

A imagem transgressora da ninfa amazônica:

fotografia e outros modos de ver

Leandro Lage¹

Resumo

O objetivo do texto é explorar deslocamentos estéticos e políticos que atravessam uma das principais imagens do ensaio fotográfico em que a artista paraense Leona Vingativa encarna a figura mitológica da tela *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli. Sob as lentes do fotógrafo Jonas Amador e com edição de arte de Rafa Cardoso, uma travesti, negra, amazônida, lasciva e debochada toma a forma, a intensidade e o lugar sacralizado da ninfa Vênus. Interessa-nos observar essa imagem enquanto gesto transgressor, no qual a representação da deusa da beleza é transfigurada a partir de outros modos de ver, mostrar e aparecer, em contraposição aos imaginários hegemônicos racializados do belo e do desejo. A artista paraense evoca uma imagem transgressora da ninfa, centrada na própria sobrevivência de uma travesti negra, alçada ao lugar de divindade de beleza exuberante, forma sintomática do desejo persistente de existir frente às opressões. A fotografia de Leona Vingativa levanta um conjunto extenso de dilemas, nos quais o corpo da mulher trans figura entre a abjeção e a beleza, a nudez e o pudor, o desejo e a inocência, a violência e a sobrevivência.

Palavras-chave

Vênus; Ninfa; Imagem; Gênero; Raça.

¹Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPGCOM-UFFPA) e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. E-mail: leandrolage@ufpa.br.

The transgressive image of the Amazon nymph:

photography and other ways of seeing

Leandro Lage¹

Abstract

The aim of the text is to explore aesthetic and political displacements provoked by one of the main images of the photo essay in which the artist Leona Vingativa, from Pará, embodies the mythological figure from Sandro Botticelli's painting "The Birth of Venus". Through the lens of photographer Jonas Amador and art editing by Rafa Cardoso, a black, Amazonian, lascivious, and debauched transvestite takes on the form, intensity and sacralized place of the nymph Venus. We are interested in observing this image as a transgressive gesture, in which the representation of the goddess of beauty is transfigured based on other ways of seeing, showing and appearing, in opposition to the hegemonic racialized imaginaries of beauty and desire. The Amazonian artist evokes a transgressive image of the nymph, centered on the very survival of a black transvestite, elevated to the position of a deity of exuberant beauty, a symptomatic form of the persistent desire to exist in the face of oppression. Leona Vingativa's photography raises an extensive set of dilemmas, in which the trans woman's body figures between abjection and beauty, nudity and pudency, desire and innocence, violence and survival.

Keywords

Venus; Nymph; Image; Gender; Race.

¹Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPGCOM-UFGPA) e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. E-mail: leandrolage@ufpa.br.

Introdução

As ninfas, essas divindades mitológicas, personificações da exuberância da natureza, exercem uma estranha fascinação desde a Antiguidade. Como memórias e desejos corporificados, as ninfas sobrevivem ao tempo e parecem assombrar o mundo das imagens, como se revelassem um eterno retorno do recalcado. Não por acaso essas figuras causam verdadeiro fascínio em historiadores da arte, de Giorgio Vasari a Aby Warburg, e, mais recentemente, em Georges Didi-Huberman. Além de encarnarem um erotismo e uma pureza inquietantes, as ninfas parecem colocar em jogo muito mais do que a simbolização da beleza, do amor e da sensualidade: enquanto formas afetivas sobreviventes, elas trazem à tona uma espécie de inconsciente da história e dos modelos de representação dos gestos e das corporalidades humanas.

Mas e se uma travesti, negra, amazônida, lasciva e debochada tomar a forma, a intensidade e o lugar sacralizado da *Vênus de Botticelli*? Quais deslocamentos uma imagem como essa opera?

Referimo-nos ao ensaio fotográfico em que a artista paraense Leona Vingativa encarna a figura mitológica da tela *O nascimento de Vênus*, do famoso pintor fiorentino Sandro Botticelli, sob as lentes do fotógrafo Jonas Amador e com edição de arte de Rafa Cardoso. Nossa proposta consiste em explorar algumas dimensões estéticas e políticas que atravessam uma das principais imagens do ensaio. Interessamo-nos observá-la enquanto gesto transgressor, no qual a representação da deusa da beleza é transfigurada a partir de outros modos de ver, mostrar e aparecer, em contraposição aos imaginários hegemônicos racializados do belo e do desejo.

A construção da linha argumentativa do texto baseia-se na indicação de quatro deslocamentos acionados pela imagem: primeiro, a transformação nos modos de representação da própria figura de Leona Vingativa; segundo, a perturbação do modelo estético eurocêntrico da ninfa, historicamente encarnada na corporalidade da mulher branca; terceiro, o reconhecimento de que a sobrevivência da artista negra e travesti determina as próprias condições de possibilidade da imagem. Por fim, o último deslocamento se refere à capacidade da imagem da ninfa Leona de reivindicar uma renovação política dos direitos de olhar e de ser vista que assistem à mulher negra e trans.

Nesse contexto, ocupa um lugar argumentativo e metodológico central o conceito de “fórmulas de páthos”, alusivo ao lugar das imagens em uma arqueologia das culturas e das emoções que as atravessam enquanto formas e gestos afetivos que se repetem e se transformam visualmente. Nosso ponto de partida será uma “antropologia política das imagens” (Didi-Huberman, 2017a; 2017b), a partir da qual o historiador francês explora, num vasto conjunto de imagens, as metáforas visuais das potências dos corpos, da resistência dos desejos e das transgressões operadas contra as condições de opressão e subjugação.

Esse percurso analítico-argumentativo comporta ao menos duas premissas metodológicas importantes: em primeiro lugar, reconhece-se as semelhanças e os estranhamentos como possibilidades de compreensão das imagens, em sua diferença inesgotável e, simultaneamente, no que essa diferença permite entender uma imagem por intermédio de outra (Didi-Huberman, 2017c); em segundo lugar, assume-se que a imagem não é parte de um campo de conhecimento fechado, fixo, tampouco uma reiteração do visível pela via mimética da representabilidade (Lissofsky, 2014).

Ao propor-se refletir e analisar imagens em suas capacidades de agenciamentos políticos e tensionamentos de regimes racializados e moralizados de visibilidade, o texto ambiciona explorá-las para além de sua iconografia, buscando observá-las também enquanto expressões afetivas, ou, como diria Didi-Huberman (2013, p. 107), inspirado em Warburg, enquanto sintomas e “sismógrafos de tempos moventes”.

Leona: dos vídeos ao Panteão, um primeiro deslocamento

Leona Assassina Vingativa (Leona, 2009a, 2009b, 2009c) é uma sequência de vídeos que “viralizaram” na internet e deram início a uma trajetória artística e performática peculiar. Poderíamos afirmar que Leona é uma personagem, uma webcelebridade e influenciadora digital, ou que esse é o “nome de guerra” de uma travesti, mas Leona Vingativa se tornou uma identidade e também uma ipseidade: trata-se de uma travesti, negra, amazônica, de origem humilde, que assume, em seus vídeos e aparições públicas, vários papéis e personas, desafiando qualquer tentativa de definição essencialista de sua arte, de seus modos de ser e de suas atuações políticas.

Leona nasceu em 22 de fevereiro de 1996, sob o nome de registro Leandro Olin dos Santos (Alves, 2019). Apesar da semelhança entre os nomes, ela afirma, em entrevistas, que Leona é inspirado na personagem Leona Montini, interpretada pela atriz Carolina Dieckmann na telenovela da TV Globo *Cobras e Lagartos* (2006). Montini era uma das principais vilãs do folhetim. Uma mulher branca, loira, rica e ambiciosa, que trabalhava como gerente de vendas da loja luxuosa do próprio tio e, no enredo, conspirava ardilosamente para se apropriar da fortuna da família.

Em seus primeiros vídeos, construídos de modo improvisado e em tons melodramático e tragicômico, Leona Vingativa, ainda criança, também incorpora uma personagem cruel, numa ficção dificilmente classificável nos parâmetros convencionais de estilo e gêneros narrativos. “A (in)usualidade se faz, porém, pelo processo de produção amador e precário, como uma brincadeira de criança que ousa desmontar o lugar de infante – aquele que não fala por si – para afirmar-se como criança, criante” (Rodrigues; Ferreira; Zamboni, 2013, p. 308).

Leona teve uma infância difícil. Foi expulsa de casa pela família, viveu situações de abuso e pobreza. Chegou a ser detida pela polícia por duas vezes, sob as acusações

de furto. Passou pelo processo de transição de gênero durante a adolescência. Vídeo por vídeo, de performance em performance, tornou-se não apenas uma figura de representatividade das dissidências de gênero, mas uma personagem relevante das cenas artística e política de Belém (PA). Leona Vingativa atua como cantora, atriz, performer e ativista. Participou de programas televisivos, campanhas publicitárias, protagonizou peça teatral e outras produções audiovisuais, como ensaios, documentários, videocliques e vídeos para redes sociais digitais. Sua projeção tem sido tão efusiva que Vingativa chegou a ser mencionada como cabo eleitoral ou mesmo possível candidata a cargos eleitorais.

Essa trajetória também vem transformando Leona Vingativa em lugar de problema para inúmeras pesquisas, interessadas tanto pelas questões de gênero subjacentes às suas atuações pessoal e artística (Girino, 2017; Duarte Filho, 2018; Kolinski Machado, 2020), quanto pelas poéticas audiovisuais e suas mediações sociopolíticas (Rodrigues; Ferreira; Zamboni, 2013; Alves, 2019; Soares, 2019):

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 (Kolinski Machado, 2020, p. 298).

O conjunto dessas produções e atuações de Leona Vingativa vem reafirmando seu lugar performático irreverente e debochado, com referências que vão desde personagens de telenovelas – a vilã global Leona Montini, mas também Paola Bracho, da novela mexicana *A Usurpadora* (1999), reproduzida pelo SBT –, passando também pela icônica personagem Vera Verão, criada pelo ator Jorge Lafond, e pela personagem de desenho Carmen Sandiego, uma espiã e ladra internacional procurada por detetives (Alves, 2019).

Nesse percurso, o ensaio fotográfico realizado em 2019 com Leona Vingativa lança a artista no que parece ser uma contracorrente no fluxo de suas performances. Intitulado *O (Re)Nascimento de Vênus*, o ensaio foi realizado pelo fotógrafo Jonas Amador, com arte de Rafa Cardoso, filmagem de Jefferson Farias e João Almeida, produção estética de Neto Navarro e Ísis Penafort e produção de moda de Vinicius Nascimento. Naquela sequência de imagens, publicadas em redes sociais e inspiradas na famosa têmpera de Sandro Botticelli, Leona encarna a figura de Vênus, deusa do panteão romano, representante do amor e da beleza.

Como afirma Soares (2019), a produção artística de Leona Vingativa expandiu todo um horizonte de construção da autoimagem, inscrevendo-a, por meio das novas mídias, no contrafluxo das formas hegemônicas de representação de sujeitos subalternizados, especialmente por se tratar de uma travesti do bairro do Jurunas,

periferia de Belém (PA). Entretanto, o mote dessa inscrição vinha frequentemente atravessado pela gestualidade expansiva de Leona, performando desvios não só dos padrões corporais cisheteronormativos, mas também dos códigos sociais de conduta: Leona é enérgica, barulhenta, extrovertida, agitada, exagerada e despudorada.

O ensaio em que Leona Vingativa incorpora a deusa romana provoca um deslocamento dessa imagem/representação. Naquelas fotografias, que receberam um rigoroso tratamento digital, com a montagem de elementos alusivos à biodiversidade amazônica, a artista figura como ícone da exuberância, qualidade pela qual, até então, não era reconhecida em suas produções mais badaladas.

Figura 1 - *O (Re)Nascimento de Vênus*, em fotografia de Jonas Amador e arte de Rafa Cardoso.



Fonte: Perfil de Leona Vingativa no Facebook.

Realizado no Bosque Rodrigues Alves, um enclave da biodiversidade amazônica localizado no centro urbano de Belém (PA), o ensaio foi construído sob um cenário idílico, em que Leona repousa sob uma vitória-régia, uma planta aquática típica da Amazônia, conhecida por suas folhas circulares que ficam sobre a superfície da água de igarapés. Ao fundo, a mata fechada se projeta no espelho d'água. Uma garça branca, também sobre uma vitória régia, à esquerda, parece observar a deusa que ocupa o centro da imagem, enquanto outra garça movimenta-se em sobrevoo na fração superior direita da fotografia.

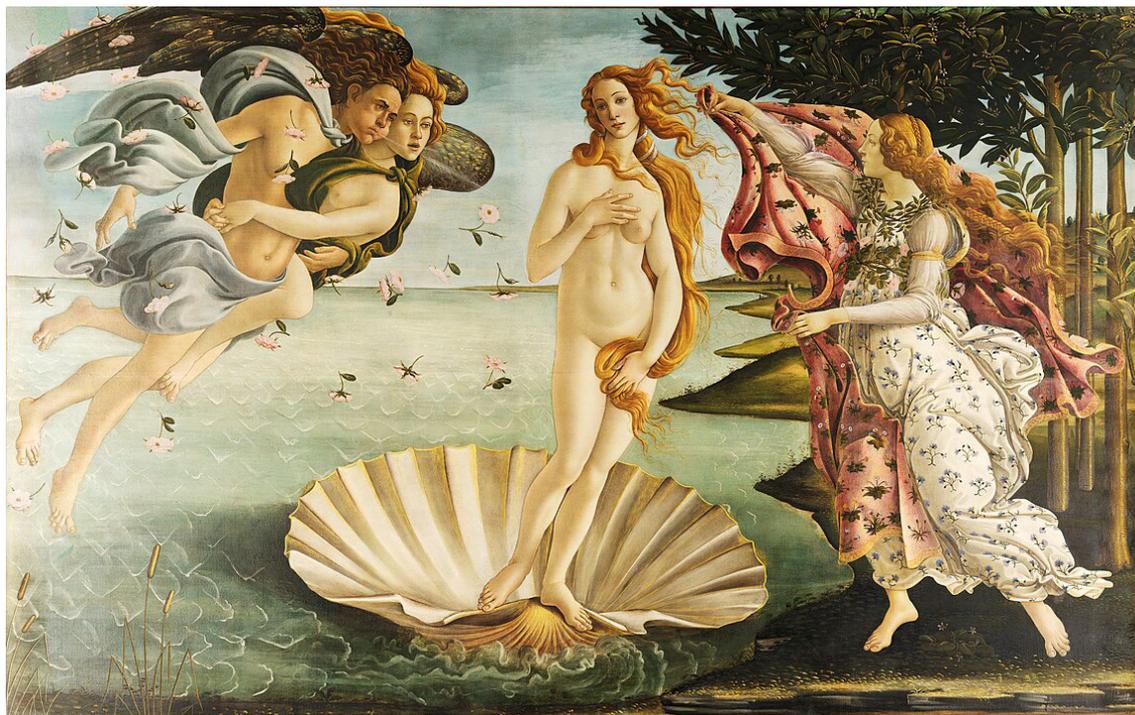
Leona, como Vênus, figura desnuda, recobrando delicadamente os seios com a mão. Um tecido branco envolve seu corpo, apoiado sobre a perna esquerda enquanto a direita se projeta à frente, realçando suas curvas. A deusa ostenta um adorno sobre a testa, brincos, um cordão e um piercing no umbigo que brilham ofuscantemente. Seus cabelos negros e lisos deslizam sobre seu corpo, envolvendo seu braço esquerdo, até se esconderem por detrás das dobras do lençol claro. Seu olhar sério se lança fixamente para o espectador, de modo sensual e, ao mesmo tempo, ativo e desafiador.

Dos vídeos da “criança viada” parodiando telenovelas, dos memes feitos com as imagens de quando foi detida pela polícia, o ensaio fotográfico em que Leona aparece sob a sombra da ninfa abriu à artista um novo lugar de visibilidade, no qual, além do humor irreverente e da corporeidade transgressiva, ela também pode manifestar uma beleza natural, em toda literalidade desse último termo, frequentemente acionado como aspecto deslegitimador da própria existência de pessoas trans. Essa outra forma de ocupar o visível constitui, por si só, um significativo deslocamento nas expressões artísticas de Leona, demonstrando o potencial político de certas imagens na reconfiguração do visual e também dos próprios regimes de visibilidade que regulam e organizam a aparição dos sujeitos.

Vênus e ninfa, beleza e abjeção

O nascimento de Vênus, de Sandro Botticelli, é certamente uma das pinturas mais famosas da história da arte e a obra mais prestigiada da *Galleria degli Uffizi*, em Florença, na Itália. Produzido entre 1484 e 1486, o quadro seria inspirado no poema homérico de mesmo nome dedicado a Afrodite. Ou, ainda, na poesia do dramaturgo florentino Angelo Poliziano, com a qual a cena retratada na pintura guardaria significativas coincidências (Warburg, 2010).

Figura 2 - *O nascimento de Vênus* (1484-1486), de Sandro Botticelli.
Têmpera sobre tela, 172,5 x 278,5 cm.



Fonte: Reprodução da *Galleria degli Uffizi*, Florença, Itália.

A proximidade entre o quadro e o poema de Poliziano é realçada, ainda, por uma dimensão menos, digamos, mítica do surgimento da tela. Tanto o poema quanto a pintura seriam homenagens secretas a Simonetta Cattaneo Vespucci, amor de Juliano de Médici, irmão de Lourenço de Médici, figura importante para o Renascimento italiano (Warburg, 2010). Simonetta viveu em Portovenere e era casada com Marco Vespucci, primo distante do navegador Américo Vespúcio, até morrer aos 23 anos, provavelmente de tuberculose.

O catálogo dos *Uffizi* apresenta a seguinte descrição: “O nascimento de Vênus. A deusa está saindo de uma concha no meio do mar. À esquerda, mostram-se dois ventos que voam sobre as ondas impelindo a deusa até a margem; à direita há uma jovem que representa a primavera”. Sabe-se, contudo, que a alusão da obra de Poliziano – e, conseqüentemente, do quadro de Botticelli – às mitologias é mais detalhada e ambígua:

No poema, ainda consta que Vênus fora concebida por pedaços genitais de Urano, retirados pelo próprio filho, Saturno, e jogados ao mar. Assim, o poeta humanista descreveu o nascimento, realizado pela castração do céu. Na castração de Urano, dois fluidos foram lançados no mar Egeu: sangue e esperma. Ambos misturados à salgada água do mar fizeram emergir, amparada por uma concha, a deusa do amor. Em outro poema – intitulado *Afrodite Anadyomena* – Poliziano descreve o nascimento de Vênus entre o horror e o pudor: o horror da castração de Urano e o pudor do nascimento de Vênus (Campos; Flores, 2018, p. 265).

Botticelli reconstitui, em seu quadro, a cena do nascimento da deusa mais bela

do Panteão romano, surgida de uma grande tormenta no mar Egeu. Enfrenta, assim, o desafio de condensar numa única imagem a beleza surgida não da pureza, mas de uma castração. “Não existe beleza que não esteja associada a algum grau de dor. Vênus é dupla, mescla pureza e impureza, pudor e horror. Vênus, que tem em seu cerne a própria vitalidade da arte renascentista, como ensinou Aby Warburg, está imbricada à impureza e ao conflito” (Campos; Flores, 2018, p. 267).

A figura ambígua de Vênus remete diretamente ao que o historiador da arte Didi-Huberman (2002; 2005; 2013) chamou, inspirado em Aby Warburg, de “coreografia das intensidades”, sintetizadas pela exuberância das ninfas, essas figuras mitológicas portadoras de mistérios e reveladoras de desejos e pudores. Para Didi-Huberman (2002), a ninfa é a heroína da *Nachleben*, conceito warburgiano alusivo à ideia de vida póstuma, de sobrevivência, intrínseco ao anacronismo que constitui o modelo temporal das imagens. Esse modelo faz da história e do tempo energias residuais, fantasmáticas, mas ressurgentes nas formas visuais, como se as imagens fossem capazes de antecipar seu futuro e de lembrar os gestos humanos que lhes precederam.

A vida póstuma das imagens é, por sua vez, vinculada à ideia warburgiana de “fórmulas de páthos”, explicadas por Lissovsky (2014) como estados de espírito transformados em imagem; e por Agamben (2012) como cristais de memória nos quais o tempo se inscreve coreograficamente. Segundo esse modelo sintomal e anacrônico da história das imagens, elas seriam superfícies de inscrição transhistórica e transcultural dos gestos humanos, lugares de sedimentação antropológica, de sobrevivência e fulguração das formas e afetos (Didi-Huberman, 2013).

Sobre a emergência persistente da figura da ninfa, o autor questiona:

Que é, enfim, esse momento em que vêm debater e se entrelaçar o presente do *páthos* e o passado da sobrevivência, a imagem do corpo e o significante da linguagem, a exuberância da vida e a exuberância da morte, o gasto orgânico e a convenção ritual, a pantomima burlesca e o gesto trágico? (Didi-Huberman, 2013, p. 229).

Diante desse modelo anacrônico, é como se a ninfa de Botticelli tivesse, ela própria, surgido de um extenso legado de imagens formado desde a Antiguidade, ao mesmo tempo em que a obra deixou sua própria herança às imagens que lhe sucederam. A ninfa d’*O nascimento de Vênus* seria, assim, uma expressão da “intensidade coreográfica” que atravessa a pintura Renascentista, sob a forma da graça e leveza femininas, dos movimentos efêmeros do cabelo e da roupa, da sinuosidade do desejo erótico e da pulsão sexual (Didi-Huberman, 2013).

Poderia Leona Vingativa ser uma ninfa amazônica?

A indagação acima traz pelo menos duas camadas de sentido. Na primeira, a questão remete à coerência entre a imagem de Leona Vingativa e o conceito de ninfa, enquanto fórmula de intensidade que paira sobre a história das imagens. Na segunda, a pergunta é se caberia a Leona Vingativa esse lugar de deusa mitológica da

beleza e do amor, arquétipo tão evidente na própria construção moral, generificada e racializada dos modelos de feminilidade.

Começamos pela segunda camada. Ao comentar sobre as concepções de beleza diante das corporalidades e subjetividades que habitam zonas de exclusão do reconhecimento, como os corpos trans, Bento (2021) narra o episódio de um programa televisivo em que homens são colocados diante de mulheres exuberantes, tendo de adivinhar quais eram “mulheres” e quais eram “travestis”. Quando da revelação, ante a qual muitos dos convidados acabaram surpresos com o próprio engano, os olhares desejosos deram lugar a expressões de nojo e repulsa. Uma vez confrontados com a contradição entre desejo e normas morais excludentes e discriminatórias de subjetividades e corporalidades, os homens rapidamente transitaram da categoria estética do belo à da feiura, substituindo a volição pela expressão da aversão.

O que Bento (2021) argumenta é que a exclusão de certos tipos de corpos com base em parâmetros morais se manifesta nas mais diferentes esferas de convívio social, incluindo-se os regimes midiáticos e, acrescentamos, o próprio campo das artes. Leona Vingativa, negra e travesti, inscreve-se em pelo menos duas categorias socialmente rebaixadas na cena pública: a da pessoa negra e a da dissidência de gênero, não apenas invisibilizadas, como frequentemente excluídas das próprias zonas de reconhecimento da humanidade.

Daí porque o renascimento de Vênus como Leona Vingativa significa um segundo deslocamento, alusivo à primeira camada de sentido: o deslocamento visual da própria figura da ninfa, historicamente encarnada na corporalidade da mulher branca e europeia, poderosa e sensível, erótica e pudica, fascinante e misteriosa.

No ensaio fotográfico de Leona Vingativa, a palidez marmorizada da pele da Vênus de Botticelli dá lugar à coloração negra. As madeixas ruivas e esvoaçantes são representadas por cabelos negros e alisados, que se moldam ao corpo de forma suave e firme; no rosto, o olhar meigo e de expressão quase ingênua da ninfa Simonetta é substituído pelo relancear provocante e assertivo de Leona; sob os pés de Vingativa, não um marisco produtor de pérolas brilhantes, mas uma planta exuberante, que projeta flores sobre a superfície da água e esconde espinhos submersos. Garças brancas substituem as três outras figuras da tela de Botticelli, Aura, Hora e Zéfiro. Uma delas preserva, junto a pétalas que caem sobre o corpo de Leona, a impressão de movimento na imagem, aspecto que tanto interessava a Warburg (2009; 2010).

Mitologicamente, também há uma diferença significativa e uma estranha semelhança entre as referências das duas imagens. Enquanto a têmpera florentina remete às divindades da Antiguidade, ao mesmo tempo em que simbolizaria uma paixão escondida nos bastidores da nobreza italiana, a fotografia de Leona Vingativa remete, inevitavelmente, à lenda amazônica da vitória-régia, segundo a qual uma jovem indígena maravilhada com a imagem da lua refletida sobre a superfície da água se lança ao fundo do lago e morre afogada. Compadecida pelo sacrifício, a deusa Lua

teria transformado a jovem numa estrela das águas.

A imagem de Leona e sua referência pictórica também podem fazer, juntas, alusão a uma terceira poesia visual, na qual uma outra “castração” (social e moral) teria feito emergir a deusa amazônica. Embora distintas, essas imagens e histórias expressam uma espécie de síntese visual de episódios de dor e sofrimento como origens de uma beleza exuberante.

Na fotografia de Leona, a Vênus sobrevive, mas por meio da inscrição de outras formas de feminilidade, de outros gestos e corporalidades. O próprio deslocamento desse modelo tem um caráter sintomal e anacrônico, no qual a historicidade dos modos de representação vem sendo confrontada e desafiada a renovar suas coreografias, formas e convenções. No caso em questão, referimo-nos à captura, pela imagem fotográfica, das coreografias das corporalidades negras e trans.

Entre a sobrevivência e a transgressão

Em seus mais recentes trabalhos, Didi-Huberman (2017a; 2017b; 2019; 2021) explora, num vasto conjunto de imagens, as metáforas visuais das potências dos corpos, da resistência dos desejos e das transgressões operadas contra as condições de opressão e formas de subjugação. Mais do que buscar a figuração iconográfica dessas emoções da revolta, o historiador da arte francês se lança sobre uma “antropologia política das imagens” na tentativa de capturar formas sublevadas que sobrevivem nas expressões visuais e artísticas.

Didi-Huberman encontra na imagem da ninfa, tal como vista por Aby Warburg, uma das expressões desses desejos sobreviventes (Voltarelli, 2022). Ao comentar o painel 42 do *Atlas Mnemosyne*, projeto inacabado de Warburg (2012), o filósofo e historiador francês argumenta que as imagens reunidas sob a fórmula visual e afetiva da “mãe dolorosa” não representam apenas uma iconografia da lamentação, mas também uma “inversão energética do *páthos* da dor”. Sua premissa é a de que aquilo que nos subleva contra violências, formas de poder e sistemas opressores é “extraído do fundo de uma dor inextinguível” (Didi-Huberman, 2017b, p. 307).

Nesse sentido, a própria ninfa de Botticelli, nascida da dor de Urano, dá origem à beleza celestial de Vênus. Entretanto, Didi-Huberman não se refere à dor como exterioridade do desejo e da imagem, mas justamente ao contrário:

A Ninfa, compreende-se, fornece a articulação possível entre a “causa externa” – a atmosfera, o vento – e a “causa interna”, que é, fundamentalmente, desejo. *A Ninfa*, com seus cabelos e seus drapeados em movimento, surge, assim, como um ponto de encontro sempre móvel entre o fora e o dentro, a lei atmosférica do vento e a lei visceral do desejo (Didi-Huberman, 2013, p. 221) (grifos do autor).

Desse modo, a própria ninfa é vista como sujeito desejante, e não apenas

objeto ou destino da afecção volitiva. Daí porque as ninfas seriam materializações coreográficas do desejo, figuras ambíguas que erotizam as lutas e desvelam o agonismo subjacente às pulsões sexuais. Na imagem da ninfa, os instrumentos da interdição, as mãos, cabelos e tecidos a recobrir o sexo, são os mesmos que dão “substância imaginária ao desejo” (Didi-Huberman, 2002, p. 20). E ainda que sejam divindades destituídas de grandes poderes, seu perigo reside justamente no fascínio que suscitam, na memória e no tempo que acionam, nos desejos que despertam.

Quanto à ninfa Leona, em última instância, sua própria sobrevivência como condição de possibilidade da imagem opera um terceiro deslocamento, que não diz respeito apenas ao plano visual. Leona Vingativa é, ela mesma, remanescente de uma luta social em torno da moralização dos desejos, da interdição (castração) e do recalque das pulsões sexuais, do controle normativo das corporalidades e da regulação das coreografias e gestualidades. Principalmente quando constatamos o contraste entre o sucesso da artista e a violência a que as populações trans e travestis são submetidas cotidianamente – o Brasil figura há 13 anos entre os países com mais mortes de pessoas trans e travestis no mundo.

A imagem de Leona, portanto, materializa um desejo muito específico: o da própria (re)existência, o do próprio (re)nascimento, em um mundo hostil ao que Vingativa representa: uma vida transgressora e, ao mesmo tempo, resistente aos esquemas morais e sociais de exclusão, apagamento e aniquilação. E esse desejo se manifesta em um gesto estético-político no qual a representação da deusa da beleza e do amor é transfigurada a partir de outros modos de ver e mostrar, animado pelo desejo de descolonização das imagens, do olhar e dos próprios imaginários racializados.

Ao olhar-nos de volta, Leona Vingativa não apenas subverte o lugar “olhado” da ninfa, como também o do corpo abjeto, aquele que é empurrado para as zonas de exclusão. Afrontosa, a artista devolve o olhar, que pode ser desejoso, mas também de julgamento, de repulsa. O espectador do ensaio de Leona é flagrado e interpelado tanto pela sedução da troca de olhares, quanto pelo gesto de encarar o inimigo, revelando a consciência política da artista que sabe estar “sendo olhada”.

Ao descrever a tez marmorizada da Vênus de Botticelli e de outras esculturas dedicadas a essa divindade, Didi-Huberman (2005) realça a nudez da imagem em contradição com sua dimensão material: o corpo nu contrasta com a dureza e a frieza do mármore, liso e mineral. Contudo, o filósofo francês discorda que aquele seja uma nudez moralmente inofensiva, como descrito por outros historiadores da arte. Já no ensaio de Leona, o que se vê é uma ninfa ainda menos desnudada, considerando-se que ela recobre com o braço a totalidade dos seios e utiliza um tecido na parte inferior, mas nada inofensiva, se observarmos a postura corporal ativa e exibicionista. A ternura pudica da ninfa Leona ainda parece esconder sua vontade de vingança.

A artista paraense evoca, portanto, uma imagem nínfica transgressora, centrada na própria sobrevivência de uma mulher negra e trans, alçada ao lugar de divindade

de beleza exuberante, forma sintomática do desejo persistente de existir frente às opressões, mas também das pulsões que desvelam as interdições morais, num plano social mais amplo, e nossos próprios mistérios, numa dimensão intersubjetiva mais íntima.

Considerações Finais

Nossa linha argumentativa consistiu em identificar um conjunto de deslocamentos operados pela artista paraense Leona Vingativa, a partir de um ensaio fotográfico no qual ela encarna a figura da deusa Vênus, tal como retratada no célebre quadro de Botticelli, *O nascimento de Vênus*. O primeiro deslocamento operado pela imagem consistiu na própria incorporação de uma deusa romana da beleza, característica até então pouco acionada por Leona em suas práticas representacionais. O segundo deslocamento advém da transformação visual da figura histórica da ninfa, encarnada historicamente sob o modelo da corporalidade da mulher branca e europeia. O terceiro deslocamento remete à imagem da ninfa como lugar de sobrevivência do desejo de (re)existir diante das ameaças e opressões: aqui o plano visual importa enquanto expressão das condições de possibilidade da imagem de sujeitos sob permanente ameaça de desaparecimento, de apagamento.

O deslocamento último proposto pelo ensaio de Leona Vingativa busca, a um só tempo, expandir um horizonte de imagens que, ao fim e ao cabo, conformam os modos como pensamos o outro e a nós mesmos, e também reivindicar uma renovação política dos direitos de olhar e de se mostrar que assistem à mulher negra. Para a teórica feminista e antirracista bell hooks (2019), a crítica permanente das ordens representacionais e dos regimes de visibilidade contemporâneos é condição para transformação dos modos de ver e mostrar que distribuem socialmente olhares e sujeitos. Isso porque as próprias arenas de representação constituem lugares de conflito, especialmente quando se examinam as figurações contemporâneas de pessoas negras – algo que certamente se estende às dissidências de gênero, especialmente às pessoas trans e travestis.

Apesar dos deslocamentos, o gesto transgressor implicado no ensaio de Leona evoca todo um imaginário da exuberância feminina construído historicamente e não está livre de dilemas e tensões, nos quais a exaltação da beleza negra ainda se vê desafiada pelos imperativos de uma mercadologia de olhares e pelos estereótipos que cercam o corpo da mulher, impondo silhuetas delgadas, cabelos lisos e o apelo erótico. Ao fim e ao cabo, a fotografia de Leona Vingativa levanta um conjunto extenso de dilemas estéticos e políticos, nos quais o corpo da mulher trans figura entre a abjeção e a beleza, a nudez e o pudor, o desejo e a inocência, a violência e a sobrevivência.

Referências

- AGAMBEN, G. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.
- ALVES, A. A. **A liberdade de Vingativa: performance, performatividade e gesto**. 2019. 147 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <http://www.ppgcom.fafich.ufmg.br/defesas/330M.PDF>. Acesso em: 15 abr. 2024.
- BENTO, B. O belo, o feio e o abjeto nos corpos femininos. **Sociedade e Estado**, v. 36, p. 157-172, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-6992-202136010008>.
- CAMPOS, D. Q; FLORES, M. B. R. Vênus Desnuda: a nudez entre o pudor e o horror. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 8, p. 248-276, 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/74145>. Acesso em: 18 set. 2023.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Ninfa moderna: Essai sur le drapé tombé**. Paris: Gallimard, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Venus rajada: Desnudez, sueño, crueldad**. Madrid: Losada, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. Introdução. *In*: DIDI-HUBERMAN, G. **Levantes**. São Paulo: Sesc-SP, 2017a, p. 13-22.
- DIDI-HUBERMAN, G. A través dos desejos (fragmentos sobre o que nos subleva). *In*: DIDI-HUBERMAN, G. **Levantes**. São Paulo: Sesc-SP, 2017b, p. 289-383.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017c.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Désirer désobéir: Ce qui nous soulève**, 1. Paris: Minuit, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Povos em lágrimas, povos em armas**. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- DUARTE FILHO, R. Leona Assassina Vingativa: bichas astuciosas e malandragem queer. **Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, n. 18, p. 85-109, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3JEfozO>. Acesso em: 19 set. 2023.

GIRINO, L. Meu nome é Leona: coreografias para-ontológicas da juventude trans. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL TRANS-IN-CORPORADOS: CONSTRUINDO REDES PARA A INTERNACIONALIZAÇÃO DA PESQUISA EM DANÇA, 2017, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos** [...] Campinas, Galoá, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3JAcUBb>. Acesso em: 18 set. 2023.

hooks, b. **Olhares Negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

KOLINSKI MACHADO, F. V. “E mesmo ameaçado eu serei cada vez mais viado”: considerações sobre o pop como espaço de existência/resistência para a criança viada. **Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, v. 3, n. 9, p. 288–304, 2020. DOI: <https://doi.org/10.31560/2595-3206.2020.9.10213>.

LEONA a assassina vingativa 1: onde tudo começou. Leona Vingativa. Belém: **YouTube**, 10 nov. 2022 [orig. 26 abr. 2009a]. Disponível em: <https://bit.ly/44i6FLA>. Acesso em: 18 set. 2023.

LEONA assassina vingativa 2. Leona Vingativa. Belém: **YouTube**, 28 abr. 2011 [orig. 9 jul. 2009b]. Disponível em: <https://youtu.be/OLGekLTBmgI?feature=shared>. Acesso em: 18 set. 2023.

LEONA assassina vingativa 3: a aliança do mal. Belém: **YouTube**, 28 abr. 2011 [orig. 17 ago. 2009c]. Disponível em: <https://youtu.be/X7u-j5fvvg10?feature=shared>. Acesso em: 18 set. 2023.

LISSOVSKY, M. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 1, n. 1, p. 305–322, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/1981-81222014000200004>.

RODRIGUES, A; FERREIRA, S. R. S.; ZAMBONI, J. A potência do precário: restos curriculares em Leona Assassina Vingativa. **Revista PerCursos**, v. 14, n. 27, p. 304–323, 2013. DOI: <https://doi.org/10.5965/1984724614272013304>.

SOARES, B. R. **Um espelho na nuvem: Leona Assassina Vingativa e a virada dos novos meios de produção de autoimagem**. 2019. 83 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2019. Disponível em: <https://repository.ufrpe.br/handle/123456789/2062>. Acesso em: 15 abr. 2024.

VINGATIVA, L. Belém, 09 abr., 2024. **Facebook**: LeonaVOfficial. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/LeonaVOfficial/>.

VOLTARELLI, M. A Ninfa, o Limite, a sublevação do desejo. **Visualidades**, v. 19, 2022. DOI: <https://doi.org/10.5216/v.v19.58836>.

WARBURG, A. Mnemosyne. **Arte & Ensaios**, v. 19, p. 125-131, 2009. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n19.p118%20-%20143>.

WARBURG, A. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WARBURG, A. **L'Atlas Mnemosyne**. Paris: L'écarquillé, 2012.

Financiamento

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).