

Leona Assassina Vingativa: bichas astuciosas e malandragem queer

Por Ricardo Duarte Filho *

Resumo: O presente artigo almeja discorrer sobre a possibilidade da precariedade e do deboche como ferramentas estéticas e discursivas dentro de um cinema *queer* produzido no Brasil. A partir da discussão de Silviano Santiago sobre o *homossexual astucioso*, almejo discorrer sobre como podemos discutir uma *malandragem queer*. Através da análise de *Leona Assassina Vingativa 4: Atracão em Paris* (André Antônio e Paulo Colucci, 2017), pretendo discutir como essa astúcia *queer* pode questionar discursos de representatividade positiva ao trazer a precariedade como potência estética e o deboche e malandragem como forças disruptivas.

Palavras-chave: cinema *queer* brasileiro, deboche, malandragem, *queer*.

Resumen: En este artículo intento discutir la posibilidad del empleo de la precariedad y la irrisión como herramientas estéticas y discursivas en un cine *queer* producido en Brasil. Partiendo de la discusión de Silviano Santiago sobre el *homossexual astuto*, discuto la posibilidad de pensar en la figura de la *loca astuta*. A través del análisis de *Leona Assassina Vingativa 4: Atracão em Paris* (André Antônio e Paulo Colucci, 2017), sugiero que la *astucia queer* puede cuestionar discursos de representaciones positivas al proponer la precariedad como potencia estética y la irrisión como fuerza disruptiva.

Palabras claves: cine *queer* brasileño, irrisión, libertinaje, precariedad y la irrisión, *queer*.

Abstract: This article focuses on precariousness and debauchery as aesthetic and discursive tools within a *queer* cinema produced in Brazil. Based on Silviano Santiago's discussion of the astute homosexual, I propose the figure of the savvy *queer*. An analysis of *Leona Assassina Vingativa 4: Atracão em Paris* (André Antônio e Paulo Colucci, 2017), allows for discussing the way the savvy *queer* questions positive representational discourses by centering on the aesthetic potential of precariousness as well as the disruptive possibilities offered by debauchery.

Key words: Brazilian *queer* cinema, debauchery, savviness, *queer*.

Fecha de recepción: 20/05/2018

Fecha de aceptación: 01/10/2018

Introdução

Em certo momento de sua pioneira pesquisa sobre o universo do mundo noturno das apresentações de *drag queens* nos Estados Unidos, Esther Newton se declara constantemente chocada com o fato de muitos de suas entrevistadas fazerem piadas e gracejos com situações que, para a autora, seriam trágicas ou reprováveis. Embora Newton em momento algum reprove explicitamente esse humor, atribuído à sensibilidade *camp* em seu livro *Mother Camp* (1972), a sua confusão perante aquele peculiar senso de humor é bastante sintomática. Muitas das reações do movimento LGBT norte-americano pós-Stonewall foi de rechaçar e criticar parte da cultura gay mais voltada a sensibilidades marcadamente desviantes (Halperin, 2012). Através de uma ênfase na política de liberação sexual, muitos dos elementos da cultura gay e lésbica associados à melancolia, ao excesso – como a adoração aos musicais –, o deboche – como o humor mórbido das entrevistadas de Newton –, ou ainda sua associação com uma subjetividade marginal e de exclusão começaram a ser eclipsados por uma militância mais voltada às questões de integração social.

Mesmo em textos que celebram essa sensibilidade, por vezes há também uma espécie de ameaça fantasmática de um deboche despolitizado e alienante, um entrave para o maior engajamento político do movimento gay. Dyer (2002: 50) ressalta que “a diversão, o *wit*, também têm seus inconvenientes. Eles nos levam a ter uma atitude de não levar nada a sério, tudo tem que ser transformado em uma citação ou piada. O *camp* acha [...] todos os movimentos ativistas apenas chatos”. Por esse possível deslocamento de um discurso politizado, parece-me que o deboche continua gerando um certo incômodo nos estudos sobre o *camp*. Esse deboche que parece causar um certo desconforto em alguns dos autores que discutem o *camp* e a cultura *queer* é mais próximo do carnavalesco do que de um politicamente engajado mais ligado a um projeto de assimilacionismo ou de uma visão política partidária. Como ressaltado por

Heather Love em seu livro *Feeling Backwards* (2007), muitos dos discursos de representatividade *queer* contemporâneos acabam por demandar personagens bem-sucedidos, confiantes e bem-resolvidos com sua sexualidade: a bicha¹ afetada e debochada, só é aceitável até um certo ponto, como podemos perceber pelo supracitado comentário de Dyer. Discursos que muitas vezes aproximam-se também de uma subjetividade neoliberal do sujeito como “dono de si”: consciente de seu corpo como sua propriedade e responsabilidade e uma consequente demanda de uma produção positiva entre seu corpo e outros corpos. A autora Lisa Duggan ressalta essa aproximação dos discursos de um ativismo gay contemporâneo com o neoliberalismo ao cunhar o conceito de *homonormatividade*: “uma política que não contesta os pressupostos e instituições heteronormativos, mas os mantêm e sustenta, enquanto promete a possibilidade de uma cultura gay privada e despolitizada, ancorada na domesticidade e consumo” (Duggan, 2003: 50). Será que poderíamos empregar esse deboche, esse humor mórbido e autodepreciativo, que tanto assustou Esther Newton, para formas novos discursos que fujam não apenas a essa ligação homonormativa com o neoliberalismo, mas também a uma visão política mais estrita e partidária? Poderia a bicha louca propor novas formas *queers* de política? Aqui penso o *queer* como uma força que supasse as questões de gênero ou orientação sexual, embora essas também lhe sejam importantes, mas como formas de vida, ações ou sujeitos que nos propiciem questionarmos os discursos hegemônicos correntes. Formas essas que podem, por vezes, trazer elementos que nos pareçam ética ou moralmente reprováveis, mas que ainda assim propiciam fraturas nos discursos de domesticidade e assimilação próximos à supramencionada homonormatividade.

¹ *Bicha* é uma expressão brasileira usada de maneira agressiva para referir-se à homossexuais masculinos. Embora hoje, tal como *queer*, também já é empregada de maneira afetuosa entre esses mesmos sujeitos previamente estigmatizados por ela. Aproximação da figura latino-americana da *loca*.

Parto do pressuposto que podemos discutir como o deboche parece estar intimamente ligado a certos aspectos da cultura brasileira. Não me parece coincidência que um dos grandes símbolos do *camp* seja Carmen Miranda, ou ainda que o excesso da teledramaturgia latino-americana seja constantemente citado e parodiado por sujeitos provenientes de outros contextos culturais. Se pensarmos na longa história da cultura Brasileira e sua ligação com o hibridismo e o uso estratégico – astucioso, talvez dissesse Silviano Santiago – de influências hegemônicas por parte de artistas locais,² podemos notar que muitas das características discutidas e associadas ao *camp*, ao deboche e a frivolidade *queer* encontram ecos em expressões brasileiras. Por tal centralidade, dedico-me a uma breve discussão sobre essas ligações na primeira parte do presente artigo.

Aqui emprego o deboche como elemento de discussão dentro da produção audiovisual *queer* brasileira a partir de duas hipóteses centrais. Primeiramente da possibilidade de seu uso como um afrontamento político por uma via outra que não a da militância engajada; e, segundo, por permitir diálogos entre a sensibilidade *camp* e elementos caros à cultura brasileira e latina. Para debater essas duas ideias, pretendo debruçar-me na ideia do *homossexual astucioso* como proposto por Silviano Santiago e então discutir como algumas de suas ideias podem ser empregadas dentro do cinema *queer*. Para tal, me volto especialmente à análise da obra *Leona Assassina Vingativa 4: Atracão em Paris* (André Antônio e Paulo Colucci, 2017). Vídeo originalmente produzido para a divulgação pelo YouTube e outras redes sociais – embora posteriormente também tenha participado de dois consolidados festivais nacionais, o Janela Internacional de Cinema do Recife e a Mostra de Cinema de Tiradentes – nele vemos a continuação da história da personagem midiática Leona Assassina Vingativa. A escolha dessa obra dá-se por permitir questionar como o deboche pode ser empregado como elemento estético dentro de um cinema periférico

² Aqui poderíamos citar o Manifesto Antropofágico, a Tropicália e o Desbunde como exemplos canônicos.

produzido em condições precárias. Como sugerido por André Antônio Barbosa (2017), a precariedade parece assumir uma potência criativa e estética para uma constelação de filmes brasileiros contemporâneos em um gesto provocador, de maneira a ressaltar a própria condição precária de sua feitura. Daí a recorrência de efeitos claramente toscos, de uma cenografia por vezes compostas de gambiarras e de atuações marcadamente artificiais, como também discutido por Prysthon (2015) e Lopes (2017). Será que poderíamos discutir que aqui o deboche integra também a própria tessitura fílmica através dessa promoção da precariedade? Creio que a obra também suscita instigantes visões e possibilidades de como usar o deboche de maneira marcadamente contestadora e distante de uma possível chave homonormativa.

“Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval”: bichas astuciosas e o deboche

Uma olhada rápida nas capas do acervo digitalizado de um dos primeiros jornais gays brasileiros, o *Lampião da Esquina*, já parece deixar claro como o deboche está historicamente ligado a questões *queer* no Brasil. A edição 33, publicada em fevereiro de 1981, torna-se sintomática para a discussão aqui empreendida por duas razões centrais. Estampando a capa vemos uma caricatura de Fidel Castro travestido em roupas que fazem clara alusão à Carmen Miranda. O balão de fala indica que ele canta “Yo no creo en maricones, pero que los hay, los hay”, enquanto o desenho também indica o requebrar do então presidente cubano. Embora ao vermos essa capa possamos pensar imediatamente tratar-se de uma matéria de cunho reacionário e com claras críticas unilaterais à Revolução Cubana, na realidade o que se segue à ilustração é uma matéria crítica e denunciativa da perseguição e maus tratos sofridos pelos homossexuais do país.

Primeiramente, podemos ver aqui claramente como o deboche foi historicamente usado com funções críticas, mesmo que também traga

elementos que alguns poderíamos contestar. À primeira vista a capa parece encaixar-se em um discurso amplamente criticado pela militância LGBT, a de associar o preconceito do indivíduo à uma homossexualidade latente e oprimida do mesmo. Também salutar a escolha do travestimento em Carmen Miranda. Muitas vezes tida como uma das maiores divas *camp*, ou aquela que “personificava o *camp* antes do conceito ser inventado” (Holden, 1995), Carmen Miranda traz uma interessante particularidade: enquanto muitas outras divas dessa sensibilidade eram vistas como *camp* através de uma performance de uma seriedade fracassada, um excesso da atuação que acabava por eclipsar a personagem sob o signo da diva e, através desse deslocamento, gerar um potencial cômico não intencional, a *Brazilian Bombshell* empregava um vestuário marcadamente artificial, enquanto performava a imagem da sedutora mulher latina de maneira intencionalmente exagerada. Não há aqui sequer uma seriedade para fracassar, pois já aparenta começar pelo uso consciente do artifício. A capa, portanto, parece mostrar como esse deboche *queer* poderia gerar certas contundentes críticas políticas enquanto também traz elementos que poderiam ser visto como reprováveis: ela estaria ridicularizando a Revolução Cubana? Ou ainda: estaria ridicularizando Fidel Castro através do travestimento? Estaria, portanto, argumentando que o travestimento seria algo ridículo? Não creio que haja aqui respostas fáceis, mas uma aposta na própria ambiguidade do deboche. Seria essa escolha pelo ambíguo um dos possíveis motivos para o desconforto causado?

Assim, encontro em *O homossexual astucioso* de Silviano Santiago (2004), um importante texto de confluência de muitas das hipóteses aqui discutidas. De maneira mais ampla, o texto é uma tentativa de debate acerca da reafirmação sistemática da condição periférica dos estudos brasileiros pela repetição da condescendente pergunta sobre as “novidades” acadêmicas produzidas no país. Santiago volta-se ao exemplo das diferenças da militância homossexual norte-americana e brasileira como forma de circunscrever seu debate em uma discussão específica. Discorrendo sobre a importação atribuída pelo discurso

militante norte-americano para o gesto de “assumir-se”, Santiago sugere uma outra possibilidade de militância gay latina usando uma figura chave do imaginário brasileiro e da associação desse personagem com a inconstância e com o deboche marcadamente nacional: o malandro. Ao contrapor o “exibicionismo público, protestante” (Santiago, 2004: 201) praticado e divulgado pelos movimentos militantes norte-americanos com a realidade social brasileira, o autor sugere a possibilidade de uma “forma astuciosa de exibicionismo também público, ao gosto da confissão católica secreta: o exibicionismo malandro” (Santiago, 2004: 201). Para ele, esse seria um exibicionismo calcado na ambiguidade e na astúcia, em um constante jogo de mostrar/esconder.

Embora a ideia central do emprego da astúcia me pareça extremamente produtora quando visto ao lado do deboche, outros pontos suscitados pelo autor não me parecem conjugar tão bem com a própria promoção da astúcia efetuada no ensaio. Silviano promove a ambiguidade no lugar do “assumir-se” como colocado pelo então movimento militante norte-americano, mas na sua conclusão, ele parece também negar a possibilidade da potência de colocar-se na margem, de uma posição oblíqua, *queer*. O autor termina o texto por indagar “se a subversão através do anonimato corajoso das subjetividades em jogo, processo mais lento de conscientização, não condiciona melhor o futuro diálogo entre heterossexuais e homossexuais, do que o afrontamento aberto por parte de um grupo que se automarginaliza, processo dado pela cultura norte-americana como mais rápido e eficiente?” (Santiago, 2004: 202). Entretanto, como discutido por Halperin (2012) e Lisa Duggan (2013), o “assumir-se” promulgado pelos movimentos militantes de então não almejava a automarginalização, como parece argumentar Santiago, mas a *integração*. A principal intenção do discurso do *sair do armário* era a de contestar que os casais gays e lésbicos poderiam agir e viver como os casais heterossexuais, formulando assim a construção da imagem do “gay saudável” integrados dentro do sistema neoliberal. Assim, parecemos encontrar algo contraditório dentro da

argumentação do autor, já que o discurso do assumir-se propunha uma tentativa de integração na ordem hegemônica, fato esse também criticado por Santiago, enquanto era o próprio movimento *queer*, através da promoção da marginalização, que empregava estratégias mais próximas à ambiguidade e astúcia.

A própria escolha do malandro como figura que inspira a ideia do homossexual astucioso parece já o colocar numa posição marginalizada e de constante enfrentamento com a ordem pública, já que essa era a posição do malandro. Ou ao menos através de seu mito como o sujeito fora da lei que sobrevive através de pequenos golpes e da perpetuação de negócios não autorizados pelo poder estatal. O foco principal da crítica de Silviano na ideia de “sair do armário” recai na não necessidade da redundância de assumir-se se já se assume gestos ou comportamentos foras da “norma”. Para ele, “o homossexual astucioso não diria de si, em público e abertamente, que é bicha, viado, paraíba, sapatona, etc., embora não queira, ou não tenha necessidade de travestir os gestos ou esconder as roupas, característicos de homossexuais.” (Santiago, 2004: 202). Entretanto, essa crítica e a sua promulgação da ambiguidade no lugar de uma fixação identitária não me parece necessariamente atrelada à negação de uma “automarginalização” criticada por ele nos questionamentos finais do ensaio. O *queer* busca estabelecer uma identidade mutável e reforçar seu caráter de construção, passível de mutações constantes, e busca novas possibilidades de prazeres não restrito a questões homoeróticas. Portanto, a automarginalização não necessariamente indica uma adesão à política identitária nos moldes da militância norte-americana e sua visão quase teleológica do “sair do armário”.

É partir desses pontos conflitantes com o texto que intento promover a inconstância e releitura ao aproximar-me da ideia de “bicha astuciosa” inspirado no *homossexual astucioso* de Santiago. *Bicha astuciosa* por reconhecer a instigante conexão com a figura do *homossexual astucioso* com o

deboche e a inconstância, mas discordando da sua desvalorização das possibilidades suscitadas pela marginalidade, uma *malandragem queer*. Busco a possibilidade dessa leitura da marginalidade sob o signo da precariedade estética. Não creio que o discurso da marginalização esteja ligado com o “assumir-se” defendido pelos movimentos militantes norte-americanos, mas muito mais com o deboche e sua promoção de ambiguidades como inseridos dentro da cultura brasileira. Como as nossas vivências e subjetividades periféricas podem produzir novos conhecimentos e aproximações possíveis mesmo para um conceito originado na cultura anglo-saxã? Creio que a ideia do malandro e a ambiguidade da bicha astuciosa, parecem apontar para a possibilidade do deboche como estratégia. Portanto, a partir dos questionamentos levantados, parto do pressuposto que assumir a posição de marginalidade não é assumir-se no sentido militante norte-americano criticado por Santiago, mas que pode ser efetuado através e como um constante jogo com a norma.

Malandragem queer: Leona Assassina Vingativa, a precariedade e o deboche caótico

Em um importante texto que também tem como base o supracitado artigo de Santiago, Denilson Lopes (2007) defende a possibilidade do uso de uma “nova invisibilidade” como estratégia propiciadora de outros diálogos *queers*. Entretanto, creio que essa invisibilidade não se faz sempre possível. Como colocado pelo próprio autor, “são muitos os caminhos. Esta foi apenas uma estória. Há muitas para serem contadas. É preciso estar atento a esta diversidade para gerar encontros inusitados, movimentos e espaços sociais mais plurais” (Lopes, 2007). Gostaria de pensar aqui na possibilidade de outras astúcias, me distanciando da invisibilidade proposta por Lopes e sugerida por Santiago em direção àquelas figuras que apontam para ambiguidade e o deboche como forma de lidar com o mundo. Não apenas isso, mas também

parecem construir suas personas e carreiras através dessas estratégias de outras visibilidades.

Se a invisibilidade indica arrefecimento e desapareição, penso naqueles outros que permanecem completamente imbricados na astúcia malandra do jogo constante, da inconstância à brasileira e do “movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis” (Santiago, 2000: 16). Creio que uma das imagens finais de *Leona Assassina Vingativa 4* parece indicar e propor outras possibilidades do deboche *queer*. Ao imaginar a possibilidade de estratégias astuciosas em contraponto à invisibilidade e ao assimilacionismo, começo essa discussão a partir da projeção final de um enorme rosto de Leona no céu, tomando a tela para si enquanto ri após escapar mais uma vez da punição por seus crimes. Parece-me que Leona almeja outras formas de visibilidade para além do binário exposto por Santiago através da chave do assumir-se dentro de uma visão militante norte-americana. Em Leona, não há espaço para a desapareição, muito menos para “introjetar a culpa pela conduta dita desviante, punindo a si pela expiação” (Santiago, 2004: 201); mas sim para o reforço e elogio do deboche, mesmo que esse possa estar inserido dentro de contextos não eticamente admiráveis. Leona aproxima-se assim muito mais do uso ambíguo do deboche atribuído à cultura brasileira e parece instituir um novo tipo de malandragem. Almejo discutir esses tensionamentos trazidos pela obra a partir de duas questões centrais às hipóteses discutidas no presente artigo: a precariedade estética em seu filme e a discussão do seu deboche amoral como uma malandragem *queer*.



Leona Assassina Vingativa 4: uma nova visibilidade?

Essa visibilidade não parece a mesma requerida pelos discursos militantes de representatividade criticados por Silviano Santiago. Moradora da periferia de Belém do Pará e realizadora de uma série de vídeos caseiros com alta divulgação e audiência na internet, Leona não assume para si o papel de ativista em momento algum. Com sua plataforma e alta visibilidade midiática, não produz ou disponibiliza vídeos com discursos próximos ao produzido por outros canais LGBT,³ nem emprega sua história como exemplo de sucesso pessoal, que poderia a aproximar do discurso neoliberal da integração e ascensão social através de seus próprios méritos. Leona parece andar na contramão de uma corrente contemporânea de canais de vídeo que produzem conteúdo que almejam discussões mais atentas a questões políticas relacionadas à vida de sujeitos marginalizados. Mesmo nos seus vídeos que discutem temas eminentemente políticos e sociais, como o videoclipe sobre a importância do uso do preservativo (*Não pode esquecer o quântô*) ou *Lixo na sua cara*, no qual ela ressalta a importância de jogar o lixo o lixo, creio haver

³ Movimento bastante forte nos últimos anos dentro do movimento LGBT brasileiro, especialmente com a ascensão da ideia de “influenciadores digitais”. A proliferação desses canais pode ser vista por sua variedade. Uma breve lista poderia incluir: *DialogayBR*, *Drag-se*, *Enrique sem H*, *Kitana Dreams*, *Tá Querida*, *Se Toca*, *Muro Pequeno*, *Canal das Bee*.

ainda uma distância dessa produção de canais de vídeos que se consideram engajados. Nele não há uma tentativa de um “diálogo” educativo ou de um discurso reconciliador, já que vemos repetidas ações que podem desconfortar e incomodar: no primeiro vídeo Leona e suas companheiras do vídeo parecem dançar e jogar objetos num local onde vários moradores de rua tentam dormir, enquanto no segundo a própria letra carrega consigo uma violência que parece bastante distante de qualquer reconciliação diplomática (“Vou jogar o lixo na sua cara / Joga o lixo no lixo, sua imunda”).⁴ Nos seus filmes e videocliques, portanto, há constantemente o uso de estereótipos ligados a diversos segmentos da população LGBT e periférica, como promiscuidade, afeminamento, violência e malandragem, geralmente representados através do deboche. Suas escolhas estéticas e narrativas não a aproximam da homonormatividade, pois Leona não parece poder ser empregada como um exemplo a ser seguido ou como uma representação higienizada dos corpos *queers*. Não há aqui qualquer pretensão de integração através da harmonia e assimilação, mas também não há uma busca de enfrentamento através da negação total de um sistema hegemônico. A cabeça flutuante de Leona nas imagens finais da projeção parece rir não apenas dos esforços frustrados de sua arquirrival para lhe punir por seus crimes, mas também de todos os esforços de domesticá-la dentro de um enquadramento esquemático.

Embora Leona tenha outros vídeos para além da série principal, a narrativa dos quatro vídeos que compõe *Leona Assassina Vingativa* me parece o cerne de sua filmografia por ser onde deu-se a criação da *persona* Leona e suas principais características que a acompanham em todas as outras produções. Para além disso, creio que o último filme da série, *Leona Assassina Vingativa 4*, carregue muitas proximidades narrativas e estéticas com o que aqui vejo como uma aproximação do cinema *queer* brasileiro contemporâneo com o artifício (Lopes, 2016), através do apreço pelo emprego desse artifício juntamente com

⁴ Agradeço a um dos revisores do período por ressaltar o conteúdo político dessas obras.

sua releitura de elementos da cultura pop hegemônica. Nessa narrativa seriada, na qual o primeiro vídeo foi lançado em 2009, acompanhamos a trajetória de Leona, uma mulher que após matar seu marido e ser descoberta pela Aleijada Hipócrita, entra em um jogo de constante enfrentamento com sua arquirrival, que tenta levá-la à justiça. Rapidamente já percebemos a influência *mainstream* para diversas escolhas narrativas e estéticas empregadas pela narrativa. Ao basear-se na versão latino-americana do melodrama, com claras inspirações nas telenovelas mexicanas, o mundo daquela narrativa aparece povoado de vilãs, divas e mocinhas. Entretanto, 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. Leona toma a cena para si ao mover a narrativa enquanto inflige na Aleijada Hipócrita uma série de castigos físicos e torturas psicológicas ao constantemente escapar da justiça ou qualquer outra forma de castigo por seus atos. Não há um posicionamento da personagem dentro da chave da “anti-heroína”, pois não há qualquer gesto redentor ou tentativa da narrativa do seriado de prover uma profundidade psicológica: Leona é pura superfície, amálgama de várias referências e poses de vilãs, uma força destrutiva e caótica através de seu deboche e risada sardônica.

Mesmo tomando para si o mundo feminino do melodrama latino, há aqui uma apropriação *queer* ao ter inicialmente apenas atores masculinos interpretando esses papéis e, posteriormente, pelo corpo de gênero não definido da atriz de sua protagonista. Leona desloca-se da posição de espectadora de suas referências para a de criadora de sua própria narrativa, de seu próprio mundo diegético através de uma performance marcadamente artificial. Para além disso, ela também 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.

A inscrição da subalternidade daquelas imagens também está expressa pela sua *precariedade*, como ressaltado por Rodrigues, Ferreira e Zamboni (2013). Os três primeiros capítulos da série são gravados em esquema caseiro, com uma câmera de celular que produz imagens de baixa qualidade e tremidas, sem qualquer cuidado sonoro e com a constante invasão de quadro por agentes que não participam da narrativa, mas que presenciam a filmagem. Não há aqui qualquer tentativa de alcançar um apuro estético como os das telenovelas inspiradoras, mas há ainda a emulação do luxo e da sofisticação evocadas por essas. Não me parece haver a busca intencional pelo grotesco e monstruoso através da *precariedade*, mas de uma outra forma de representar um ideal de luxo. Pois não é por essas condições precárias que não há a busca do ornamento, da imagem bela e encantadora, esse apenas dá-se por outros caminhos, remanescente dos apontamentos de Trevisan (2000) e Silviano Santiago (2000) sobre a inversão de valores promovidas pela cultura brasileira. Na diegese de Leona, lençóis viram belos vestidos e perucas loiras indicam a sofisticação e opulência da protagonista. A gambiarra parece assim assumir uma força estética nessa *malandragem queer*.

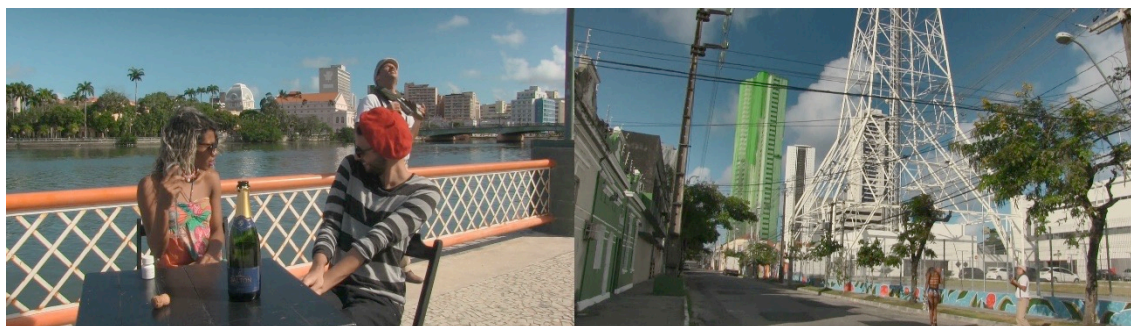
Embora possamos argumentar que essa *precariedade* nos três primeiros episódios da narrativa seriada se dá por uma necessidade concreta, já que seus realizadores são crianças da periferia paraense, provavelmente sem acesso a bons equipamentos de filmagem ou conhecimento técnico; ao voltarmos-nos ao último filme produzido, *Leona Assassina Vingativa 4: Atracão em Paris*, vemos que a *precariedade* se constitui como uma escolha estética consciente e central. Embora a *precariedade* apareça aqui de maneira distinta das outras produções audiovisuais de Leona, o filme também diferencia-se do restante da filmografia do coletivo. Assim, não o vejo como a culminação dialética de um certo tipo de *estética da precariedade* que estivesse em

gérmen desde o primeiro filme, mas como uma obra que continua a trazer elementos que fazem eco tanto a filmografia de Leona quanto a do coletivo. Julgo, portanto, que o filme junta-se com certo segmento da filmografia *queer* brasileira contemporânea através do uso debochado e autoconsciente da precariedade intrínseca ao fazer cinema independente no contexto brasileiro. Entretanto, ressalto a diferença entre esse uso debochado da precariedade promovida por esses filmes com outros discursos cinematográficos presentes na história audiovisual brasileira que também almejavam ressaltar a precariedade estética como potência principal, como a “estética da fome” (Rocha, 1965) do Cinema Novo ou ainda a paródia cáustica promovida pelo cinema marginal. Embora possamos encontrar certas semelhanças através da chave central dessa *precariedade*, o que poderia gerar uma curiosa leitura comparativa entre essas obras, julgo que a diferença central que traz a particularidade dos filmes aqui analisados é que eles não buscam através dessa precariedade desconstruir e criticar a plasticidade e beleza da imagem, mas de buscar outras formas possíveis dessa plasticidade através de uma sensibilidade desviante, *queer*. Assim, esse deboche não parece assumir para si uma característica politicamente engajada através da crítica ao espetáculo cinematográfico e sua ornamentação como empreendido pelos dois outros movimentos citados, mas mais como um diálogo debochado, e inconstante, com as referências de um cinema *mainstream*. Como se nos voltássemos a uma aceitação inconstante no lugar de uma recusa veemente, a *bicha astuciosa* parece dizer: consumimos e usufruímos desse cinema espetacular e *mainstream*, mas usaremos seus signos de glamour de nossa forma precária. Não a recusa total, mas a perpetuação da ambiguidade debochada.

Realizado oito anos após a divulgação do terceiro vídeo da “franquia”, *Leona 4* continua a narrativa após a fuga da protagonista para Paris como uma forma de fugir da perseguição da Aleijada Hipócrita e da polícia. Agora, Leona encontra-se acomodada à cidade e planeja fazer um teste de modelo para

ingressar na profissão. Porém, ao longo da narrativa, ela começa a ter assustadoras visões de sua inimiga pela cidade. Embora Paris funcione como um índice de *glamour*, uma cidade símbolo de uma idealizada sofisticação europeia, ideia reforçada pela vontade de Leona de tornar-se modelo, aqui ela é representada por Recife, local das gravações. Locais banais da cidade pernambucana tonam-se simulacros de importantes pontos turísticos da capital francesa, como a substituição da Torre Eiffel por uma enorme antena de transmissão televisiva. É visível também a reiteração de estereótipos ligados à cultura francesa: muitos dos homens usam boinas, duas vezes vemos a presença de um tocador de acordeão totalmente deslocados da real paisagem que cerca esses corpos cênicos. No início da narrativa, Leona encontra-se num café à margem do “rio Sena”,⁵ embora possamos ver ao fundo construções que não se assemelham à arquitetura parisiense e uma vegetação abundante e tropical. Aqui, claramente não há intenções realistas, mas sim uma forma de reforçar essa condição de artifício, de falsidade. Haveria no filme a representação visual da clássica afirmação de Sontag (1964) de que o *camp* veria tudo entre aspas. Não é o rio Sena ou a Torre Eiffel, mas o “rio Sena” e a “Torre Eiffel”. 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 – de Leona como amálgama de poses e discursos associados a vilãs à substituição repetida de locais e pontos turísticos parisienses por seus duplos periféricos recifenses – parece substituir qualquer necessidade de um rosto original. Se não temos Paris, teremos “Paris”.

⁵ Trata-se, na verdade, do rio Capibaribe, importante rio que corta a capital pernambucana.

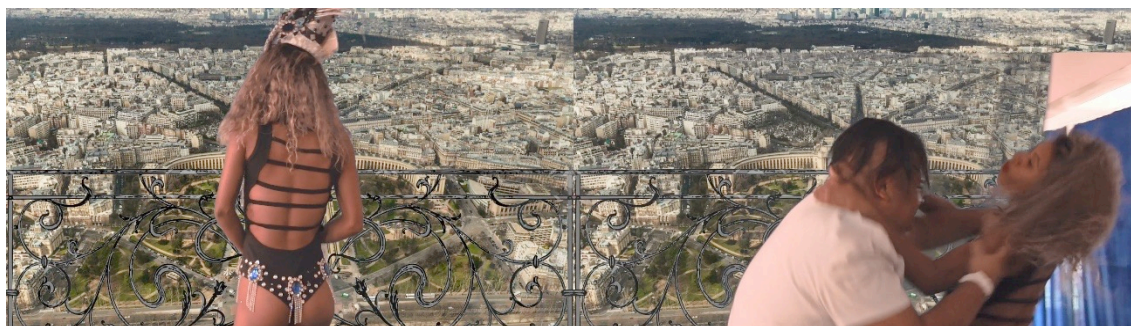


Leona nas margens do rio Sena e caminhando em direção a Torre Eiffel

Mesmo que possamos ver, claramente, uma maior aproximação do último filme produzido com uma estética mais polida e menos amadora, resultado da contínua produção de obras audiovisuais no período entre a produção do terceiro e quarto capítulo da franquia e também da supracitada codireção; a escolha por uma precariedade intencional dá-se de outras maneiras. Para além do claro deboche de filmar Paris em Recife, há ainda o uso de efeitos especiais intencionalmente toscos e mal-acabados, que poderíamos aproximar do emprego do precário como escolha estética em filmes como como *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014), *Hiperselva* (Helena Lessa, Jorge Polo, Lucas Andrade e Pedro Lessa 2013), e *Antes da Encanteria* (Lívia de Paiva, Paulo Victor Soares, Gabriela Pessoa, Elena Meirelles e Jorge Polo, 2016). Em *Leona 4*, o uso mais evidente dessa precariedade dá-se no clímax da obra: após mais uma perturbadora visão da Aleijada Hipócrita, a assustada protagonista resolve subir a “Torre Eiffel” para refletir enquanto admira a visão da cidade. Enquanto nesse momento o filme poderia continuar seu jogo de espelhar Paris-Recife e mostrar uma panorâmica da cidade pernambucana, há a escolha deliberada por uma projeção em fundo verde de uma fotografia estática de Paris. A precariedade do efeito visual é reforçada pela instabilidade do suporte onde a imagem é projetada. Com a chegada da Aleijada Hipócrita, que realmente estava em Paris para vingar-se de Leona e, mais uma vez, tentar levá-la à justiça, uma briga começa. Enquanto os dois corpos se agridem, perde-se completamente qualquer ideia de profundidade e tridimensionalidade do campo ao fundo. Seus corpos por vezes esbarram no

material onde a imagem panorâmica de Paris está projetada, deslocando-o, ou ainda, através de movimentos enérgicos, as personagens ultrapassam o limite do enquadramento da projeção, instabilizando a imagem ao revelar o ambiente de gravação e reforçando a própria artificialidade ali mostrada. Aqueles corpos *queers* desestabilizam toda a imagem e também os próprios limites corporais: as agressões entre as duas e seus movimentos bruscos e descontínuos transforma as personagens em borrões de ações.

Os efeitos visuais empregados de maneira propositalmente farsescas por sua condição precária parecem não apenas ironizar o seu uso excessivo pelo cinema *mainstream*, mas de buscar um emprego “desviante” dos mesmos, fora de um contexto onde seriam considerados de “bom gosto”, já que constantemente um marcador da boa qualidade de uma película nacional passa pela credibilidade de seus efeitos visuais. Esse uso em *Leona 4*, e nas outras obras citadas, não parece funcionar como uma crítica politicamente engajada da condição subalterna do cinema independente brasileiro, mas no desejo de empregar esses efeitos, mesmo que através de outras chaves. Ou ainda, como constantemente empreendido pelo cinema moderno, não há um desejo de criticar a artificialidade da imagem cinematográfica por mostrar sua falsidade, seu caráter de espetáculo. Parece-me mais um gozar daquela artificialidade reconhecendo-a como tal. Leona parece discutir a possibilidade de uma relação ambígua com a precariedade da produção nacional através do jogo debochado com convenções, aproximando-se do malandro como aquele que “leva o samba do morro carioca a tomar conta da cidade Burguesa” (Santiago, 2000: 21). A escolha feita não é a recusa de empregar efeitos visuais como movimento duplo de suplantar essa precariedade e criticar o cinema hegemônico e sua condição de espetáculo, mas de usá-los de maneira debochada e inconsequente.



Leona e a vista da Torre Eiffel; Briga entre Leona e a Aleijada Hipócrita

Para além dessa visibilidade estética debochada, há ainda a amoralidade de Leona como forte elemento *queer* da obra. Se constantemente vemos discussões militantes sobre a importância das representações positivas, Leona parece o ápice dessa inversão ética. Não há aqui qualquer possibilidade de uma política de representação positiva LGBT, ou mesmo uma tentativa de ironizar sentimentos ou situações dolorosas como forma de subtrair deles seu *pathos*. Quando Esther Newton assusta-se com a capacidade *camp* de rir em situações comumente vistas como trágicas, ela parece chegar a uma leitura edificante e benéfica dessa característica ao concluir que “apenas ao abraçar o estigma, pode-se neutralizar a dor e fazê-la risível” (Newton, 1972: 111). Entretanto, Leona não parece desejar neutralizar dor alguma, apenas a reforçar de uma maneira perversa. Talvez ao divergir dessa conclusão de Newton e Halperin, o filme aproxime-se mais do deboche latino-americano, do carnavalesco profano exposto por Trevisan (2000: 391): “um clímax sem sentido além da celebração do mero prazer”. Como veremos, a sua amoralidade juntamente com a sua facilidade de criar e romper vínculos são outros dos fatores que parecem aproximar Leona de uma outra forma de astúcia *queer*.

“Eu nem lembro do Brasil quando estou nessa cidade maravilhosa!” declara a protagonista em certo momento, entre as repetidas vezes em que elogia a cidade. Por essas declarações já notamos também uma diferença primordial entre Leona e outros personagens expatriados. Se esses personagens muitas

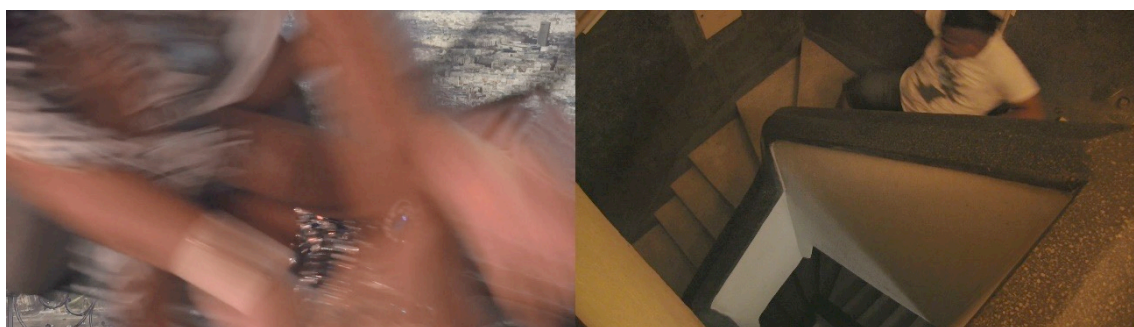
vezes são apresentados como melancólicos por sua condição estrangeira, Leona já aparece adaptada e satisfeita com sua nova condição. Não há espaço aqui para a passividade e melancolia, mas sim para o movimento constante, mesmo que esse seja impulsionado por homicídios e golpes. Não se trata de um movimento que denote crescimento pessoal, mas um movimento gerado pela destruição, de um nomadismo propiciado pela constante necessidade da fuga da justiça. Essa força propulsora caótica me aproxima do que Jack Halberstam (2011: 80) chama da “potencialidade caótica da ação randômica”, um vaguear *queer* sem qualquer objetivo ou intenção e que não almeja construir uma comunidade ou laços duradouros. Para o autor, essa progressão caótica não gera apenas uma temporalidade *queer* ao não planejar um futuro dentro de um modelo capitalista de acúmulo, mas também cria relações afetivas fora de um eixo remissivo da família, por não se quererem como algo duradouro e fixo. Leona aproxima-se de diversos ajudantes e cúmplices, mas nunca há a perpetuação dessa amizade. Leona parece buscar uma formação de laços fugazes, ou melhor: alianças contingentes, através de outros meios, mesmo que esses sejam a amoralidade, a perversidade e o deboche absoluto.

Momentos antes da revelação de que a Aleijada Hipócrita estaria realmente em Paris, Leona contempla a cidade no topo da Torre Eiffel enquanto reflete sobre sua vida. Após as diversas visões de sua arquirrival, começa a se questionar se não estaria enlouquecendo como castigo por todos seus atos vis: “Estou preocupada. Tantas coisas acontecendo na minha vida... Pesadelos, ai! Será que é verdade aquele ditado? Aqui se faz aqui se paga, gente?”. Embora aqui pareça que Leona comece a ter questionamentos éticos sobre seus crimes – caminho comum para narrativas relacionadas às jornadas de anti-heróis, voltando-se até mesmo para um ditado popular como forma de explicitar suas dúvidas –, logo após a chegada de sua assistente lhe informando sobre o verdadeiro plano de vingança da Aleijada Hipócrita (com a ajuda de sua prima), o discurso reverte-se para um plano de retribuição. “Aquele imunda!? Eu vou

matar as duas! Vou matar as duas! Eu vou matar essa desgraçada!”, grita a protagonista. Não há mais qualquer resquício de arrependimento ou reflexão no seu discurso. Se antes a personagem resgata um ditado popular como forma de tentar enquadrar seus sentimentos dentro de um quadro de “reações” consideradas normais e éticas (arrependimento e temor), logo depois ela já ultrapassa completamente qualquer uma dessas emoções tidas como dignas. Com a nova informação, não há mais espaço para se pensar no passado, mas há a urgência de planejar ações para um futuro imediato. Rompe-se com o papel estabilizador do ditado popular e de sua invocação performativa de um ar de “inevitabilidade e naturalidade, apenas por ter sido passado de uma geração a outra” (Halberstam, 2011: 70) para jogar-se em uma potencialidade caótica, onde não parece haver quaisquer referenciais.

Essa perversidade aparece também através da espetacularização da violência física entre as duas personagens, uma constante na série. Enquanto as duas antagonistas se digladiam violentamente, a câmera as acompanha de tal maneira que é como se nos inserisse naquele confronto. Não há espaço para separação confortável quando a própria câmera se aproxima de tal forma das duas personagens e apenas vemos pedaços de corpos em movimento. A imagem se desestabiliza: não apenas conseguimos ver o fracasso do enquadramento da projeção em *chroma key* e de qualquer ideia de tridimensionalidade, mas os próprios corpos das personagens se decompõem em borrões, em imagens desfocadas por seus movimentos abruptos. Não há mais a imagem de um corpo uno e estável, mas apenas corpos monstruosos criados pela ação caótica. A “potencialidade caótica” de Leona parece, então, desestabilizar a própria imagem e corpos. Rompe com uma imagem e temporalidade estáveis, como podemos ver na cena posterior. A queda da Aleijada pela escadaria da torre dilata o tempo enquanto vemos por um minuto a repetição de dois planos que mostram a sua queda. O enfoque nessas ações caóticas que parecem desfazer os próprios corpos ali representados parece-me, portanto, uma representação visual da própria ideia do *queer* como

suscitado por Leona: uma recusa de fixidez e estabilidade. Aqui o que importa é a movimentação perpétua, o nomadismo de sua protagonista e a dissolução de seu corpo, que se transfigura, visualmente, em pura ação. Nem mesmo a câmera e sua imagem podem estabilizar seu corpo.



Briga entre Leona e Aleijada; Queda pela Escadaria

Mais uma vez volto à imagem da projeção de Leona no céu de Paris/Recife após o embate físico com a Aleijada. Essa imagem me parece quase uma cristalização de muitos pontos que venho debatendo ao longo do presente artigo. Ao invadir o céu em uma projeção artificial e desconexa com o resto da narrativa apresentada, tomando para si o foco e o brilho de estrela em um clímax apoteótico após mais uma vez frustrar os planos de sua arquirrival de castigá-la por seus crimes, Leona não apenas insiste em aparecer de maneira espectral em seu momento de vitória, mas solta uma gargalhada triunfal que de tão debochada e histriônica chega a aproximar-se do monstruoso. O seu olhar para a câmera faz com que essa rasgue a tela para também atingir aquele que a vê, nos incluindo no seu jogo. Leona não apenas toma para si uma imagem, uma representação, de seu corpo subalterno e desviante, mas o faz através de uma estética também desviante: artificial e debochada. Não se contenta apenas com uma imagem que mostre sua vitória, mas busca uma calcada no artifício e no absurdo: ela tem que tomar todo o céu da cidade, quase como uma entidade onisciente. Sua gargalhada parece indicar uma tomada de posição no espaço de representação *queer* para o amoral, o caótico. Aquele que não busca integrar-se num sistema normatizante, mas que constantemente

transita entre possibilidades diversas. Não há a invisibilidade, mas a ampliação da magnitude de seu desejo de profanação que para tornar-se visível a leva a tomar todo o quadro para si, em um deslocamento que parece colocar sua subjetividade desviante como ubíqua, e uma a revalorização da potência das margens e daqueles que as habitam.

Creio que a gargalhada sardônica de Leona não almeja “neutralizar a dor” (Newton, 1972: 111), mas sim clamar o instigante chamado de Jack Halberstam (2011: 110) de que “nós temos que estar abertos a nos afastarmos da zona de conforto de trocas educadas para abraçarmos uma política realmente negativa, uma que prometa, falha, bagunça, fazer merdas, ser barulhenta, desgovernada, grosseiro, criar ressentimentos, bater de volta, gritar, interromper, assassinar, chocar e aniquilar”. Se Santiago traz o seu homossexual astucioso como uma outra forma de prática homossexual à brasileira, em oposição à norte-americana, Leona parece embaralhar a própria ideia de práticas políticas a partir dessa espécie de *malandragem queer*. Talvez tomando para si a possibilidade de outra forma de astúcia, uma que interrompe o binário trazido pela ideia do “assumir-se” como discutido por Silviano e que traria a ideia de uma visibilidade jocosa e inconsequente, muito mais próxima da figura do malandro evocada pelo autor. Afinal o que Leona parece indicar é a possibilidade dos corpos desviantes vistos no cinema *queer* brasileiro contemporâneo trazerem outras possibilidades de diálogo e jogo com o sistema cultural hegemônico. Buscando outras representações para além de estruturas hetero ou homonormativas; inventando, no caminho, novas possibilidades estéticas que também fujam à normalização e apelo contemporâneo pelo claro discurso político na linguagem cinematográfica. Esses corpos e filmes não parecem querer a paródia direta ou um discurso claro e politicamente progressista dentro de uma pauta neoliberal de “inserção” e aceitação social dos corpos e subjetividades desviantes, mas sim o encantamento, aquilo que pode ofuscar e confundir. Para então, nas brechas e interstícios propiciados

pela confusão promovida por seus jogos ambíguos e por sua malandragem, tentar planejar e construir novas formas estéticas.

Referências bibliográficas

- Barbosa, André Antônio (2017). *Constelação da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado em Comunicação). Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/tese_abarbosa_2017.pdf.
- Duggan, Lisa (2003). *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Boston: Beacon Press.
- Dyer, Richard (2002). *The Culture of Queers*. Londres: Routledge.
- Green, James (2000). *Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora UNESP.
- Halberstam, Jack (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Halperin, David M. (2012). *How To Be Gay*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Holden, Stephen (1995). "Tragic figure beneath a crown of fruit" en *The New York Times*, 5 de julho. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1995/07/05/movies/film-review-tragic-figure-beneath-a-crown-of-fruit.html>.
- Lopes, Denilson (2016). "O retorno do artifício no cinema brasileiro" en Gilberto Alexandre Sobrinho (org). *Cinemas em redes: tecnologia, estética e política na era digital*. Campinas e São Paulo: Papirus e Socine.
- _____. (2007). "Por uma nova invisibilidade" en *E-misférica*, volume 4, número 2. Nova York: The Hemispheric Institute of Performance and Politics – New York University. Disponível em: https://hemi.nyu.edu/journal/4.2/por/po42_pg_lopes.html.
- Newton, Esther (1972). *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rodrigues, Alessandro; Sérgio Rodrigo da Silva Ferreira Jéssio Zamboni (2013). "A potência do precário: restos curriculares em Leona Assassina Vingativa" en Revista PerCursos, volume 14, número 27. Florianópolis: Centro de Ciências Humanas e da Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/1984724614272013304>.
- Santiago, Silviano (2004). *O cosmopolitismo do pobre. Crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

_____ (2000). *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependências culturais*. Rio de Janeiro: Rocco.

Sedgwick, Eve K. (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.

Sontag, Susan (1964). *Notas sobre o "camp"*. Disponível em: https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf.

Rocha, Glauber (1965). "Uma estética da fome" em *Revista Civilização Brasileira*, número 3, julho.

Trevisan, João Silvério (2000). *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record.

* Ricardo Duarte Filho é mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2018) e graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE, 2015). Doutorando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e em Spanish and Portuguese Language and Literatures pela New York University. E-mail: ricardojgdf@gmail.com