

## DOSSIÊ TEMÁTICO

### “E MESMO AMEAÇADO EU SEREI CADA VEZ MAIS VIADO”

Considerações sobre o *pop* como espaço de existência/resistência para a criança viada

Felipe Viero **Kolinski Machado** Mendonça<sup>1</sup>

**Resumo:** No presente texto, um ensaio, de caráter afetivo, recupero lembranças de minha infância ligadas ao universo da cultura *pop*, aciono referências bibliográficas ligadas aos estudos de gênero e de sexualidade que me são caras e, ainda, pesquisas que venho realizando para buscar pistas sobre como existi/resisti como criança viada e como tantos outros também o fizeram e o continuarão a fazer. Mobilizado pela proposta do dossiê e, ainda, pela pergunta de Paul B. Preciado sobre quem defende a criança *queer*, sugiro, a partir de minhas experiências como criança viada e como pesquisador viado, como a cultura *pop* pode operar tanto como um lugar de fuga e de refúgio quanto, pela via da representação, como um lugar de empoderamento para sujeitos que não são enquadrados pela heteronormatividade.

**Palavras-chave:** Criança Viada; Cultura Pop; Representação.

#### Sobre os modos possíveis de se viajar

Guacira Lopes Louro (2008), em *Um corpo estranho*, lembra que somos todos viajantes, nômades, que se movem pelos caminhos então disponíveis rumo ao incerto. A pesquisadora chama a atenção, entretanto, para o fato de que, sob essa perspectiva, há que se abandonar a ideia de um sujeito unificado que, de modo linear e progressivo, avança. “Diferentemente da tradição humanista, não suponho que, gradativamente, o herói vá tomando posse de si mesmo (LOURO, 2008, p. 12-13).

Louro (2008) dirá, então, que a metáfora da viagem lhe é cara não apenas pela ideia de percurso mas, também, pelas noções de chegada, de partida, de encontro, de desencontro. Trata-se, enfim, das misturas então viabilizadas e que, de modo efetivo, impactam sobre o ser/estar do viajante.

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto do Departamento de Jornalismo da UFOP e Docente Permanente do PPG em Comunicação Social da UFOP. É doutor e mestre em Ciências da Comunicação pela UNISINOS. Realizou pós-doutorado (PDJ/CNPq) junto ao PPG em Comunicação Social da UFMG. Integra os grupos de Pesquisa Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência (UFMG) e Ponto: Afetos, Gêneros, Narrativas (UFOP). E- mail: [felipeviero@gmail.com](mailto:felipeviero@gmail.com)

Antes de estarmos aptos para esse movimento ou, ainda, antes mesmo de termos nascido para dar início a essa jornada pelo desconhecido, contudo, somos marcados, sinalizados, definidos. “A declaração “É uma menina!” ou “É um menino!” também começa uma espécie de “viagem”, ou melhor, instala um processo que, supostamente, deve seguir um determinado rumo ou direção” (LOURO, 2008, p. 15).

Habitamos corpos e identidades que, por sua vez, existem/resistem em uma sociedade que é heteronormativa o que, cabe ressaltar, é mais do que dizer que ela é apenas heterossexual. Expor a heterorma que nos abraça, e nos sufoca, é dar a ver que o privilégio heterossexual reside no fato de que a cultura heterossexual se apresenta, de forma totalizante, como sociedade (WARNER, 1991).

A heteronormatividade, ao definir a heterossexualidade como natural e ao seccionar os sujeitos entre heterossexuais e não heterossexuais, diz quem é normal e quem não é. A fronteira que se estabelece aí, conforme ensina Judith Butler (2019), separa as vidas que pesam daquelas que geram apenas o asco.

Por trás da questão “é um menino ou é uma menina?”, “esconde-se um sistema diferenciado que fixa a ordem empírica tornando o corpo inteligível graças à fragmentação ou dissecação dos órgãos” (PRECIADO, 2014, p. 128). As declarações “é uma menina” ou “é um menino” instauram um processo que, supostamente, deveria ter um rumo definido. Tais frases, mais do que dizer, fazem dos corpos que nomeiam masculinos e femininos, conferindo a determinadas características biológicas o poder de gerar diferenças. Aprendemos, hegemonicamente, que meninos vestem azul e que meninas vestem rosa e que escapar a esse padrão cromático representa um enorme desvio que precisa ser reparado<sup>2</sup>. Tal qual lembra Louro (2008, p. 17), “o ato de nomear o corpo acontece no interior de uma lógica que supõe o sexo como um “dado” anterior à cultura e lhe atribui um caráter imutável, a-histórico e binário”. (KOLINSKI MACHADO, 2018).

Nesse cenário, tal qual pergunta Paul B. Preciado (2013), quem defende a criança *queer*? A criança a ser defendida, ou melhor, a criança cuja existência é considerada possível, é a criança que é abarcada pela heteronormatividade. Se a criança é, pois, um corpo ao qual não se reconhece o direito de governar, quem luta pela criança que ousa ser distinta?

<sup>2</sup> Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/jornal-globo-news/videos/v/menino-veste-azul-e-menina-veste-rosa-diz-ministra-damares-alves-em-video/7274727/>. Acesso em: 04/2020.

Em algum momento fui a criança que Frigide Barjot se orgulha de proteger. E me revolto hoje em nome das crianças que esses discursos falaciosos esperam preservar. Quem defende o direito das crianças diferentes? Os direitos do menino que adora se vestir de rosa? Da menina que sonha em se casar com a sua melhor amiga? Os direitos da criança queer, bicha, sapatão, transexual ou transgênero? Quem defende o direito da criança a mudar de gênero, se for da vontade dela? Os direitos das crianças à livre autodeterminação de gênero e de sexualidade? Quem defende os direitos da criança a crescer num mundo sem violência sexual ou de gênero? (PRECIADO, 2013, p. 96).

Paul B. Preciado (2013, p.97) conta de uma situação vivenciada na escola de freiras Irmãs Reconstituidoras do Sagrado Coração de Jesus onde estudou. Ao realizar uma atividade solicitada – desenhar a futura família – Preciado, então com sete anos, desenhou-se casado com Marta, sua melhor amiga, com três crianças e com vários cachorros e gatos. “Alguns dias depois a escola enviou uma carta à minha casa, aconselhando os meus pais a me levarem a um psiquiatra, para consertar o mais rápido possível o problema de identificação sexual”.

Não recordo minha idade. Suponho que tivesse cerca de dez anos. Estudava em um colégio também de freiras (Irmãs Filhas do Sagrado Coração de Jesus) no interior do estado do Rio Grande do Sul. No recreio, alguém (não recordo quem) chamou-me e conduziu-me à sala da diretoria. Irmã Iracy, a diretora, queria conversar comigo. Lembro que fiquei muito tempo (ou, ao menos, minha memória insiste que foi muito tempo) esperando por ela. Enquanto aguardava, recordo-me de ficar preocupado ponderando sobre o que eu poderia ter feito para ter sido chamado na sala da diretora. Pensei em muitas alternativas, mas, afinal, não consegui adivinhar. Irmã Iracy havia me chamado a sua sala porque, tal qual ela e outras pessoas haviam observado, eu brincava, no intervalo, não com os meninos e sim com as meninas. Recordo que fui lembrado de que vários membros da minha família haviam estudado naquela instituição, de que, comumente, as freiras encontravam meus familiares na igreja e de que, e isso era o mais importante, não era apropriado que um menino ficasse entre as meninas. Fui advertido, portanto, de que aquilo deveria mudar e de que seria repreendido novamente se houvesse reincidência de meu comportamento inadequado. Passei a evitar ficar a sós com muitas meninas, lembro que passei, ao fazer lista de convidados para os aniversários, a realizar um esforço para incluir mais meninos – a fim de que houvesse um equilíbrio em relação ao gênero dos convidados – e, obviamente, lembro que não comentei sobre nada disso em casa. Uma criança viada, afinal, sabe que a família ficará envergonhada se essa condição for exposta.

Certa vez saí só com mamãe. Tivemos de atravessar a pracinha. Alguém gritou: “Maria-homem! Maria-homem!”. Quis morrer naquela hora. Fiquei lívido. Fingi que não era comigo. Tentei puxar qualquer conversa para ela não escutar. A voz não saía. Um misto de vergonha e de tristeza me invadiu por fazer mamãe assistir àquele vexame. O bolo na garganta cresceu. Tentei segurar as lágrimas, que teimavam em sair. Abaixei a cabeça (NERY, 2011, p. 34).

Indo ao encontro das proposições de Didier Eribon (2008, p. 111), é possível constatar que a homossexualidade é contínua e historicamente referida como algo que escapa à normalidade, constituindo-se na sexualidade e/ou afetividade em que falta algo: “é uma “perversão”, uma “parada” num estágio infantil no desenvolvimento normal do indivíduo e de seus desejos, uma “incapacidade” de reconhecer o outro. A partir de um discurso heterocentrado, baseado em uma mitologia científica, a identidade homossexual é, portanto, desde a sua gênese, negativa.

Se, portanto, compreendermos a identidade homossexual como inferiorizada desde o seu princípio – uma vez que é forjada em um contexto heteronormativo – como pode a criança viada orgulhar-se de si mesma? Como pode a criança viada apreender que sua existência é válida?

Ainda que produzido para ser veiculado em uma revista científica, esse texto, como a viagem que fazemos, é fluido, afetivo e pouco ortodoxo. Ao passo que recupero lembranças ligadas ao universo *pop* que marcaram minha criança viada, aciono referências com as quais tenho tido contato e pesquisas que venho desenvolvendo para que, a partir desses lugares, possa revisitar, hoje, em mim, aquele que já fui/já estive e, nesse percurso, tentar buscar pistas para responder: como existi/resisti como criança viada e como tantos outros também o fizeram e continuarão fazendo?

### **Sobre algumas lembranças ou de um começo (im)possível**

Entre março e novembro de 1995, a Rede Globo de Televisão exibia a sua quinquagésima telenovela do horário nobre que, à época, ainda era às 20 horas (e não às 21 como é hoje). *A próxima vítima*<sup>3</sup> consistia em um suspense cuja sinopse girava em torno de um assassino misterioso que, muitas vezes à bordo de um opala preto, cometia seus crimes. A primeira cena, inclusive, consiste em um assassinato. Paulo Soares (na verdade nome falso de Arnaldo Roncalho) é atropelado pelo famigerado opala, em uma tarde chuvosa na cidade de São Paulo. Ao longo dos mais de duzentos episódios,

<sup>3</sup> Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/a-proxima-vitima/> Acesso em: 04/2020.

diversas mortes vão acontecendo e, aos poucos, teorias acerca de quem seria o assassino (ou assassina), bem como sobre quem seria a próxima vítima foram ganhando força. Personagens, em sequência, foram envenenadas, empurradas na linha do trem, jogadas no poço do elevador, asfixiadas com monóxido de carbono. Para além da trama policial, entretanto, histórias paralelas também marcaram a telenovela. A atriz Claudia Ohana interpretava Isabela Ferreto, a vilã. Bonita, jovem e rica, Isabela humilhava subalternos (afinal, como ela mesmo dizia, eram todos inúteis), engambelava familiares (em especial a matriarca da família, sua tia, Filomena Ferreto – interpretada por Aracy Balabanian) e mantinha uma relação incestuosa com seu tio, Marcelo Rossi (interpretado por José Wilker). Ainda que não se defina, no escopo da trama, quando a relação entre Isabela e Marcelo começou, em determinado episódio Isabela confessa ao tio (e aos telespectadores) que o desejava desde os nove, dez anos de idade<sup>4</sup>. Na época da telenovela Claudia Ohana tinha trinta e dois anos e José Wilker tinha cinquenta e um.

A mesa da cozinha da mansão da família era palco de encontros bem audaciosos: ao passo que os demais membros do clã dormiam no andar superior da residência, tio e sobrinha transavam, no meio da cozinha<sup>5</sup>, ao som de *Alelui-me baby*, do grupo *Bad Girls*. “*Aleluie-me baby. Desamarra meu corpo, desabotoa minha blusa. Me cubra de beijos, me chama de pura. Sou tua divindade promíscua e consagrada. Na tua serpente, vou ser santificada. Deite-se, ajeite-se. Deleite ao meu corpo. Deite-se, enfeite-se. Caia de joelhos e aleluie-me baby*”.

Isabela, entretanto, estava noiva. E, no dia do seu casamento, em meio à tradicional cerimônia de *auguri*, que ocorria na imponente mansão localizada nos jardins, seu noivo, Diego, interpretado por Marcos Frota, a surpreende, vestida de noiva, transando com o tio. Diego, então, agride Isabela violentamente: bofetadas, chutes e uma noiva rolando escada abaixo em meio a uma família incrédula e estática compõem as cenas subsequentes. Diego grita, do alto da escada, ao passo que arranca a grinalda de Isabela, que ninguém deveria se meter. Nem seria preciso. Ninguém, de fato, faz nada<sup>6</sup>. Ainda que o pico de audiência da telenovela tenha sido o último episódio, momento em que o assassino foi revelado, o não casamento de Isabela igualmente parou o país. Conforme lembram Claudia Ohana e Silvio de Abreu, autor da trama, em uma

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v4RqbwoFb8A&t=100s> Acesso em: 04/2020.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ay4MzV5LyfY> Acesso em: 04/2020.

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mZvxAy47iVs> Acesso em: 04/2020.

entrevista posterior, o Brasil queria ver a personagem ser espancada. E celebrava com isso<sup>7</sup>.

No contexto da trama, o flagra dado pelo noivo havia sido armado por Andreia Barcelos (secretaria do Frigorífico Ferreto, interpretada por Vera Gimenez, que era chantageada por Isabela e, portanto, queria vingança) e por Ana Carvalho (mulher com quem Marcelo mantinha uma relação extraconjugal há vinte anos e que havia sido abandonada em razão de Isabela. Ana interpretada por Suzana Vieira). Como vingança, Isabela assassina Andreia, dando-lhe um tiro e jogando seu carro, com seu corpo dentro, na Represa Billings<sup>8</sup>.

Em 1995, no interior do estado do Rio Grande do Sul, um pai acreditava que, ao dar uma arma de brinquedo para um menino de cinco anos, estaria circunscrevendo as suas brincadeiras a um universo dito masculino. Ledo engano. O menino, eu, uma criança viada, obrigava as amigas a interpretarem Andreia e as assassinava com a arminha de plástico. O mesmo menino, em uma vestido de noiva imaginário, rolava pelo jardim da casa da avó logo depois de ter sido pego no flagra.

As brincadeiras, claro, aconteciam em sigilo. Ainda que sem saber muito o porquê, a criança viada sabia que não seria prudente que os adultos soubessem que, em muitos momentos, ela brincava de Isabela.

Mais ou menos nessa mesma época (entre 1994 e 1997, mais precisamente) *Cavaleiros do Zodíaco*<sup>9</sup> fazia sucesso na extinta *TV Manchete* e se tornava um marco naquilo que se refere à consolidação da cultura *pop* japonesa no Brasil (PEREIRA, 2017). Em linhas gerais, o enredo do *anime* abordava a saga de cinco guerreiros, portadores de armaduras de bronze, que possuíam como missão proteger a humanidade. Uma das personagens centrais da trama era o cavaleiro de bronze Shun<sup>10</sup>, regido pela constelação de Andrômeda. Na mitologia grega, Andrômeda era a filha do rei Cefeu e da rainha Cassiopeia. Cassiopeia, então, ao dizer que Andrômeda seria mais bela que as nereidas, teria provocado a ira de Poseidon (deus supremo do mar) fazendo com que, como castigo, para evitar a destruição completa do reino, Andrômeda precisasse ser oferecida em sacrifício à Ceto (monstro marinho). Amarrada por correntes a um rochedo, Andrômeda teria sido salva por Perseu, com o qual teria se casado

<sup>7</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=R9loL2Jh\\_is&t=30s](https://www.youtube.com/watch?v=R9loL2Jh_is&t=30s) Acesso em: 04/2020.

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z8Ka4HYzcaU&t=32s> Acesso em: 04/2020.

<sup>9</sup> Disponível em: [https://saintseiya.fandom.com/pt-br/wiki/Os\\_Cavaleiros\\_do\\_Zod%C3%ADaco](https://saintseiya.fandom.com/pt-br/wiki/Os_Cavaleiros_do_Zod%C3%ADaco) Acesso em: 04/2020.

<sup>10</sup> Disponível em: [https://saintseiya.fandom.com/pt-br/wiki/Shun\\_de\\_Andr%C3%94meda](https://saintseiya.fandom.com/pt-br/wiki/Shun_de_Andr%C3%94meda) Acesso em: 04/2020.



posteriormente<sup>11</sup>. No anime, Shun é um jovem cavaleiro de bronze. Ele é caucasiano, magro, delicado e distancia-se de índices caros a uma masculinidade hegemônica (CONNELL, 2003). Com olhos verdes (e longos cabelos da mesma coloração), Shun destoa de seus companheiros pela sensibilidade e pela aversão à violência. Conforme destacam Wagner (2008) e Peret (2009), Shun é o mais belo e o mais sentimental dos cavaleiros, chora com frequência e vive a contradição de ser um guerreiro que não gosta de lutar. Treinado na Ilha de Andrômeda, para conquistar sua armadura, Shun é igualmente acorrentado a um rochedo no mar e, para libertar-se, ao invés da força física, recorre ao amor fraterno que sente por seu irmão mais velho (o cavaleiro de bronze Ikki, também em treinamento em outra ilha). A armadura de Shun tem a cor rosa e possui duas correntes que, quando acionadas em conjunto, garantem um perfeito equilíbrio entre a defesa e o ataque<sup>12</sup>. *Shun* era a personagem preferida da criança viada. Tal personagem era aquela com a qual a criança viada mais se identificava. Ao mesmo tempo, contudo, ser interpelado por Shun (ou por outras personagens, de outras produções, lidas como homossexuais), pelos colegas de escola, não era algo positivo, era vergonhoso. E a criança viada também sabia disso. A criança viada não sabia muito bem das justificativas, mas sabia bem como as coisas eram e, mais do que isso, de que as coisas eram como não deveriam ser, que ela era como não deveria ser. Em grande parte por isso, suponho, consegui dizer pela primeira vez, para mim mesmo e para uma amiga, que era gay apenas em 2011, mais ou menos aos 20 anos.

### **Sobre o *pop* como um lugar onde a criança viada pode existir e ser representada**

Ao falarmos em *pop*, em língua portuguesa, tal qual sugerem Thiago Soares (2014) e Jeder Janotti Junior (2015), estamos falando de um “popular midiático” ou de um “popular massivo”, ou seja, estamos fazendo alusão a produtos midiáticos voltados a um grande público e sob as premissas das indústrias da cultura. “A título de exemplo, estamos falando de telenovelas, filmes produzidos dentro dos padrões de estúdio, artistas musicais ligados a um ideário de indústria da música” (SOARES, 2014, p. 05).

---

<sup>11</sup> Uma das versões mais conhecidas acerca do mito de Andrômeda é advinda da tragédia de Eurípedes, encenada pela primeira vez em 412 a.C. Para mais informações acerca da trama, ver Crepaldi (2016).

<sup>12</sup> Cabe salientar que parte das reflexões aqui desenvolvidas em relação aos *Cavaleiros do Zodíaco* e à personagem Shun advém de uma pesquisa anterior que culminou em um texto sobre sentidos que foram mobilizados/constituídos por usuários de redes sociais acerca da conversão de Shun (cavaleiro) em Shaun (amazona) no remake do anime lançado pela *Netflix* em 2019. Esse texto, escrito em coautoria com Christian Gonzatti, encontra-se atualmente em edição em outro periódico.

Janotti Junior (2015, p. 45), ainda, ressalta que esse *pop midiático* poderia ser associado àquilo que “pipoca”, ou seja, “ao que não se consegue parar de mastigar, devido a “supostos” artificios das indústrias culturais, uma cultura do bubble gum (chicletes) e da pop corn, guloseimas que se confundem com a fruição e o entretenimento pop”.

Janotti Junior (2015, p. 45) lembra que o termo “cultura *pop*” teria sido criado pela crítica cultural inglesa, na década de 1950, “para tentar demarcar, e até certa medida desqualificar como efêmero, o surgimento do *rock’n’roll* e o histrionismo da cultura juvenil que ali emergia”. Nesse sentido, elástico, o *pop* reconfiguraria a ideia de cultura popular ao propagar expressões culturais diversas através da cultura midiática.

A compreensão inicial desses fenômenos como *pop* já atestava uma das contradições adensadas dessas vivências culturais: de um lado seu aspecto serial, a produção massiva, de outro, o modo como os produtos *pops* servem para demarcar experiências diferenciadas através de produtos midiáticas, que nem por isso deixam de ser “populares” (JANOTTI JUNIOR, 2015, p. 45).

Em contrapartida, ressalta Janotti Junior (2015), também houve manifestações no sentido de valorizar as possibilidades artísticas desse contexto. Um exemplo, então trazido pelo pesquisador, consiste na *pop art*, movimento que envolveu artistas como Andy Warhol e que, ao propor uma ressignificação daquilo que se compreendia como arte, promoveu a popularização de um área que, até então, era muito restrita.

Vale notar que os encontros estéticos e econômicos entre as possibilidades de alta circulação da cultura *pop* e a busca de traços distintivos no consumo de produtos seriais mobiliza uma ampla gama de possibilidades mercadológicas e poéticas em torno do *pop*, criando tensões entre o que sustenta os valores na cultura *pop*: altos índices de vendagem, popularidade, diferenciação, distinção, reconhecimento do público ou reconhecimento crítico (JANOTTI JUNIOR, 2015, p. 46).

Simone Pereira de Sá, Rodrigo Carreiro e Rogério Ferraraz (2015), em movimento semelhante, ao abordarem a cultura *pop*, sugerem que ela seja compreendida como um termo aglutinador de um campo de tensões e de disputas simbólicas acionado por manifestações culturais populares/midiáticas advindas de múltiplos espaços como a literatura, a música, o cinema, a televisão e as redes sociais. Soares (2014, p. 02) ressalta que o termo cultura *pop* faria referência “ao conjunto de práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática, que tem como gênese o entretenimento”, ancorando-se em modos de produção ligados às indústrias da cultura e, ainda, estabelecendo maneiras de fruição que corroborariam para a constituição de um senso de pertencimento/comunidade. Ainda assim, coadunando com Janotti Junior

(2015, p. 46), convém destacar que, de um ponto de vista distintivo, “o pop é marcado pelas transformações do popular a partir de encontros e tensões característicos das modernidades associadas à cultura midiática”, constituindo-se, pois, também em arena em que acalorados debates acerca das identidades e das diferenças, pelo lugar da representação, podem se dar.

A cultura *pop*, na percepção dos pesquisadores, porta ambiguidades importantes de serem destacadas. Ao mesmo tempo que diz de uma volatilidade de produtos culturais, os quais são atravessados por uma lógica mercadológica que é transitória, traduz, por outro lado, “a estrutura de sentimentos da modernidade, exercendo profunda influência no(s) modo(s) como as pessoas experimentam o mundo ao seu redor” (SÁ; CARREIRO; FERRARAZ, 2015, p. 09). Para além do mercado, do entretenimento, do efêmero, dos clichês, da superficialidade ou mesmo de uma propalada despolitização, a cultura *pop* desafia fãs, *haters* e também pesquisadores enquanto constelação afetiva contemporânea.

Como pode, então, a criança viada buscar na cultura *pop* elementos que digam da sua identidade e de modos valorizados de existência?

Meu nome é Nati Natini Natili Lohana Savic de Albuquerque Pampic de La Tustuane de Bolda, mais conhecida como Danusa Deise Medly Leona Meiry Cibele de Bolda de Gasparri. A mulher jamais falada. A menina jamais igualada. Conhecidíssima como a noite de Paris. Poderosíssima como a espada de um samurai. Eu sou apertada como uma bacia. Eu sou enxuta como uma melancia. Tenho dois filhoso, um zolhudinho, outro barrigudinho. Casei com o dono da Parmalat. Virei mamífera. Só mamo. Pertenço à família imperial brasileira Orleans Bragança. Penetração difícil<sup>13</sup>.

Essa apresentação, da hoje travesti Leona, é facilmente reconhecida por muitos LGBTQs que acessam/consomem cultura *pop*. Leona teve seu primeiro vídeo (*Leona: A assassina vingativa*) gravado em 2008 e publicado no *YouTube* em 2009. Ainda com 13 anos de idade e ainda lida como um menino cisgênero (uma criança viada), Leona interpretava uma assassina que precisava, depois de seus crimes, fugir para Paris. O obstáculo, então, era sua inimiga: a “aleijada hipócrita”<sup>14</sup>. O vídeo amador, gravado em um contexto de brincadeira, tal qual aponta Leona<sup>15</sup>, tornou-se um viral, ficando

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dzmkuk12Lsg> Acesso em: 04/2020.

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ACXFHGanR7w> Acesso em: 04/2020.

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GQcf3cBzeHM&t=278s> Acesso em: 04/2020.

primeiramente famoso em seu bairro, em Belém do Pará e, então, crescendo através de quadros mediáticos e espalháveis do *YouTube* (GONZATTI; KOLINSKI MACHADO, 2018). Apenas esse vídeo, por exemplo, já foi visualizado mais de dois milhões de vezes. Ao sucesso dele, seguiu-se uma saga que inaugurou uma série de linguagens que, *memeticamente*, passaram a integrar o vocabulário de muitas bichas: “você quer me acabar comigo?”, “chama um táxi que eu tô indo pra Paris agora” e “pode cortar” são apenas algumas delas. (GONZATTI; KOLINSKI MACHADO, 2018). Para além dos vídeos amadores, Leona, já como *webcelebridade*, participou de comerciais<sup>16</sup>, programas de auditório em diferentes canais de televisão<sup>17</sup> e, a partir do lançamento de videoclipes, alçou-se como cantora<sup>18</sup>.

Ainda que a inspiração em divas do *pop* nacional e internacional seja perceptível, Leona, assim como a *drag queen* de Butler (2012), executa uma paródia de gênero que, fundamentalmente, explicita o caráter performativo desse e as amarras que constituem todos os corpos. Nos videoclipes em que há uma tomada espontânea do espaço público (uma constante em seus trabalhos) e onde, claramente, não há um acordo previamente estabelecido com sujeitos que então participam, a principal reação observada, por parte desses “figurantes”, é o riso. Um riso que atua no sentido de desqualificar/estranhar aquele corpo diferente e um riso que visa a mostrar, de modo veemente, um não lugar.

O riso/deboche, também, é um dos principais elementos que se fazem presentes quando esse corpo ultrapassa o espaço do seu canal no *YouTube*, acompanhado por fãs que coabitam, ainda que de distintas formas, esse lugar periférico do *queer*, e chega às telas dos programas televisivos. No programa *Cidade Alerta*, exibido pelo canal *Record*, Leona é personagem de uma reportagem<sup>19</sup>, chamada pelo próprio apresentador de “inusitada”, que a traz como responsável por um furto em uma loja. Para além do acontecimento, o que constitui a peça (bem como sua chamada, ainda no estúdio) é um estranhamento frente a um corpo exótico, raro. “Você, que fez essa matéria, já tinha visto algo parecido?” é o questionamento que o apresentador faz para o operador de câmera. A resposta é que não, nunca havia se visto nada igual. A reportagem, que começa com Leona, na delegacia, realizando uma performance de *Bad Romance*, de

<sup>16</sup>Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=928eIHtd2Cs> Acesso em: 04/2020.

<sup>17</sup>Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xZ0ZdsiDduQ> Acesso em: 04/2020.

<sup>18</sup> Os videoclipes de Leona Vingativa encontram-se disponíveis em seu canal no *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/LeonaOficial> Acesso em: 04/2020.

<sup>19</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E3vr88tBG5M> Acesso em: 04/2020.

Lady Gaga, apresenta a artista como uma webcelebridade que já tem passagens pela polícia. Leona, em resposta à repórter, diz que pegou as roupas emprestadas e que, de fato, teria saído da loja sem comunicar ninguém. Do mesmo modo como o *queer* faz da injúria um signo de luta, Leona Vingativa faz desse riso de escárnio um lugar de potência e, ao passo que toma para si o espaço da cidade e seus habitantes, avança para que seu corpo, sua narrativa e sua voz possam seguir existindo.

Percebendo-se, contemporaneamente, como uma travesti, que também é negra, periférica e paraense, Leona é um corpo em explosão que gera fissuras em um cenário *pop* que é asseverado por uma estrutura heteronormativa, branca e cisgenerificada. Tanto em seus vídeos que aparentam ser mais amadores quanto naqueles que possuem um trabalho de produção/pós-produção mais elaborado, Leona, como vida *queer*, que perturba, que incomoda e que também fascina, faz dos espaços públicos da cidade de Belém um palco para si. Por meio de suas performances *queer/viada*, luta para que seu corpo, destoante, possa aparecer e importar e sinaliza, assim, outros modos possíveis de ser e de existir na cultura e no mundo<sup>20</sup>.

A partir de Leona, tomando como cenário a cultura *pop* e, ainda, aproximando-se das reflexões de Gayatri Chakravorty Spivak (2010), é possível perguntar: como pode o subalterno falar?

Para Spivak (2010), o subalterno referir-se-ia às “camadas mais baixas da sociedade, constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK APUD ALMEIDA, 2010, p. 12). Ao questionar, entretanto, se poderia o subalterno falar, Spivak (2010) dá a ver que nenhum ato de resistência poderia ocorrer em nome do subalterno sem que houvesse uma imbricação desse ato em um discurso hegemônico.

Uma série de trabalhos produzidos a partir de um lugar de fala marginal, escritos em grande parte por gays, lésbicas e transgêneros envolvidos em movimentos ativistas e também acadêmicos, ao tomarem a palavra para si, propõe que se reflita sobre o lugar dos subalternos pelo ponto de vista deles próprios. Ao deslocarem a injúria e ao

---

<sup>20</sup> Parte das reflexões aqui desenvolvidas em relação à trajetória de Leona Vingativa advém de uma pesquisa anterior que culminou em um texto sobre performances *queer/viadas* e colapsos de tempo. Essa pesquisa, desenvolvida em parceria com Caio Amaral da Cruz e Edinaldo Araújo Mota Junior, incluiu, dentre outras artistas, Leona. Esse texto integrará um livro que encontra-se atualmente em produção.

erguerem-se sobre ela para falar, tal perspectiva propicia um questionamento radical dos processos de subjetivação (PRECIADO, 2009).

A enunciação científica passa assim bruscamente da terceira pessoa do singular (o cientista que fala do “homossexual”) para duas articulações locais: a enunciação na primeira pessoa (“Eu o homossexual”) e a segunda pessoa do plural (“Vocês os heterossexuais”, “São vocês os que têm medo”) (PRECIADO, 2009, p. 159) (tradução livre).

Tomada como perspectiva teórica e política, a teoria queer consolida-se ao estabelecer sua crítica tendo em vista um modelo de hegemonia heteronormativa e os binarismos (hétero/homo; homem/mulher; integrado/ excluído) que o chancelam. Conforme lembra García (2005), ao considerar a sexualidade como um campo aberto de relações de poder e como uma dispersão de pontos de dominação e de resistência, a teoria queer propõe que a resistência se dê em múltiplos espaços articulados e políticos. Tal qual diz Preciado (2009) trata-se de um espaço de empoderamento e de mobilização revolucionária. Para Louro (2008), o *queer* seria o raro e o esquisito, o corpo estranho que perturba e que fascina, o sujeito cuja performance de gênero rompe com aquilo que se estabeleceria como convencional e cuja sexualidade dá a ver outras possibilidades existentes e continuamente camufladas. “É o excêntrico que não deseja ser integrado e muito menos tolerado. *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro e nem o quer como referência” (LOURO, 2008, p. 07).

Para que as existências *queer*, contudo, possam gerar rupturas, incômodos e fascínios, contudo, elas precisam, de fato, existir, tanto em espaços físicos, materiais, quanto em espaços simbólicos. Indo ao encontro das proposições de Kathryn Woodward (2000), a representação, compreendida como processo cultural, consiste em um aspecto central nas discussões sobre identidade e diferença. Woodward (2000, p. 17) postula que a representação, ao incluir as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, torna-se fundante naquilo que se refere ao estabelecimento de identidades individuais e coletivas e para que, a partir de tal contexto, determinadas questões possam, também, ser respondidas: “Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar”.

Isabela Ferreto, a diva da criança viada, depois de espancada pelo noivo, tem a relação afetiva/sexual com o tio tornada pública. Conforme a trama se desenrola,

Isabela, a fim de sensibilizar os familiares, forja uma gravidez (e posteriormente um aborto), casa-se com o tio (que, a essa altura, era viúvo – sua tia, Francesca, havia sido uma das vítimas do misterioso assassino) e retorna à mansão da família. A relação com Marcelo, contudo, já não é mais a mesma. Isabela, então, passa, novamente, a frequentar a mesa da cozinha mas, dessa vez, com outro parceiro: Bruno, filho adotivo/amante de sua outra tia (Romana Ferreto). Mais uma vez Isabela é surpreendida. E, mais uma vez, violentamente agredida. Ao flagrar a esposa, na companhia de Bruno, sobre a mesa da cozinha, Marcelo esfaqueia Isabela, deixando-a com uma profunda cicatriz no rosto que a acompanharia até o final da trama<sup>21</sup>.

Nem Diego e nem Marcelo sofrem qualquer tipo de punição. Isabela, entretanto, é presa pelo assassinato de Andreia. Mais do que pelo crime, contudo, Isabela é continuamente punida e rechaçada pela infidelidade, pelo adultério e, principalmente, pelo exercício de sua sexualidade.

Em 1998, a Rede Globo de Televisão exibiu a sua quinquagésima sexta telenovela do horário nobre. *Torre de Babel*<sup>22</sup>, em linhas gerais, versava sobre um desejo de vingança que acarretou na explosão de um shopping center. A trama, contudo, não agradou ao público e índices de audiência, em baixa, sinalizavam que mudanças eram necessárias<sup>23</sup>. Dentre variados motivos, atribui-se o fracasso, também, ao casal lésbico interpretado pelas atrizes Christiane Torloni e Sílvia Pfeifer que não foi bem aceito. A explosão do shopping, já prevista, tratou também de resolver a questão: diversas personagens inconvenientes – incluindo aí o casal lésbico – foram eliminadas. Antes de o shopping pegar fogo, contudo, e das personagens Leila e Rafaela serem queimadas, tal qual bruxas em um cenário de inquisição, há um diálogo entre o casal que evidencia: “só pode ser esse maldito preconceito”<sup>24</sup>. O diálogo, sem sentido no contexto da trama, escapa à narrativa e fala diretamente ao telespectador. Qual mensagem, contudo, tal morte passa à criança viada?

### Algumas pistas

<sup>21</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=usgDGHYnF4U&t=396s> Acesso em: 04/2020.

<sup>22</sup> Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/torre-de-babel/> Acesso em: 04/2020.

<sup>23</sup> Disponível em: <https://oplanetatv.clickgratis.com.br/colunas/bau-da-tv/ha-10-anos-torre-de-babel-tambem-sofria-no-ibope.html> Acesso em: 04/2020.

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xh-bd2L3T4E&t=20s> Acesso em: 04/2020.

O *pop*, como constelação afetiva contemporânea, é pura política. Curti-lo, observá-lo, compreendê-lo é um desafio e, simultaneamente, um exercício que passa pela fruição, pela satisfação e, claro, pelos incômodos e pelas angústias. É um espaço, creio, a partir do qual a criança viada (ou, ao menos, a criança viada que fui e que, de algum modo, permanece em mim) pode escapar, pode aprender e pode existir e resistir.

Ainda que Leila e Rafaela, em *Torre de Babel*, em 1998, tenham sido eliminadas em razão do “maldito preconceito”, de alguma forma, na telenovela *Alto Astral*, em 2014, houve uma retratação<sup>25</sup>. Na nova trama, mais uma vez, personagens interpretadas pelas atrizes encontravam-se em um shopping que estava prestes a explodir. Em meio à fuga, então, Maria Inês (interpretada por Christiane Torloni) afirma para Úrsula (interpretada por Sílvia Pfeifer) que, dessa vez, nada aconteceria com elas, que elas conseguiriam escapar<sup>26</sup>. O diálogo, assim como em *Torre de Babel*, não fazia qualquer sentido no contexto da trama e, novamente, falava diretamente à audiência.

Também em 2014, em *Amor à Vida* e em *Em Família*, respectivamente, pela primeira vez, a Rede Globo de Televisão trouxe, no contexto de suas tramas, um beijo entre um casal gay e um beijo entre um casal lésbico (HENN; KOLINSKI MACHADO, 2015). Em *Amor à Vida*, o vilão Félix, interpretado pelo ator Mateus Solano, ao passo que se redime, encontra o amor junto a Niko, interpretado por Thiago Fragoso, e aos filhos que são então adotados. No último episódio, com cara de “*happily ever after*” há o beijo entre #Feliko<sup>27</sup> (modo como o casal era chamado nas redes sociais digitais). Na trama de *Em Família*, por sua vez, os beijos – que ocorrem em dois momentos – são entre Clara (Giovanna Antonelli) e Marina (Tainá Muller). Os beijos de #Clarina, de modo semelhante ao de #Feliko, também se dão em um contexto romântico e homoafetivo<sup>28</sup> – quando há um pedido de casamento<sup>29</sup> e quando ocorre o casamento<sup>30</sup>. Ainda que críticas sejam cabíveis – estamos falando em casais brancos, jovens, de classes elevadas e inseridos em padrões estéticos hegemônicos – há que considerar, do

<sup>25</sup> Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2014/12/1566225-novela-alto-astral-homenageia-lesbicas-mortas-em-torre-de-babel.shtml> Acesso em 04/2020.

<sup>26</sup> Disponível em: <https://sic.pt/Programas/alto-astral/videos/2015-02-02-Alto-Astral---Episodio-de-dia-29-de-janeiro-#2015-02-02-Samantha-consegue-salvar-Ursula-e-Maria-Ines> Acesso em: 04/2020.

<sup>27</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/3117924/> Acesso em: 04/2020.

<sup>28</sup> O termo homoafetivo, cabe aqui salientar, é empregado de modo crítico, fazendo alusão ao fato de que, tal qual sugere Roger Raupp Rios (2013), em uma lógica de hierarquização de práticas sexuais, casais homossexuais monogâmicos, respaldados pelo afeto e pelo amor, tendem a ser aceitos ou, ao menos, percebidos como dentro de um limite de respeitabilidade.

<sup>29</sup> Acesso em: <https://globoplay.globo.com/v/3466736/> Disponível em: 04/2020.

<sup>30</sup> Acesso em: <https://globoplay.globo.com/v/3502493/> Disponível em: 04/2020.

mesmo modo, os ganhos existentes em representar, de modo natural e positivo, em um produto midiático massivo, voltado a um amplo público, uma relação homossexual com final feliz.

O que diriam, então, as crianças viadas diante dessas outras representações?

Em *E nessa cena a vovó da Pablla já era transgressora: performances queer na música pop brasileira*, eu e meu marido falávamos sobre a potência de corpos *queer* em exposição. “*Sigo cantando e armado/ Tramando pesado, medindo um dia ser lendário/ Não passo pano pra otário/ E mesmo ameaçado, eu serei cada vez mais viado/ Quebrando armários, extermínio à normatividade/ Revolução! Bicha preta se amando de verdade/ Botando fogo nas regras dessa sociedade/ Vai falar mal, mas vai assistir a nossa liberdade/ Vamo assistir você ouvindo a nossa realidade/ Tirando nossas capas de invisibilidade/ As mona unidas pro combate e olha no que deu/ Se quer verso com massagem, pare de socar os meus*”. O trecho reproduzido é parte de *Quebrada Queer*, lançada em junho de 2018. O videoclipe da música<sup>31</sup>, que atualmente já conta com cerca de três milhões e meio de visualizações no *YouTube*, foi responsável pelo rápido sucesso. *Quebrada Queer*, inicialmente, era composto por Tchelo, Murillo Zyess, Guigo, Harley, Lucas Boombeat e, posteriormente, também passou a incluir Apuke, única mulher do grupo. Com letras que versam sobre intolerância, homofobia, racismo e a vida na periferia, a partir de uma performance assinalada por um visual andrógono, *Quebrada Queer*, é tido como o primeiro grupo de rap LGBT do país tornando-se, quem sabe, também um lugar de inspiração para tantas outras crianças viadas (MENDONÇA; KOLINSKI MACHADO, 2019). Vidas que existem, que devem importar e que devem ser visíveis. Performances artísticas de corpos que lacram e que, por conseguinte, são tão importantes. Porque representação importa. E porque representações diversas, potentes e plurais precisam existir para todas as nossas crianças viadas possam continuar brilhando e trilhando seus próprios caminhos em uma viagem que, tal qual foi dito no início desse texto, é pelo desconhecido e pelo incerto.

### Referências

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Apresentando Spivak**. In. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar, p. 7-18, Editora UFMG, 2010.
- BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: n-1, 2019.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. São Paulo: Editora Record, 2012.

<sup>31</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FwktAmgku68> Acesso em: 04/2020.

CONNELL, Robert W. **Masculinidades**. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Universitario de Estudios de Género, 2003.

CREPALDI, Clara Lacerda. **Os fragmentos de Andrômeda de Eurípedes**. Estudos Linguísticos e Literários 55 (2016): 356-373.

ERIBON, Didier. **Reflexões sobre a questão gay**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

GONZATTI, Christian; KOLINSKI MACHADO, Felipe Viero. **Notas sobre o espalhamento da criança viada na cultura pop digital brasileira**. REVISTA PERIÓDICUS, v. 1, p. 248, 2018.

HENN, Ronaldo Cesar ; KOLINSKI MACHADO, Felipe Viero. **Mas... E o beijo das travestis?** De Feliko e Clarina, dos sentidos produzidos em rede e de quem pode (e como pode) beijar no horário nobre. CONTEMPORANEA (UFBA ONLINE), v. 12, p. 348-365, 2015.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Cultura pop**: entre o popular e a distinção. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogerio. **Cultura pop**. EDUFBA, p. 45-56, 2015.

KOLINSKI MACHADO, Felipe Viero. **Homens que se veem**: masculinidades nas revistas Junior e Mens Health Portugal. 1. ed. Ouro Preto: Editora UFOP, 2018. v. 1. 268p

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MENDONCA, Carlos Magno Camargos; KOLINSKI MACHADO, Felipe Viero. **E nessa cena a vovó da Pablo já era transgressora**: performances queer na música pop brasileira. REVISTA CONTRACAMPO, v. 38, p. 51-65, 2019.

NERY, João W. **Viagem Solitária**: memórias de um transexual 30 anos depois. São Paulo: Leya, 2011.

PEREIRA, Ilíada Damasceno. **Cultura pop japonesa no Brasil**. Temática, Ano XIII, n. 08. Agosto/2017.

PERET, Eduardo. **Percepções da Sexualidade**: Anime e Mangá. 2009.

PRECIADO, Beatriz. **Quem defende a criança queer?** Jangada: crítica| literatura| artes, n. 1, p. 96-99, 2013.

PRECIADO, Beatriz. **Terror anal**. In: HOCQUENGHEM, Guy. **El deseo homosexual**. Madri: Melusina, p. 133-174, 2009.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

RIOS, Roger Raupp. **As uniões homossexuais e a “família homoafetiva”**: o direito de família como instrumento de adaptação e conservadorismo ou a possibilidade de sua transformação e inovação. *Civilística a. 2. n. 2.* p. 1-21, 2013.

SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogerio. **Cultura pop**. EDUFBA, 2015.

SOARES, Thiago. **Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop**. Logos, v. 2, n. 24, 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Editora UFMG, 2010.

WAGNER, Irmo. **Educação em animes**: aprendendo sobre masculinidades com os cavaleiros do zodíaco. Dissertação (mestrado). Universidade Luterana do Brasil. Programa de Pós-Graduação em Educação, Canoas/RS, 2008. 152f.

WARNER, Michael. **Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory.** Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1991.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual.** In: SILVA, Tomas Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, p. 7-72, 2000.

### “AND EVEN THREATENED I WILL BE MORE AND MORE FAG”

Considerations about pop as space of existence/resistance for the queer child

**Abstract:** In this text, an affective essay, I recover memories of my childhood linked to the universe of pop culture, I use bibliographic references related to the gender and sexuality studies that are dear to me, and also research that I have been carrying out to look for clues about how I existed / resisted as a queer child and how so many others have also done it and will continue to do it. Mobilized by the dossier proposal and also by Paul B. Preciado's question about who defends the queer child, I suggest, from my experiences as a queer child and as a queer researcher, how pop culture can operate both as a place of escape and as refuge, through representation, as a place of empowerment for subjects who are not framed by heteronormativity.

**Keywords:** Queer Child; Pop Culture; Representation.

### “Y AÚN AMENAZADO SERÉ MÁS Y MÁS MARICÓN”

Consideraciones sobre el pop como espacio de existencia/resistencia para el niño marica

**Resumen:** En este texto, un ensayo afectivo, recupero recuerdos de mi infancia vinculados al universo de la cultura pop, utilizo referencias bibliográficas relacionadas con los estudios de género y sexualidad que me son muy queridos, y también investigaciones que he estado realizando para buscar pistas sobre cómo existí/resistí como un niño marica y cómo tantos otros lo han hecho y continuarán haciéndolo. Motivado por la propuesta del expediente y también por la pregunta de Paul B. Preciado sobre quién defiende al niño queer, sugiero, a partir de mis experiencias como niño marica y como investigador marica, cómo la cultura pop puede funcionar tanto como un lugar de escape y como refugio, a través de la representación, como un lugar de empoderamiento para sujetos que no están enmarcados por la heteronormatividad.

**Palabras clave:** Niño Marica; Cultura pop; Representación.

**Recebido:** 20/04/2020

**Aceito:** 11/05/2020