultura Negra e Ideologia do Recalque) e que foram extremamente importantes para a construção do meu pensamento que calhou aqui. Agradeço à professora e yalorisà Mãe Denise de Ogum por toda sua contribuição indireta através da cadeira Educação das Relações Étnico Raciais, e por também fazer parte dessa banca. Agradeço ao professor Marcos André por também fazer parte desta banca. Obrigada a toda a minha família, a meu padrinho de Jurema Alexandre L'omi L'odò e minha yalorisà Mãe Lu Omitòógún, pelo suporte espiritual tão essencial na minha vida e nesse processo. Vocês também são responsáveis pelo sucesso dessa pesquisa. Agradeço também a Sérgio Soares, Ricardo Nunes e Catarina Falcão por todo o suporte, sempre. Obrigada a Tiffany Autrianna Ward pelos toques no inglês e por acreditar no meu potencial, desde 2013. Obrigada à professora doutora Izabela Domingues, que lá em 2012 implantou em mim o vírus do que veio a ser essa pesquisa. Obrigada Yann Beauvais e Edson Barrus pelo incentivo e coorientação. Vocês são grandes referências para mim hoje e sempre. Agradeço a todas as travestis que com seu corpo e sua vida fazem desse mundo menos machulento e patriarcal todos os dias. Por fim, agradeço ao professor Marçal pela orientação e por ter guiado meu pensamento, com contribuições sempre tão ricas e incômodas. Axé!

RESUMO

A chegada dos celulares e das redes de compartilhamento de vídeo pela internet na primeira década do século XXI caracterizou-se ao longo dos anos subsequentes numa revolução na maneira de se comunicar. As imagens, as imagens em movimento, os vídeos, as novas mídias, fazem agora parte do dia a dia de uma forma que as mídias tradicionais nunca conseguiram, e a possibilidade de criar uma autoimagem proporcionada por esses novos meios constitui-se num ponto de virada ao acesso a auto representação num mundo cada vez mais regido pelas imagens. Este trabalho investiga esse processo através da figura de Leona Assassina Vingativa, webcelebridade pioneira no Brasil, cujo discurso em primeira pessoa (como travesti, racializada e periférica) representa uma abertura à autoimagem subalterna somente possibilitada por esse cenário, que contrapõe diretamente com a própria razão de ser dos meios de massa tradicionais, abrindo novos horizontes de existências não hegemônicas na política do visível.

Palavras-chave: Novas mídias. Autoimagem. Leona Vingativa. Bicha travesti. Política do visível.

ABSTRACT

The arrival of mobile phones and video-sharing networks over the Internet in the first decade of the 21st century has characterized over the following years a revolution in the way society communicates. Images, moving images, videos, new media are now part of everyday life in a way that traditional media never could, and the possibility of creating self-image provided by these new medium has become a turning point on the access to self-representation in a world increasingly ruled by images. This work investigates this process through the figure of Leona Assassina Vingativa, pioneer webcelebrity in Brazil whose discourse in first person (as a racialized travesti from the slums) represents an opening to subaltern self-image only made possible by this scenario, which contrasts directly with the very *raison d'être* of traditional mass media, opening a new horizon for non-hegemonic existence in the visibility politics.

Keywords: New media. Self-image. Leona Vingativa. Bicha travesti. Visibility politics.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
INTRODUÇÃO	11
1. Reinos, impérios e caravelas: o espelho virado para lá	15
1.1. De onde viemos – Retrospectiva histórico-teórica sobre televisão, cinema e representatividade antes das novas mídias.....	15
1.2. Onde chegamos – Sobre a chegada das novas mídias e da internet.....	21
2. Tomadas de poder: Uma Vingança Assassina	26
2.1. “Penetração difícil” – Nasce um fenômeno: Leona.....	26
2.2. “Ser jurunense” – Algumas discussões decoloniais.....	37
3. Usurpando tudo: melodrama, deboche e apropriação	44
3.1 “Você quer me acabar comigo?!” – Uma análise no melodrama latino-americano.....	44
3.2 “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval” – Sobre o carnavalesco, travestismos e comicidade	51
3.3 “Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.” – Religiosidade e subversão em Leona Vingativa.....	59
4. Leona X Leona – Diálogos em apropriação e deslocamento.....	63
4.1 “Só as demônias!” – Estigma, racismo religioso e criminalidade..	70
5. Últimas considerações: “Você vai me matar de novo?!”	76
REFERÊNCIAS	80

APRESENTAÇÃO

Para muitos, o ano em que nasci é também considerado o ano do nascimento da era da internet: 1994.

De fato, sou de uma geração que cresceu com acesso a um *PC*, seja em casa, na casa de amigos ou em *Lan Houses*. O contato com essa realidade moldou não só a minha forma de ver o mundo, mas também a de me comunicar com as pessoas, com a sociedade e comigo mesma.

Esse *habitat* “natural” me possibilitou experimentar muito do que é a internet hoje. E muito do que é o mundo das imagens em movimento digitais¹. Acompanhei e vivi as eras auge dos *blogs*, dos *flogs*, das *GeoCities*, do *MySpace*. Redes que, em geral, possibilitavam a circulação de somente textos e fotos. E então, em 2005, aos onze anos, presenciei, no tempo-espaço virtual, o surgimento do compartilhamento de vídeos a qualquer minuto, com a chegada do *Youtube*.

Inconscientemente sentia uma dicotomia muito clara. Na televisão, nas revistas, nos jornais, um mundo inteiro de rostos que não se assemelhavam em nada com o meu, cabelos que não se assemelhavam em nada com o meu. Enfim, corpos e identidades que não se assemelhavam em nada comigo. Ao mesmo tempo, nas imagens veiculadas na internet, começavam a aparecer pessoas que, estas sim, falavam o meu sotaque, gírias, expressões, e se assemelhavam fisicamente comigo, muito mais do que as *public faces*² “oficiais”.

O objetivo deste trabalho é mostrar que, quando se trata de legitimidade e existência a partir de um mundo das imagens, muito há que se refletir acerca

¹ Boa parte das brincadeiras da minha infância e adolescência estavam associadas a experimentar programas de desenhos digitais, de GIFs (imagem em movimento da web) e de vídeos com as primas e amigas da escola. Aprender a editar esses vídeos e a usar esses programas se tornaram lugar de diversão desde cedo.

² *Public face* é uma expressão norte-americana que se refere a um porta-voz, pessoa que representa ao público uma empresa, instituição. Se torna o rosto a quem um público mais associa determinada organização ou sociedade.

de figuras que tomaram para si as novas possibilidades de criação de imagens a partir da internet e das novas mídias³.

Há um poder na produção da autoimagem subalterna (racial, econômica, sexual e geopoliticamente) na era da internet que ainda não foi suficientemente discutido.

Adentrar nessa discussão e buscar respostas para compreender as especificidades e consequências desse processo na sociedade contemporânea, através do estudo de caso de Leona Assassina Vingativa, foi o objetivo deste trabalho.

³ Objetos culturais “que usam tecnologia digital de computador para distribuição e exibição” (MANOVICH *apud* FRIEDMAN, 2008), tradução da autora. Deve-se somar aos computadores os smartphones (celulares com câmera e acesso à internet que trabalham com sistema operacional).

INTRODUÇÃO

A segunda década do século XXI poderá ser lembrada como aquela cuja multiplicação exponencial da produção e circulação de vídeos independentes atingiu níveis jamais vistos. Delegados por essa mudança, os telefones celulares e a internet com suas redes de compartilhamento se configuram no epítome do acesso à produção dessas imagens sem qualquer mediação direta da indústria audiovisual tradicional.

No Brasil, essa indústria sempre teve caras muito marcadas. Os meios de massa prestaram o fiel serviço de manter de fora dos seus signos de poder os tipos que não conviessem com a reprodução dos valores coloniais e imperialistas, reconfigurados a cada novo sistema político. Com o tempo, essas imagens tomaram, progressivamente e sem retrocessos, mais e mais espaço dentro das vidas das pessoas, desenvolvendo, com essa relação simbiótica, o que Guy Debord chamou de sociedade do espetáculo⁴.

As imagens tomaram gradativamente o lugar do real, e a massa brasileira, a negra, índia e mestiça, raramente estava nesses discursos oficiais de legitimidade da realidade. Pelo contrário, suas imagens não poderiam sair mesmo do lugar da subalternidade: nos programas criminais, nas posições de subordinação, no humor degradante e pejorativo, na sexualização exacerbada, na associação à animalidade, sub-humanidade ou simplesmente na sua total ausência.

No cinema, que chegou a levar títulos e prêmios pelo ultrarrealismo e até surrealismo com que a situação terceiro-mundista foi narrada, os diretores continuaram sendo homens brancos, heterossexuais e cisgêneros⁵, e suas narrativas dificilmente saíram efetivamente dessa perspectiva.

A facilidade com que se era possível conter nessa mídia tradicional discursos contrários à sua própria hegemonia de fenotipia e ideologia

⁴ Cf. Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

⁵ Identidade de gênero binária que está de acordo com a dada clinicamente no nascimento.

eurocêntricas era de fato muito maior do que o que se vê hoje com o advento das novas mídias⁶.

A disseminação sem-fim de imagens desses e nesses meios reduziu a distância entre usuário e conteúdo a zero, e o telespectador virou produtor audiovisual, cujo estúdio é o próprio corpo provido de um aparelho digital com acesso à internet.

Os discursos canalizados por grandes audiências se multiplicaram, e a produção de uma autoimagem audiovisual, independente daquela indústria, é uma nova realidade que reconfigura não só modelos econômicos, mas os sociais, emocionais, culturais.

O padrão hegemônico, eurocêntrico, cristão, heterossexual e cisgênero dos meios de massa disputam agora com outras caras, diversas em discursos, valores e realidades.

É neste tempo-espaço que surge a figura de Leona Assassina Vingativa, uma sujeita não hegemônica, racializada, travesti e periférica, que adquire status de referência com alcance nacional através da utilização das novas mídias.

Esta pesquisa investigou, através de relatos, entrevistas encontradas na *web*, análise de videografia, análise semiótica, discussão de bibliografia sobre Leona, esse fenômeno viral da internet brasileira que faz dez anos no presente momento desta pesquisa, dialogando com autores da imagem, da comunicação e da crítica ao eurocentrismo.

Da periferia de Belém do Pará, no bairro de Jurunas, local de ascendência fortemente indígena, em 2009, Leona começa a gravar vídeos junto com seus amigos da rua, com câmera de celular de baixa resolução e de forma totalmente caseira, autônoma e espontânea.

Partindo de uma narrativa que debocha dos padrões estéticos, éticos, e narrativos preestabelecidos, Leona, em seus primeiros vídeos, é socialmente

⁶ Do inglês *new media*. A versão brasileira se divide tanto na tradução literal (novos meios) quanto na apropriação do termo em inglês *media*. Assim, é possível encontrar na literatura tanto novos meios quanto novas mídias. Geralmente o primeiro está relacionado aos estudos da comunicação, enquanto o segundo está mais atrelado à literatura sobre tecnologia ou *marketing*. Devido à forte presença de termos originários em inglês envolvendo o universo semântico da internet, eventualmente essas duas esferas se encontram no termo novas mídias. Esta pesquisa também utiliza “novos meios” para remeter à terminologia “meios de produção”.

interpretada como um menino cisgênero afeminado, que performa uma personagem mulher.

Longe da heteronormatividade eurocêntrica dos meios tradicionais (em que para alguém como ela estar nesse campo de visibilidade haveria que submeter-se ao intermédio de agentes externos), Leona vira um sucesso nas redes e continua a fazer vídeos caseiros durante a adolescência.

O importante na descrição do trajeto é observar como o protagonismo dos sujeitos filmados se fez cada vez mais presente, em detrimento de uma voz autoritária e impessoal do autor. Isso introduz a questão da auto-representação (sic) e a necessidade dos corpos e vozes serem vistos e ouvidos. Além de trazer importantes questões sobre a própria autoria destes sujeitos filmados, que [...] possuem uma vida própria e sua “auto-mise en scène” (SOTOMAIOR, 2008, p. 10).

Ao longo desse processo, “as mídias se complexificaram e criaram novas fontes para a emissão de mensagens, novas vozes passaram a ser ouvidas e novos corpos passaram a ser vistos” (ibidem, p.89), o que, para essa pesquisa, constitui um ponto de virada em relação ao cenário anterior a este.

Dentro desse novo paradigma da auto representação a partir de uma autoimagem digital, Leona representa aqui esse ponto de virada em relação às mídias tradicionais.

Assim, o primeiro capítulo tratou de fazer uma breve retrospectiva histórica do cenário da indústria audiovisual tradicional (cinema e televisão) brasileira e das imagens produzidas e reproduzidas por esta, através de revisão bibliográfica e análises sociológicas. Em seguida tem-se a contraposição com o cenário contemporâneo, e a exposição das diferenças essenciais entre um, e outro.

No segundo capítulo, é feita uma apresentação do fenômeno Leona a partir do seu primeiro vídeo. Segue-se a linearidade das produções, mas a pesquisa não se ateve à análise de toda a videografia. O foco esteve na contextualização dessas produções para uma análise geral de cunho sociológico multidisciplinar. Assim, foram analisados os que foram considerados carros-chefes para a produção de Leona: os primeiros vídeos que constituem os três primeiros capítulos da “novela” Leona Assassina Vingativa (2009a, 2009b, 2009c), o vídeo *Meu Nome é Leona!* (2011) e os primeiros videoclipes paródias subsequentes, *Eu Quero Um Boy* (2014), *Frescáh no Círio* (2015) e *Não Pode*

Esquecer O Quanto (2017). Na seção que discute sobre o meme de internet são utilizados dois exemplos, uma publicidade e um *tweet*.

Os capítulos e subcapítulos que seguem assim analisaram essas produções, cada um remetendo a um tema considerado essencial para a compreensão de Leona e sua produção como um todo: a racialização e o indígena em Belém do Pará, a presença do melodrama latino-americano e as imbricações entre Brasil e México nesse contexto, o carnavalesco e a travesti, o humor, a comédia e o meme, relações com a religiosidade, o deslocamento colonial, a criminalidade e algumas contradições dessa auto-representação.

Se Leona se identifica como uma travesti, identidade subalternizada pela hegemonia social e cultural, e suas produções ecoam para milhares e até milhões de pessoas, sem intermédio das indústrias audiovisuais tradicionais, e seu sucesso é intrínseco à não necessidade destas, contradizendo as expectativas às quais esse corpo é submetido na sociedade, é preciso entender como, e por que, chegamos até aqui.

1. Reinos, impérios e caravelas: o espelho virado para lá

1.1 De onde viemos

As representações nas imagens de TV, *outdoors*, revistas e jornais, até o início do século XXI, estiveram, no seu geral, limitadas a uma exclusão generalizada de pessoas fora do padrão hegemônico: eurocêntrico. Quando estas imagens assumiam outras presenças, essas, não raro, se resumiam à uma representação caricatural, estigmatizada ou estereotipada, seja num contexto cômico, objetificado, subalternizado ou criminalizado.

Para tornar nítida a perspectiva desta pesquisa, primeiramente é importante situar que raça é "uma construção política e social. É a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão — ou seja, o racismo". (HALL, 2003, p. 69).

O racismo é, na sociedade brasileira, a própria representação, num elaborado sistema de exclusão, dos valores sócio-econômico-culturais vigentes. As imagens midiáticas, que reproduzem esses sistemas econômicos de poder, e os meios de massa da indústria cultural, são força motriz e aparelho fundamental desse sistema, uma vez que "a própria noção de cultura não pode hoje ser debatida sem levar-se em conta a presença dos *mass media*" (PIGNATARI, 1984, p.60).

Pignatari, ao afirmar isso, em *Signagem da Televisão* (1984), fala sobre esse meio no Brasil, refletindo questões que considerava caras à esta realidade, porém sem tocar no assunto hegemonia ou racismo. Ao mesmo tempo em que, em 1983, Marco Aurélio Luz refletia quase paralelamente sobre o cinema brasileiro, por sua vez demarcando, este sim, a perpetuação do racismo através de estereótipos.

A característica do estereótipo é justificar a exploração e a opressão pelo índice imaginário de superioridade de um grupo humano sobre outro, recalçando todo o processo histórico que engendrou esta determinada situação. [...] A representação da equiparação à animalidade, garantida pelo sistema jurídico da escravidão, transmuta-se: pré-logismos, histerismo, fetichismos, sensualismos, são os novos atributos da representação do negro, em oposição ao racionalismo claro e distinto, atributo da representação do branco (LUZ, 1983, p.70).

No Brasil, assim como em grande parte do mundo colonizado e sob contextos neoimperialistas, não pertencer a um padrão eurocêntrico é uma chave para exclusão, invisibilização e apagamento.

Apesar da dificuldade que é qualquer definição étnico-racial no contexto brasileiro, e de “o branco” ser também um constructo político e social, exclusão e desigualdade estão diretamente ligadas a estas definições, que, mesmo virtuais, refletem quem é socialmente marginalizado da economia, dos espaços de poder e das representações midiáticas (positivas).

Tal é então esse cenário nos finais do século XX:

Empresários, publicitários e produtores de tevê, como norma, optam pelo grupo racial branco, nos processos de escolha de modelos publicitários, na estética da propaganda e até mesmo nos critérios de patrocínio ou apoio a projetos culturais. É uma constante a negativa de incentivo cultural aos programas de tevê voltados para a população afro-brasileira, normalmente sob a alegação de não haver retorno comercial. O empresário brasileiro, em sua grande maioria, não acredita que o negro seja uma força econômica. Na lógica dessa maioria, preto é igual a pobre, que é igual a consumo de subsistência (ARAÚJO, 2000, p. 38, 39).

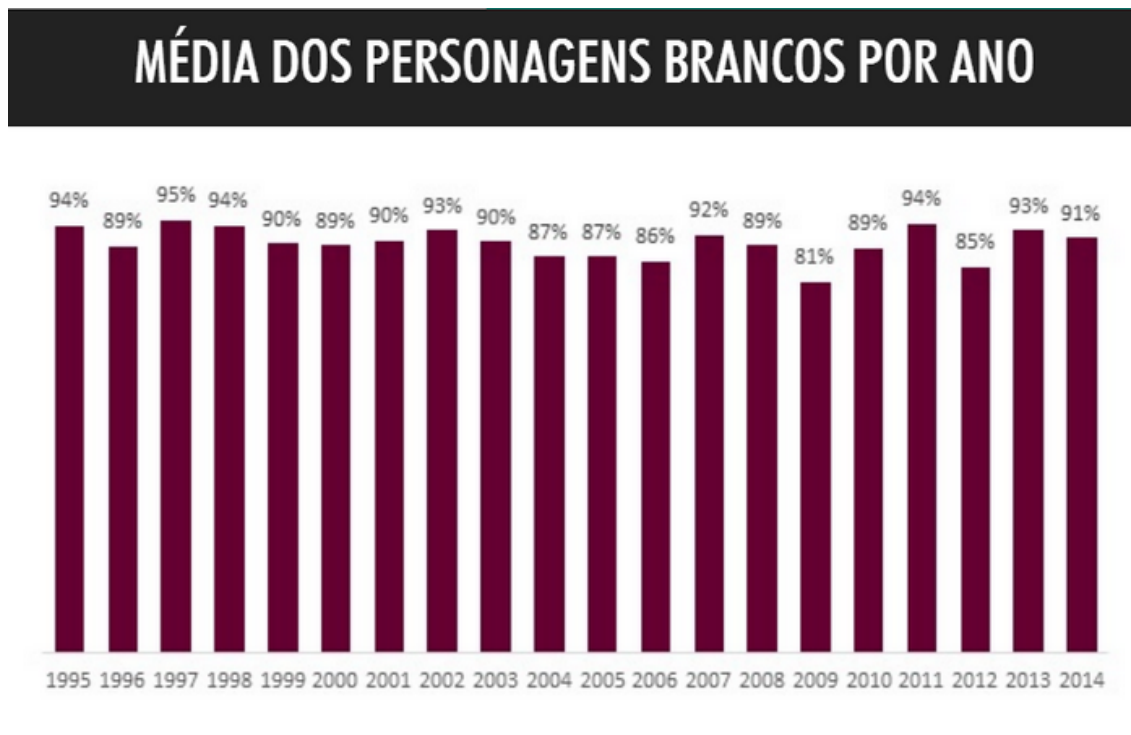
Joel Zito Araújo explicita o que foi utilizado, por muito tempo, como justificativa para a exclusão da imagem do não-branco, ou seja, aquele fora do padrão eurocêntrico, das representações nas imagens da “tevê”.

Segundo a pesquisa *A Raça e o Gênero nas Novelas dos Últimos 20 Anos* promovida pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA)⁷, apesar de o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) demonstrar que a maioria da população brasileira é negra (preta ou parda)⁸, em média 90% dos personagens das novelas brasileiras, nos últimos 20 anos são brancos.

⁷ Disponível em: <http://gema.iesp.uerj.br/infografico/infografico3/> acessado 05 de out. 2019.

⁸ Segundo a Diretoria de Pesquisas do IBGE, em 2016, 46,7% da população se declara preta ou parda, enquanto que 45,3% se declara branca. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-populacao-chega-a-205-5-milhoes-com-menos-brancos-e-mais-pardos-e-pretos> acessado 05 de out. 2019.

Imagem 1: Infográfico Média dos Personagens Brancos por Ano nas telenovelas brasileiras do GEMAA



Fonte: <http://gema.iesp.uerj.br/infografico/infografico3/>

Agora, para que sejam contextualizados termos e definições raciais, essa pesquisa utiliza o conceito relativamente recente no Brasil de racialização.

Segundo Eloisio Moulin de Souza, em *Processos De Racialização: Inteligibilidade, Hibridade e Identidade Racial em Evidência* (2017), “racialização são processos discursivos por meio dos quais sentidos e significados raciais são estabelecidos e adquirem inteligibilidade”.⁹

Racialização é o nome dado a este processo de construção social de raças. O conceito de racialização rompe com os padrões estabelecidos e legitimados que concebem raça como sendo uma simples característica determinada pela biologia dos corpos ao mesmo tempo

⁹ No contexto brasileiro, o debate racial muitas vezes se limita à dicotomia branco *versus* negro, essencialização que não raro reproduz a invisibilização do indígena e seus descendentes. Entendendo que a questão racial no Brasil vai mais além daquelas duas cores que tendem por minimizar todo um complexo de etnias (tanto de origem africana quanto ameríndia, além das ciganas, árabes, asiáticas e mais), além de propormos o respeito às populações marginalizadas e subalternizadas não brancas que, dentro do leque da miscigenação, não se reconhecem dentro da dicotomia.

em que rompe com a visão de que raça teria alguma essência (GILROY, 2001), enfatizando o caráter histórico, político, cultural, econômico e social na construção de sujeitos racializados. Portanto, o conceito de racialização declara que raça não é determinada pela biologia (GILROY, 2001), apesar de se apoiar nela para justificar as relações de poder estabelecidas neste processo, tentando com isso camuflar todo o seu conteúdo político. (SOUZA, 2017, p. 26)

Nesse sentido, em *Sobre o regime de visualidade racializado e a violência da imageria racista* (2018), Francielly Rocha Dossin retorna às primeiras representações imagéticas impulsionadas pelo sistema colonial escravocrata.

Em sua perspectiva, pode-se compreender que a representação desse outro inferiorizado e localizado, que repercute quase sob os mesmos moldes até a era da televisão¹⁰, funciona como um regime cujas funções são muito bem demarcadas.

[...] o regime racializado de representação tem por base um entendimento binário que funciona e opera através das atualizações dos arquivos coloniais. O estereótipo é um exemplo de representação que atende aos propósitos da racialização, funcionando através da simplificação, da redução, do exagero, da essencialização e da naturalização (DOSSIN, 2018 p. 359).

É plausível pensar que a mentalidade do sistema colonial e suas atualizações são diretamente refletidas no mundo das imagens, e nas imagens veiculadas midiaticamente, e que estas imagens, ao fazerem circular o capital e estampar os modelos e padrões referentes à sua própria hegemonia, reproduzem o poder dominante. A autora continua:

Através de um regime representacional ocorre a manutenção do poder, não apenas poder relativo ao monopólio econômico ou da força, mas também do monopólio cultural e simbólico, que significa também o poder de representar alguém ou algo de alguma forma – dentro de um certo regime de representação (DOSSIN, 2018 p. 360).

Sendo assim, se torna impossível pensar o contemporâneo, o social e o econômico sem ter em vista esse regime representacional que rege boa parte da sociedade. Afinal, na sociedade do espetáculo, “o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existe acima dele, e que ao mesmo tempo se fez reconhecer como o sensível por excelência” (DEBORD, 2002, p. 28).

¹⁰ No Brasil, a partir da década de 1950, com o surgimento da primeira emissora nacional, a Rede Tupi.

Guy Debord reflete sobre a sociedade midiaticizada como um sistema em que a imagem atinge uma posição quase independente do real. A representação chega antes do representado. O signo adquire mais valor que o significante. Mas não de forma totalmente independente. “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (ibidem, p. 14).

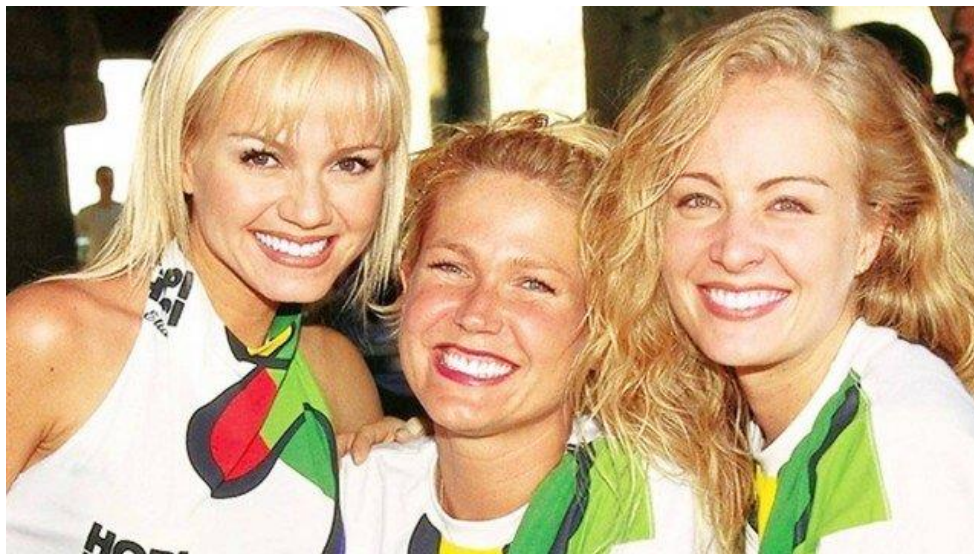
As imagens veiculadas midiaticamente no Brasil ao longo do século XX estiveram sob o domínio de pequenas elites. Estas eram ora detentoras dos meios (canais de TV e distribuidoras de filmes), ora dos equipamentos (até então caros a ponto de demandarem grandes orçamentos, estruturas, estúdios etc, o que quase sempre inviabilizava – ou, ao menos, invisibilizava – produções independentes). Sobre este cenário nos anos 1990, comenta Muniz Sodré:

[...] nove clãs controlam mais de 90% de toda a comunicação brasileira. Trata-se de jornais, revistas, rádios, redes de televisão, com mais de 90% da circulação, audiência e produção de informações [...] controlados pelo estamento dominante (SODRÉ, 1996, p. 43).

O controle sobre os tipos de corpos e narrativas a serem veiculadas era praticamente total. Vivíamos a era das Xuxas, Angélicas, Elianas. Era difícil para alguém alheio à realidade brasileira, através dessas referências, cogitar que a maioria da população não fosse formada por mulheres loiras. “Pela TV brasileira, nunca seria possível imaginar que sua população é majoritariamente negra”, indignou-se certa vez Angela Davis.¹¹

¹¹ Angela Davis em conferência em Brasília na noite de 25 de julho de 2014, na 7ª edição do Latinidades – Festival da Mulher Afro Latino Americana e Caribenha. Disponível em <http://www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/racismo-na-midia-entre-a-negacao-e-o-reconhecimento-4304.html> Acessado 27 mai. 2019.

Imagem 2 – A “cara” da TV brasileira: apresentadoras Eliana, Xuxa e Angélica



Fonte: <https://observatoriodosfamosos.bol.uol.com.br/portal/wp-content/uploads/2019/06/Eliana-Xuxa-e-Angelica.jpg>

Imagem 3 – Paquitas¹²



Fonte: <https://www.altoastral.com.br/wp-content/uploads/2016/11/paquitas.jpg>

¹² As assistentes da apresentadora Xuxa eram referências de beleza para jovens do país todo. Esporadicamente haviam concursos para eleger as novas “paquitas”, que viveram 4 diferentes gerações com pouca ou nenhuma diversidade.

Na contemporaneidade, os meios midiáticos se tornam lugar de disputa por essa representatividade, tendo em vista uma sociedade cuja cultura está cada vez mais fundada no que dizem as imagens veiculadas massivamente.

É uma “batalha das imagens”.

Esse termo, utilizado por Ismail Xavier no prefácio de *Crítica da Imagem Eurocêntrica – Multiculturalismo e Representação*, está na sustentação de que:

Se quisermos abolir as fronteiras ou a desigualdade, cabe explicar o que as constrói, analisar a retórica que as sustenta, fazer o retrospecto histórico dos “tropos do império”. Este é um campo de tradições revitalizadas que cumpre um papel na batalha das imagens, dimensão fundamental das empreitadas imperiais que têm definido novas formas de guerra que, *high tech* em seus instrumentos, são, no entanto, fundamentalistas e messiânicas na inspiração-legitimação (SHOHAT, STAM. 2006. p. 14).

Toda uma população e geração que cresceu sem referências na grande mídia ligeiramente demonstrada acima, parece começar a sentir, pela primeira vez, no decorrer dos primeiros anos de século XXI, um pouco do que seria uma representatividade no mundo das imagens midiáticas – imagética, racial, cultural, sexual e discursiva – a seu favor.

1.2 Onde chegamos

À medida que os meios de produção de imagem digital se popularizam (da câmera de filmar portátil aos celulares), surge, exponencialmente, uma multiplicação de produções audiovisuais amadoras e autônomas. Em paralelo, os meios de difusão desses materiais caseiros também se multiplicam, fazendo da internet um *locus* de infinitas reproduções de novos conteúdos em vídeo a todo minuto.

A democratização do conteúdo, criado e distribuído com grande facilidade por qualquer internauta, na atualidade, ocorre com a ampliação da banda larga e a partir do momento em que o público tem acesso a câmeras de vídeo baratas, filmadoras e celulares que capturam informação e entretenimento (SILVA, 2011, p. 38).

Através desse acesso ao recurso do vídeo digital e de sua difusão, muito mais horizontalizado se comparado ao século anterior, passa-se a existir, pela primeira vez, uma circulação de imagens e conteúdos até certo ponto

descentralizados, sentidos como praticamente independentes do capital da indústria do audiovisual ou do entretenimento.

Essa circulação é, até certo ponto, totalmente independente da velha mídia (especialmente cinema e televisão), o que trouxe, aparentemente, uma abertura ilimitada para novos personagens, vozes, estéticas e narrativas.

Dentro dessa abertura, fala-se de representatividade. Este é um conceito comumente associado a uma ferramenta de âmbito meramente político, como no acesso de políticas públicas para a redução de desigualdades e injustiças sociais¹³, ou, segundo o próprio *Google*, “Qualidade de alguém, de um partido, de um grupo ou de um sindicato, cujo embasamento na população faz que ele possa exprimir-se verdadeiramente em seu nome”.

Para as questões identitárias emergidas pela urgência de reconhecimento de grupos não hegemônicos, porém, a representação ganhou outros contextos e esferas de debate.

Stuart Hall, no artigo *Cultural Identity and Cinematic Representation*, publicado na revista *Framework* em 1989, sustenta que

As práticas da representação sempre implicam as posições a partir das quais falamos ou escrevemos – as posições de enunciação. [...] quem fala e o sujeito sobre quem se fala nunca estão exatamente no mesmo lugar (HALL, 1989, p. 68)¹⁴.

O autor continua esse raciocínio afirmando que a identidade é algo em construção, em que a possibilidade de produzir a própria imagem adquire assim novos contornos, colocando, nesse caso,

[...] o cinema não como um espelho de segunda ordem utilizado para refletir o que já existe, mas como essa forma de representação que é capaz de nos constituir como novos tipos de sujeitos, e conseqüentemente nos possibilitar a descoberta de quem somos (*Ibidem*, p. 80)¹⁵.

¹³ Sobre representação, representatividade e identidade, ver Taylor (1994).

¹⁴ No original: “*The practices of representation always implicate the positions from which we speak or write – the positions of enunciation. (...) who speaks, and the subject who is spoken of, are never exactly in the same place. (...) Perhaps, instead of thinking of identity as an already accomplished historical fact, which the new cinematic discourses then represent, we should think, instead, of identity as a ‘production’, which is never complete, always in process, and always constitutes within, not outside, representation*” (Tradução da autora).

¹⁵No original: “*I have been trying to speak of identity as constituted, not outside but within representation; and hence of cinema, not as a second-order mirror held up to reflect what already exists, but as that form*”

A partir dessa perspectiva da representação “cinemática”, é possível entendê-la então como prática constituinte de sujeitos e identidades.

Contextualizando esse debate para os novos meios, os *new media* na era da internet, que é o tema desta pesquisa, tem-se, na obra *Auto-representação em vídeos na internet* (SOTOMAIOR, 2008), que:

A necessidade de auto-representação de diversos grupos e pessoas, a descrença com a representação do capital, do Estado ou mesmo da intelectualidade, levou à necessidade cada vez maior de obras performáticas e de auto-representação (SOTOMAIOR, 2008, p. 10).

Essa descrença generalizada – também chamada por diversos autores de “crise da representação” – tem sido discutida sob diferentes ângulos, principalmente no que tange à representação política formal.

Nesse mundo de lutas por espaços e identidades¹⁶, as imagens assumem um lugar político central. Elas assumem o poder e o papel de nada menos que representar a própria realidade. Elas se tornam o próprio discurso oficial, logo, um importante aparelho de legitimação social.

Sobre esse “regime de visibilidade”, Gabriel Sotomaior traz, em referência a Bruno Costa, a seguinte assertiva:

Ser, agora, é ser por e através da mídia, um viver a partir da influência da mídia, um novo ethos. Este ethos é um novo espaço da sociedade contemporânea invadida pela imagem, em que o regime de visibilidade atingiu novos patamares (COSTA *apud* SOTOMAIOR, 2008, p. 88).

Esse novo horizonte de existência através do mundo das imagens surge para aqueles que nunca se viram representados pela grande máquina de criação de realidades que é a grande mídia (PARENTE, 1993), hoje dissolvida num oceano de microcanais de difusão de conteúdos em vídeo.

O que parece é que, em geral, pela primeira vez se veem na possibilidade da auto representação sujeitos racializados, periféricos, subalternizados, através de suas próprias perspectivas, desejos e subjetividades.

É possível afirmar que a exploração dessa potência de auto representar, a partir da posse dos novos meios de produção audiovisual, e também da

of representation which is able to constitute us as new kinds of subjects, and thereby enable us to discover who we are” (ibidem).

¹⁶ Para uma maior contextualização do debate, ver Hall (1992, 2003).

apropriação de novos canais de difusão na era da informação, não teve suas consequências totalmente discutidas.

A busca por reconhecimento virtual não pode deixar de passar por uma análise longa e complexa de como as lutas de classe estão presentes nesses ambientes. Não é ilógico pensar que o papel não heterodoxo de certos grupos de ação política vise combater a hegemonia política-ideal reinante nesses não espaços. (MARÇAL in EVANGELISTA (org.), 2019, p. 113)

Esse reconhecimento virtual do qual o autor fala pode ter uma dupla interpretação, e é exatamente sobre esta dubiedade conveniente que se firma esta pesquisa. A de que, na discussão filosófica, ou mesmo etimológica, a imagem sempre foi virtual. E que a representação, por sua vez, sempre foi imagem, uma vez que se trata de uma reprodução do real. No contexto contemporâneo da era pós internet, porém, esses termos ganham novos contornos e significados, e parecem querer dilatar cada vez mais os seus limites.

Ao voltar a câmera para si, em um momento em que sujeito e objeto se confundem, a identidade gay, negra, feminina e diversas outras serão o foco de muitos vídeos e filmes produzidos. Mas, ao mesmo tempo em que o autor/tema é indivíduo, ele também é a representação de uma causa e de uma coletividade que expressa idéias [sic] e sentimentos semelhantes ao que determinado público poderá ver. Como afirma Renov (2004), este meio se torna uma poderosa forma de resistência e contra-discurso dos grupos que dele se apropriam (SOTOMAIOR, 2008, p. 30).

Na oposição hegemonia e anti hegemonia, temos, naquele polo, a norma, ou o centro, o homem não racializado, heteronormativo, com poderio econômico; enquanto que a anti norma são os corpos dissidentes, femininos, racializados, periféricos.

Leona se encontra exatamente na anti norma, no lugar do corpo racializado, dissidente, feminino e feminilizado, cuja vida desde o fim da infância foi construída em cima de sua própria representação nas novas mídias.

Uma travesti mirim negríndia¹⁷, da periferia de Belém do Pará, que está supostamente longe de todas essas esferas de poder: econômica, midiática ou social, e que subverte e atravessa esses locais sociais através da utilização da

¹⁷ De ascendência negra e indígena.

internet como força discursiva, adquirindo status de celebridade, e sobrevivendo financeiramente através da própria imagem.

Tudo, inicialmente, numa grande brincadeira.

É interessante perceber que, embora o uso do celular para fazer selfie como um filme, seja recorrente em todos os países do mundo, nas periferias ele, talvez, seja ainda mais forte por causa da ausência de uma representação social positiva. Nas periferias, a cultura cinematográfica não vem do cinema, mas da televisão e da internet. As imagens do entorno e de seus habitantes são produzidas como uma forma de resistência às imagens ideologicamente fabricadas, desacreditando-as. As referências ampliaram-se, não se limitam às imagens produzidas pelas indústrias culturais americana ou europeia, mas de outros lugares, como da América Latina, da Ásia e África. Assim, não é mais a universalidade das referências que servem de paradigma, mas uma multidão de referências particulares, locais. A globalização gera uma perturbação nas maneiras de apreender o mundo, que não pode mais estabelecer-se, representar-se, unicamente com as imagens feitas pelos dominantes. (BEAUVAIS, 2016)¹⁸

Numa era pós internet, na qual as novas mídias, os novos meios de compartilhamento de informação e imagem, parecem abrir outras portas para a representação e a inserção de sujeitos subalternizados através da autoimagem, a potência do discurso de si encontra saídas não vistas pela era do cinema ou da televisão.

Leona Assassina Vingativa guiará esse trajeto investigativo, sendo a figura que dará pistas sobre quais novos horizontes conceituais tais perspectivas podem trazer para dentro da batalha das imagens.

¹⁸ Texto publicado no catálogo da exposição Coisas de viado! Coisas de bichinha! Disponível em: <https://atelier397.com/sessao-corredor-extras-coisas-de-viado-coisas-de-bichinha/> Acessado 28 de nov. 2019

2. Tomadas de poder: uma vingança assassina

2.1 “Penetração difícil”

“[...] um cinema perfeito – técnica e artisticamente alcançado – é quase sempre um cinema reacionário.”

Julio García Espinosa

Leona Assassina Vingativa é um fenômeno da internet brasileira cuja história praticamente poderia explicar o próprio desenvolvimento da internet no Brasil. Em 2009, aos 12 anos de idade, brincando de fazer vídeos com seus vizinhos, no bairro de Jurunas, periferia de Belém do Pará, Leona, então lida como um menino cisgênero, e seus amigos, atuam, num melodrama não ensaiado, um enredo improvisado e tragicômico.

Com o aparato técnico de apenas uma câmera digital portátil de celular de baixa resolução (em *Video Graphics Array - VGA*¹⁹), as amigas, como se identificam, encenam uma história que remixa²⁰ o universo das telenovelas, esse latente imaginário coletivo latino-americano que será visto mais à frente.

Nascia então o primeiro episódio de três da saga Leona a assassina vingativa (2009a, 2009b e 2009c), que em pouco tempo se tornaria viral, sendo reproduzido em aparelhos digitais ao longo de todo o país, chegando rapidamente a centenas de milhares de visualizações – feito praticamente inédito para um vídeo de baixa qualidade produzido por usuários²¹ do *Youtube* no Brasil

¹⁹ Resolução padrão das primeiras câmeras de celular. O tamanho VGA é de 640 por 480 pixels, equivalente a 0.3 megapixels. (Do glossário do portal Phone Scoop. Disponível em: <https://www.phonescoop.com/glossary/term.php?gid=124> Acessado 26 nov. 2019).

²⁰ Neologismo a partir da palavra inglesa *remix*, “re-misturar”, muito utilizado na linguagem da música eletrônica, e conseqüentemente no ambiente digital, tendo surgido nas expressões musicais dos imigrantes jamaicanos em Nova York, com a mixagem de discos de vinil, movimento que posteriormente originou o Hip Hop. Há correntes teóricas que falam do momento atual como uma Cultura do Remix (LESSING, 2008).

²¹ Alguns vídeos brasileiros já haviam adquirido *status* de alcance viral a este ponto, porém geralmente apropriando-se de imagens de TV. Os vídeos auto representacionais apenas começavam a surgir nessa rede.

(visto que a plataforma apenas havia lançado a versão em português dois anos antes, em 2007).

A baixa qualidade das imagens, o improvisado, o quase total desrespeito aos planos filmicos ou à montagem convencional, e até as risadas em *off* de quem estava gravando, se tornam signos da precariedade da produção.

Em *A potência do precário: restos curriculares em Leona Assassina Vingativa* (2013), Rodrigues, Ferreira e Zamboni comentam:

Câmeras de vídeo amadoras de baixa resolução, imagens tremidas, ruídos de som e imagem, grandes planos-sequência e ângulos não usuais são indícios de um modo de expressão situado numa zona de marginalidade estética, econômica e social (...). Não submetendo a produção videográfica aos modelos e exigências das grandes produções cinematográficas, trata-se de buscar a potência do vídeo para além da tecnocracia e da roteirização como planejamento bem controlado a executar. (RODRIGUES; FERREIRA; ZAMBONI. 2013, p. 310)

Essa marginalidade da qual os autores falam também se encontra nos corpos, nas identidades e nas sexualidades presentes na produção. Os autores falam que se trata de um convite para olhar a “uma experiência bicha em modos de se expressar e construir signos” (RODRIGUES; FERREIRA; ZAMBONI. 2013, p. 306).

Abordando esse cenário em que se faz presente essa “experiência bicha”, Leona explica um pouco do ambiente e das condições técnicas que geraram o primeiro vídeo. A seguinte entrevista foi concedida no ano desta pesquisa, dez anos depois da sua estreia.

(...) na época era aquele celular *pocket* que só dava pra uns cinco, seis vídeos, e tu não podia ter aqueles vídeos no teu celular, tu tinha que tá apagando pra fazer outros vídeos porque não tinha memória. E assim, na rua onde eu moro são muitas trans mesmo. É uma rua que é uma das ruas do Jurunas que mais tem trans, é a rua que eu moro. Então chegava a madrugada a gente fazia vídeos (LEONA, 2019a)²².

²² DO ANONIMATO À FAMA: LEONA VINGATIVA COMO VOCÊ NUNCA VIU! PT. 1 | #NOISNAREAL Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wNBSH-N-5tk> Acessado 15 out. 2019.

Leona explica a criação de seus primeiros vídeos como um processo espontâneo, uma brincadeira que envolvia a cultura envolta, uma cultura fortemente trans²³ e travesti.

Imagens 4, 5 e 6 – Leona a assassina vingativa 1



Leona a assassina vingativa 1

2.373.514  17 MIL  830  COMPARTILHAR  SALVAR ...



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ACXFHGanR7w>

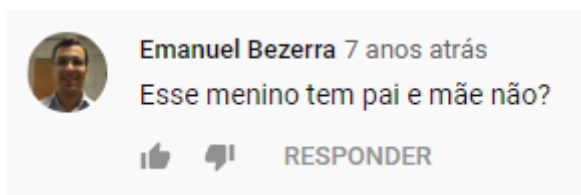
²³ O termo trans se refere a transexuais: pessoas não cisgêneras.

Mas o que haveria de tão diferente aqui? Muitas outras crianças e pré-adolescentes estavam também, nessa época, brincando de fazer vídeos – e continuam fazendo-os.

A questão está em que, além de tratarem-se de sujeitos racializados, não eurocêntricos, mestiços, e de ascendência claramente indígena e negra, contradizendo assim os signos de poder presentes nos então meios de massa, o vídeo em questão, apesar de aparentemente reproduzir as narrativas e personagens hegemônicas daquele universo da televisão e das telenovelas, traz em seu *corpus* bichas, crianças viadas²⁴, sexualidades desviantes, tabus sociais rejeitados pelo sistema capitalista²⁵ e pela hegemonia econômica.

Renegados até mesmo pelas concepções convencionais de infância, esse “bando de gente – jovens? crianças? adolescentes?” (RODRIGUES; FERREIRA; ZAMBONI, 2013, p. 306) produziram seu próprio humor e expressão audiovisual, literalmente brincando com todos esses limites, “como uma brincadeira de criança que ousa desmontar o lugar de infante – aquele que não fala por si” (ibidem).

Imagem 7 – Comentário no vídeo “LEONA E ALEIJADA EM TERESINA”



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Lnidvs3HvHM>

²⁴ Apesar da sonoridade e da comum referência à figura do veado, o termo viado é uma abreviação da nomenclatura “transviados”, utilizada para referir-se a indivíduos que fugiam da norma hétero cisgênera e que hoje é apropriada e ressignificada pela comunidade LGBTQI+. Caminho semelhante ao percorrido pelo termo *queer* nos Estados Unidos.

²⁵ Ou *cistema* heterocapitalista, como algumas autoras (CASEROLA, 2014) e movimentos (Monstruosas/Distro Disca, Coletivo Coiote) têm chamado. A expressão traz o “cis” de cisgênero, apontando o sistema em que os homens cisgêneros e heterossexuais estão no controle das esferas de poder e em constante opressão do que não condiz à sua própria imagem.

O comentário acima ilustra a recepção de um público que não compreende tal local de existência, ou não compreende que essa existência, que rompe com normas vigentes de masculinidade, possa surgir sem nenhuma repressão por parte de figuras que supostamente deveriam aniquilar esse tipo de expressão, nesse caso configurada pelos pais.

O binarismo de gênero masculino e feminino é abalado em sua naturalidade pelas brincadeiras de Leona, jogos de criança bicha afeminada, precários em poder e tecnologia, sendo, por isso mesmo, prenhes de potências insuspeitas. O termo bicha refere-se àqueles que apresentam traços, signos de uma posição desejante que não a estabelecida por regras, normas, condutas, maneiras de agir, de dizer, de acordo com o modelo vigente de masculinidade. (RÓDRIGUES; FERREIRA; ZAMBONI. 2013 p. 313)

A transgressão de gênero transmuta-se também em outras camadas de subversões.

Na estreia audiovisual de Leona, a personagem principal, que é ela mesma, ao contrário de representar a mocinha geralmente protagonista, é uma vilã. No enredo, que mimetiza o melodrama novelístico tanto das novelas mexicanas quanto brasileiras, Leona mata o próprio marido para ficar com sua fortuna, enquanto sua rival, Aleijada Hipócrita (Paulo Colucci), promete entregar seu segredo à justiça a qualquer custo.

As referências para a trama e a personagem vêm assumidamente de alguns enredos e personagens bem demarcadas. A primeira é Paola Bracho (Gabriela Spanic), a maligna antagonista em *La Usurpadora* (1999), novela mexicana exibida e reprisada inúmeras vezes pelo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT)²⁶, canal considerado direcionado para classes populares.

A segunda está na também vilã da novela brasileira *Cobras e Lagartos* (2006), exibida pela Rede Globo, com Leona Montini (interpretada por Carolina Dieckmann), uma mulher loira e rica que maltrata as vendedoras de sua loja de luxo, e que depois perde toda a sua fortuna, sendo humilhada por sua ex-funcionária negra (Thaís Araújo).

²⁶ “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” (VALLADARES, 1999, *apud* SOUZA 2017).

Em diversas entrevistas, apesar de Leona afirmar ser o nome da personagem de Carolina Dieckmann uma forte referência para o seu, aparentemente não se recorda se quem veio primeiro foi o seu nome ou da personagem da Globo, uma vez que Paulo Colucci (Aleijada Hipócrita) já substituía o seu nome de registro (Leandro) por Leona. Aqui, ficção e realidade parecem se confundir numa só identidade, quando, além de uma personagem, Leona posteriormente vira mesmo o seu nome social, durante o processo de identificação enquanto mulher trans e travesti. Ecoam as previsões canônicas da escola de Frankfurt, em que a “vida, tendencialmente, não deve mais poder se distinguir do filme” (ADORNO; HORKHEIMER, in LIMA. 2002, p. 172).

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 em modos de vida próprios. (RODRIGUES; FERREIRA; ZAMBONI. 2013 p. 317)

Essa criação de realidades e modos de vida próprios está presente em Leona e Aleijada Hipócrita por vários níveis. Inclusive no seu nome completo. Herdeira de uma cultura bicha e travesti de Belém, onde existe o costume de criar nomes próprios cheio de sobrenomes importantes, num universo onde o subalterno é o tempo inteiro subvertido através da paródia e da apropriação, Leona tem um nome gigantesco, que recita sempre que se apresenta.

Imagem 8 – “Meu nome é Leona!”



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=dzmkuk12Lsg>

Neste vídeo, um pouco posterior à saga dos três primeiros episódios de Leona Assassina Vingativa, porém mais visto que os próprios (e que até o momento dessa pesquisa contava mais de quatro milhões e meio de visualizações), Leona fala seu nome completo:

Meu nome é Nati Natini Natili Lohana Savic de Albuquerque Pampic de La Tustuane de Bolda, mais conhecida como Danusa Deise Medly Leona Meiry Cibele de Bolda de Gasparri. A mulher jamais falada. A menina jamais igualada. Conhecidíssima como a noite de Paris. Poderosíssima como a espada de um samurai. Eu sou apertada como uma bacia. Eu sou enxuta como uma melancia. Tenho dois filhinho, um zolhudinho outro barrigudinho. Casei com o dono da Parmalat. Virei mamífera. Só mamo. Pertencço à família imperial brasileira Orleans Bragança. Penetração difícil. (MEU NOME É LEONA!, 2011)²⁷

Nesse grande caldeirão de apropriação, releituras e ressignificações que subvertem o econômico, o racial e o sexualmente dado como padrão, é possível

²⁷ Posteriormente, Leona acrescentaria mais quatro estrofes a seu nome: “Eu sou aliada com Sadan Russein. Eu já matei mais de cem. Eu não sou a Graziely do corpo dourado. Eu sou a Leona da cor do pecado” (LEONA, 2019a).

dizer que Aleijada Hipócrita e Leona Vingativa são “produtoras de sentido autônomas”, sob a perspectiva de uma autonomia sobre os novos meios de produção de imagem, as novas mídias, criando “um outro imaginário midiático, sem a necessidade de nenhuma indústria do entretenimento por trás” (SOUZA, 2017).

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 (sic) cantoras pop internacionais; de Divine à Hija de Perra, passando por Madame Satã, Vera Verão, Lacreia, 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 (*ibidem*, 2017, p. 55).

Para além desse imaginário midiático, imagético, discursivo, que, como discutido antes, traz uma nova possibilidade de ser e existir, a vida midiática de Leona e Aleijada Hipócrita rendem uma sobrevivência econômica que perdura a data desta pesquisa, 10 anos depois da primeira aparição nas redes.

Assim, é possível dizer que, a partir da internet, e dessa produção precária e autônoma, elas invertem o fluxo de uma indústria, até então localizada na famosa ponte aérea Rio – São Paulo²⁸, sem sair do seu próprio bairro, ou abandonar as suas características, no Norte do Brasil.

A inversão de eixo está no não se submeter a roteiros ou diretores de canais de TV e seus programas, seus anunciantes, seu público; o que comumente fez muitas outras figuras que saíam do padrão hegemônico da televisão serem condicionadas à perspectiva de terceiros, geralmente num local de subalternidade, e de um humor criado sob o olhar do outro, não raro humilhante.

Essa tomada de poder das margens para uma produção de si através das imagens não é algo novo na história do pensamento acerca do midiático. Ella Shohat e Robert Stam diriam, em *Crítica à imagem eurocêntrica* (2002), que

²⁸ Onde estão localizados os maiores estúdios audiovisuais do Brasil (Estúdios Globo, antigo Projac, e CDT da Anhanguera, do SBT) e onde se concentra quase toda a produção videográfica e cinematográfica atrelada a grandes recursos financeiros até hoje.

[...] todas as lutas políticas na era pós-moderna passam necessariamente pelo reino dos simulacros da cultura de massa [...]. Os meios de comunicação contemporâneos formam identidades; na verdade, muitos argumentariam que eles estão muito próximos do centro de produção das identidades (SHOHAT, STAM, 2002, p. 28).

A produção de identidades em Leona parte de uma autoprodução imagética, estética, biológica (se se assume a utilização hormonal artificial como um aporte para a criação do corpo transgênero), em que é difícil delimitar se os desejos surgem na brincadeira ou da brincadeira é que surge o desejo de ser.

Imagens 8 a 12 – A evolução de Leona em concursos de Miss em Belém (de 2010 a 2013)²⁹



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=SFGdXdYXT8w>

²⁹ Nota-se que a ausência de peruca ou cabelos longos no primeiro ano é seguida de ornamentos “femininos” cada vez mais elaborados ao longo dos anos subsequentes.



leona assassina vingativa miss mix da FEMUQ 2011

32.726



223



8



COMPARTILHAR



SALVAR



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=oAt1IUZn8So>



LEONA MISS SIMPATIA DO RANCHO 2012

13.329 visualizações



77



5



COMPARTILHAR



SALVAR



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=HKD0TY_mOHM



leona close no rainha do baião 2013

2.423

19

0

COMPARTILHAR

SALVAR

...

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=61h2p6g_rEE



leona close no rainha do baião 2013

2.423

19

0

COMPARTILHAR

SALVAR

...

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=61h2p6g_rEE

2.2 “Ser jurunense”

O icônico primeiro parágrafo do texto da artista dissidente de gênero e pensadora chilena Hija de Perra, lido no Congresso *El sexo no es mio*, em 2012, em Santiago, no Chile, se debruça sobre como a noção de sexualidade e suas normas tal qual persistem nos países colonizados é, ela própria, também uma ferramenta de colonização e normatização de intenções não autóctones, de interesses externos.

Atravessando o olhar virgem e magicamente seduzido de nossos ancestrais latino-americanos, chegou em um fabuloso barco místico a famosa idealização ocidentalizada da sexualidade, lamentavelmente manipulada pela instituição da igreja, derramando-se nestas terras os novos e péssimos pensamentos que se instalaram sob um saque e um sangrento ultraje que permanece intacto até os nossos dias, com o objetivo de normalizar, sob arrepiantes e ignorantes parâmetros, as bestas selvagens que viviam neste desconhecido paraíso. (Hija de Perra, 2012)³⁰

Sobre este ponto é importante ressaltar o papel descolonizador que a saga Leona Assassina Vingativa tem para o olhar e para a política do visível (MONDZAIN *apud* DOSSIN, 2018).

Ao afirmar “(...) eu gosto mesmo dessa vida que eu levo mesmo, ser jurunense. Quando vai, faz o show depois volta, entendeu? Não consigo ficar muito tempo fora do meu Pará, fora do meu Jurunas. Eu fico louca!” (LEONA, 2018)³¹, Leona traz em seu discurso, em paralelo às questões relacionadas a uma sexualidade insurgente, bicha e travesti, orgulho em dizer que nunca saiu do seu bairro, o Jurunas, o segundo mais populoso da capital e também conhecido por ser um dos mais pobres da cidade.

Para uma grande parte da população brasileira que viveu os anos 1980, porém, a palavra “jurunas” é unicamente conhecida por ser assim chamado o deputado Mário Dzuruna Butsé, o Cacique Juruna.

Cacique Juruna (de Dzuruna, ou também Yuruna, nome atribuído ao povo tupi-guarani auto denominado Yudjá, que habita o Parque do Xingu no Mato

³⁰ Trecho do texto Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma (Hija de Perra, 2012).

³¹ Leona Vingativa como você nunca viu! Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dyJatFOycDk> Acessado 15 de out. 2019.

Grosso e também a Terra Indígena Paquiçamba, no sudeste do Estado do Pará³²) foi o primeiro indígena a ser eleito na história do Brasil.

Apesar de contribuir com grandes feitos (como a criação da Comissão Permanente do Índio, que influenciou no reconhecimento dos povos indígenas brasileiros na Constituição de 1988, e a denúncia de esquemas de corrupção), para esta referida geração Juruna era motivo de chacota, sendo seu nome sinônimo de piada e motivo de deboche, ao se referir pejorativamente ao índio que pouco fala português, o “índio ignorante”.

Além disso, era comum debochar da característica marcante do deputado de gravar, com um gravador portátil, tudo o que “o homem branco” falava, por considerar que suas palavras não eram confiáveis.

Imagem 13 - Deputado Juruna devolve o dinheiro que recebeu para votar em Paulo Maluf nas eleições indiretas



Fonte: <https://blogdopaulinho.com.br/2017/05/28/compra-de-votos-em-eleicoes-indiretas-juruna-mostrou-como-se-faz/>

³² Os Juruna/Yudjá migraram para onde hoje é o Mato Grosso “quando o seu território no baixo Xingu foi invadido, alguns anos depois da fundação de Belém (1615)”. Fonte: Povos Indígenas do Brasil <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yudj%C3%A1/Juruna> Acessado 15 de out. 2019.

É interessante observar que para uma geração que só teve acesso à palavra Juruna a partir de Leona, que sempre se refere positivamente sobre o seu bairro, cujo nome remete a importante etnia indígena de sua região, pode-se falar em uma ressignificação dessa palavra que, além de nomear o bairro na periferia de Belém, também carrega, assim como muitas outras palavras de origem indígena no Brasil, significados pejorativos.

Essa ressignificação linguística tem papel importante na descolonização dos discursos, que também passa pela mão de quem está produzindo discursos sobre quem, e pelas relações de poder socioeconômicas intrínsecas ao acesso aos meios de produção de significados.

Quando o cineasta cubano Julio García Espinosa escreveu o seu texto seminal *Por um cinema imperfeito*, em 1969, já previa que a ampliação desse acesso tornaria possível a criação de narrativas audiovisuais a partir de quem se via longe de tais privilégios.

Quando nos perguntamos por que somos nós os diretores de cinema e não os outros, quer dizer, e não os espectadores, a pergunta não é motivada somente por uma preocupação de ordem ética. Sabemos que somos diretores de cinema porque pertencemos a uma minoria que teve o tempo e as circunstâncias necessárias para desenvolver, em si mesma, uma cultura artística; e porque os recursos materiais da técnica cinematográfica são limitados e, portanto, ao alcance de alguns poucos e não de todos. Mas o que ocorre se o futuro é a universalização do ensino universitário, se o desenvolvimento econômico e social reduz as horas de trabalho, se a evolução da técnica cinematográfica (como já existem sinais evidentes) tornará possível que esta deixe de ser privilégio de poucos, o que ocorre se o desenvolvimento do video-tape soluciona a capacidade inevitavelmente limitada dos laboratórios, se os aparatos da televisão e sua possibilidade de 'projetar' com independência da planta matriz fazem desnecessária a construção ao infinito das salas de cinema? Ocorre então não só um ato de justiça social, a possibilidade de que todos possam fazer cinema [...]. (GARCIA ESPINOSA, 1969, p. 11)

O que García Espinosa não previu, porém, foi que, ao passo que o acesso à produção da imagem audiovisual atingiu larga escala e atravessou praticamente todas as classes sociais³³, o mesmo não se deu, como imaginou, com o ensino universitário ou a redução das horas de trabalho.

³³ Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, até 2017 a "Internet chega a 74,9% dos domicílios do Brasil" e "A parcela da população de 10 anos ou mais que tinha celular para uso pessoal passou de 77,1% (2016) para 78,2% (2017). Na área urbana, esse percentual era de 81,9%, e, em área rural, 55,8%, em 2017". Tendo em vista que "De 2016 para 2017, o percentual de pessoas que acessaram

Pelo contrário, as horas de trabalho adentraram cada vez mais o dia a dia, tornando o cidadão (que já havia virado consumidor)³⁴ agora um empresário de si, e a produção da própria imagem e sua difusão, através de tantos canais agora existentes, se torna cada vez mais uma tarefa não remunerada e de tempo quase integral.

Ao contrário do que projetara García Espinosa, na quarta revolução industrial³⁵ a era da informação fabrica constantemente novas desigualdades e vulnerabilidades.

Assim, a condição adquirida por Leona de webcelebridade não a distanciou imediatamente da condição de pobreza e precariedade, agravadas pela aparência racializada e pela identidade travesti. Numa entrevista cedida ao canal no *Youtube* #NOISNAREAL³⁶, apesar de hoje viver financeiramente através da sua imagem e shows, Leona afirma já ter sido expulsa de casa, tendo que sobreviver diversas vezes através da prostituição.

Uma outra figura de Belém marcante na cinematografia brasileira representou semelhante papel. Uma das poucas indígenas em situação urbana já representadas na história audiovisual do Brasil, Edna de Cássia ganhou prêmio de melhor atriz por seu único filme, *Iracema – Uma Transa Amazônica* (1974), interpretado quando tinha quinze anos.

No drama documental, *Iracema*, sua personagem, se prostitui em Belém e conhece um caminhoneiro, um homem branco e do Sul do Brasil, com quem “foge”, até ser deixada num prostíbulo em algum lugar da Amazônia. Anos depois, em 1980, no evento da estreia (o filme havia sido censurado pela

à Internet através do celular aumentou de 94,6% para 97,0%” pode-se dizer que este tipo de aparelho é o smartphone, que possibilita a gravação de vídeos e o compartilhamento na rede. Fonte: PNAD Contínua TIC 2017: Internet chega a três em cada quatro domicílios do país Disponível em <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/23445-pnad-continua-tic-2017-internet-chega-a-tres-em-cada-quatro-domicilios-do-pais> Acessado 21 de out. 2019.

³⁴ Como constatara Debord influenciado pela Escola de Frankfurt e seguido por muitas correntes posteriores, e que imputara no conceito de tempo-mercadoria, quando afirmara que na sociedade do espetáculo os trabalhadores são rebaixados à condição de produtores e consumidores “livres” (DEBORD, 2002, p 25).

³⁵ Termo cunhado pelo diretor do Fórum Econômico Mundial, Klaus Schwab, em 2014.

³⁶ DO ANONIMATO À FAMA: LEONA VINGATIVA COMO VOCÊ NUNCA VIU! PT. 1 | #NOISNAREAL Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wNBSh-N-5tk> e acessado 16/10/19 às 17:48.

ditadura militar por 6 anos), apesar do prêmio, segundo matéria do Jornal do Brasil³⁷, Edna ainda vivia em condição de miséria.³⁸

Imagem 14 – Edna de Cássia em Iracema: Uma Transa Amazônica



Fonte: Instituto Moreira Sales

A participação numa obra audiovisual de renome internacional e a conquista de um prêmio de melhor atriz não distanciou Edna da precariedade socioeconômica que vivia, ou da condição de miséria semelhante à que fez com que sua personagem encarasse, aos quinze anos, a prostituição como solução.

Assim era uma realidade, à exemplo do que em primeira pessoa demonstrou o cineasta cubano Garcia Espinosa, em que a produção audiovisual dependia de grandes orçamentos e equipes técnicas para existir. Mesmo no chamado Terceiro Cinema, realizado no terceiro mundo e com o projeto de expor realidades socioeconômicas desconhecidas por Hollywood e pelo cinema

³⁷ Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pagfis=17221 Acessado 16 out. 2019.

³⁸ Condição análoga à de Cacique Juruna, que, apesar da “fama” adquirida na trajetória de deputado, morreu em situação de pobreza. Fonte: “Cacique Juruna longe do poder: O único índio que virou deputado vive doente num casebre no Guará I, cidade-satélite de Brasília” disponível em: https://www.terra.com.br/istoegente/31/reportagens/rep_juruna.htm Acessado 21 out. 2019.

européu, a concentração de recursos na mão de homens “brancos” e heterossexuais residentes nos grandes centros impedia que agentes como Edna sobrevivessem (ou sequer cogitassem sobreviver) dessa indústria, sem abrir mão do seu ambiente e realidade sócio geográfica.

Pelo menos, assim era até o início dos anos 2000.

Segundo o cineasta experimental francês Yann Beauvais, essa concentração de narrativas perdurou “até que chegaram os celulares que as novas gerações se apropriam para propor seu conteúdo” (BEAUVAIS, 2016).

Pesquisador de produções audiovisuais *queer*³⁹ latino-americanas, Beauvais carrega grande interesse por *Leona*, que para ele “vai nos anos 2000 influenciar muitos jovens com seu uso das filmagens sem qualidade”.

Enquanto Edna se viu, mesmo tendo ganho prêmios, aprisionada por uma única participação numa obra audiovisual, *Leona* demonstra que a atual realidade socioeconômica das jovens das periferias de Belém não mudou tanto, porém a possibilidade de criar novas obras audiovisuais, e assim de narrar novas histórias, sim.

Que importa, não é a qualidade das imagens, que o fazer de qualquer jeito, seu filme. Assim na “novela” *Leona A Assassina Vingativa* (2009, 2010, 2011) (*sic*) se encontra o desejo de fazer da novela, sua história. Não é mais a novela da Globo, é uma novela em qual os artificios e os ressaltos se encontram e se fazem com as pessoas do lugar [...] (BEAUVAIS, 2016)⁴⁰.

Contrariando grande parte das referências trazidas aqui até então acerca da possibilidade de subversão e apropriação do discurso audiovisual para uma nova narrativa terceiro-mundista e subalternizada, em cujo contexto cinematográfico ilustra tanto as reflexões de Stuart Hall quanto as de Ella Shohat e Robert Stam mencionadas, em *Leona*, a apropriação da representação de si se desenvolve, além de através das novas mídias, a partir do enredo telenovelístico.

³⁹ Termo norte-americano utilizado para denominar pessoas fora dos padrões de gênero binário e ou da sexualidade heteronormativa.

⁴⁰ Do texto *Coisas de viados! Coisas de bixas!* disponível em <http://yannbeauvais.com/?p=1544> Acessado 25 nov. 2019.

São as imbricações da escolha do melodrama como plataforma de suas criações, então, a reflexão do capítulo que se segue.

3. Usurpando tudo: melodrama, deboche e apropriação

3.1 “Você quer me acabar comigo?!”

“[...] não existe acesso à memória histórica nem projeção possível sobre o futuro que não passe pelo imaginário.”

Jesús Martín-Barbero

No segundo episódio da saga *Leona Assassina Vingativa*, que iria aumentar a fama de Leona e Paulo Colucci – que nos anos subsequentes continuaram fazendo vídeos e participando profissionalmente em festas e outras aparições – a personagem de Leona descobre que Aleijada Hipócrita lhe denunciou para a polícia por ter matado o seu marido.

Agora, com alguns recursos técnicos a mais, o episódio conta com cortes na filmagem, diferentes cenários (apesar de ser uma única ambiência, mais uma vez dentro de um quarto na casa de um dos atores) e são acrescentados outros personagens. Além do aperfeiçoamento do figurino de Leona, que aqui já aparece com alguns acessórios considerados “femininos” (como seus óculos de sol, um lenço na cabeça e um *top* rosa).

É na cena em que ela chega na delegacia para depor que ressoa pela primeira vez, ao fundo, sua música tema, que se tornaria uma “marca registrada”.

A música é “emprestada” da trilha sonora da novela *La Usurpadora* e compõe o tema da lendária vilã mexicana, Paola Bracho.⁴¹

Segundo Jesús Martín-Barbero, é possível deduzir do melodrama mexicano um imaginário novelístico latino-americano cujas interpretações são várias. Afinal, “Nenhum outro gênero conseguiu agradar tanto nesta região” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 304).

⁴¹ Segundo Souza (2017), “Ira é o tema original composto por José Antonio ‘Petro’ Farías Mackey, especialmente para a personagem Paola Bracho na telenovela *La Usurpadora* (1998), produzida pelo Canal de las Estrellas”.

Podemos agora retomar ao melodrama, ao que nele está em jogo, que é o drama do reconhecimento. Do filho pelo pai ou da mãe pelo filho, o que move o enredo é sempre o desconhecimento de uma identidade e a luta contra as injustiças, as aparências, contra tudo o que se oculta e se disfarça: uma luta por se fazer reconhecer. Não estará aí a secreta conexão entre o melodrama e a história deste subcontinente? (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 305).

Martín-Barbero relaciona a “ausência de contrato social” contida nesses enredos como um reflexo da deficiência (ou fracasso) na relação desse subcontinente com instituições políticas, o que é reproduzido nas telas pelo que chama de “drama do reconhecimento”.

Além dessa observação, também comenta acerca de um outro reflexo latente:

Durante muito tempo se criticou a predominância do verbal na televisão latino-americana como a melhor prova de seu subdesenvolvimento: era o rádio com imagens. Mas hoje, quando o desenvolvimento técnico e expressivo da televisão em boa parte de nossos países torna impossível essa explicação, começamos a suspeitar de que a predominância do verbal na televisão se inscreve na necessidade de subordinar a lógica visual à lógica do contato, dado que é esta que articula o discurso televisivo sobre o eixo da relação estreita e a preeminência da palavra em culturas tão fortemente orais. (*Ibidem*, p. 294)

Nesse mérito, o autor fala da dificuldade da classe culta latino-americana superar uma percepção de que o melodrama é menor por ser um produto para as massas, e demonstra que ele representa sintomas característicos de uma realidade cultural complexa.

Ora, se temos como referência aqui no continente basicamente esses dois tipos de narrativas audiovisuais massivas: a norte-americana e a “latina”, é possível observar que, em uma, sobressaem-se a cultura conservadora, individualista e racional de origem inglesa; enquanto na outra sobressaem valores como calor humano, coletivo, emocional e sensual, por sua vez herdados da península ibérica.

É claro, tais características se ressignificam e se misturam a diversas outras influências, de acordo com a região e as culturais locais (EUA e América Latina), configurando produtos culturais específicos de cada lugar e não apenas uma reprodução das culturas daqueles. Mas ainda assim, ao se chocar a

indústria norte-americana com a latino-americana, essas características persistem evidentes.

Há também uma razão política e histórica para esta configuração ressaltada por Martín-Barbero:

Em todo caso, o desconhecimento do "contrato social" no melodrama fala, em alto e bom som, do peso que têm, para aqueles que nele se reconhecem, essa outra sociabilidade primordial do parentesco, as solidariedades locais e a amizade. Seria então sem sentido indagarmos até que ponto o sucesso do melodrama nesses países testemunha sobre o fracasso de certas instituições políticas que se desenvolveram desconhecendo o peso dessa outra sociabilidade, incapazes de assumir sua densidade cultural? (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 305).

Aqui, a questão do melodrama está diretamente ligada aos dramas familiares e à cultura oral. O que o autor não prevê, porém, é que, muito longe desse modelo tradicional de família latino-americana e sua referida solidariedade (em que essa “outra sociabilidade” parental está aquém dos modelos individualistas norte-americanos), a trama de Leona Vingativa se constrói em cima de uma total usurpação dessa referência social-familiar.

Tanto o é que, “já operando através de uma chave do deboche, a protagonista da série não se trata da mocinha virginal recorrente das telenovelas, mas sim a vilã” (DUARTE FILHO, 2018, p. 97). Aqui, no lugar de uma família que tenta se reencontrar, surge uma protagonista que mata o marido para ficar com sua fortuna, e que não pretende se entregar. Além dessa inversão no enredo, a protagonista da trama é interpretada por um garoto bicha, uma travesti mirim racializada, e não uma “mocinha virginal” aos moldes dos padrões heteronormativos e eurocêntricos, mais uma vez. Para Ricardo Duarte Filho, Leona

[...] rompe com o discurso majoritariamente conservador e edificante das narrativas televisivas – e também do gênero melodrama – através de seus gestos paródicos e da inversão de valores: como a valorização e protagonismo da vilã, da espetacularização de suas crueldades, seus embates físicos com a Aleijada Hipócrita e, principalmente, pela presença central e centralizadora de seu corpo *queer* e periférico como agente que move a narrativa. (DUARTE FILHO, 2018, p. 97-98)

A vilã que não dá o braço a torcer e subverte a Lei, valorizando o fracasso, como diria Martín-Barbero, dessa instituição, soma-se, em Leona, à reprodução

do lugar comum do “jeitinho brasileiro”: o próprio desprezo às leis a favor de um sucesso pessoal.

Imagem 15 – Leona chega na delegacia ao som do tema de Paola Bracho



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Nc4cxludKFk&t=7s>

É assim que, neste segundo episódio da saga, Leona firma uma aliança inesperada com a delegada que recebe o seu caso, surpreendendo sua arqui-inimiga que havia ido lhe denunciar. Na delegacia, Leona e Delegada Dafne, que recebe o seu suborno, riem de Aleijada Hipócrita, acompanhada de sua empregada particular. O “jeitinho” está presente na normalidade em que se é dado o suborno e a submissão da justiça. É a celebração desse fracasso institucional.

Além da sugestão a esse fracasso de um Estado democrático de direito instalado nas repúblicas “independentes” desse subcontinente, há um deboche constante à instituição da masculinidade oficial desse sistema. Todas as personagens em questão têm nomes femininos e são interpretadas por meninos afeminados.

A novela é o pretexto para estabelecer o retrato das pessoas que não têm acesso usualmente as suas representações. O filme [em referência à obra de Leona] inscreve a possibilidade de jogar com os códigos da novela, como lhe permite de os subverter, quebrando os limites do bom gosto, ou do espectador mítico da televisão. Com Leona nós entramos no uso e desvio local das redes nacionais que vão além da moral estabelecida pela novela, jogando com a polimorfia do desejo homoerótico. É interessante ver que isto é feito por um menor (todos os primeiros capítulos da Leona vingativa), questionando assim as regras importadas de sexualidade pelos códigos morais seja sociais ou religiosos. (BEAUVAIS, 2016).

É possível interpretar então que aqui o exagero nas atuações, os gritos, os xingamentos, as puxadas de cabelo (ou pseudo-cabelos), as agressões físicas e a trama melodramática adquirem contornos outros, para muito além da característica da oralidade como sociabilidade solidária dos melodramas, levantada por Martín-Barbero.

Aqui, as mulheres ricas e a rivalidade das novelas continuam presentes, porém sob uma perspectiva tal de “releitura de elementos da cultura pop hegemônica” (DUARTE FILHO, 2018, p. 97) que não se pode dizer que reproduz aqueles valores, mas, outrossim, empenhadamente parodia-os.

[...] 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. Em meio às naturalizações da sexualidade, a paródia funciona como estratégia de repetição desses atos definidores de maneira a tensioná-los, subvertendo seus sentidos estabelecidos, desvelando seu caráter artificial produzido historicamente. (RODRIGUES; FERREIRA; ZAMBONI. 2013 p. 314)

Esse reforço da artificialidade mencionado pelos autores pode ser visto, por exemplo, nas falas, que frequentemente imitam o estilo das dublagens do espanhol para o português das novelas mexicanas exibidas pelo SBT, reproduzindo conscientemente uma fala artificial, assumindo seu caráter cômico, fictício, irreal.

Aqui, o lugar de prestígio da narrativa cinematográfica é substituído pelo melodrama latino-americano, assumindo todos os seus exageros e emoções caricatas.

Essa escolha adquire consequências dicotômicas, como é possível observar nos comentários a seguir.

Imagem 16 – Comentários controversos em vídeos de Leona e Aleijada



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Lnidvs3HvHM>

Sobre essas distintas opiniões, é possível discutir sobre o que aproximaria a saga de algo sem nenhum valor. Por exemplo, a língua espanhola não-europeia e a produção novelística mexicana são comumente, no Brasil, associadas a valores menores, que devem ser evitados, partindo de uma escala em que as referências a serem almeçadas são as norte-americanas e europeias. E tudo o que vai de contra a isso geralmente é tido como subdesenvolvido, sem êxito capitalista, sem valor estético. Conseqüentemente, algo que deve ser descartado, como o “lixo”.

Neste ponto, a preferência a esses enredos por Paulo e Leona refletem uma ambigüidade. Por um lado, a assumpção dessa realidade socioeconômica e geopolítica “subdesenvolvida” faz com que alguns autores chamem essa produção de uma “potência do precário”:

Há, em Leona, uma estética de realismo amador, uma despreocupação com técnicas de excelência da produção. Toma-se a precariedade de recursos que podem equipar os indivíduos na atualidade para produção de suas narrativas não como empecilho para a produção em questão. (RODRIGUES; FERREIRA; ZAMBONI. 2013 p. 310)

Por outro lado, no lugar desse “realismo”, há interpretações que afirmam que, na verdade, “claramente não há intenções realistas, mas sim uma forma de reforçar essa condição de artifício, de falsidade” das próprias representações audiovisuais. Essa perspectiva então nega que o assumir a precariedade transfigurara-se em realismo, como vertentes críticas do cinema do terceiro mundo tendem a colocar.

Assim coloca Ricardo Duarte Filho sobre a saga:

Se tudo está entre aspas, não há uma essência real unitária e, portanto, não há a possibilidade da sua interferência sobre o artifício criado [...]. Em uma quase estratégia de guerra *contra* o realismo, a transformação de todas as imagens do filme à condição de máscara [...] (DUARTE FILHO, 2018, p. 100. Grifo da autora.)

Nesse jogo dúbio, em Leona, tanto a fuga do real quanto a assumpção deste parecem ter um único ponto de encontro em todas as intenções, e este ponto é essencial para entender toda a sua produção.

A paródia e o humor seriam a chave que ligaria todas essas questões. As diferentes interpretações políticas (sobre subversão de valores sociais, sexuais, raciais) em Leona parecem ter um único lugar comum, inegável a toda sua produção e mesmo sua intenção primordial: a de fazer comédia.

Imagem 17 – Leona aponta arma (secador de cabelo) para a empregada de Aleijada Hipócrita



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=XNmEf4-HdMY>

Num dos momentos auge do cômico terceiro e último episódio da saga original, realizado também em 2009, a peruca de Leona cai num dos embates

físicos, e, ao cair ela mesma no chão, sua calcinha (ou cueca?) aparece, enquanto saca um secador como arma contra a empregada de sua inimiga.

É chegada a hora de falar sobre esse humor.

3.2 “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval”

O trecho acima, presente no Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, é trazido por Duarte Filho para elucidar o local do deboche na produção de Leona, ao que chama de “malandragem *queer*”. Como remonta o manifesto da década de 20, o Carnaval como lugar de subversão cultural, religiosa, econômica e social é basilar em diversos estudos sociológicos sobre o Brasil.

Na América Latina e no Caribe o carnaval permanece uma tradição viva e vibrante, na qual uma cultura profundamente mestiça se mescla a uma tradição indígena e africana para criar um fenômeno cultural imensamente criativo. Aquilo que era remoto e meramente metafórico para o modernismo europeu – a mágica, o carnaval, a antropofagia – era familiar e quase literal na América Latina. (SHOHAT, STAM, 2002, p. 421)

As múltiplas facetas que adquire o Carnaval no Brasil se desenvolvem em cima das produções estéticas e artísticas, musicais, espetaculares e religiosas das margens, que, subalternizadas, assumem centros e papéis principais quase sempre apenas durante esse período.

É nesse momento, também, que inversões dos papéis de gênero são códigos praticamente inerentes. Sendo o único momento do ano em que homens vestirem-se de mulher e vice-versa é um ato celebrado e estimulado nas ruas, ato este que atravessa classes sociais, crenças, ideologias, por uma cultura em que travestir-se nessa época é apenas diversão, o cômico e a brincadeira se tornam assim muitas vezes o único lugar onde, historicamente, é possível uma existência travesti. O corpo que está entre as duas definições aceitas pela heteronorma, e que é visto como uma degradação a partir de uma perspectiva purista de natureza humana, a travesti geralmente se constitui numa negação do masculino em um sistema baseado justamente em sua dominação.

[...] o carnaval exhibe o mutável, o “corpo grotesco” transgressivo, rejeitando o que poderia ser chamado de “fascismo da beleza”: a construção de um tipo ideal de linguagem da beleza em relação ao qual

outros tipos são vistos como variações “dialéticas” inferiores. A estética do carnaval exalta até produtos “degradados” do corpo humano, tudo que foi banido da representação respeitável porque o decoro oficial permanece preso a uma noção maniqueísta da corrupção fundamental do corpo. (Ibidem, p. 422)

As representações midiáticas de corpos travestis no Brasil não raro se limitam ao cômico e pejorativo, muitas vezes degradante, sendo este para muitos o único lugar “aceitável” para a sua presença.

Jorge Lafond, porém, representa um importante caso de êxito desse corpo preto que transgride os limites de gênero na televisão brasileira. Apesar de não se considerar uma travesti, mas um homem cisgênero homossexual, o personagem de Lafond era uma travesti. A Vera Verão, papel pelo qual construiu sua carreira na televisão⁴², atuava sob um bordão humorístico em que, ao ser chamada de bicha, gritava um estrondoso e prolongado “EPA! Bicha não!”, seguido daquilo que fazia no contexto do esquete, em pronome feminino.

Mesmo se apropriando de um personagem que condizia com o seu “eu” mais do que faria um papel de um homem nos moldes heteronormativos, Vera Verão contraditoriamente reproduzia a negação do local da bicha, como algo que não “podia ser”.

Para viver sua personagem de sucesso, Lafond se submetia a um roteiro mediado por um diretor, por sua vez mediado por um canal de televisão, por sua vez mediado por seus anunciantes, contexto no qual sua criação estava limitada a toda essa cadeia de formato vertical.⁴³

Com o advento da internet e das novas mídias, porém, é possível delinear, a partir de Leona Assassina Vingativa, o seguinte ponto: a comédia como única possibilidade para o corpo e o discurso travesti não é totalmente subvertido. Pelo contrário, o sucesso da saga está justamente na sua potência humorística, ao

⁴² Seu esquete era exibido pelo programa A Praça É Nossa, do SBT, até após a sua morte, só encerrando a exibição em 2003, tendo sido transmitido por 10 anos ininterruptos.

⁴³ Jorge Lafond falece em 2002 em decorrência de problemas de saúde agravados por uma depressão causada por um constrangimento com o líder religioso Padre Marcello Rossi em programa no SBT, que se recusa a participar no mesmo palco com o ator. Em entrevista, Lafond afirma que, para permanecer no programa com o padre, teria que retirar sua roupa e colocar uma “roupa de homem”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fm9DSmLQ9bY> acessado 18 de dez. 2019..

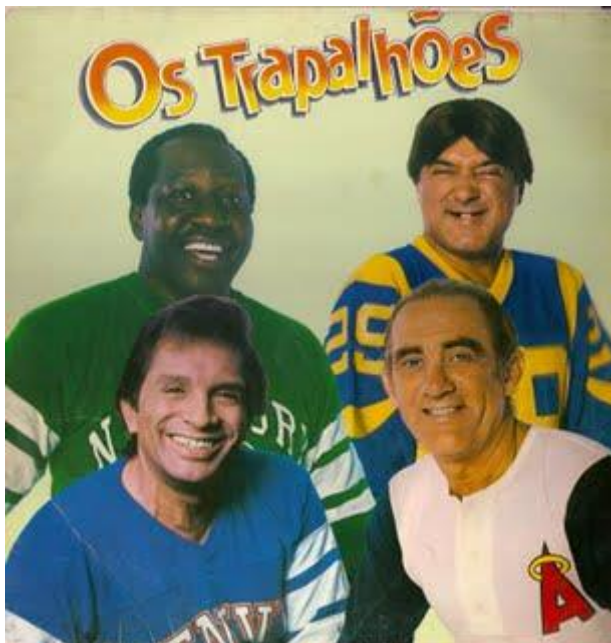
agregar as referências hegemônicas da cultura pop das telenovelas, com poucos recursos, em corpos fora do padrão, num contexto assumidamente precário.

A diferença, aqui, como demonstrado até agora, pode estar na apropriação desses discursos para si, sem a necessidade de aprovação de outrem ou de uma grande indústria por trás.

O cômico é outra coisa. É corpo. Não tem nada a ver com o humor. É o corpo criticando a palavra e a situação e o sistema e os códigos e os objetivos e os planejamentos e a cultura e a moral e o próprio corpo e as vísceras e os membros (da sociedade) e a ordem e o progresso e Comte e o presidente e Marx & e etc (PIGNATARI, 1984, p. 23).

Décio Pignatari, ao falar da televisão brasileira, expõe como é vista a produção cômica nacional: aquilo que subverte e critica a tudo e todos. Ainda assim, o exemplo dado pelo autor neste trecho se trata de Os Trapalhões.

Imagem 18: Os Trapalhões: Mussum, Dedé, Zacarias e Didi



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Trapalhoes.jpg>

Programa humorístico brasileiro estreado ainda na TV Tupi e em seguida exibido pela Rede Globo, Os Trapalhões se manteve décadas no ar, com grande sucesso e inserção na cultura popular (tempo de exibição e consequentemente

popularidade de um programa de humor, no contexto latino-americano, só superados pelo mexicano A Turma Do Chaves [*El Chavo del Ocho*]).

Bom, para Pignatari, é esta produção cômica brasileira que supera o próprio humor, atingindo a visceralidade das críticas mais diversas à “cultura e a moral”, subvertendo as bases “da ordem e do progresso”. O programa, porém, nunca atingira, em alguns aspectos, uma real subversão de certos valores que constituem essa base, uma vez que, por exemplo, trazia a homossexualidade ou o homem afeminado nos mesmos moldes dos padrões hegemônicos.

Segundo matéria publicada no Portal Terra, ser “gay nos Trapalhões era visto como algo ruim, um defeito, uma decepção”, e prossegue: “Dedé, sempre alvo de suspeita por parte dos amigos, chegou até a apanhar de Didi, Zacarias e Mussum quando eles achavam que o rapaz estava confessando sua homossexualidade ao telefone”⁴⁴.

O mesmo também acontecia com os outros lugares subalternizados protagonizados pelos próprios humoristas, como a negritude e a origem nordestina. Características estas utilizadas como chacota, geralmente associadas à “burrice” ou malandragem, de forma pejorativa. “No Brasil de hoje, chamar um negro de macaco, crioulo, negão, urubu, frango de macumba, ou vê-lo cobrir a cara de piche como hidratante para a pele não passaria mais” continua a matéria em relação ao racismo reproduzido no programa.

Gravado no maior estúdio de televisão do país (Rede Globo), os valores racistas e homofóbicos não saiam (ou não podiam sair?) de vista.

Adri Alves de Souza diria inclusive que

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”. (SOUZA, 2017, p. 34)

⁴⁴ TERRA. Os Trapalhões: as piadas que não seriam aceitas hoje em dia. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/tv/os-trapalhoes-as-piadas-que-nao-seriam-aceitas-hoje-em-dia,575412fe6531c410VgnVCM3000009af154d0RCRD.html> Acessado 28 out. 2019.

Ou seja, a cultura carnavalesca, tão intrínseca ao imaginário caricatural brasileiro e presentes em diversas camadas da produção humorística aqui realizada, mesmo caracterizando uma arte “anticanônica” que “descontrói não apenas o cânone, mas também a matriz geracional que cria cânones e gramáticas” (SHOHAT, STAM, 2002, p. 422-423), parece nunca ter impedido que aquele mesmo que produz essa cultura (o subalterno, periférico, racializado) fosse colocado fora de uma posição pejorativa e subjugada, de humilhação e/ou violência, mesmo quando aparentemente produzida por esses próprios autores, tendo em vista todos os jogos econômicos e de poder existentes por trás de tais produções atreladas à indústria cultural.

Há, então, em Leona, uma inversão do eixo da produção de significado do caricato, e essa inversão se dá em grande parte no advento da auto representação. Pois aqui não há mais um diretor de perfil social que corresponde ao padrão hegemônico, ou atores heterossexuais interpretando travestis e homossexuais.

As novas mídias fizeram surgir discursos humorísticos a partir das próprias subalternidades *sem* as intermediações da indústria televisiva.

Leona, aqui, não está sozinha; essa inversão do eixo de produção de sentido do cômico é uma característica essencial do que se tornou a célula de elemento humorístico mais acessada na segunda década do século XXI: o meme de internet.

Fenômeno sociológico em si, o meme de internet se torna uma linguagem que aparentemente se apropria (este sim) de tudo e todos, para todos os lados, gostos, intenções políticas, interpretações, reagindo a qualquer fato, com alto valor de capital viral, ou seja, se espalhando pelos celulares e computadores na velocidade de segundos, exponencialmente, como vírus.

Segundo Nathália Botelho Horta, o meme é caracterizado, essencialmente, pela repetição e pela paródia, adicionadas ao “excesso, o exagero, o absurdo e o humor” (HORTA, 2015, p. 26).

Leona se constitui assim um meme de internet porque vários elementos contidos em sua obra são alvo de repetições, apropriações e reproduções, caracterizadas pelo humor, em diversos contextos, através dos meios digitais.

Falando grosseiramente, um meme de internet é uma frase, imagem ou vídeo. Pode ser criado ou baseado num evento da vida real que se espalha através da internet causando a sua replicação por outras pessoas. Às vezes ele se espalha da mesma maneira (que o original) e às vezes se espalha a partir de alterações (CASTAÑO, 2013, p. 96).⁴⁵

Como exemplo, a frase dita no segundo episódio da saga, no momento em que Leona quer fugir do Brasil com medo da represália de Aleijada Hipócrita, que a denuncia por ter matado seu marido. A frase se tornaria famosa em todo o “mundo bicha” brasileiro, gerando gargalhadas em diversos contextos já destituídos do original: “Geraldo, prepara o táxi que eu tô indo pra Paris agora! ”.

Esse bordão foi repetido em diversos fóruns na internet, redes sociais, perfis pessoais, *tweets*, e entrou na linguagem cotidiana de milhares de pessoas a partir da reprodução instantânea e viral, constituindo-se um dos memes mais famosos da saga.

Imagem 19: Tweet publicado em resposta à notícia "Fernando Haddad vence em Paris no segundo turno com 69,4% dos votos"



Fonte: <https://twitter.com/aguinaldinho/status/1056628917124120577>

⁴⁵ “Roughly speaking, an internet meme is a phrase, image or video. It can be created or based in a real life event that spreads through the internet causing people to replicate it. Sometimes it spreads in the same way and sometimes it spreads by means of change”. Tradução e friso da autora.

O bordão foi tão repetido que Leona e Paulo Colucci foram chamados, em 2012, para estamparem a publicidade oficial da Aliança Francesa de Belém⁴⁶ daquele ano⁴⁷.

Desse modo, a articulação entre textos promovida pela repetição paródica, em um dado momento no contexto comunicacional da internet, com seus processos de circulação de mensagem, permite entender certo aglomerado de textos não apenas como um conjunto de fotos, ou um grupo de vídeos ou uma série de montagens e frases sem sentido, mas sim como um meme, uma forma de expressão que determina uma maneira de conceber o mundo. (HORTA, 2015, p. 104)

Se torna por isso inviável falar sobre esse fenômeno sem contextualizá-lo ao tempo do qual faz parte. A cultura carnavalesca supracitada e a paródia em si não se figuram suficientes para explicá-lo em sua totalidade, apesar de embasarem grande parte do que este representa.⁴⁸

Imagem 20: Publicidade da Aliança Francesa de Belém em trecho do vídeo produzido com Leona e Aleijada Hipócrita



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=928eIHtd2Cs>

⁴⁶ Curso de língua francesa criado na França e reconhecido pelo governo francês com franquias em todo o país.

⁴⁷ A produção pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=928eIHtd2Cs> acessado 04 de nov. de 2019 às 21:03.

⁴⁸ Leona é considerada como um dos primeiros memes de sucesso do Brasil, como em *Leona Vingativa, um dos memes de maior sucesso da internet brasileira, chegará ao teatro*. Mais em: <https://cenapop.uol.com.br/2019/09/20/187144-leona-vingativa-um-dos-memes-de-maior-sucesso-da-internet-brasileira-chegara-ao-teatro/>

Algum tempo depois do sucesso da saga dos três episódios *Leona Assassina Vingativa* em 2009, a partir de 2014 *Leona* retorna, com o que então viria a ser um gênero comum em suas produções seguintes: o videoclipe paródia.

Leona Vingativa - Eu quero um boy (Cover Gaby Amarantos) (2014) é o primeiro deles. Apropriando-se do contexto da Copa do Mundo da Fifa sediada no Brasil naquele ano, e da participação da conterrânea Gaby Amarantos nas propagandas oficiais da Coca Cola para o mundial, *Leona* canta e interpreta esse tema, agora com nova letra em ritmo tecnobrega, junto a outras bichas e travestis de Belém. A rua e o clipe se tornam, pelas trocas de cenas, a própria abertura, sediada no estádio do Maracanã.

Imagens 21, 22 e 23: Videoclipe *Leona Vingativa - Eu quero um boy (Cover Gaby Amarantos)* (2014)





Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=g2wOb7CTtxw>

Aqui, a apropriação da melodia criada para a multinacional Coca Cola é remixada em tecnobrega, gênero típico das periferias de Belém do Pará, e se soma às imagens da própria abertura transmitida pela Rede Globo, sem direitos autorais e em baixa resolução, criando uma realidade outra em cima do que está dado, subvertendo vários dos valores do heterocapitalismo eurocêntrico (quais sejam, tecnicismo, autoria, propriedade, aspiração burguesa, valorização do masculino, heterossexualidade etc).

3.3 “Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará. ”

Acima, este outro trecho do Manifesto Antropófago se faz bastante pertinente. Isso porque o videoclipe paródia seguinte a *Eu Quero um Boy* (2014) é *Frescáh No Círio* (2015), ambientado numa reprodução do Círio de Nazaré, que, segundo os seus organizadores, se trata da maior procissão católica do mundo⁴⁹.

⁴⁹ Disponível em <https://cirdodenazare.com.br/> acessado em 04 de set. de 2019 às 22:55.

Sediado anualmente desde 1793 em Belém do Pará, o evento, criado para assumir a “vocação crist a herdada dos colonizadores portugueses”⁵⁰, é aqui ressignificado, utilizando mais uma vez toda a potência do precário (técnica e artisticamente falando), porém num espírito mais assumido dentro da “batalha das imagens”. Isso porque o videoclipe começa com uma apropria o de imagens de um culto-show do pastor Marco Feliciano, em que duas garotas se beijam, levando como resposta um pedido   Polícia Militar presente que as leve algemadas fora dali.

A partir dessa cena, a narrativa do clipe se desenrola em cima de críticas debochadas ao cristianismo, ao mesmo tempo em que há na letra uma intimidade com a referida festa, anualmente também fortemente frequentada pelo público LGBTQI+ de Belém.

Comum às práticas coloniais, locais de grande contingente populacional indígena eram alvos de constantes tentativas de conversão e manuten o da hegemonia da religião católica e dos valores cristãos, chave fundamental para uma domina o cultural, sexual, linguística e política permanente.

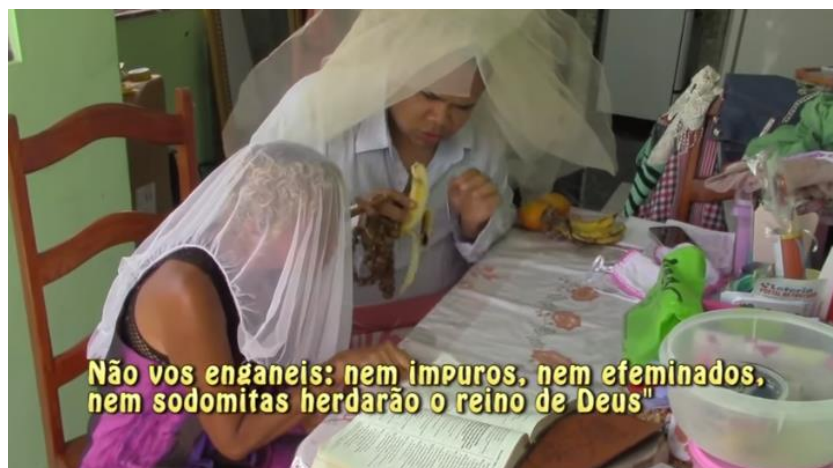
Os diversos estudos produzidos por historiadores e memorialistas sobre o C rio (Vianna, 1904; Dubois, 1953; Cruz, 1967; Rocque, 1974; Moreira, 1971) concordam com a tese de que a festa de Nazaré é resultado do processo de catequiza o dos índios tupinambá pelos padres jesuítas, os quais trouxeram, em sua bagagem, a devo o   nossa senhora. Esta devo o   sustentada pela narrativa mítica do achado da imagem de nossa senhora de Nazaré pelo personagem Plácido, o t pico caboclo – pobre e humilde – representante da classe pauperizada e desprovida de bens materiais, que compunha parcela significativa da popula o da capitania do Pará setecentista (ALMEIDA, 2015, p. 593).

Mais uma vez, existe na paródia de Leona um encontro de valores que são subvertidos: os sexuais, os religiosos, os raciais, os econ micos. Tanto no nível da resposta à hegemonia eurocêntrica a que pretende ser o cristianismo, quanto à hegemonia eurocêntrica das imagens da indústria cultural, ao assumir e explorar a precariedade do entorno (desde o arrastar-se no chão, simulando o empurra-empurra da multidão da procissão, dançar na beira do esgoto, e

⁵⁰ Disponível em <https://turismo.ig.com.br/destinos-nacionais/cirio-de-nazare-por-dentro-da-maior-festa-religiosa-do-brasil/n1597254103662.html> acessado em 04 de set. de 2019 às 22:57.

inclusive escorregar nele, à alegoria do caminhão de lixo como um carro alegórico e a incorporação do gari, que entra e participa da filmagem).

Imagens 24 a 27: *Frescáh no Círio* – Leona Vingativa (2015)





Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=jUIJ-efTykY>

Mais uma vez, a realidade é apropriada através de simulacros diversos em subversão aos referidos moldes hegemônicos e eurocêtricos vigentes, a partir do código do humor, do deboche e da paródia⁵¹. Leona cria uma “realidade paralela” em que mimetiza o imaginário das divas pop a tal ponto que faz confundir realidade e ficção, se tornando, para muitos, aquilo mesmo que mimetizou. Ou seja, na mimese paródica, o imitado vira realidade, uma vez que Leona é vista, para muitos, como uma diva, e é, de fato, seguida por milhares de fãs.

⁵¹ A música parodiada aqui é o *hit Get Lucky*, da dupla francesa Daft Punk com o rapper norteamericano Pharrel Williams.

4. Leona X Leona

“Então o preto, em todos os momentos, combate a própria imagem.”

Frantz Fanon

Este trabalho colocou, a partir do primeiro capítulo (*Reinos, Impérios E Caravelas: O Espelho Virado Para Lá*), a questão da representatividade, simbolizada pelo espelho, e discutiu como estas imagens refletiram realidades alhures, seja na visualidade, seja nos valores: nos discursos.

O tempo-espaço das novas mídias, representando um ponto de virada nas questões da auto representatividade de sujeitos não hegemônicos em discursos não eurocêntricos, invertendo uma lógica da indústria cultural ao disseminar novas narrativas através da internet e sem as intermediações diretas dessa indústria, é colocado como a inversão desse espelho, agora voltado para si. A nuvem é a metonímia da própria internet⁵².

Ao voltar-se o espelho para si, o reflexo passa a alcançar, também, aquilo que “o de fora” geralmente não pode ver.

A auto representação enfatiza locais onde não podiam adentrar muitos dos essencialismos já produzidos acerca dos sujeitos marginalizados e não hegemônicos. Dos filmes coloniais ao cinema terceiro mundista, do olhar animalista ao romantizado, esse “outro” dificilmente escapou de tais representações essencializadas.

Por isso, falar de auto representação é também adentrar nas contradições internas, muitas vezes ressaltadas pelo próprio reflexo do espelho quando virado para si.

Frantz Fanon, em seu trabalho pioneiro acerca das consequências psíquicas da dominação da mente do negro colonizado, introduziu ao mundo ocidental e eurocêntrico aquilo que é natural para o corpo e mente não

⁵² Nuvem (*Cloud*) é como denominam-se os serviços de armazenamento de informações da rede mundial de computadores.

hegemônicos e racializados sob esse sistema: o deslocamento causado pela autonegação.

Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. (FANON, 2008, p. 34)

É possível, a partir daí, delinear a motivação de muitas das referências de Leona e Paulo Colucci em seu universo sógnico transformado em potência de representação. Como mencionado no segundo capítulo deste trabalho, uma das referências da persona de Leona Vingativa vem da personagem Leona Montini, interpretada por Carolina Dieckmann, em *Cobras e Lagartos* (2006).

Imagem 28: Carolina Dieckmann como Leona Montini em *Cobras e Lagartos*, novela exibida pela Rede Globo



Fonte: <https://www.instagram.com/p/Bwq3eECDQog/>

Imagem 29: Leona e Paulo Colucci à época dos três primeiros episódios da saga Leona Assassina Vingativa, em 2009



Fonte: <https://twitter.com/alejada>

Produtos de uma realidade na qual habitam, no imaginário colonizado, milhões de referências à imagem e semelhança do colonizador, as atrizes de novelas, as mulheres ricas representadas pela TV, as Xuxas, paquitas, Elianas e Angélica transmuta-se no desejo de se tornar o outro. A mulher branca e rica é, assim, a própria antítese do eu, e a sua incorporação é a única escolha viável no horizonte da fuga da realidade.

Os pretos são comparação. Primeira verdade. Eles são comparação, ou seja, eles se preocupam constantemente com a autovalorização e com o ideal do ego. Cada vez que entram em contacto com um outro, advêm questões de valor, de mérito. Os antilhanos não têm valor próprio, eles são sempre tributários do aparecimento do outro (Ibidem, p. 176).

Esse aparecimento do outro também está na referência de Paulo Colucci, a Aleijada Hipócrita. Seu sobrenome vem da personagem Mia Colucci, interpretada por Anahí Giovanna Puente Portilla de Velasco, na novela mexicana

Rebelde, exibida em 2005 no Brasil pelo SBT. Mia é uma garota loira e rica, estudante do colégio particular *Elite Way School*, cujos dramas são considerados fúteis pelos próprios personagens da novela.

Imagem 30: Mia Colucci, personagem de Anahí Giovanna Puente Portilla de Velasco em Rebelde



Fonte: <http://images6.fanpop.com/image/photos/33200000/Mia-Colucci-mia-colucci-33294935-640-427.jpg>

Mia Colucci e Leona Montini representam a própria oposição das massas dos países em que foram exibidas. Uma imposição implantada em diversas esferas e codificada nos meios de massa. Uma imposição que se torna desejo. Num mundo onde são essas as referências disponíveis de sucesso, beleza e riqueza, não é difícil compreender um inconsciente formado em cima do desejo de se tornar aquilo mesmo que é colocado como o único almejável possível⁵³.

⁵³ No mercado publicitário brasileiro existe inclusive o sintomático conceito de “consumo aspiracional”. Consiste na assumida utilização de signos da riqueza e da branquitude direcionadas para o público que não faz parte delas, mas que, segundo esses profissionais, “deseja” fazer. O desejo de ascender economicamente não está, para muitos destes publicitários, dissociado do desejo implícito de “tornar-se branco”.

Brasil e México compartilham desse mesmo inconsciente. Globo e Televisa, as maiores emissoras de cada país, respectivamente, são comumente comparadas em volume de produções de telenovelas que se tornam referência por toda a América Latina⁵⁴. Ao mesmo tempo, os dois países aparentemente carregam o mesmo histórico de excluir das imagens midiáticas (telenovelas, publicidades, apresentadores de jornais e programas) a população racializada, indígena, e marcadamente mestiça.

Em 2015, segundo o *Panorama sociodemográfico de México*⁵⁵, há estados em que mais de 60% da população se considera indígena.

Localizando esta questão para o Brasil e mais especificamente o Pará, lugar de onde surge o fenômeno aqui estudado, tem-se que:

[...] o Censo de 2010 registrou que 76,7% da população se autodeclarou preta e parda, o maior percentual do país na classificação 'negro' (mas entre os que se declaram pardos, classificados todos pelo IBGE como negros, não haveria também indígenas, incursos em uma desatenta assimilação oficial?) [...] (PEIXOTO; SILVA, 2016, p. 565).

É importante ressaltar a questão étnico-racial quando falamos em representação na América Latina, uma vez que o "senso comum que permeia a ideologia do progresso continua a idear a assimilação do indígena na sociedade nacional, ou seja, sua anulação" (ibidem).

A cultura afroindígena está presente nos espaços populares de Belém. Entre os denominados 'pardos' pelo IBGE estão os caboclos, indígenas mestiços, embora todos sejam classificados como negros. Os fenótipos humanos nesses espaços são reveladores da ascendência também indígena da população (ibidem, p. 566).

Em paralelo a esta realidade, no México a população apresenta, majoritariamente, semelhante nível de mestiçagem, porém esta não está representada pelas mídias de massa. A exemplo da novela *La Usurpadora*, uma das mais exportadas da Televisa e considerada a mais vista na história da

⁵⁴ Conhecidas pelas novelas, Globo e Televisa disputam liderança na América Latina. Afinal, quem é a maior? Disponível em: <https://tnonline.uol.com.br/noticias/cotidiano/67,422960,14,07,conhecidas-pelas-novelas-globo-e-televisa-disputam-lideranca-na-america-latina-afinal-quem-e-a-maior.shtml> Acessado 27 de nov. de 2019.

⁵⁵ *Encuesta Intercensal (2015). Panorama sociodemográfico de México 2015 / Instituto Nacional de Estadística y Geografía.*-- México : INEGI, c2015.

televisão⁵⁶, o elenco e a personagem principal, que viria a influenciar Leona Vingativa e Paulo Colucci, representam rostos fenotipicamente eurocêtricos.

Imagem 31: Elenco da novela mexicana *La Usurpadora* com Paola Bracho no centro, personagem que inspira *Leona Assassina Vingativa*



Fonte: <https://elcomercio.pe/tvmas/series/usurpadora-final-termina-version-gabriela-spanic-nnda-nnlt-noticia-679967-noticia/>

Neste momento, é preciso analisar também tais referências para além da visualidade.

É sintomático compreender o enredo envolto na figura de Paola Bracho, que tanto inspira a jornada representacional de Leona, de personagem a persona, de brincadeira a realidade, de nome de uma personagem ao seu nome social legítimo.

⁵⁶ A novela foi licenciada para 125 países e dublada em 25 línguas, segundo o portal licenciado da Televisa, www.Esmas.com.

Paola, antagonista e vilã da novela, é interpretada pela mesma atriz (Gabriela Spanic) que interpreta a protagonista mocinha do enredo, Paulina. Protagonista e antagonista se encontram no mesmo corpo, representado por duas irmãs gêmeas separadas no nascimento.

A dualidade antagônica dos opostos que se encontram numa mesma figura se assemelha mais uma vez com o paralelismo da comparação, colocado por Fanon, ou com a dupla consciência, conceito trazido por W.E.B. Dubois⁵⁷. O negro, o preto, o mestiço, o colonizado, vive uma dupla realidade num único corpo, compondo “duas almas, dois pensamentos, duas lutas irreconciliáveis” (DUBOIS, 1903).

Assim, à semelhança de Gabriela Spanic, que interpreta Paola e Paulina, sua irmã gêmea antagonista, Leona é Carolina Dieckmann: mulher branca, cisgênera, de ascendência alemã. E Leona se faz Leona: travesti mestiça, periférica, jurunense.

[...] nem toda forma de consumo é interiorização dos valores das outras classes. O consumo pode falar e fala nos setores populares de suas justas aspirações a uma vida mais digna. Nem toda busca de ascensão social é arrivismo; ela pode ser também uma forma de protesto e expressão de certos direitos elementares. Daí a grande necessidade de uma concepção não-reprodutivista nem culturalista do consumo, capaz de oferecer um marco para a investigação da comunicação/cultura a partir do popular, isto é, que nos permita uma compreensão dos diferentes modos de apropriação cultural [...] (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 289)

Até que ponto haveria na necessidade de ser o outro a negação de si, e até que ponto a apropriação do outro não se configuraria uma reafirmação de si, dentro dessa forçada dupla consciência, “esse senso de sempre olhar para um através dos olhos de outros”⁵⁸? A deglutição do outro para a formação de si parece tomar proporções outras que a sua simples reprodução.

O Herói sou eu. Aplaudam ou critiquem, pouco importa. Eu sou o centro. Se o outro quiser me perturbar através de seu desejo de valorização (sua ficção), expulso-o sem mais nem menos. Ele não existe mais. Não me venham falar desse tipo! Eu não quero sentir o choque do objeto. O contacto com o objeto é conflitante. Sou Narciso e quero ler nos olhos do outro uma imagem de mim que me satisfaça (FANON, 2008, p. 176).

⁵⁷ W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk* (1903)

⁵⁸ “*this sense of always looking at one's self through the eyes of others*”. Tradução da autora.

Combate-se a própria imagem ao mesmo tempo que se apropria de um outro hegemônico para criar, através dessa antítese, um novo eu. Pode-se dizer que essa dialética constante é perceptível em diversos momentos da carreira-vida de Leona, como no seguinte.

4.1 “Só as demônias!”⁵⁹

No terceiro episódio da Saga, *Leona Assassina Vingativa – A Aliança do Mal.*, Leona e Delegada Dafne vão no terreiro de sua mãe de santo, cujo nome debocha com a sonoridade de palavras bantu, jeje ou yoruba, culturas originárias das religiões de matriz africana no Brasil.

Vamos ter que passar para o plano ‘B’. Vamos ter que ir na casa de minha mãe de santo, Tata Tutu Nanã Ditudi Mandi Didiódá de Odé Ofá de Balakuá de Cró Cró de Cré Cré de Crocante Se Não Gostar Me Levante. Vamos ter que armar a reza da cabrita negra! (LEONA, 2009c)⁶⁰

É possível observar a reprodução de estigmas levantados sobre os próprios sujeitos que estão por trás da narrativa. As periferias do Brasil, e por conseguinte as periferias de Belém do Pará, convivem histórica e culturalmente com a presença dessas religiões que ora são celebradas e vividas (seja no âmbito religioso em si, ou cultural, musical e espetacular) ora estigmatizadas e criminalizadas (por um racismo religioso historicamente legitimado pelo Estado e fortalecido pela ascensão da presença neopetencostal nessas mesmas periferias).

Não é possível afirmar se há, no humor produzido no episódio, uma rejeição ou uma aceitação dessas culturas. Porém, para muitos, essa própria ambiguidade, por si, pode ser considerada intolerância.⁶¹

⁵⁹ Frase dita por Leona ao expor suas referências na entrevista DO ANONIMATO À FAMA: LEONA VINGATIVA COMO VOCÊ NUNCA VIU! PT. 1 | #NOISNAREAL Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wNBSh-N-5tk> e acessado 06 nov. 2019.

⁶⁰ Fala de Delegada Dafne. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XNmEf4-HdMY> acessado 06 nov. 2019.

⁶¹ O racismo religioso no Brasil tem em suas vítimas fatais majoritariamente praticantes de religiões de matrizes afroindígenas, como é o caso de Mãe Gilda, sacerdotisa do Ilê Axé Abassá de Ogum, em Salvador-BA, vítima dessa violência e cuja morte data O Dia Nacional de Combate à Intolerância Religiosa, instituído pela Lei nº 11.635/2007. Poucas informações sobre quebra de terreiros e agressões físicas e verbais são

Imagem 32: Aleijada Hipócrita chega no terreiro e derruba a mãe de santo pelos cabelos



Leona A Assassina Vingativa 3 - A Aliança Do Mal.

782.637 visualizações

5 MIL

217

COMPARTILHAR

SALVAR

...

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=XNmEf4-HdMY>

Já no local, a mãe de santo descobre em seus jogos de adivinhação (que parodiam os búzios utilizados no *Erindinlogun* dos candomblés) que Leona e Delegada Dafne foram “cabuetadas” por uma pessoa, e diz “Aqui diz que ela é preta! Ela é negra! ”.

Tal pessoa que haveria entregado Leona e Delegada Dafne é aqui personificada por uma única característica, a racial. Ao passo que os fenótipos

encontradas tendo em vista a invisibilização dos casos, mas ainda assim as informações do Disque 100 criado no Ministério dos Direitos Humanos de 2018 indicam que “Entre os segmentos mais atingidos estão umbanda (72), candomblé (47), testemunhas de Jeová (31), matrizes africanas (28) e alguns segmentos evangélicos (23)”. Disponível em: <https://www.mdh.gov.br/todas-as-noticias/2019/junho/balanco-anual-disque-100-registra-mais-de-500-casos-de-discriminacao-religiosa> acessado 18 de dez. de 2019.

dessa atriz são semelhantes a quase os de todo o elenco, as personagens de Leona e Aleijada Hipócrita são mulheres ricas e loiras, logo não são pretas ou negras como a “cabueta”. Afinal, “Na diegese de Leona, lençóis viram belos vestidos e perucas loiras indicam a sofisticação e opulência da protagonista” (DUARTE FILHO, 2018, p. 98).

A negação do eu periférico, subalterno e racializado parece estar muitas vezes proporcionalmente ligado ao nível de exclusão ao qual esses sujeitos são socialmente submetidos. Como exposto logo no início desse trabalho, travestis racializadas e periféricas dificilmente têm espaço fora dos associados à criminalidade e à imagem da violência e da prostituição.

Nenhum desses estigmas em Leona são apenas metafóricos.

Em 2016, ao ser detida pela segunda vez por praticar furto, Leona aparece na TV aberta no programa Cidade Alerta⁶², em entrevista dentro da delegacia. Lugar-comum para corpos como o dela, o programa, que transmite diariamente matérias com casos de assassinatos e mortes, relata o acontecido numa perspectiva cômica.

Leona, assim como o fazem outras figuras como ela⁶³, se apropria desse cômico sob o qual o seu estigma é colocado, e debocha da entrevistadora e da própria situação na delegacia. É o que, mais uma vez, Duarte Filho chamaria de malandragem *queer*.

A prostituição é o outro lugar-comum que não se situa, em Leona, apenas no nível do discursivo.

Como comentado antes, Leona assume em entrevista já ter se prostituído na adolescência, e um de seus cliques-paródias, já posterior aos dois anteriormente mencionados, é inteiramente dedicado à conscientização (através do humor e do deboche) da prostituição com proteção.

⁶² “Cidade Alerta - Leona vingativa é presa acusada de furto” disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E3vr88tBG5M> acessado em 04 de dez. 2019.

⁶³ Como Vitória Beatriz, em matéria no Na Mira <https://www.youtube.com/watch?v=ry4wVa1KgJ0> e no Sem Meias Palavras <https://www.youtube.com/watch?v=6KRAu-JORGk> de Caruaru, este último amplamente conhecido na internet por suas matérias com travestis audaciosas.

O clipe se trata do terceiro da sequência que começa com *Eu Quero um Boy* (2014) seguido de *Frescáh no Círio* (2015), e se chama *Não Pode Esquecer o Guanto* (2017).

Dessa vez, nem Coca Cola nem dupla francesa ou rapper americano; a paródia é feita em cima da música da cantora paraense de carimbó Dona Onete, *No Meio do Pitiú* (2016). A letra e o clipe originais tratam do mercado popular de Belém, Ver-o-Peso. E é nesse mesmo lugar que Leona grava a sua paródia, ao mesmo ritmo do carimbó, porém falando do dia-a-dia das “travas” que vão ali se prostituir.

Imagens 33 a 36: Clipe de Não Pode Esquecer O Guanto (2017)





Leona Vingativa - Não Pode Esquecer o Guanto (Videoclipe Oficial)

443.869 visualizações • 16 de ago. de 2017

👍 23 MIL 🗨️ 496 ➦ COMPARTILHAR 📌 SALVAR ...

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=VQ1Lv1fD9s>

Nesse diálogo entre a margem subalterna e o centro hegemônico, entre as bichas pobres e as divas *pop*, essa margem parece assumir gradualmente o centro da sua própria narrativa. Inicialmente, mesmo através da estética do precário, Leona reproduzia discursos hegemônicos. Já nas produções mais recentes, cujo precário está mais na intenção do que nos equipamentos agora disponíveis, os discursos parecem passar a refletir menos um projeto de desejo hegemônico (como o desejo de ser uma mulher loira e rica) e mais a realidade concreta do seu entorno, nesse caso, a das travestis que se prostituem e que não podem esquecer de usar o “guanto” (preservativo).

Ao virar o espelho para si, essa subalternidade periférica racializada e travesti expõe, nas contradições, as imposições sociais diversas, heranças coloniais e autonegação. Ao mesmo tempo em que, a partir desse mesmo reflexo de si, e da deglutição dessas referências externas, parece haver, à semelhança da antropofagia modernista, um processo dialético, que produz narrativas miméticas às hegemônicas, porém subversivas estruturalmente.

Novos meios de conceber o mundo e a si.

Últimas considerações: “Você quer me matar de novo?!”

É lugar-comum de discussões que abordem questões acerca do avanço da tecnologia tenderem a reproduzir o discurso da ideologia do progresso técnico-científico. Nesse discurso, desenvolvimentismo e evolucionismo se transfiguram num “efeito de profetismo: trata-se de sempre de enunciar uma visão sobre o futuro [...], que tem, em última análise, um potencial de tipo econômico” (DUBOIS *apud* BARCELOS, 2008, p. 1).

Essa própria ideologia geopolítico-econômica de bases colonial-imperialistas, coloca um inevitável e linear avanço tecnológico como a redenção última da humanidade, que, repetindo, cumpre um importante papel na guerra e “batalha das imagens, dimensão fundamental das empreitadas imperiais que têm definido novas formas de guerra que, *high tech* em seus instrumentos, são, no entanto, fundamentalistas e messiânicas na inspiração-legitimação” (SHOHAT, STAM, 2003, p. 14).

É por isso que esta pesquisa fez questão, ou pelo menos procurou, evitar ao máximo tal otimismo simplista e não neutro, que reproduz os interesses econômicos das bases supracitadas.

Investigou-se o novo horizonte da produção de autoimagem a partir das novas mídias na era da internet, algumas consequências e limites dessa proclamação de auto representação através do caso de Leona Assassina Vingativa, webcelebridade pioneira no Brasil, e representativa da emersão da subalternidade em contraste com os meios de massa tradicionais, por se tratar de uma travesti racializada da periferia de Belém do Pará.

A subalternidade, rigorosamente atrelada à racialidade, adicionada à sexualidade e identidade de gênero, fala muito sobre um Brasil pós-colônia cujo patriarcalismo manteve as distinções econômicas à maneira das capitânicas hereditárias quase sempre que possível, reconfigurando-se a cada novo tempo, sem deixar de reproduzir as divisões quase castais, seja na chegada da imprensa, do cinema ou da televisão.

Nunca importou que essas economias de ponta da produção cinematográfica fossem (e ainda são) firmemente ancoradas em sistemas de cultura nacional, produção de estúdio capitalista, o culto a gênios majoritariamente masculinos e à versão original e, portanto,

muitas vezes conservadoras em sua própria estrutura. (STEYERL, 2009, p. 3)⁶⁴

A manutenção do poder através das imagens, a política do visível, o espetáculo, são sintomas de uma progressão cujo auge é um capitalismo puramente virtual. O valor da imagem se torna a própria realidade. O real é o capital como assumidamente ficção especular.

É nesse jogo que a tomada de poder sobre os novos meios de produção de autoimagem aponta uma virada crucial no acesso à representação e à própria existência daqueles que estão excluídos dos discursos oficiais e legitimados.

Longe de uma suposta democracia, essa abertura de acesso é uma nova etapa do capitalismo, cujos domínios multinacionais estão constantemente se ressignificando, e que mais do que consumidores, todo usuário que produz, ou que simplesmente fornece dados dentro da rede, é também um produto, uma mercadoria.

O semiocapitalismo⁶⁵ se funde à economia de dados (*data economics*) digital numa amplitude vigilacional proto-neurológica. Longe de uma inicial liberdade em comparação aos meios convencionais, a internet se mostra, ao fim da segunda década do século XXI, e através dos smartphones, como um projeto cibórgico em andamento.

Apesar disso, e teimosamente, para o terror dos projetos da dominação hegemônica branca da neo-colônia global *high tech*, a existência tátil e efetivamente presente nas ruas e nas manifestações espontâneas precárias de conhecimentos cibernéticos e potentes em sobrevivências autônomas ainda persiste ao longo das vastas extensões da terra brasilis.

⁶⁴ No original: *"It never mattered that these high-end economies of film production were (and still are) firmly anchored in systems of national culture, capitalist studio production, the cult of mostly male genius, and the original version, and thus are often conservative in their very structure. Resolution was fetishized as if its lack amounted to castration of the author"* (STEYERL, Hito. *In Defense of the Poor Image*. e-flux journal n. 10, nov. 2009).

⁶⁵ "O semiocapitalismo [capitalismo semiótico] se tornou o ponto máximo de abstração do capital, impactando direta e fulminantemente sobre indivíduos que vivem, cada vez mais, no interior de realidades virtuais e sob o signo da desmaterialização dos vínculos intersubjetivos". Ricardo Forster. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/555655-o-novo-espirito-do-capitalismo> Acessado 28 de nov. 2019.

“Só por causa deles é que nós somos divas!” dissera Fernando Valle, a Delegada Dafne da saga *Leona Assassina Vingativa*⁶⁶.

Teria essa ligeira geração, que tem durado pouco mais que 10 anos de produção, invertido a lógica uma vez constatada pela clássica definição de indústria cultural?

O particular, ao emancipar-se, tornara-se rebelde, e se erigira, desde o Romantismo até o Expressionismo, como expressão autônoma, da revolta contra a organização. O simples efeito harmônico tinha cancelado na música a consciência da totalidade formal; a cor particular na pintura, a composição do quadro; a penetração psicológica, a arquitetura do romance. A isso põe fim a indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, in LIMA. 2002, p. 172).

Teria, nesse período de que se trata a pesquisa, o rebelde se reerigido, contrariando a consolidada expectativa e reiniciado a roda que condiz tal ciclo?

E o que será da autoestima da subalternidade em posse de seus discursos após a euforia dos primeiros dez anos de apropriação capitalista desses produtos espontâneos? Manter-se à margem da oficialidade ainda será um ato microrevolucionário quando os mercados se pulverizarem em mais nichos do que gostos e tribos?

Por fim, Leona Vingativa e sua potência do precário, que apropria, usurpa e atropofaga o que estiver em seu caminho, atrelada ao capital viral dos seus vídeos e memes, cruza-se com a definição de imagem pobre (*poor image*) cunhada pela artista e pesquisadora multimídia Hito Steyerl.

A imagem pobre deixou de ser sobre a coisa real – a originalmente original. Em vez disso, é sobre a suas próprias condições reais de existência: circulação de enxurrada, dispersão digital, temporalidades fraturadas e flexíveis. É sobre provocação e apropriação, assim como é sobre conformismo e exploração. Em resumo: é sobre a realidade. (ibidem, p. 8)⁶⁷

As consequências da tomada desses novos meios e mídias de autoimagem pelas margens, femininas e afeminadas, racializadas, de valores aquém dos valores cristãos, ainda não podem ser totalmente definidas. Mas se

⁶⁶ In Rodrigues; Ferreira; Zamboni, 2013, p. 306.

⁶⁷ No original: “The poor image is no longer about the real thing — the originary original. Instead, it is about its own real conditions of existence: about swarm circulation, digital dispersion, fractured and flexible temporalities. It is about defiance and appropriation just as it is about conformism and exploitation. In short: it is about reality” (ibidem).

uma nova era começou, então esse vasto campo de batalha ainda esconde áreas relativamente virgens e outras apenas ficcionalmente dominadas, que pouco a pouco são ocupadas pela massa heterogênea, e é ela, a heterogeneidade e sua diversidade, que parece ainda ser a principal rival de um projeto de “sujeito universal” cunhado pela hegemonia do poder e diretamente traduzido na política do visível: andro-euro-cêntrica.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. Pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALMEIDA, Ivone Maria Xavier de Amorim. **Revisitando o círio de Nazaré a partir da lente sociológica de Eidorfe Moreira**. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 10, n. 3, p. 591-604, set./dez. 2015.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: O Negro na Telenovela Brasileira**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

BARCELOS, G. Corpo, aparelho e auto-imagem. **RuMoRes**, v. 2, n. 3, 13 dez. 2008.

BEAUVAIS, Yann. **Coisas de viados! Coisas de bixas!**. Disponível em: <http://yannbeauvais.com/?p=1544> Acesso em 25 de novembro de 2019.

CABRAL, Eula Dantas Taveira. **Mídia no Brasil: Concentração das Comunicações e Telecomunicações**. EPTIC, Vol. 17, nº 3, ISSN 1518-2487 set./dez. 2015.

CAREGNATO, Rita Catalina Aquino; MUTTI, Regina. Pesquisa qualitativa: análise de discurso versus análise de conteúdo. **Texto contexto - enferm.**, Florianópolis, v. 15, n. 4, p. 679-684, Dec. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010407072006000400017&lng=en&nrm=iso Acessado 26 de jun. 2019.

CASTAÑO, D., C.M. (2013). Defining and characterizing the concept of Internet Meme. **Revista CES Psicología**, v. 6, n. 2, p. 82-104.

CHAVES, Maria Laura Barbosa. **O Negro Na Mídia Brasileira**. Centro Universitário de Brasília – UNICEUB. Faculdade De Ciências Sociais Aplicadas – FASA. Curso de comunicação social, 2008.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

DOSSIN, Francielly Rocha. **Sobre o regime de visualidade racializado e a violência da imageria racista: notas para os estudos da imagem**. Anos 90, Porto Alegre, v. 25, n. 48, p. 351-377, dez. 2018.

DUBOIS, W.E.B. (1903). **The Souls of Black Folk**. Atlanta, GA, Estados Unidos da América. Disponível em: https://faculty.uml.edu/sgallagher/WEBDuBois-Souls_of_Black_Folk-1-14.pdf Acesso em 25 de nov. 2019.

FANON, Frantz. **Pele Negra Máscaras Brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GARCIA ESPINOSA, J. **Por un cine imperfecto**. Caracas: Rocinante, 1970. pp. 11-32.

GOFFMAN, E. **Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity**. New York: Simon & Schuster, 1986.

HALL, Stuart. **Cultural Identity and Cinematic Representation**. Framework, 36, 1989.

_____. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HORTA, Natália Botelho. **O meme como linguagem da internet: uma perspectiva semiótica**. Brasília: Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2015.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa, Ed. 70, 2007 — Digitalizado por SOUZA, R. Disponível em: <https://flankus.files.wordpress.com/2009/12/introducao-a-analise-da-imagem-martine-joly.pdf> e acessado 26/06/2019 Acesso em 05 mai. 2019.

LUZ, Marco Aurélio. **Cultura Negra e Ideologia do Recalque**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

MARÇAL, J. C. Pós-modernidade e tecnociência. In: EVANGELISTA, João; PERRUSI, Martha; FERREIRA, Sérgio. (Org.). **Filosofia do virtual: reflexões acerca da internet**. 1ed. Porto Alegre: ABEC Brasil, 2019, v. 1, p. 99-114.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Prefácio de Néstor García Canclini; Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997.

NAKAMURA, Lisa. **Cybertypes: Race, Ethnicity, and Identity on the Internet**. New York: Routledge, 2002.

NASCIMENTO, Abdias do. **Quilombismo**. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 1980.

PARENTE, André (org.). **Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Editora 34 Ltda., 1993.

PARISIER, Eli. **O filtro do invisível: o que a internet está escondendo de você**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2011.

PERRA, Hija de. **Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma**. Revista Periódicus. Salvador, v. 1 2ª edição nov. 2014/ abril 2015. p. 1 – 8.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1984.

ROCHA, Paula Jung; MONTARDO, Sandra Portela. **Netnografia: incursões metodológicas na cibercultura**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Dez. 2005.

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.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Izabela Domingues da. **A nova ordem do discurso na propaganda: Internet, prosumers e consumerismo político**. Recife: Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC, Comunicação, 2011.

SODRÉ, Muniz. **O social irradiado! Violência urbana, neogrotesco e mídia**. São Paulo: Cortez, 1996.

SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. **Auto-representação em vídeos na internet**. Campinas: Dissertação (Mestrado) – Unicamp, Instituto de Artes, Multimeios, 2008.

SOUZA, Eloisio Moulin de. **PROCESSOS DE RACIALIZAÇÃO: Inteligibilidade, Hibridade e Identidade Racial em Evidência**. E&G Economia e Gestão, Belo Horizonte, v. 17, n. 48, set./dez. 2017

STEYERL, Hito. **In Defense of the Poor Image**. e-flux journal n. 10, nov. 2009.

TAYLOR, Charles. **MULTICULTURALISMO: examinando a política de reconhecimento**. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

TERRA. **Os Trapalhões: as piadas que não seriam aceitas hoje em dia**. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/tv/os-trapalhoes-as-piadas-que-nao-seriam-aceitas-hoje-em-dia,575412fe6531c410VgnVCM3000009af154d0RCRD.html> Acessado 28 out. 2019.