

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes

ANDERSON LUIZ DE MELO

**Marcos Paulo, Britney e Michelly: Transfemininas em
telenovelas, os corpos de um novo tempo.
Uma análise interpretativa.**

São Paulo

2022

ANDERSON LUIZ DE MELO

Marcos Paulo, Britney e Michelly: Transfemininas em telenovelas, os corpos de um novo tempo.

Uma análise interpretativa.

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre em Ciências da Comunicação.
Orientadora: Prof^a Dra. Cláudia Lago

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

DE MELO, ANDERSON
Marcos Paulo, Britney e Michelly: Transfemininas em telenovelas, os corpos de um novo tempo: Uma análise interpretativa. / ANDERSON DE MELO; orientadora, Cláudia Lago. - São Paulo, 2022.
170 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Televisão. 2. Telenovela. 3. Transgeneridade. 4. Transfemininas. 5. Representações. I. Lago, Cláudia. II. Título.

CDD 21.ed. -

302.2

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

MELO, Anderson Luiz. **Marcos Paulo, Britney e Michelly: Transfemininas em telenovelas, os corpos de um novo tempo. Uma análise interpretativa.** 2022. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação–Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022).

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Profª. Dra.

Instituição:

Julgamento:

Profª. Dra.

Instituição:

Julgamento:

DEDICATÓRIA

É impensável que este trabalho, somado aos que vieram e a todos os que virão, seja dedicado à outras pessoas que não os meus avós, Francisca Pinheiro e Elviro da Cunha de Melo (*in memoriam*). Dois retirantes nordestinos analfabetos, que me ensinaram o valor da educação. Agora seus nomes estão aqui, nas páginas que ocuparão lugar em uma das bibliotecas da melhor universidade da América Latina.

AGRADECIMENTOS

Trevo, figuinha e suor na camisa formam a tríade do êxito cantada por Emicida, a ele eu peço licença para fazer dessa tríade uma téttrade: trevo, figuinha, suor na camisa e gente.

Gente em para se apoiar, se amparar, gente que o abraço seja lar, gente pra se recorrer quando a noite ficar mais escura, gente pra nos ensinar.

À minha gente os meus agradecimentos.

Aos meus pais, Maria Célia e Erinaldo, pelo trabalho de uma vida inteira que me permitiu o privilégio de empregar tempo, esforço, dinheiro e suor na camisa em um programa de pós-graduação. Incluo aqui também, os meus agradecimentos ao meu irmão Paulo Henrique.

Ao meu amor canino, Maria Kate de Melo, companheira fiel dessa jornada, sempre ao meu lado nas aulas via *meet*, durante as intermináveis leituras e fichamentos, reassistindo cada capítulo de novela, presença reconfortante nos momentos em que não pude conter as lágrimas. Perdão por todas as madrugadas com a luz acesa.

Aos meus amores felinos, Juma e Anitta, vocês chegaram quase agora, receberam nomes de personagens de novela e foram uma fonte de afeto importantíssima no momento que o afeto era a minha principal necessidade.

Às minhas irmãs de alma, Tamara Horn (quando uma é louca a outra é sã) e Natalia de Cássia Benedito (Lora), Amélia e Maggie da minha Meredith Grey, ainda que na maior parte do tempo eu seja mais Amélia que Meredith. Eu digo todo dia e vou deixar registrado aqui, amo vocês.

À Neide Santana, amiga do abraço casa, minha primeira leitora, obrigado por recorrer aos meus escritos para se informar e aprender sobre as questões de gênero, quero a gente sempre na rua, de roupa colorida e alma lavada.

À Anieli Costa Barboni, a irmã que a vida me deu para compartilhar sonhos, escrevo esses agradecimentos exatamente um mês depois do seu casamento, achei muito poético da vida te fazer a noiva mais linda do mundo, no mesmo ano em que eu me torno mestre, que não nos falte sonho para sonhar.

À Lana Martins, amiga e comadre, você é parte disso, sempre me lembrando que eu posso mais, que eu mereço mais, que a vida é muito mais que todos os amores não correspondidos, obrigado pelo lembrete: *there's a hero, if I look inside my heart*.

À CERIM, minha casa profissional, que mais uma vez se mostrou tão compreensiva nos momentos em que minha ausência se fez necessária.

À minha colega de trabalho Daniela Corbacho pelas incontáveis vezes que me ouviu falar sobre Marcos Paulo, Britney e Michelly.

À Roberta Brandalise, obrigado por acreditar em mim quando ninguém acreditou, você assistiu um seminário meu e correu para me dizer que a USP era o meu lugar.

À minha tia Ericélia (ou Cecília) um dia sem o seu bom dia, não é um bom dia, você é parte da minha programação, não sei viver de outro modo.

Ao meu padrinho Leidane Bueno, que encerra todas as ligações me desejando sucesso.

À minha tia Eutânia, que nunca se cansa de mostrar o orgulho que tem da minha trajetória.

Aos amigos Leandro Boudart, Jader Francis e Bruna Andrade, é bom demais compartilhar as mesas mais fartas, as baladas mais animadas e as cervejas mais geladas com vocês.

À Felipe Parra, Gabriela Torres e Roseli Fígaro pelo apoio quando a noite ficou mais escura.

Às Poderosas do AlterGen, meu grupo de pesquisa, em especial Ilton Porto e Elisa Cangiani, é triste pensar em todo o tempo perdido antes de nos encontrarmos.

À Isa Bergo, encerramos com a certeza de que mais importante que a dissertação em si é o processo todo, e foi maravilhoso compartilhá-lo contigo. Voe alto!

Aos professores da ECA/USP, Maria Cristina Mungioli, Richard Romancini e Ricardo Alexino, a maioria dos acertos das páginas seguintes eu devo a vocês.

À Cláudia Lago, minha orientadora, pelo acolhimento, apoio, respeito, paciência e por ter dado forma a este trabalho, organizando o caos epistemológico da minha cabeça, é uma honra ser parte da sua história profissional.

E por fim, os meus agradecimentos aos deuses e às deusas (do Olimpo à Conga, do sagrado ao profano). Às minhas santinhas, Guadalupe, Nazaré e Iemanjá e à Nossa Senhora das Oito (entendedores entenderão).

*“Somos o que fingimos ser, logo devemos ter cuidado com o que fingimos ser”
(VONNEGUT, Kurt).*

RESUMO

MELO, Anderson Luiz. **Marcos Paulo, Britney e Michelly: Transfemininas em telenovelas, os corpos de um novo tempo. Uma análise interpretativa.** 2022. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Nesta pesquisa são analisadas as transformações das representações da transfeminilidade em telenovelas brasileiras, partindo da análise das personagens Marcos Paulo (*O Sétimo Guardião*, 2018/2019), Britney (*A Dona do Pedaço*, 2019) e Michelly (*Bom Sucesso*, 2019/2020). O trabalho enfoca a construção destas transfeminilidades a partir de novos pressupostos, em um outro tempo, marcado pela ascendência da militância de corpos transgênero. A transgeneridade guarda um histórico de representações aviltantes, estereotipadas e abomináveis, esvaziadas de humanidade, grotescamente compostas e tradicionalmente interpretadas por homens cis, de modo caricato e moldado na forja da estereotipagem recorrente. Acompanhando as tendências da mídia internacional, em especial a estadunidense, e forçada pela pressão do ativismo LGBTQIAP+, a ficção seriada nacional se relaciona com a modificação deste histórico, com a escalação, em, 2018, de três atrizes trans para interpretar as personagens citadas acima. Sob a luz dos estudos feministas e de gênero, da literatura dedicada às telenovelas e às representações sociais e amparado na metodologia da etnografia em tela, foram estabelecidos marcadores de análise posteriormente cotejados com as cenas ficcionais. Um percurso de análise responsável por apontar que o debate a respeito da transfeminilidade nas produções da grande mídia não se encerra com a escalação do elenco. O curso da pesquisa indicou que pessoas trans podem corporificar personagens que ainda se apoiam em estereótipos e perspectivas transfóbicas, alimentando e dando sobrevida a longevos padrões grotescos. Ao mesmo tempo, as representações destas novas personagens têm o potencial de colaborar com a desmistificação da transexualidade diante da sociedade, promovendo a identificação do público com a temática e buscando, por meio da linguagem e dos elementos narrativos próprios da telenovela, educar a audiência para a tolerância e o respeito.

Palavras-chave: Televisão, Telenovela, Transgeneridade, Transfemininas.

ABSTRACT

MELO, Anderson Luiz. **Marcos Paulo, Britney and Michelly: transfeminine in telenovelas, the bodies of a new time. An interpretative analysis.** 2022. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

In this research, the transformations of representations of transfemininity in Brazilian telenovelas are analyzed, based on the analysis of characters Marcos Paulo (*O Sétimo Guardião*, 2018/2019), Britney (*A Dona do Pedaço*, 2019) and Michelly (*Bom Sucesso*, 2019/2020). The work focuses on the construction of these transfemininities from new assumptions, in another time, marked by the ascendancy of the militancy of transgender bodies. The transsexuality has a history of demeaning, stereotyped and abominable representations, emptied of humanity, grotesquely composed and traditionally interpreted by cis men, in a caricatured way and molded in the forge of recurrent stereotyping. Following the trends of the international media, especially in the United States, and forced by the pressure of LGBTQIAP+ activism, national serial fiction relates to modification of this history, with the casting, in 2018, of three trans actresses to play the characters mentioned above. In the light of feminist and gender studies, the literature dedicated to telenovelas and social representations and supported by the methodology of ethnography on screen, analysis markers were established later compared with the fictional scenes. A course of analysis responsible for pointing out that the debate about transfemininity in mainstream media productions does not end with the casting of the cast. The course of research has indicated that trans people can embody characters that still rely on transphobic stereotypes and perspectives, feeding and surviving long-lived grotesque patterns. At the same time, the representations of these new characters have the potential to collaborate with the demystification of transsexuality before society, promoting the public's identification with the theme and seeking, through the language and narrative elements typical of the telenovela, to educate the audience to tolerance and respect.

Keywords: Television, Telenovela, Transsexuality, Transfeminine.

SUMÁRIO

	Introdução	12
1	Corpo mídia, corpo dócil, corpo cis, corpo trans, corpo performático	16
2	Telenovelas, ativismos e a representação da transgeneridade.....	26
2.1	Anos 80: sob a luz de Tieta	31
2.2	Anos 90: ainda não era o momento	38
2.2.1	A década de Roberta Close.....	41
2.3	Anos 2000: tudo novo, será?.....	42
2.4	Anos 2010: a mudança se ensaia.....	47
2.5	A mudança em marcha: Ivan no tempo de caça às trans.....	55
2.6	Trans que interpretam trans: o novo tempo.....	59
2.7	Anos 2020: daqui em diante.....	63
3	Corpus de análise e autores: opções e caminhos metodológicos.....	66
3.1	O Sétimo Guardião.....	67
3.2	A Dona do Pedaco.....	71
3.3	Bom Sucesso.....	74
3.4	Etnografia em tela.....	77
3.5	Herdeiros de Sherazade.....	81
3.5.1	Aguinaldo Silva: o senhor de muitos destinos.....	83
3.5.2	Walcyr Carrasco: o dono do pedaço às 21 horas.....	86
3.5.3	Rosane e Paulo: colecionando bons sucessos.....	88
4	Marcos Paulo, Britney e Michelly: análise das representações.....	91
4.1	Marcos Paulo: um nome é um nome.....	93
4.1.1	A transfobia cômica.....	93
4.1.2	Marcos Paulo: um corpo trans envelhecendo.....	94
4.1.3	Marcos Paulo e os ecos do passado.....	104
4.1.4	Marcos Paulo: Senhora Peçanha.....	108
4.1.5	Putá e má: os arquétipos femininos do melodrama.....	112
4.1.6	Tudo acaba bem: o amor e o lugar de inocência.....	113
4.2	Britney: suave como um furacão.....	115
4.2.1	Britney: uma corporeidade questionada.....	117

4.2.2	Britney: mercado de trabalho e conservadorismo.....	121
4.2.3	Britney e Abel: amor (romântico) à primeira vista.....	128
4.2.4	Que mulher é essa? Passabilidade e narrativa de revelação.....	131
4.2.5	Abel: a paixão, o pecado e o conservadorismo.....	134
4.3	Michelly contra as mandadas.....	141
4.3.1	Michelly: o corpo trans no espaço escolar.....	142
4.3.2	Michelly: e a solidão de uma mulher (menina) trans.....	149
4.3.3	Michelly: uma mulher real entre mulheres reais.....	155
	Considerações Finais	157
	Referências Bibliográficas	159
	Anexo A – Personagens LGBTQIAP+ nas telenovelas exibidas ao longo da década de 80 (1981-1990).....	164
	Anexo B – Personagens LGBTQIAP+ nas telenovelas exibidas ao longo da década de 90 (1991-2000).....	165
	Anexo C – Personagens LGBTQIAP+ nas telenovelas exibidas ao longo dos anos 2000 (2001-2010).....	166
	Anexo D – Personagens LGBTQIAP+ nas telenovelas exibidas ao longo da primeira metade do anos 2010 (2011-2015).....	168
	Anexo E – Personagens LGBTQIAP+ nas telenovelas exibidas ao longo da segunda metade dos nãos 2010 (2016-2020).....	170

Introdução

De acordo com Foucault (2014), as organizações e instituições sociais, incluindo a grande mídia, estão comprometidas com um projeto de universalidade do normativo. Todos os discursos destes espaços, incluindo as produções da linguagem e suas representações, versam em favor do que é tido e percebido como a norma, um guarda-chuva que abarca a heterossexualidade, a ciscorporeidade, as religiões hegemônicas, especialmente o cristianismo, o poder patriarcal em detrimento da submissão feminina, além de toda uma rede de práticas, costumes, tradições e performances que englobam essa estrutura dominante.

Tudo aquilo que diverge do normativo passa a ser visto com filtros segregantes, ativados pelos discursos comprometidos com a manutenção de toda essa estrutura de poder. Historicamente corpos que divergiram ou ameaçaram a manutenção dessa conjuntura foram brutalmente violentados, física e simbolicamente. Indivíduos LGBTQIAP+ são atacados por essa lógica; gays, lésbicas, bissexuais, transgêneros e outras individualidades *queer* guardam um histórico de representações aviltantes, estereotipadas e abomináveis, em que são esvaziados de humanidade, grotescamente compostos, um molde recorrentemente utilizado pela grande mídia no processo de construção das representações LGBTQIAP+.

Com o passar do tempo e os avanços dos ativismos essas representações também foram se transformando e aos poucos se afastando do padrão grotesco, principalmente aquelas que se ocupavam da experiência homossexual. Das presenças estereotipadas, afetadas e visivelmente moldadas por uma visão preconceituosa, a tematização, principalmente, da homo e da bissexualidade foi aos poucos sendo desmistificada pela ficção, em especial a televisiva, uma tendência observada nas principais produtoras do gênero no mundo, em especial no que tange a indústria do entretenimento ocidental.

No cenário nacional, as telenovelas ocupam lugar de destaque nesse “novo” modo assumido pelas representações da transgeneridade. Desde *A Força do Querer* (Rede Globo, 2017) com a trama da personagem Ivan (Carol Duarte)¹, a temática tem sido recorrente e ocupado lugar de destaque nas tramas. Além de ter sido retratada de modo

¹ Criada e escrita por Glória Perez, *A Força do Querer* foi exibida em 2017, e tinha como mote narrativo principal a história de três mulheres, Bibi, Jeiza e Ritinha e os esforços para a realização de seus sonhos. Entre os temas abordados estava a transgeneridade, tematizada no arco narrativo de Ivan, um homem trans e gay que ao longo da trama entende as razões de nunca se sentir confortável com a própria corporeidade.

contrário aos tradicionais estereótipos, a presença de Ivan também marca a última escalação de uma atriz cis para interpretar uma personagem trans. As mudanças e atualizações de como a transgeneridade passa a ser enquadrada nas telenovelas se relaciona ao fato de que “o melodrama é a forma pela qual os problemas e controvérsias sociais oportunos podem ser tratados” (WILLIAMS, 2018, p. 215, tradução nossa)². No Brasil, a telenovela, um dos formatos do gênero melodramático, guarda um considerável histórico de tratativas de algumas das principais questões da nossa sociedade, desde o divórcio, em tempos onde a prática era impensável, até a união civil igualitária entre pessoas do mesmo sexo; incorporando e mantendo-se sempre próxima das transformações que nos tomam.

Foi a partir de Ivan e seu percurso narrativo em *A Força do Querer* que surgiu meu interesse pela relação entre as representações da transgeneridade e as telenovelas. Já havia me dedicado a este tema, na monografia de conclusão de especialização em Teorias e Práticas da Comunicação, na Faculdade Cásper Líbero, em 2018. Foi o trabalho *De Ivana a Ivan, a transexualidade em A Força do Querer, um estudo de recepção*, que me aproximou dos estudos de gênero e representações sociais, apontando possíveis caminhos para uma pós-graduação. Além disso, a presença de personagens transgêneros nas novelas *O Sétimo Guardião* (Rede Globo, 2018) e *A Dona do Pedaco* (Rede Globo, 2019) fez do retorno à tematização dos gêneros, tidos como desviantes, uma possibilidade efetiva, e depois de acompanhar essas duas produções, surgiu a proposta de pesquisa com a qual ingressei no PPGCOM da ECA/USP.

Inicialmente, o projeto propunha realizar um estudo sobre o tema da transgeneridade nas três produções acima citadas: *A Força do Querer* com Ivan, *O Sétimo Guardião* com Marcos Paulo (Nany People) e *A Dona do Pedaco* com Britney. No entanto, a disciplina Alteridade em Diálogo, que abordou o conservadorismo e a intolerância no espaço escolar contra corporeidades desviantes, indicou possíveis caminhos para a pesquisa, levando-me a retirar *A Força do Querer*, e incluir a novela *Bom Sucesso* (Rede Globo, 2019/2020), por se tratar de uma trama que possuía em seu elenco a personagem Michelly, uma aluna transexual da escola pública da cidade do Rio de Janeiro, que tinha o seu percurso narrativo atravessado justamente pelos conteúdos da disciplina citada acima.

² Melodrama is the form by which timely social problems and controversies can be addressed (WILLIAMS, 2018, p. 215).

Um outro fator para a mudança, deve-se ao fato de Michelly, assim como Marcos Paulo e Britney, ser interpretada por atriz uma trans, o que não ocorreu em *A Força do Querer*. Desta forma, mudei meu objeto centrando a análise nas representações interpretadas unicamente por atrizes trans, tendo em vista a importância desse momento em razão de todo o histórico de invisibilidade e negligenciamento dessas profissionais.

A composição do corpus de análise deste estudo, também levou em consideração o cenário contemporâneo do país, com o fortalecimento e a “institucionalização” de poderes religiosos e conservadores, com a eleição de um personagem para a presidência da República, que sempre se colocou como contrário aos direitos de pessoas LGBTQIAP+, afinado com a ultradireita e sua agenda contra estudos de gênero e sexualidade.

O período de produção de uma telenovela brasileira, em especial as da Rede Globo, antecede em anos, o seu momento de exibição, porém, conforme é apontado por Nogueira (2002) a telenovela é uma obra aberta, e o desenrolar de sua trama depende de uma conjuntura de fatores em seu momento de exibição, como o cenário político e social e a aceitação/rejeição do público ao que é apresentado. A exibição das três novelas de nosso corpus de análise ocorre no espaço de tempo entre a eleição deste personagem, no segundo turno das eleições de 2018 (em 28 de outubro) e todo o primeiro ano de seu mandato, em 2019. As três produções, objeto desta pesquisa, tematizam a transgeneridade por meio do percurso narrativo de três mulheres transfemininas, com vivências e intersecções diversas (CRENSHAM, 1989).

Acreditamos que as três representações da transgeneridade constituintes do nosso corpus de análise, configuram-se em construções de sentido divergentes do que foi historicamente realizado pelas produções da grande mídia, em especial as telenovelas.

Esse considerável aumento das representações trans em telenovelas pode ser tomado como um marco no regime de silenciamento das presenças trans na grande mídia. No entanto, não devemos perder de vista que, historicamente as tematizações da transgeneridade em telenovelas sempre se deram de modo problemático, seja pela escolha de homens cis e héteros para interpretar mulheres trans, seja pelas representações caricatas e estereotipadas. Mais que constatar o avanço na representação dessa minoria social, é necessário que nos ocupemos dos modos que o tema assumiu nessas narrativas.

Desta forma, tenho como hipótese que, mesmo considerando um avanço em relação a forma como a transgeneridade tem se constituído enquanto representação

anteriormente, o percurso narrativo das três personagens ainda é atravessado por questões problemáticas ou tratadas de modo pouco satisfatório para a audiência LGBTQIAP+.

A presente pesquisa objetiva analisar as três produções ficcionais a partir de um aporte teórico que possa embasar a melhor compreensão dos modos assumidos por essas três representações.

A dissertação está organizada em 4 capítulos. O capítulo 1 se constitui em um quadro teórico a respeito dos estudos de gênero e da estrutura reguladora imposta às corporeidades humanas. O capítulo 2 apresenta a conjuntura política, social e cultural em que se deu as representações da transgeneridade que antecederam Marcos Paulo, Britney e Michelly, ao longo da história da televisão brasileira. O capítulo 3 destina-se à metodologia utilizada no trabalho, incluindo métodos de análise, escolhas e procedimentos epistemológicos, além de apresentar o enredo de *O Sétimo Guardião*, *A Dona do Pedaco* e *Bom Sucesso* e revisar a relação dos seus respectivos autores (Aguinaldo Silva, Walcyr Carrasco, Rosane Svartman e Paulo Halm) com a temática LGBTQIAP+ ao longo de suas carreiras. O capítulo 4 consiste na análise das representações da transgeneridade em *O Sétimo Guardião*, *A Dona do Pedaco* e *Bom Sucesso*.

1. Corpo Mídia, Corpo Dócil, Corpo Cis, Corpo Trans, Corpo Performático

Nesta pesquisa os estudos midiáticos e de gênero se atravessaram, estabelecendo um diálogo que apontou caminhos de análise como o deste capítulo, que considera o corpo como um instrumento midiático.

Nossos processos comunicacionais são tão antigos quanto a própria humanidade, a descoberta das possibilidades do corpo permitiu ao homem dar sentido ao mundo e compartilhar suas significações. De acordo com Baitello Junior (2000, p. 1, apud PROSS, 1971, 128) “toda comunicação humana começa na mídia primária, na qual os participantes individuais se encontram cara a cara e imediatamente presentes com seu corpo; toda comunicação humana retornará a este ponto” As categorias históricas de Pross dividem as mídias em *primárias*, *secundárias* e *terciárias*, sendo o corpo humano e suas potencialidades, integrantes da primeira divisão. É através do corpo que a humanidade comunica suas primeiras apreensões e significações, fazendo da sua organicidade uma plataforma midiática, um embrião do seu arcabouço teórico.

O brilho dos olhos, as expressões da face, um menear de cabeça, gestos, movimentos e mesmo um corpo parado são manifestações comunicativas e por meio delas podemos entrever o contexto social em que uma determinada corporeidade está inserida. A conjuntura cultural da qual fazemos parte, vai aos poucos, desde o dia de nosso nascimento, introjetando suas marcas. Quase que hipodermicamente, absorvemos as significações que nos rodeiam para então expressá-las por meio de nossa principal ferramenta comunicativa, o corpo, conforme apontado por Le Breton (2017), o círculo social irá impor um padrão cultural ao indivíduo que será determinante para modelagem performática de sua corporeidade, toda mensagem que esse corpo midiático comunicará terá origem na teia cultural que o cerca.

Moldado pelo contexto social e cultural em que o ator se insere, o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perceptivas, mas também expressão dos sentimentos, cerimônias dos ritos de interação, conjunto de gestos e mímicas, produção de aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor, com o sofrimento, etc. Antes de qualquer coisa, a existência é corporal (LE BRETON, 2017, p. 7).

A corporeidade é responsável por gestar e parir todo o repertório significativo da humanidade, bem como, comunicá-lo, como um ciclo constantemente renovável. A primeira forma ou unidade palpável das ideias e subjetividades da humanidade é o corpo. “Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência

individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator” (LE BRETON, 2017, p. 7). Nossa experiência no mundo forma referenciais culturais a serem incorporados pelos pares com os quais dividimos o espaço. E é por meio do corpo que nossa experiência no mundo se dá, incorporando os padrões que nos circundam enquanto nos tornamos agente ativo na produção de novos referenciais.

De acordo com Le Breton, o corpo “[...] fato, não é pensado somente do ponto de vista biológico, mas como uma forma moldada pela interação social” (2017, p. 16). O círculo que uma corporeidade habita é a sua forja, que a molda de acordo com as normas e os padrões vigentes, a liberdade corpórea é algo desconhecido. Ao nascermos somos imbuídos de um arsenal simbólico que visa apagar qualquer traço individualizante que possa nos afastar da ordem regulatória. As individualidades não são bem-vistas, a interação com uma comunidade visa a padronização e o apagamento daquilo que destoia, o importante é tornar-se parte, harmônica, de um todo histórico e continuamente construído. “Os outros contribuem para modular os contornos de seu universo e a dar ao corpo o relevo social que necessita, oferecem a possibilidade de construir-se inteiramente como ator do grupo de pertencimento” (LE BRETON, 2017, p. 9).

A chegada ao mundo marca o início desse processo de “normalização” em que todo o repertório padronizador é acionado e colocado em funcionamento. Por vezes, de modo compulsório, a criança será obrigada a se adequar ao mundo, antes mesmo de conseguir identificar as fronteiras entre sua corporeidade e o seu entorno, e talvez esse processo vise exatamente deixar turvo esse limiar. “Os efeitos e gestos da criança estão envolvidos pelo padrão cultural (ethos) que suscita as formas de sua sensibilidade, a gestualidade, as atividades perceptivas, e desenha assim o estilo de sua relação com o mundo” (LE BRETON, 2017, p. 8). A pedagogia imposta à corporeidade tem por objetivo apagar qualquer traço discordante que possa embasar insurreições. Uniformidade e domesticação se confundem, nesses corpos educados para a normatização e docilidade, qualquer traço de distinção será podado.

A sociedade do corte é o laboratório onde nascem e a partir da qual se difundem as regras de civilidade que hoje adotamos em matéria de convenções de estilo, de educação dos sentimentos, de colocação do corpo, de linguagem e, sobretudo, no que diz respeito ao *externum corporis decorum* (LE BRETON, 2017, p. 21).

Toda comunidade, grupo ou círculo social dispõe de um repertório normatizador, nenhuma corporeidade humana irá conhecer a liberdade efetivamente, esse corpo midiático e culturalmente construído não é de fato, verdadeiramente livre, são muitos os mecanismos de coerção e vigilância, o que nos leva a Foucault: “[...] em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações (2014, p. 134). Ainda que se diferenciem em alguns pontos específicos, todas as sociedades irão impor aos seus indivíduos regras e práticas que além da homogeneização, tem por finalidade a formação de corpos doces, sempre disponíveis e abertos para a introjeção dos seus valores, pois a domesticação é um processo contínuo e renovável. “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 2014, p. 134).

As corporeidades nunca conhecerão a liberdade, bem como nunca poderão ser observadas em suas individualidades e “imperfeições”. Como uma espécie de realidade sobreposta, o que vemos quando olhamos uns para os outros são as manifestações daquilo tudo que nos é imposto. “O corpo não é uma natureza. Ele nem sequer existe. Nunca se viu um corpo: o que se vê são homens e mulheres. Não se vê corpos. Nessas condições o corpo corre o risco de nem mesmo ser um universal” (LE BRETON, 2012, p. 24). Essa conjuntura simbólica, similar à uma casca, baseia-se no repertório do binarismo de gênero e nos torna homens e mulheres. “Esses performativos do gênero são fragmentos de linguagem carregados historicamente do poder de investir um corpo como masculino ou como feminino [...]” (PRECIADO, 2014, p. 28).

Mulheres e homens, bem com as instituições masculino e feminino são categorias culturalmente construídas e impostas às corporeidades partindo do princípio que as características físicas, principalmente pênis e vagina, seriam os elementos principais na atribuição de uma generidade. Existir no mundo exigirá do indivíduo a adoção de um sólido e vasto repertório cultural formado ao longo da história e transmitido de modo genealógico. Crianças aprendem desde a primeira infância como devem se portar dentro da casca de gênero que lhes foi imposta a partir da identificação de suas genitálias.

O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados (PRECIADO, 2014, p. 26).

O repertório cultural das generidades também fala sobre a sexualidade, ou heterossexualidade, partindo do princípio básico de que um indivíduo com uma determinada genitália deve se sentir sexualmente e emocionalmente atraído por alguém com uma genitália diferente da sua, de modo que a união entre pênis e vagina garanta a perpetuação da espécie e do arcabouço performático de gênero. Sexualidade, tanto quanto as generidades, são impostas a partir de uma lógica essencialista e biologizante. “A identidade sexual não é uma expressão instintiva da verdade pré-discursiva da carne, e sim um efeito de reinscrição das práticas de gênero (PRECIADO, 2014, p. 29). Logo, a sexualidade é uma das constituintes do repertório normatizador, comunicada pelos corpos midiáticos e qualquer exercício sexual que fuja desse padrão imposto será mal-recebido e percebido como uma ameaça à toda a categoria de gênero.

O sexo, como órgão e prática, não é nem um lugar biológico preciso nem uma pulsão natural. O sexo é uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros (feminino/masculino), fazendo coincidir certos afectos com determinados órgãos, certas sensações com determinadas regiões anatômicas (PRECIADO, 2014, p. 25).

Apesar de serem impostas de modo massivo e compulsório, as normas de gênero e a heterossexualidade não são unanimidades inquestionáveis, seus regimes de controle encontram, frequentemente, corpos dissidentes, que rompem com suas imposições, divergindo do repertório de gênero e de sexualidade pré-determinados. “Há corpos que escapam ao processo de produção dos gêneros inteligíveis, e ao fazê-lo se põem em risco porque desobedeceram às normas de gênero, ao mesmo tempo, revelam as possibilidades de transformação dessas mesmas normas” (BENTO, 2017, p. 22). As corporeidades que experienciam gênero e sexualidade de modo não normativo podem ser percebidas como evidências contrárias ao essencialismo da binariedade, denunciando o caráter falacioso do determinismo biológico:

As posições de gênero que os corpos ocupam nas estruturas sociais são interpretadas como um sistema complexo que põe em movimento múltiplas relações de poder, e no qual é sempre possível intervir, criar espaços, resistências, a exemplo da própria experiência transexual (BENTO, 2017, p. 30).

A presente pesquisa se detém nas experiências e vivências humanas divergentes das normas de gênero. Transgêneros e travestis são indivíduos que, de modo involuntário, acabam por contrariar todo o repertório imposto às suas corporeidades, contrariando o argumento essencialista, no qual “[...] a natureza constrói a sexualidade e posiciona os

corpos de acordo com as supostas disposições naturais” (BENTO, 2017, p. 8). Quando assumem suas reais identidades de gênero, pessoas trans acionam e desestabilizam todo um organismo social, que goza de uma considerável solidez construída historicamente. O exercício da uma generidade divergente e a negação do determinismo biológico desafiam o *status quo* de algumas das categorias culturais mais antigas da humanidade e,

[...] um conjunto de instituições sociais é posto em ação toda vez que alguém afirma: “não me reconheço nesse corpo, não me identifico com o gênero imposto, quero uma cirurgia corretiva do meu sexo, não suporto esses seios que me aprisionam ao destino materno” (BENTO, 2017, p. 5).

Alguns registros históricos nos permitem afirmar que a experiência transexual é tão antiga quanto as categorias que ela contraria. Quando olhamos para o Brasil, relatos das expedições europeias realizadas no período colonizatório apontam para existência da transgeneridade entre os povos originários. Em 1817 o naturalista bávaro Carl Friedrich Philipp von Martius relatou a pluralidade das vivências das generidades entre os indígenas, percebendo suas práticas como degeneração moral. “Sobre o travestismo constatado entre certas tribos brasileiras, Von Marius o julgava mais ‘ligado à enraizada corrupção moral dos índios’ do que a um culto religioso, como entre outras culturas antigas mais desenvolvidas” (TREVISAN, 2018, p. 205).

Relatos de outros estudiosos e pesquisadores da época apontam para a existência não apenas da experiência transexual como de vivências fluídas do binarismo de gênero, com indivíduos transitando entre uma generidade e outra. De acordo com Trevisan, Thomas Gregor também constatou que a tribo dos Mehináku tratava os papéis sexuais como uma construção do grupo e podiam ser mutáveis, entre os relatos, Thomas, citado por Trevisan (2016), conta também que em algumas cerimônias os homens da aldeia vertiam sangue menstrual, já em outras ocasiões, mulheres usavam adornos tidos como masculinos.

Os povos originários e outros moradores do Brasil colônia que destoavam das normas de gênero e sexualidade, precisaram lidar com patrulhas formadas por poderes orientados pela lógica conservadora da igreja. A realidade nacional não foge à regra vigente no resto do mundo. Cada país, em cada época, dispõe de sua própria patrulha, destinada a caçar, converter e punir os tidos como desviantes. A ciência, na forma de prática médica, e sob a orientação da lógica dominante, encabeçou a constituição das generidades a partir do referencial biológico.

Os discursos científicos sobre as diferenças biológicas entre homens e mulheres, construídos no século XVIII e XIX, foram antecidos pela rediscussão do novo estatuto social da mulher e do homem. Por volta da segunda metade do século XVIII, as diferenças anatômicas e fisiológicas visíveis entre os sexos não eram consideradas, até que se tornou politicamente importante diferenciar biologicamente homens e mulheres, mediante o uso do discurso científico (BENTO, 2017, p. 12).

A ciência responsável por embasar o determinismo biológico encabeçou a patologização das pessoas trans, construindo um diagnóstico baseado unicamente na contrariedade das normas de gênero. A diferença torna-se uma enfermidade e a transgeneridade uma moléstia, contra às quais se volta todo um arsenal médico (BENTO, 2017).

A postura ocupada pelas ciências médicas e seu comprometimento com a patologização da transgeneridade confirmam a medicina como uma das forças sociais comprometidas com a produção de corporeidades doces. “O corpo, do qual se requer que seja dócil até em suas mínimas operações, opõe e mostra as condições de funcionamento próprias a um organismo. O poder disciplinar tem por correlato uma individualidade não só analítica e ‘célula’, mas também natural e ‘orgânica’” (FOUCAULT, 2014, p. 153). Historicamente, ao promoverem a docilidade corpórea, as ciências médicas limitam as experiências dos indivíduos, aprisionando suas vivências às normas reguladoras e desprezando os traços individuais na constituição do indivíduo.

Assim como a homossexualidade, a diversidade de gênero foi por muito tempo patologizada. Foi apenas em 2018, 28 anos depois da homossexualidade, que as generidades divergentes deixaram de ser consideradas como transtornos mentais pela Classificação Internacional de Doenças (CID). A decisão foi oficializada em 1º de janeiro de 2022, quando encerrou o prazo da Organização Mundial de Saúde (OMS) para os países deixarem de classificar a transgeneridade de modo patologizante. É importante salientar que a transgeneridade agora é classificada como incongruência de gênero e ainda está relacionada às questões ligadas à saúde sexual. A mudança, ainda que tardia, veio ao encontro das transformações percebidas no repertório social, em que homens e mulheres trans não são os únicos a divergir das normas de gênero. Como aponta Bento,

Na contemporaneidade, as pessoas transexuais não são as únicas que rompem e cruzam os limites estabelecidos socialmente para os gêneros. As/os travestis, os transgêneros, as *drag queens*, os *drag kings* são exemplos que desfazem a relação simplista vagina-feminino e pênis-masculino (2017, p. 9).

Drag queens e *drag kings* podem ser tomados como exemplos de toda a complexidade constituinte das categorias de gênero, onde as culturas construídas a partir do determinismo biológico podem ser incorporadas e performadas por corpos que não aqueles à que se destinam originalmente. Em suas performances, artistas *drags* mostram como a pedagogia das generidades pode ser aprendida e exercida por indivíduos educados e formados em um referencial oposto. O feminino e o masculino confirmam-se como categorias culturalmente construídas e aprendíveis. Gênero é uma categoria cultural e é também um modo de se apresentar para o mundo, “[...] não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* construída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (BUTLER, 2017, p. 56).

Retornando às postulações feitas no início do capítulo e nos aproximando da *Teoria Queer*, caberá ao corpo mídia as ações comunicativas por meio das quais o gênero se revelará, se fará perceptível e apreensível. Gestos, expressões faciais, o modo de andar, as roupas e suas cores, o tom e a empostação da voz, os recursos estéticos utilizados ou não, da maquiagem aos sapatos de salto, a existência do gênero dependerá da mobilização de todo um repertório. Só se é efetivamente mulher ou homem a partir do momento em que se coloca em prática a pedagogia cultural das generidades, será necessário vestir-se, portar-se, pintar-se e apresentar-se como o gênero a que se aspira. Em síntese, o gênero não existe sem a performatividade dos corpos a que é atribuído, nada é orgânico, ontológico ou essencialista, são construções culturais e simbólicas mediadas pela biologia.

Os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos não haveria gênero algum, pois não há nenhuma “essência” que ele expresse ou exteriorize, nem tampouco um ideal objetivo ao qual aspire, bem como não é um dado de realidade. Assim, o gênero é uma construção que oculta normalmente sua gênese; o acordo coletivo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade dessas produções – e pelas punições que penalizam a recusa a acreditar nesses; a construção “obriga” nossa crença em sua necessidade e naturalidade (BUTLER, 2017, p. 241).

O gênero se constitui a partir do contexto em que está inserido, sua forja é determinada pela conjuntura sócio-histórica e política. “Como fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (BUTLER, 2017, p. 32/33). Mesmo a forma de se assumir e performar uma generidade desviante carregará consigo marcas próprias do tecido social. Isso pode

ser evidenciado ao nos voltarmos para o caso das travestis, termo usado em países da América Latina para se referir às pessoas que desenvolvem uma identidade de gênero de acordo com diferentes expressões da feminilidade.

A existência de travestis é registrada em toda a América Latina, mas em nenhum país elas são tão numerosas e conhecidas como no Brasil, onde alcançam visibilidade notável, tanto no espaço social quanto no imaginário cultural. Em qualquer cidade brasileira, pequena ou grande, existem travestis. Nos grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo, a população de travestis chega aos milhares (KULICK, 2008, p. 22).

Travestis são um exemplo do alto potencial midiático da corporeidade humana. No seu desejo de performar e assumir a feminilidade elas irão integrar às suas corporeidades elementos que possam comunicar e expressar o feminino interiorizado, sem que a efetiva redesignação sexual, via procedimentos cirúrgicos, seja necessária. Trata-se de um arranjo biológico e cultural em que a constituição da identidade de gênero se dará de um modo muito particular. Se nos atermos à essa lógica, travestis seriam aquelas que vivem e vestem-se como mulheres, sem recorrer à cirurgia de redesignação (BENEDETTI, 2005)³.

Contrariando o determinismo biológico, travestis nos deixam entrever a amplitude constituinte de uma generidade: a feminilidade é uma categoria culturalmente plural e diversa, em que as características genitais não possuem nenhum valor determinante, a não existência de uma vagina não é um empecilho para se vivê-la. De acordo com Kulick (2008), muitas das travestis, componentes do corpus de análise de sua pesquisa, adotam nomes, roupas, penteados e maquiagens femininas, consomem grande quantidade de hormônios e se submetem a aplicação de silicone industrial, sempre buscando adquirir uma aparência feminina.

Travestis, mulheres e homens trans e outras pessoas que se localizam no espectro da transgeneridade mobilizam parte ou todo o repertório de gênero para tecer suas próprias performances e modos de exercer e vivenciar suas generidades, fazendo uso do potencial midiático de suas corporeidades.

³ A pesquisa de Kulick foi realizada no início dos anos 90, quando essa definição se aplicava categoricamente ao termo travesti. Atualmente essa definição se tornou obsoleta e incapaz de dar conta da pluralidade do termo, mesmo transfemininas já redesignadas definem-se como travetis, em razão do cunho político e social que o termo carrega, configurando-se em um processo de resignificação.

Nesta pesquisa, interessa saber de que modo três corporeidades midiáticas e transfemininas foram utilizadas pela principal emissora de televisão do país, para representar a temática da transgeneridade, durante o primeiro ano de um governo assumidamente transfóbico e avesso aos estudos de gênero. Nossa análise parte da identificação dos corpos das atrizes Nany People, Glamour Garcia e Gabrielle Joie como formas midiáticas absorvidas e utilizadas por uma organização de mídia política e culturalmente complexa.

No entanto, acredito ser necessário uma revisão no percurso histórico que nos trouxe até Marcos Paulo, Britney e Michelly, passando por aquelas personagens que as antecederam e constituíram o molde recorrente para a concepção de transfemininas em telenovelas.

2. Telenovelas, ativismos e a representação da transgeneridade

Partimos da abordagem histórica que divide a telenovela brasileira em três fases, “sentimental (1950-1967), realista (1968-1990) e naturalista (desde 1990)” (LOPES, 2017, p. 5). É no cerne da segunda fase que o percurso analítico da pesquisa se enceta, a telenovela brasileira adentrou os anos 70 comprometida com o abandono do estilo excessivamente melodramático, as intrigas burguesas deram espaço aos temas populares, a teledramaturgia nacional parecia começar a perceber seu potencial para a crônica social. Em pleno *período de chumbo*⁴ da ditadura militar, as narrativas passaram a ter diálogos simples e as atuações eram mais realistas (daí o nome do período) menos empostadas e artificiais.

De Bráulio Pedroso e transmitida pela TV Tupi no horário das 20 horas, *Beto Rockfeller* (TV Tupi, 1968/1969) inaugurava o novo capítulo histórico das telenovelas no Brasil. A trama de Beto Rockfeller ocupou-se de conflitos que se localizavam nas diferenças sociais, além de deixar a teatralidade de lado e adotar um tom naturalista, com diálogos simples e abrindo mão de falsos moralismos (COSTA, 2000).

No terceiro período, o *naturalista*, momento de consolidação da Rede Globo como a maior produtora do gênero no país, foram muitos os títulos de grande sucesso, principalmente no horário das 20 horas, entre eles, *Véu de Noiva* (Rede Globo, 1969/1970), *Irmãos Coragem* (Rede Globo, 1970/1971), *Selva de Pedra* (Rede Globo, 1972), *Pecado Capital* (Rede Globo, 1975/1976), *O Astro* (Rede Globo, 1977), *Pai Herói* (Rede Globo, 1978). O realismo fez história, contando muitas histórias às seis, às sete e às oito, um modo de narrar que colocava a realidade na esteira da ficcionalização.

Desde o início da fase realista, até os anos noventa com a naturalista, pode-se afirmar que paulatinamente, “suas personagens vão se afastando do mundo maravilhoso da pura fantasia rumo a um mergulho progressivo e gradual no mundo social concreto” (MOTTER, 2003, p. 43).

Os anos 90 vêm acompanhados de uma dinâmica social composta por: mudanças nos costumes, revoluções comportamentais, econômicas, políticas e tecnológicas, todas elas influenciando e sendo cooptadas para dentro das tramas. Acompanhar uma telenovela é também passar em revisão a conjuntura histórica em que ela se localiza. Mesmo as produções tidas como sendo de época, que retratam um período muito anterior ao da sua escrita e realização, estão consideravelmente marcadas pelas temporalidades do seu

⁴ A expressão refere-se ao período mais repressivo da ditadura militar no Brasil.

momento de produção, a sociedade divide um espectro temporal com a ficção televisiva, e é juntamente com outras plataformas e meios de registro, que a História vai sendo escrita por e com a telenovela. A telenovela demarca o horizonte social de sua época, um estudo diacrônico dessas produções poderá mostrar as principais transformações pelas quais a sociedade passou (MOTTER, 2003).

A análise histórica das telenovelas nos permite, não apenas acessar relatos a respeito das mudanças sociais, como também denuncia a complexidade das práticas midiáticas, tanto no gênero ficcional como no não ficcional. Um exemplo é a relação das grandes empresas e conglomerados de mídia com os movimentos sociais, historicamente invisibilizados, sem espaço dentro de suas pautas; um regime de silenciamento que se rompe unicamente para coberturas de manifestações e performances ativistas em que ações extremas são adotadas, e então a invisibilidade dá lugar a um arranjo discursivo caracterizado pela marginalização e por discursos aviltantes.

No entanto, em alguns momentos, a mídia rompe com a lógica de silenciamento ou de enquadramento negativo, passando a apoiar causas que até então eram tidas como controversas. De acordo com Cable, essa mudança se dá em virtude da competição dentro do mercado midiático, apoiar certas causas poderá gerar identificação com outros receptores e ampliar sua audiência (2017).

Ao nos voltarmos para as práticas de aproximação e integração da mídia aos movimentos sociais, as telenovelas brasileiras ocupam um lugar central entre as práticas midiáticas que se enquadram como apoiadoras de ativismos historicamente negligenciados ou narrados de modo constantemente estereotipados. Um dos exemplos mais emblemáticos, que ocupa lugar de destaque ao se falar da relação entre produções midiáticas/telenovelas e movimentos sociais é *O Rei do Gado* (Rede Globo, 1996/1997), uma produção que rompe com o regime de silenciamento e marginalização de uma das principais organizações do país, o MST (Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra). Ao longo dos seus nove meses de exibição, a obra escrita por Benedito Ruy Barbosa permitiu o acesso do público à constituição do movimento e às pautas por ele defendidas, inserindo o MST no espaço midiático da legitimidade política

Motter (2003) afirma que a simpatia pela causa, despertada pela telenovela, foi o alerta para a urgência da reforma agrária, pesando fortemente sobre as decisões do Congresso Nacional naquele ano. O momento de produção e exibição de *O Rei do Gado*

pode ser tomado como uma evidência do engajamento da telenovela com a causa da organização, a produção estreou às 20h (o principal horário de telenovelas do Brasil⁵) no dia 17 de junho de 1996, exatos dois meses após o massacre de Eldorado do Carajás, um dos momentos mais triste da história dos Sem-Terra, quando dezenove integrantes da organização foram assassinados pela polícia. O ocorrido levou o MST aos espaços de destaque dos principais canais de informação do país, uma visibilidade potencializada a partir da exibição da telenovela, para Motter 1996 foi o ano do MST.

Apesar da comoção provocada pelo massacre, de a organização do movimento ter avançado, da interlocução aberta com o governo FHC, e seu reconhecimento como atores sociais inimigos, o massacre poderia ter sido esquecido, superado por outros acontecimentos, como é comum, principalmente do ponto de vista da imprensa, mas isto não aconteceu (MOTTER, 2003, p. 149).

A proximidade das telenovelas brasileiras com os movimentos sociais é longeva. Dezesesseis anos depois do protagonismo do MST, a Rede Globo levou ao ar *Cheias de Charme*, escrita por Filipe Miguez e Isabel de Oliveira, a produção de 2012 catapultou os trabalhadores domésticos para o lugar de protagonistas, e fez da luta de classes entre patrões e empregados um dos motes centrais de sua narrativa, justamente no ano em que foi debatido pela Câmara dos Deputados Federais a Proposta de Ementa à Constituição (nº 478/2010) que garantiria 25 benefícios às empregadas domésticas. As ações dos movimentos trabalhistas, às quais a telenovela se aliou, foram essenciais para a aprovação da PEC 66/2012, mais conhecida como PEC das Domésticas, que a partir de 2013 passou a assegurar direitos para a categoria, como a instauração de jornada de trabalho de até oito horas diárias, pagamento de Fundo de Garantia, hora extra, adicional noturno e seguro-desemprego.

A partir da análise da novela, foram percebidos diversos recursos simbólicos de aproximação com a classe doméstica, discursos proferidos pelas patroas que podem ser analisados como críticas aos discursos proferidos pela elite, a possibilidade de ascensão social sinalizando o momento que a novela se insere, tudo isto trabalhado de forma cômica como forma de harmonia do embate social, fazendo com que mesmo membros de classes abastadas possam se identificar com a narrativa (PINTO; SICILIANO, 2015, p. 10).

Sobre o caso de *Cheias de Charme*, é importante destacar que o engajamento ultrapassou o espaço ficcional e as atrizes Taís Araújo e Malu Galli, integrantes do elenco,

⁵ Até o ano 2000 o principal horário de novelas da Rede Globo era o das 20h, que gradativamente foi transferido para às 21h, atualmente 21h30, com exceções dependendo de mudanças esporádicas na grade de programação, geralmente em virtude da exibição de partidas de futebol.

participaram de uma campanha promovida pela Rede Globo em parceria com a Organização Internacional do Trabalho (OTI) e a ONU Mulheres, tratando da temática.

Ao nos voltarmos para a relação das telenovelas com os ativismos sociais é imprescindível nos atermos às pautas dos movimentos tidos como identitários, aqueles que propõem transformações sociais pautadas pelas lutas feministas, antirracistas, ambientais e das diversas liberdades individuais, as problemáticas sociais definidas por Johnston (2014) como as grandes ideias.

Na centralidade das ações dos ativismos identitários está o reconhecimento das identidades, se afirmar como mulher, como homossexual, como negro, tanto que é comum que a palavra *orgulho* seja constantemente usada nos discursos desses movimentos, como é o caso das primeiras Paradas do Orgulho Gay ou Orgulho LGBTQIAP+ na atualidade. “As reivindicações de natureza identitária são feitas de afirmações que nós, os reivindicadores, somos uma força unificada que deve ser levada em consideração” (TILLY, 2010, p. 38, tradução nossa⁶).

Os movimentos identitários tiveram na telenovela brasileira uma de suas principais aliadas. Para Motter (2003) “é no campo da compreensão e da afetividade que ela exerceu o seu papel de levar os telespectadores a conviver com a diferença e experienciar, pela via ficcional, uma situação que irá conquistar, na realidade, foro e espaço para existir” (p. 138). Entre os ativismos identitários, foi o LGBTQIAP+ um dos que, historicamente, contou com mais tentativas de engajamento e aproximação por parte da telenovela. Motter também afirma que a ficção nacional televisiva colaborou para que a sociedade brasileira reconhecesse o direito de pessoas homossexuais se assumirem (2003).

A pesquisa realizada por Fernanda NASCIMENTO para *Bicha (nem tão) má*⁷ afirma que a primeira presença LGBTQIAP+ em uma telenovela foi em *Assim na Terra como no Céu* (Globo, 1970). Trata-se de Rodolfo Augusto (Ary Fontoura) homem cis, gay, branco, com idade entre 31 e 40 anos. Ao longo de sete décadas de telenovelas, a

⁶ Las reivindicaciones de índole identitária se componen de afirmaciones de que nosotros – los reivindicadores - somos una fuerza unificadora a la que hay que tener en cuenta (TILLY, 2010, p. 38).

⁷ *Bicha (nem tão) má: representações de homossexualidade na telenovela Amor à Vida*, é o título da dissertação de mestrado em Comunicação Social de Fernanda Nascimento pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, tornou-se livro pela editora Luminária Academia.

inclusão de personagens LBGTQIAP+ ocorreu em diversas produções. Algumas dessas representações não foram bem recebidas pela militância, em razão do excesso de performatividade *camp*⁸ que transformava a sexualidade das personagens em piada ou o contrário, o excesso de heteronormatividade, que terminava por invisibilizar os homens gays afeminados. Críticas mais recentes falam da ausência de personagens negros ou idosos.

Outro padrão mantido é a proposta de higienizar e escalonar sexualidades, na perspectiva de que *gays* heteronormativos são superiores aos *gays camp*, observado na utilização da palavra “bicha” como recorrente xingamento entre as personagens (NASCIMENTO, 2015, p. 125).

Essa hiper representatividade de homens gays brancos heteronormativos em telenovelas aconteceu em detrimento do silenciamento de outras vivências constituintes do movimento LBGTQIAP+, uma tendência que se estabeleceu não apenas na ficção seriada brasileira, conforme apontado por Gray e Lotz, “recentemente a televisão tem sido um dos espaços de contestação da ideologia dominante, em relação aos direitos dos gays e lésbicas, que anteriormente haviam sido ignorados ou não mencionados, enquanto outros como os transgêneros, ainda permanecem invisíveis” (2012, p. 45, tradução nossa)⁹.

Atualmente, os esforços da militância têm conseguido romper com essa lógica e levar para dentro das narrativas ficcionais o debate da transgeneridade. No entanto, a ruptura com o regime de silenciamento e negligência ocorre depois de décadas com representações problemáticas e estereotipadas e com a escalação de corporeidades cis para a interpretação de personagens trans.

2.1 Anos 80: sob à luz de Tietá

A primeira vez em que uma corporeidade trans integrou o elenco de uma telenovela nacional foi em 1977, em *Espelho Mágico* (Rede Globo). Na trama escrita por Lauro César Muniz, a atriz Cláudia Celeste interpretava uma corista do teatro de revista de Carijó (Lima Duarte) que ensinava coreografias à personagem de Sônia Braga. Cláudia foi convidada pelo diretor Daniel Filho, sem ele saber que se tratava de uma travesti.

⁸ O termo *camp* diz respeito à performatividade feminina de homens gays.

⁹ More recently, television has been one of many spaces of contestation of the dominant ideology regarding rights of gays and lesbians, who had previously been absent or unmentioned on television, while other such as transsexuals still remain largely invisible (GRAY, LOTZ, 2012, p. 45).

Assim que teve sua identidade descoberta, a atriz teve que abandonar a novela, pois o regime militar proibia que travestis aparecessem na televisão. Só com a proximidade da volta da democracia é que pessoas transgêneras voltaram às telas.

Nascimento (2015) indica que a primeira personagem com uma identidade de gênero fluída no período tido como o de reabertura democrática, foi a travesti Anabela (Ney Latorraca) em *Um sonho a Mais* (Rede Globo, 1985), uma produção do horário das 19h, escrita também por Lauro César Muniz.

A telenovela brasileira pode ser tomada como uma das vozes destoantes ou mesmo como um discurso de oposição aos militares durante a ditadura “Os censores mantinham o olhar redobrado nas telenovelas, pois já sabiam do poder que elas exerciam sobre a população. As produções da Rede Globo eram as mais visadas por serem as de maior audiência e pelos seus temas mais ousados” (XAVIER, 2007, p. 179). No caso de *Um Sonho a Mais*, a interpretação travestida de Ney Latorraca não era a única, outros dois homens cis também se vestiam de mulher na trama. No entanto, a redemocratização ainda era apenas um aceno no horizonte político do país, e o silêncio mais uma vez foi imposto.

O público ficou chocado com os atores da novela *Um sonho a mais* (Globo, 1985). Ney Latorraca, Marco Nanini e Antônio Pedro se vestiram de mulher na trama das 19 horas com a intenção de fazer rir – contando inclusive com a participação da sexóloga Olga Del Voga (criação de Patrício Bisso). Mas a censura da Nova República não gostou do rumo que as personagens estavam tomando. Anabela, a personagem de Ney, permaneceu na novela, mas as moças vividas por Nanini e Antônio Pedro tiveram de sair. No casamento entre Anabela e Pedro Ernesto (Carlos Kroeber) aconteceu o primeiro beijo entre homens numa novela: uma inocente bitoca que selava a união do casal (XAVIER, 2007, p. 186).

Imagem 1: Ney Latorraca como Anabela.



Fonte: Site TV História (2022).

A escolha de Ney Latorraca para o papel de Anabela tornou-se o primeiro caso de uma tradição na teledramaturgia nacional. Entre 1985 e 2020 foram mais de vinte

personagens trans em telenovelas nacionais, a maioria expressiva delas interpretadas por mulheres e homens cis. Nas poucas ocasiões em que a regra foi quebrada, uma mesma atriz trans, Rogéria, foi escalada para três desses papéis, em *Tieta* (1989), *Paraíso Tropical* (2007) e *Babilônia* (2015)¹⁰.

Também em 1985, Aguinaldo Silva esteve à frente de um projeto que é tido como símbolo da censura no país, *Roque Santeiro*. A novela teve sua primeira versão proibida dez anos antes. A versão de 1985 foi levada ao ar também com algumas intervenções da censura, entre elas a retirada da personagem João Ligeiro (Maurício Mattar). Não é possível definir quem de fato era João, se um homem cis ou trans, sua performatividade que, divergia dos padrões masculinos, denunciava uma possível homossexualidade. Além disso, a sinopse original previa que a personagem fosse engravidar no decorrer da trama, o que obrigou o autor a matá-lo. João Ligeiro segue sendo um referencial das perdas simbólicas e culturais causadas ao país pelas quase três décadas de um nefasto modo de governo, além da incógnita que nos impede de classificá-lo corretamente dentro do panteão das personagens LGBTQIAP+ em telenovelas.

Imagem 2: João Ligeiro, um dos muitos episódios de censura da ditadura militar



Fonte: Wikipedia (2022).

Onze anos depois do triste e brutal episódio de censura que a tirou do ar, Cláudia Celeste retornou às telenovelas em 1988, em *Olho por Olho* (Rede Manchete, 1988) interpretando a prostituta Dinorah. A personagem permaneceu na novela do começo ao fim, sendo a primeira vez que uma atriz transfeminina esteve em uma telenovela nacional durante toda a trama. A escolha de Cláudia causou certo desconforto em alguns setores

¹⁰ Rogéria também realizou participações especiais nas seguintes produções, *Desejos de Mulher* (2002), *Duas Caras* (2008), *Lado a Lado* (2012).

da sociedade, durante o período de exibição de *Olho por Olho* foram diversas as capas de revista com conteúdo malicioso ou jocoso a respeito da presença de Cláudia na produção¹¹.

Imagem 3: Cláudia nas manchetes sensacionalistas e transfóbicas da imprensa da época



Fonte: Site Aventuras na História (2020).

Os militares, felizmente, se foram e quatro anos depois de Anabela e João Ligeiro, a telenovela brasileira estreita ainda mais esse engajamento com o ativismo, na época identificado como Movimento Gay, e traz para o então horário das 20h uma travesti, como dito anteriormente, Rogéria esteve em *Tieta* (Rede Globo, 1989/1990) como a travesti Ninete, uma trama também escrita por Aguinaldo Silva.

Imagem 4: Rogéria como Ninete em *Tieta*.



Fonte: Gshow (2019).

É importante que não nos esqueçamos que Anabela e Ninete integram o elenco de duas telenovelas exibidas entre meados dos anos oitenta e o começo dos anos noventa. Antes de se estabelecer qualquer relação entre suas exibições e as atuações dos

¹¹ Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/claudia-celeste-primeira-travesti-aparecer-em-uma-novela-brasileira.phtml> acessado em 31 de julho de 2021.

movimentos identitários, é importante apontar que as duas travestis “debutaram” em rede nacional no momento da redemocratização do país, depois de anos sofrendo com a perseguição dos militares.

Apesar da abertura democrática que se iniciava timidamente, com o fim dos governos militares, ainda que por via indireta, foram tempos duros em que a clandestinidade de gênero era perseguida com a mesma dureza que os movimentos sociais lutando contra a ditadura (NERY, 2017, l. 848).

A presença de travestis em telenovelas pode ser tomada como um indício do retorno do Brasil à democracia. Anabela e Ninete se apresentam ao país no momento em que os movimentos identitários nacionais estão passando por um processo de institucionalização, constituindo-se em organizações, “como foi do Grupo Gay da Bahia (GGB), fundado em 1980 e talvez o primeiro grupo de direitos homossexuais a ser registrado como sociedade civil, ainda em 1983” (TREVISAN, 2018, p. 339). Atualmente o Grupo Gay da Bahia é uma das principais organizações ativistas brasileiras, destacando-se ao longo dos seus mais de trinta anos de existência pelo acompanhamento dos números da violência contra a comunidade LGBTQIAP+ e considerável atuação política na defesa da diversidade. Sobre o histórico do Grupo Gay da Bahia, a partir de 1991 a organização liderou uma campanha para que o Ministério da Saúde não mais classificasse a homossexualidade como desvio ou transtorno sexual (TREVISAN, 2018).

A pressão encabeçada pelo Grupo Gay da Bahia obteve resultados, e o ano de 1985 iniciou com a estreia de *Um Sonho a Mais* em 4 de fevereiro (com Ninete em seu elenco) e com o Conselho Federal de Medicina passando a homossexualidade para o código 206.9, debaixo da denominação ‘outras circunstâncias psicossociais’ bem como o desemprego, desajustamento social e tensão psicológicas (TREVISAN, 2018). As presenças de Anabela e Ninete também coincidem com o “protagonismo” de homossexuais e travestis no enfrentamento da Aids. Segundo Trevisan, “o primeiro órgão de governo a se preparar para a epidemia foi a Secretária de Saúde do estado de São Paulo, que criou já em 1983 um Programa de DST-aids, a partir de uma reunião convocada e compartilhada por lideranças homossexuais” (p. 343, 2018). Contemporânea de Anabela e Ninete, a travesti Brenda Lee tornou-se uma das referências da participação militante nas ações contra o HIV.

Nas grandes cidades do país, militantes misturaram-se a agentes de saúde e foram atuar diretamente nas ruas ou em locais frequentados por homossexuais, lançando campanhas promovendo debates, panfletando e

distribuindo camisinhas. Foi assim que se criaram grupos para trabalhar com michês e travestis. Ficou famosa, em São Paulo a pensão da travesti Branda Lee que passou a abrigar e sustentar dezenas de travestis infectados ou doentes de Aids, daí nascendo a Casa Branda Lee, que se tornou quase uma extensão do hospital Emílio Ribas e uma entidade fundamental para a rede estadual de saúde, no setor de aids (TREVISAN, 2018, p. 343).

Recorrendo aos versos cantados por Luiz Caldas, na canção tema de abertura da novela, *Tieta não foi feita da costela de Adão*, talvez por isso, Tieta (Cláudia Ohana/Betty Faria) destoe tanto das outras mocinhas de telenovelas. Criada por Jorge Amado e levada para as telas pela adaptação de Aguinaldo Silva, o percurso narrativo da personagem também é atravessado pelas questões de gênero: seu comportamento liberal, no que diz respeito à sua vida sexual, acabou por irritar o pai Zé Esteves (Sebastião Vasconcelos) que humilhado, expulsou a filha de casa e da cidade onde viviam.

No momento da redemocratização Tieta estava em rede nacional e no horário nobre da televisão brasileira, assumindo as rédeas de seu corpo e o controle de sua sexualidade, rompendo com o ideal arquetípico feminino do melodrama comercial, que segundo Martin-Barbero (2003) se caracteriza pela encarnação da inocência e da virtude em corpo de mulher.

O mote central da telenovela *Tieta* era o retorno da personagem à sua cidade natal, vinte cinco anos depois de ter sido expulsa; durante esse tempo fora, a protagonista fez fortuna e ao conhecer mundo entrou em contato com assuntos e temáticas dos quais seus conterrâneos eram totalmente alheios e avessos, Tieta retorna à *Santana do Agreste*¹² acompanhada de uma travesti, o que parece se configurar em uma alusão aos exilados que voltaram ao Brasil depois de anos no exterior, trazendo consigo as *grandes ideias* dos movimentos identitários internacionais.

Para Gonçalves (2018) ao abordar a pauta LGBTQIAP+ no percurso de suas personagens, a telenovela brasileira, principalmente aquelas de autoria de Aguinaldo Silva, fazem uso do recurso da narrativa de revelação. “Nas produções brasileiras, por muitas vezes recorre-se à narrativa da revelação, uma vez que a medida em que os personagens vão se —descobrimo, podem gerar empatia do público através das questões tratadas” (GONÇALVES, 2018, p. 66).

¹² Cidade fictícia da novela *Tieta*, terra natal da protagonista.

A narrativa de revelação também se faz presente no trajeto de Ninete. A personagem não chega à Santana do Agreste como uma transfeminina assumida, a passabilidade exigirá que, em um dado momento, ela se assuma e revele sua identidade de gênero para os moradores da cidade, um momento que se enquadra dentro das classificações propostas por Gonçalves para a narrativa de revelação. “O processo de *—coming out* foi utilizado a partir de três perspectivas diferentes nos casos: revelação para si mesmo, revelar-se para o público, revelar-se diante da sociedade (dentro da narrativa)” (2018, p. 144).

O recurso da narrativa de revelação envolvendo personagens LGBTQIAP+ não se iniciou com Ninete e nem é usado apenas por Aguinaldo Silva, no entanto, trata-se de um meio narrativo característico quando se aborda a homossexualidade e a transgeneridade na ficção seriada brasileira.

Tieta foi substituída no horário das 21h por *Rainha da Sucata* (Rede Globo, 1990) que também contava com uma personagem transfeminina, Gina (Jandir Ferrari). Novamente um autor, nesse caso Silvio de Abreu, recorre à narrativa de revelação. Gina, ainda como Gino, que nunca havia dado indícios de ser uma mulher trans, viaja para a Europa e volta tempos depois já harmonizada¹³. A abordagem de sua identidade de gênero se deu de modo cômico, principalmente no que diz respeito aos problemas que aconteciam quando alguns homens, que não a conheciam, se interessavam por ela. Gina e sua família retornaram dois anos depois em *Deus nos Acuda* (Rede Globo, 1992/1993).

Imagem 5: Gina acompanhada dos irmãos e da mãe.



Fonte: Site TV História (2022).

¹³ Harmonizada é um dos termos utilizados para se referir à conclusão do processo de transição de gênero.

Ao nos ocuparmos para as representações LGBTQIAP+ em telenovelas ao longo dos anos oitenta, considerando o período entre 1981 e 1990, Anabela, João Ligeiro, Dinorah, Ninete e Gina não estavam sozinhas, no Anexo A encontra-se uma relação das personagens LGBTQIAP+ nas telenovelas exibidas entre 1981 e 1990.

2.2 Os anos 1990: ainda não era o momento

A década de noventa guarda alguns dos momentos mais importantes para a história da consolidação do ativismo LGBTQIAP+ no Brasil. Em 1992 é fundada no Rio de Janeiro uma das primeiras organizações de travestis do país, Associação de Travestis e Liberados (Astral), e em 1995 a criação da Fundação Brasileira de Gays, Lésbicas e Travestis (ABGLT), além da fundação da Antra (Articulação Nacional de Travestis e Transexuais) em 1993. Trevisan (2018) identifica o período como sendo de superação para travestis e transgêneros, que agora passam a se organizar na busca por respeito e cidadania.

Em 28 de junho de 1997 acontece na cidade de São Paulo a primeira Parada do Orgulho Gay. Reunindo menos de duas mil pessoas, o evento aconteceu um ano depois do fim de *Explode Coração* (Rede Globo, 1995/1996), a telenovela de Glória Perez que, além de tratar de temas como racismo, cultura cigana e crianças desaparecidas, contou com uma personagem de gênero fluído, Sarita, que foi interpretada por um homem cis e heterossexual, Floriano Peixoto. Vinte e sete anos depois de sua exibição, não existe concordância a respeito da real genericidade da personagem, com algumas referências¹⁴ rotulando-a como *drag queen*, apesar da personagem aparecer vestida de mulher todo o tempo e não apenas quando estava no palco. Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo em 1995, o ator¹⁵ afirmou, "a ideia era viver o limite entre o homem e a mulher. Não queríamos definir como drag queen ou travesti. A melhor definição para Sarita é sua alma feminina". Essa indefinição presente no percurso narrativo de Sarita voltou a ser utilizada por Glória Perez 21 anos depois, com a personagem Elis Miranda/Nonato em

¹⁴ Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/fotos/tv,sarita-floriano-peixoto,841920> e <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/12/07/ilustrada/15.html> ambos acessados em 20 de outubro de 2021.

¹⁵ Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/ha-25-anos-personagem-travesti-confundi-o-publico-em-explode-coracao-38471> acessado em 19 de junho de 2019.

Força do Querer (Rede Globo, 2017), quando a autora retornou à temática da Transgeneridade, questão que será tratada mais adiante neste capítulo.

Imagem 6: Sarita em *Explode Coração*



Fonte: Observatório da TV (2020).

Essa indefinição da condição de Sarita parece ter sido um subterfúgio encontrado pela autora para abordar a temática da Transgeneridade em sua trama. João Nery, homem trans e um dos primeiros a ganhar visibilidade enquanto militante¹⁶ (2017), conta que Glória o teria procurado em 1992 com desejo de levar sua história para dentro de uma outra telenovela, *De Corpo e Alma* (Rede Globo, 1992), mas que a direção da emissora teria considerado muito ousada para a época.

Em julho de 2015, a telenovelistas Glória Perez me procurou. O e-mail, disse que tinha lido meu livro *Erro de Pessoa, Joana ou João?* Logo que saiu publicado, pela Record, em 1984. Ficou tão impressionada que escreveu um seriado chamado *Corpo e Alma*. Na época, o Boni leu e achou que ainda não era o momento para apresentar o tema na TV (NERY, 2017, l. 1172).

Ainda que de modo velado, o contato da autora com as vivências da militância influenciou sua obra, e Sarita ocupa lugar no panteão das produções midiáticas, em especial telenovelas, que aproximaram a pauta LGBTQIAP+ do grande público.

Acompanhando Sarita na lista das presenças transfemininas em telenovelas dos anos 90, está a personagem Ivone Shirley (Hairton Júnior) de *Uga Uga* (Rede Globo, 2000/2001), uma travesti que ganhava a vida se prostituindo. Pouco se sabe sobre Ivone, logo, não é possível afirmar sua faixa etária e cor da pele. Seu nome também não consta na relação das personagens de *Uga Uga* disponível no site Memória Globo, que reuni um

¹⁶ Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/joao-w-nerly-o-primeiro-trans-homem-a-fazer-uma-cirurgia-de-readequacao-sexual-no-brasil> acessado em 19 de junho de 2022.

vasto acervo das produções da emissora. No entanto, Ivone é lembrada em outras páginas na internet, em especial pelo crítico de telenovela e pesquisador Nilson Xavier¹⁷.

Além das telenovelas, a transfeminilidade também esteve presente em uma das minisséries da Rede Globo, com a personagem Cintura Fina (Mateus Nachtergaele), a travesti de *Hilda Furacão* (1998), branca, com idade entre 31 e 40 anos. Pouco se falou sobre sua identidade de gênero, e a personagem acabou por ter seu percurso narrativo todo pautado pela trama de sua melhor amiga, a protagonista da minissérie.

Sobre os anos 90, é importante citar a presença da personagem Cecília (Bete Coelho) no *remake* de *Sangue do Meu Sangue* (SBT, 1995), mulher cis, heterossexual que se travestia de homem para poder atuar politicamente, com o codinome Fabrício, personagem criada especialmente para a versão de 1995, não existindo no roteiro original de 1969. Era uma personagem que assumia a persona masculina unicamente para poder existir no circuito político da trama, visto que a novela se passava no período do Brasil Império, às vésperas da Proclamação da República. A produção sofreu com os baixos índices de audiência e a personagem é tida como uma das causas para o desempenho aquém do esperado¹⁸,

A presença de *drag queens*, ainda chamadas de transformistas, em programas de auditório da televisão brasileira durante os anos 90 era comum¹⁹. No entanto, a principal figura *drag* da época não cantava e ficou conhecida pela performance espalhafatosa, combativa e cômica: Vera Verão (Jorge Fafond). Por dez anos Vera foi uma das principais personagens do humorístico *A Praça é Nossa* (SBT, 1987 até os dias atuais). A personagem foi interpretada por um homem negro e transitava em uma área de generidade fluída. Com o embasamento teórico de que dispomos hoje, pode-se dizer que ela se localizava no limiar da generidade *queer*: parafraseando o seu bordão, *bicha não, ela era uma quase mulher*. Ainda hoje, Vera (ou seu intérprete Jorge), é uma das poucas corporeidades LGBTQIAP+ negras da história da televisão nacional, lembrando que o ator interpretou Bob Bacall em *Sassaricando* (Rede Globo, 1987) e Madame Satã em

¹⁷ Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/nilsonxavier/2012/02/22/relembre-os-travestis-e-transsexuais-das-novelas/> acessado em 19 de junho de 2022.

¹⁸ Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/sangue-do-meu-sangue-1995/> acessado em 19 de junho de 2022

¹⁹ Disponível em <https://www.faac.unesp.br/#!/noticia/2051/drag-queen-historia-e-perspectiva-de-quem-vive-a-arte/> acessado em 19 de junho de 2022.

Kananga do Japão (Manchete, 1989) que por anos foram os únicos personagens LGBTQIAP+ negros em telenovelas nacionais, uma outra corporeidade negra só apareceu em *Bang Bang* (Rede Globo, 2004).

2.2.1 A década de Roberta Close

A temática da Transgeneridade, em especial a cirurgia de redesignação, ocuparam tempo considerável da grande mídia nos anos noventa, em razão da constante presença de Roberta Close em programas de auditório. Uma corporeidade já conhecida dos/as brasileiros/as desde a década anterior, Roberta foi a primeira modelo transexual assumida do país, tornando-se um símbolo de sensualidade, estampando capas de revistas masculinas como a *Playboy*, encorpando ainda mais a confusão entre militância e comércio, de que Trevisan (2018) fala:

Mesmo após a operação, Roberta manteve-se ainda uma figura mítica da contemporaneidade brasileira, ícone da ambiguidade nacional, com tudo o que tal condição implica de deslumbramento e crueldade. De modo que o exotismo da transexual Roberta Close continuou exercendo apelo público e sendo explorado com finalidades comerciais (TREVISAN, 2018, p. 296).

Além das muitas capas de revista e dos programas de auditório, Roberta Close trabalhou como atriz em filmes e especiais de televisão como o *Você Decide* (Rede Globo, 1992/2000). Além disso, interpretou a mulher cis Maitê Flores na telenovela *Mandacaru* (Rede Manchete, 1997).

Imagem 7: Roberta na Capa da Revista Manchete no início dos anos 90.



Fonte: Google Imagens (2021).

No Anexo B encontra-se uma relação das personagens LGBTQIAP+ dos anos noventa²⁰ (1991-2000) contemporâneas de Sarita e Ivone.

2.3 Os anos 2000: tudo novo, será?

A novela de Silvio de Abreu *As Filhas da Mãe* (Globo, 2001/2002) trouxe uma personagem aparentemente elaborada a partir do referencial de Roberta Close, Ramona (Claudia Raia). Interpretada por uma mulher cisgênero e heterossexual, ela iniciou os anos 2000, após uma década em que o ativismo LGBTQIAP+ passou por consideráveis processos de amadurecimento e organização. No entanto, Ramona colaborou para avolumar o repertório popular que comumente associa mulheres trans à um ideário de sexualização. Seu percurso narrativo também simplificou o processo de harmonização de gênero, atentando-se apenas ao procedimento cirúrgico. No início da novela, a personagem voltava ao país depois de ter ficado um tempo na Europa para a redesignação, que ainda não era uma realidade no Brasil. Esse reencontro de Ramona com seu passado, agora com a corporeidade em harmonia com seu gênero, insere a personagem na lista daquelas que passaram pela narrativa de revelação.

Imagem 8: Ramona em *As Filhas da Mãe*



Fonte: O Planeta TV (2016).

Sobre Ramona é importante mencionar que, segundo Xavier (2007) a Rede Globo encontrou resistência por parte do Ministério da Justiça para liberar a exibição da trama às 19h, um ocorrido que indica que a temática trans, apesar da visibilidade da militância,

²⁰ Neste levantamento não consideramos as presenças LGBTQIAP+ em *Malhação*, por se tratar de uma produção que se enquadra em um outro formato, *soap opera* (as produções seriadas que não possuem um tempo de duração determinado, renovando seus enredos e elencos, estendendo sua duração por anos, no caso de *Malhação* foram 27 temporadas entre 1995 e 2020).

iniciou os anos 2000 ainda ocupando um terreno desconhecido para a maior parte da sociedade, incluindo as esferas regulatórias, como foi o caso do Ministério da Justiça.

A personagem interpretada por Claudia Raia não foi a única presença em uma telenovela que propôs a tematização da pauta LGBTQIAP+. Ao contrário, os anos 2000 foram um período marcado pela alta representatividade, principalmente de gays e lésbicas, em consonância com o fortalecimento do ativismo identitário, mesmo que com enquadramentos e recortes problemáticos, como pontua Nascimento:

Em comum, as tramas abordaram a descoberta da sexualidade de mulheres adolescentes ou jovens, os conflitos familiares, a consolidação dos relacionamentos – monogâmicos e estáveis – ao longo de toda a trama. *Mulheres Apaixonadas* (2003) foi uma das tramas a debater a sexualidade entre adolescentes, enquanto *Senhora do Destino* (2004) trouxe a temática da adoção de uma criança e da socialização como uma família formada por homossexuais. Mas, assim como na década de 1980, a sexualidade lésbica é bastante regulada e não apenas as personagens de *Mulheres Apaixonadas* (2003) e *Senhora do Destino* (2004) são heteronormativas como também o são as outras cinco lésbicas de *Celebridade* (2003), *Belíssima* (2005), *A Favorita* (2008) e *Ciranda de Pedra* – remake (2008) (NASCIMENTO, 2015, p. 104).

Além de Ramona, outras personagens com identidades de gênero diversas ocuparam espaço nas telenovelas da década de 2000. Acompanhando a tendência das tramas anteriores, em 2005 um outro homem cis interpretou uma mulher trans, em *A Lua me disse* (Rede Globo, 2005), escrita por Maria Carmem Barbosa e Miguel Falabella, Miguel Magno deu vida à Dona Roma, uma mulher trans com idade entre 50 e 60 anos. Ao longo da trama a personagem não teve ou demonstrou nenhum tipo de envolvimento amoroso e encerrou seu percurso narrativo assumindo a função de mãe de uma criança, filha de um casal heterossexual que, mesmo sob os cuidados dela acaba sendo registrada com o nome do pai e da mãe.

Imagem 9: Miguel Magno foi Dona Roma



Fonte: Blog TeleMagia (2009).

Dona Roma protagonizou o debate da Transgeneridade em 2005, meses depois do governo federal aproximar-se pela primeira vez do ativismo LGBTQIAP+, através do lançamento do programa *Brasil sem Homofobia*, como conta Trevisan:

Em 2004, o governo Lula tinha lançado o programa Brasil sem Homofobia, cobrindo uma lacuna de políticas públicas para combate à violência e ao preconceito contra a população LGBT. Nele já estava previsto o projeto Escola sem Homofobia, que pretendia capacitar educadores, em nível nacional, para abordar de modo construtivo as questões de gênero e sexualidade (TREVISAN, 2018, p. 466).

Quando analisamos as presenças de personagens LGBTQIAP+ em telenovelas ao longo de 2005, é imprescindível destacar dois ocorridos no horário das 21 horas naquele ano. O primeiro deles em 11 de março, data de exibição do último capítulo de *Senhora do Destino* (Rede Globo, 2004/2005), quando o casal de lésbicas, Jennifer (Bárbara Borges) e Leonora (Mylla Christie), duas mulheres cis, brancas, com idade entre 21 e 30 anos, encerram seu percurso narrativo juntas e com o filho, fruto de um processo de adoção.

Na segunda-feira seguinte, 14 de março, estreou, no horário das 21 horas, *América* (Rede Globo, 2005), que contou com a participação de dois homens cis, gays, brancos, com idade entre 21 e 30 anos, Zeca (Erom Cordeiro) e Júnior (Bruno Gagliasso). A trama se ocupava do processo de descoberta da sexualidade de Júnior e depois a não aceitação de sua mãe. Júnior chega a se casar com uma mulher para esconder a homossexualidade, mas o percurso narrativo o leva a se assumir, e depois se volta para seu envolvimento amoroso com o peão de rodeios Zeca. Os dias que antecederiam a exibição dos momentos finais da trama foram tomados pela notícia de que seria exibido um beijo entre as duas personagens, o primeiro beijo gay em uma telenovela nacional. A cena foi gravada com todo o sigilo, característico da produção de um capítulo final, no entanto, a emissora optou por não exibir.

Em um dado momento do capítulo da noite de 5 de novembro, Zeca e Junior se encontravam sozinhos, afastados do restante do elenco que assistia a um show de música sertaneja com o cantor Daniel. Ao som da canção *Os Amantes*, os dois se olham nos olhos por alguns segundos e vão se aproximando, atendendo à toda dinâmica estética dos romances de novela. No entanto, antes que os lábios se toquem a cena é interrompida. Ao

jornal *Folha de São Paulo* de 6 de novembro, a autora Glória Perez afirmou que a decisão do corte foi da alta direção da emissora²¹.

A década 2000 se encerrou com o retorno de Rogéria ao horário nobre das novelas da Rede Globo, dezessete anos depois de *Ninete* e de uma participação em *Desejos de Mulher* (Rede Globo, 2002). A atriz deu vida à Carolina, uma das cinco personagens LGBTQIAP+ de *Paraíso Tropical* (Rede Globo, 2007), na trama de Gilberto Braga que, possuía o elenco mais diversificado, em termos de sexualidade e gênero da década de 2000. A personagem Carolina tematizou o debate em torno do preconceito contra identidades sexuais e de gênero não normativas.

Um ano depois, em 2008, Rogéria volta mais uma vez ao horário das 21 horas para uma participação especial em *Duas Caras* (Rede Globo, 2008) interpretando a assistente de fotografia Astolfo, o nome de batismo da atriz na vida real. A personagem de Rogéria não propôs nenhum debate a respeito da transgeneridade, no entanto a trama escrita por Aguinaldo Silva contava com a tematização da pauta LGBTQIAP+ por meio de dois personagens gays, Bernardinho (Thiago Mendonça) e Carlão (Luigi Palhares), homens cis, gays, brancos, com idade entre 21 e 30 anos. O arco narrativo se ocupou do processo de descoberta da sexualidade dos personagens e os conflitos decorrentes.

Os dois momentos de Rogéria no horário nobre concluem o histórico de representações trans em telenovelas nos anos 2000 na Rede Globo, uma década que se encerra com uma considerável conquista da militância, as cirurgias de redesignação sexual sendo ofertadas no SUS em 2008, ano de exibição de *Duas Caras*. Neste período há a revelação do processo de transição da cartunista Laerte Coutinho que, após assumir sua identidade trans, junta-se à fundação da Abart (Associação Brasileira de Transgêneros).

A Laerte transexual se tornou uma sensação na mídia de todo o país, dando inúmeras entrevistas, apresentando-se em programas televisivos e chegando a ter seu próprio talk show, *Transando com Laerte*. Também foi homenageada em vários eventos culturais. Ciente da importância da política da sua transgeneridade, ajudou a fundar a Abrat (Associação Brasileira de Transgêneros) e passou a participar ativamente de encontros, manifestações e debates dentro da pauta LGBT. Sua transição transgênera, foi lenta. Começou em 2004 e só se configurou como tal em 2009, até a decisão de ser chamada no

²¹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0611200521.htm> acessado em 19 de junho de 2022.

feminino, mesmo sem mudar seu nome original (TREVISAN, 2018, p. 510).

Porém, uma das representações trans mais emblemáticas da década aconteceu fora da Rede Globo, Docinho, a travesti da novela *Chamas da Vida* (2008/2009), uma produção da Record TV, de propriedade da Igreja Universal do Reino de Deus, organização evangélica, avessa à temática LGBTQIAP+. Docinho, personagem branca, com idade entre 31 e 40 anos, foi vivida por Paulo Bomtempo, que além de ator dirigia a produção.

Ainda que sua transfeminilidade tenha sido abordada de modo pouco expressivo, Docinho pode ser tomada como um exemplo de resistência dentro de uma organização pautada pelo conservadorismo religioso, tendo em vista que a emissora é de propriedade de Edir Macedo, bispo fundador da Igreja Universal do Reino de Deus, organização religiosa neopentecostal, que designa alguns de seus bispos para dirigir a grade de programação da Record TV²².

Imagem 10: Docinho é a segunda personagem LGBTQIAP+ em uma telenovela da Record TV.



Fonte: Site Terra (2008).

Com exceção de Rogéria, todas as transfemininas em telenovelas foram interpretadas por homens cis. A primeira vez em que essa lógica se rompeu foi em 2009, quando o SBT escalou a atriz trans Fabiana Brazil para dar vida à personagem Andressa Carla, uma travesti, branca, com idade entre 41 e 50 anos. A travestilidade de Andressa foi pouco explorada, pois tratava-se de uma participação especial.

²² Disponível em: <https://ocanal.com.br/influencia-da-igreja-universal-na-record/> acessado em 19 de junho de 2022.

Imagem 11: Fabiana Brazil, depois de Rogéria, a primeira atriz trans em uma telenovela do SBT.



Fonte: Site Terra (2009).

O Anexo C se constitui da relação das personagens LGBTQIAP+ contemporâneas de Ramona, Dona Roma, Docinho e Andressa durante os anos 2000.

2.4 Os anos 2010: a mudança se ensaia

Considerando as presenças trans em ficções seriadas televisivas ao longo dos últimos dez anos, pode-se afirmar que a transgeneridade foi uma das várias pautas a mobilizar o debate social, a partir de sua tematização no espaço ficcional. Mas apesar dessa visibilidade, é necessário salientar que o fortalecimento do ativismo LGBTQIAP+ e o aumento da visibilidade da questão trans foram essenciais para o aperfeiçoamento dessa representatividade. Isto fica evidente quando olhamos para as tematizações do assunto nas telenovelas exibidas na primeira metade dos anos 2010.

No início dos anos 2010 houve um outro momento emblemático, envolvendo a Record TV, com personagem Augusta, interpretada pela atriz cis Denise Del Vecchio, uma mulher trans, branca, com idade entre 51 e 60 anos, de *Vidas em Jogo* (2010). O percurso narrativo de Augusta também foi pautado pela narrativa de revelação e a cena em que a identidade de gênero da personagem é revelada foi um recorde de audiência²³. No entanto, tempos depois, antes do final da novela, Augusta é assassinada pelo *serial*

²³ Disponível em: <https://televisao.uol.com.br/novelas/vidas-em-jogo/2011/11/18/personagem-de-vidas-em-jogo-descobre-que-mae-e-transsexual-e-tenta-interdita-la-para-ficar-com-seu-dinheiro.jhtm> acessado em 19 de junho de 2022.

killer da trama. A abordagem de sua identidade de gênero se deu de modo pouco expressivo ao longo dos capítulos e nem constava na sinopse original da trama.

Imagem 12: Augusta é a segunda personagem transexual em uma telenovela da Record TV.



Fonte: Site Revista Cláudia (2011).

Voltando às produções da Rede Globo, entre meados de 2011 e os primeiros meses de 2012, foram ao ar duas novelas com personagens transgêneras. A primeira delas foi Ana Girafa, novamente um caso de mulher trans interpretada por um homem cis, o ator Luís Salem. Ana Girafa integrou o elenco de *Aquele Beijo* (Rede Globo, 2011/2012) uma produção do horário das 19h, escrita por Miguel Falabella. Apesar da intenção do autor de tratar do preconceito e da discriminação, o momento histórico de exibição e produção da trama impôs alguns limites. Em entrevista Miguel disse que gostaria de ter dado um par romântico para a personagem, o que não foi possível em razão da classificação indicativa da obra. Importante observar que é o mesmo horário de exibição de *As Filhas da Mãe*, doze anos antes. Apesar do tempo que separa as duas novelas, podemos observar como a temática seguiu sendo um tabu dentro dos espaços reguladores do conteúdo televisivo²⁴.

²⁴ Disponível em: <https://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2012/04/12/falabella-diz-que-mudou-final-de-ana-girafa-devido-a-classificacao-indicativa.htm> acessado em 20 de junho de 2016.

Imagem 20: Luís Salem foi Ana Girafa.



Fonte: Divulgação Rede Globo (2011).

Depois de criar personagens trans em *Tieta* e *Duas Caras*, Aguinaldo Silva retoma o assunto em *Fina Estampa* (Rede Globo, 2011/2012). Assim como *Aquele Beijo*, a obra foi exibida entre meados de 2011 e o início de 2012, mas a efetiva abordagem da temática foi realizada também de modo pouco expressivo. A personagem Fabrícia, interpretada por uma mulher cis²⁵, revelou sua identidade de gênero apenas nos últimos capítulos, quando é pega no banheiro pelos colegas de trabalho.

Imagem 13: Fabrícia uma das últimas *transfakes* em uma telenovela



Fonte: Divulgação Rede Globo (2011).

²⁵ Entre março e setembro de 2020 *Fina Estampa* foi reprisada no horário das 21h da Rede Globo, em razão da paralisação das gravações de *Amor de Mãe* (Rede Globo, 2019/2021) pelo Coronavírus. Com a reprise no ar a presença de Fabrícia voltou a pautar o debate na mídia e nas redes sociais, em torno da questão conhecida como *transfake*, quando uma pessoa cis interpreta um personagem trans em obras ficcionais. O termo não existia em 2011, mas tornou-se um dos principais pontos na relação entre produções ficcionais e a militância. Em uma entrevista realizada durante o período de reexibição da trama, a atriz Luciana Paes, intérprete de Fabrícia, disse: "Essa argumentação é muito válida. Acho que a TV se modificou muito. Por essa razão, eu não aceitaria esse papel hoje. Ao mesmo tempo, a própria TV não chamaria um ator/atriz não trans para fazer o papel de uma pessoa trans. Os tempos mudaram".

Acompanharam Fabricia no elenco de *Fina Estampa* as lésbicas Alice (Thaís Campos) com idade entre 31 e 40 anos e Iris (Eva Wilma) com idade acima de 61 anos, ambas mulheres cis, e os gays Clodoaldo Valério (Marcelo Serrado) e Ferdinand (Carlos Machado) ambos com idade entre 31 e 40 anos, todas as quatro personagens brancas.

Desde a estreia de Rogéria em *Tieta* nos anos de 1989, e suas participações em outras obras ao longo de quase três décadas, nenhuma outra telenovela da Rede Globo contou com atores ou atrizes transgêneras no elenco, até *Salve Jorge* (Rede Globo, 2012/2013). A história escrita por Glória Perez teve Alice (Maria Clara), uma mulher trans levada para a Turquia por uma rede internacional de tráfico humano. Ao longo da trama a identidade de gênero da personagem Alice não foi abertamente discutida.

Salve Jorge também tinha em seu elenco a personagem Jô, uma mulher cis lésbica de performatividade *butch*²⁶ interpretada pela então atriz Thammy Miranda. Importante ressaltar que no período de exibição da trama o processo de transição de Thammy ainda não havia se iniciado, e ele ainda se identificava como uma mulher cis lésbica. *Salve Jorge* também tinha no elenco Dudi (Marcos Baô) homem cis, gay, branco, com idade entre 31 e 40 anos.

Imagem 14: Maria Clara foi Alice.



Fonte: Uol Splash (2013).

²⁶ O termo *butch* diz respeito à performatividade masculina de mulheres lésbicas.

Imagem 15: Thamy Miranda foi Jô.



Fonte: Gshow (2013).

Em 2016 Maria Clara interpretou Janete na série *Super Max* (Rede Globo). Na produção ela era uma mulher trans, ex-reclusa, que carregava consigo os traumas de ter cumprido pena em um presídio masculino, mesmo já tendo passado pelo processo de harmonização. A revelação de sua identidade acontece após o envolvimento amoroso com Luisão (Bruno Bellarmino) um homem cis que não aceita a identidade de Janete. Apesar disso, a Transgeneridade não era uma temática recorrente na trama, e foi abordada poucas vezes.

Também em 2013 a Rede Globo levou ao ar, às 19h, a telenovela *Sangue Bom*. Mais uma vez essa faixa de horário teve um homem cis interpretando uma transfeminina, Luiz André Alvim deu vida à Mulher Pau de Jacú, uma travesti, branca, com idade entre 31 e 40 anos, Mulher Pau de Jacú integrava o núcleo de mulheres frutas²⁷ da novela que abordava, entre outros temas, a indústria musical do funk paulistano. A identidade de gênero da personagem era tratada no campo do humor, sem uma tematização aprofundada. Antes da transição, ela era Serjão, que assumiu sua transfeminilidade após ser abandonado no altar pela noiva Bárbara Ellen (Giulia Gam).

De acordo com o levantamento feito por Nascimento (2015), *Sangue Bom* foi a novela com o maior número de personagens LGBTQIAP+ da história, todos/as brancos/as. Eram as lésbicas Tábata (Samya Pascoto) e Vivian (Lu Camy), ambas com idade entre 21 e 30 anos, e Sueli (Tuna Dwek) com idade entre 51 e 60 anos, e os gays, Lili (Edwin Luisi) também com idade entre 51 e 60 anos, Sininho (Tiago Martelli),

²⁷ Mulheres frutas é uma designação dada a um fenômeno do funk carioca surgido em 2006 quando Andressa Soares, então dançarina de MC Créu, ganhou a alcunha de Mulher Melancia e trouxe na sequência uma série de dançarinas com nomes de fruta.

Peixinho (Júlio Oliveira), Xande (Filipe Lima) e Filipinho (Josafá Filho), todos homens cis, com idade entre 21 e 30 anos.

A abordagem pouco expressiva da temática nessas produções foi diferente do que aconteceu na esfera pública. A partir de 2011 há um acalorado debate em torno das pautas LGBTQIAP+, quando as esferas federais se reaproximam das militâncias para dar continuidade ao ideal do projeto *Escola Sem Homofobia*, em “gestação” desde meados dos anos 2000.

[...] na primeira gestão de Dilma Rousseff, com Fernando Haddad à frente do Ministério da Educação, o Escola sem Homofobia saiu do papel, depois de longamente debatido, tendo recebido parecer favorável da Unesco e da Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Intersexos (ABGLT), entre outros (TREVISAN, 2018, p. 467).

A chamada bancada evangélica da câmara federal, constituiu-se na principal força contra o avanço do programa, um debate intrinsecamente pautado pelo fundamentalismo religioso que ignorava a laicidade do Estado Brasileiro, um ativismo político de considerável força, tendo em vista as comunidades religiosas por trás dos deputados, incluindo também aqueles eleitos por movimentos da Igreja Católica, uma conjuntura política que pode ser interpretada como uma das possíveis razões para que a tematização da Transgeneridade ocorresse de modo pouco expressivo, no caso das três produções citadas acima.

Essas forças políticas foram responsáveis por uma campanha contra o projeto Escola Sem Homofobia apelidando-o de “Kit Gay”, a repercussão chegou em outros setores conservadores da sociedade e foi necessário que o ex-presidente Lula viajasse até Brasília para debater com então presidenta Dilma Rousseff uma saída para a crise. Dilma Acabou cedendo à pressão e suspendeu a distribuição o material (TREVISAN, 2018).

A postura combativa assumida pelos parlamentares religiosos representa uma parte considerável da sociedade, que na época, e ainda nos dias atuais, coloca-se categoricamente contra as medidas inclusivas e de respeito às diversidades e às pautas progressistas, um conservadorismo com o qual a telenovela brasileira precisa lidar, tendo em vista a pluralidade constituinte de sua audiência, que pode, diante do estranhamento, rejeitar a obra. Ao longo das décadas a tematização das diversidades acompanhou os progressos e retrocessos dessas pautas em outros âmbitos. De acordo com Motter, “os novos hábitos e comportamentos ainda pouco percebidos na vida cotidiana de parte

significativa da audiência estão articulados na ficção antes mesmo que sejam plenamente aceitos e transformados em conhecimento sobre a realidade” (2001, p. 86).

Em maio de 2014, novamente uma produção do horário das 19h tematizou a Transgêneridade, *Geração Brasil* (Rede Globo, 2014) contou com a primeira personagem transgênera negra em telenovelas. Filipe Miguez e Izabel de Oliveria criaram Dorothy Benson (Luís Miranda), mais uma mulher trans interpretada por um homem cis. A abordagem do tema aconteceu de forma pouco relevante, a condição de Dorothy ficando sempre subentendida e só foi abertamente discutida nos últimos capítulos, quando ela se revelou para o filho. Importante destacar que além de negra, Dorothy, até o momento, é a personagem trans de nível social mais elevado desde Anabela (1985) até a última delas, Michelly em *Bom Sucesso* (Rede Globo, 2019/2020). Dorothy era uma relações públicas de renome internacional e carreira consolidada nos Estados Unidos, além de ser muito próxima de famosas personalidades estadunidenses.

Imagem 16: Luís Miranda interpretou Dorothy Benson.



Fonte: Jornal Extra (2015).

Depois de Dorothy, coube a um outro ator negro e cis a interpretação de mais uma personagem de gênero fluído. Em 2015 Ailton Graça foi Xana Summer em *Império* (Rede Globo, 2015/2016). Xana, criada por Aguinaldo Silva, não possuía uma identidade de gênero específica, localizando-se em um espaço performático entre a travestilidade e a identidade *queer*, aquela que não se limita às orientações sexuais e generidades comumente estabelecidas. Próximo dos momentos finais da trama, Xana demonstra e chega a insinuar um possível envolvimento amoroso e sexual com Naná (Viviane

Araújo), mulher cis e heterossexual e também assume uma performatividade normativa, com o intuito de facilitar o processo de adoção de uma criança. Xana acaba se casando com Naná, e os dois passam a dividir o quarto com Antônio (Lucci Ferreira), um antigo interesse amoroso de Naná. Para Gonçalves (2018) não existe afirmação de gênero na fala de Xana, ela aposta na contradição, mesmo dizendo que quer ser mãe e sendo tratada no feminino, quando se refere a si mesma ela flexiona o gênero no masculino.

Imagem 17: Ailton Graça como Xana Summer.



Fonte: Na Telinha Uol (2015).

Xana não era a única LGBTQIAP+ de *Império*, a novela contava com os gays Téo Pereira (Paulo Beti), Leonardo (Kleber Toledo) e Etevaldo (André Gonçalves), além do bissexual Cláudio (José Mayer). Téo e Cláudio tinha entre 51 e 61 anos, e Leonardo tinha entre 21 e 30 anos, e Etevaldo tinha entre 31 e 40 anos, todos os quatro eram homens cis e brancos.

Dorothy e Xana tematizaram as generidades em um momento de fortalecimento do conservadorismo e da polarização política, que comumente associa o ativismo LGBTQIAP+ ao espectro político da esquerda. Dorothy estava no ar durante o processo eleitoral de 2014, quando se dá ascensão do radical oposicionismo entre direita e esquerda, com o debate das diversidades sendo usado pelos dois lados, para atacar a esquerda destruidora da família tradicional e a direita intolerante e LGBTfóbica.

O ano de 2014 marcou mais uma derrota para os ativismos de sexualidade e gênero, com a última tentativa de se criminalizar a homofobia no país. Apresentado pela deputada Maria do Rosário (PT) o PL 7582 sofreu várias mudanças, acabou sendo desfigurado e as novas tentativas de negociação falharam e a bancada evangélica acabou por conseguir rejeitá-lo (TREVISAN, 2018).

O insucesso das pautas identitárias no espaço legislativo pode ser relacionado à pouca expressividade com que a tematização das genericidades fluídas foi abordado em *Geração Brasil e Império*, quando associar-se à essas pautas motivava intensos ataques, como aqueles ocorridos com a sucessora de *Império*, *Babilônia* (Rede Globo, 2015), escrita por Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga. Na novela um beijo na boca entre duas lésbicas idosas Teresa e Estela (Fernanda Montenegro e Natália Timberg) fez movimentos conservadores da sociedade, em especial os evangélicos²⁸, convocarem um boicote à trama, que sofreu com sérios problemas de audiência ao longo dos seus cinco meses de exibição, registrando um dos piores índices para o horário das 21 horas.

A repercussão do beijo de Teresa e Estela chegou às esferas políticas e a bancada evangélica emitiu uma nota em repúdio à cena. É importante salientar que momentos como esse evidenciam como “o debate suscitado pela telenovela serve de pano de fundo para a organização de comunidades de interesse, que favorecem a amplificação de uma conversação coletiva sobre diferentes temas” (RONSINI, et al., 2015, p. 202).

Em *Babilônia*, Teresa e Estela estavam acompanhadas do casal gay Ivan Ferreira (Marcelo Melo Jr.) e Sérgio (Claudio Lins), ambos homens cis, com idade entre 31 e 40 anos, sendo Ivan negro e Sérgio branco.

O levantamento das personagens LGBTQIAP+QIAP+ que acompanharam Augusta, Ana Girafa e Dorothy na primeira metade dos anos 2010 encontra-se no Anexo D.

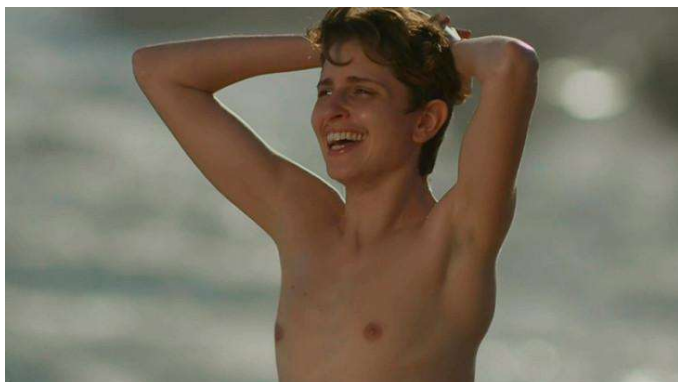
2.5 A mudança em marcha: Ivan no tempo de caça às trans

O ano de 2017 é o marco histórico da tematização da pauta transexual pelas telenovelas. Pela primeira vez a abordagem aconteceu de forma expressiva, ocupando um lugar de destaque de uma trama, *A Força do Querer* (Rede Globo, 2017) escrita por Glória Perez. A novela trouxe a personagem Ivana, interpretada pela atriz cis e lésbica Carol Duarte que, após a aceitação de sua real identidade de gênero, tornou-se Ivan, um percurso narrativo que acompanhou o transmasculino ao longo de todo o seu processo de descoberta e aceitação, concluindo com um final romanticamente apoteótico, com Ivan realizando a retirada das mamas e correndo pela praia sem camisa ao lado do namorado.

²⁸ Disponível em: https://www.purepeople.com.br/noticia/fernanda-montenegro-rebate-boicote-a-babilonia-por-beijo-gay-radicalizacao_a47644/1 acessado em 19 de junho de 2022.

Além tratar do tema, Glória estendeu o debate para a dissociação de gênero e sexualidade, ao fazer de Ivan um homem trans gay.

Imagem 18: Ivan em seu momento de redenção.



Fonte: Na Telinha Uol (2017).

A *Força do Querer* foi ao ar entre abril e outubro de 2017, seu último capítulo foi exibido quase um ano após a eleição de Donald Trump em 2016. Para Trevisan (2018) esse momento “foi determinante na intricada articulação de uma nova direita política, que estava sucedendo vários governos tidos como progressistas em vários lugares do mundo, incluindo no Brasil” (2018, p. 439). Essa ascensão da extrema-direita fortaleceu ativismos conservadores que atacam, entre outros temas, as diversidades de gênero e sexualidade. “Segundo Masha Gessen, ‘uma campanha antigay catalisaria a ânsia de recuo a um tempo em que o eleitorado de Trump se sentia em casa’. Se os direitos LGBTQIAP+ foram ‘a mudança social mais drástica dos Estados Unidos dos últimos anos’, então voltar ao ‘glorioso’ passado significava cancelar tais direitos” (TREVISAN, 2018, p. 440). A onda conservadora vai de encontro com o amadurecimento do entendimento da sociedade a respeito das diversidades.

No Brasil do mesmo período, o ímpeto da nova guinada à direita reiterou a tendência mundial. O movimento conservador integrado por políticos das velhas elites, grandes monopólios e novas oligarquias, dentro de partidos tradicionalmente reacionários ou em novas agremiações oportunistas, recebeu impulso decisivo da bancada evangélica fundamentalista, liderada por pastores e bispos licenciados. Ao se consolidar nas primeiras décadas do século XXI, o bloco evangélico veio gerar uma onda que fortaleceu a direita não religiosa e, com isso, atraiu muitos deles ao seu reduto. Foi bastante significativo o caso de políticos como o então deputado Eduardo Cunha, que só tardiamente aderiu à religião evangélica, visando reforçar sua atuação e liderança partido-empresarial (TREVISAN, 2018, p. 440).

O ano de 2017 registrou muitos ataques do ativismo conservador contra as diversidades. Foi em 2017 também que, o Ministério da Educação tornou público, depois

de muito tempo de elaboração, o projeto final da Base Nacional Comum Curricular. Mas após a divulgação pela mídia de uma versão prévia do plano, o Ministério voltou atrás e apresentou um projeto oficial alterado, suprimindo justamente nos capítulos que tratavam da pluralidade educacional, as menções à “identidade de gênero” e “orientação sexual”.

De acordo com Trevisan, essas alterações retiraram da nova base curricular a possibilidade de discutir a LGBTfobia e o acolhimento da diversidade. O Ministério da Educação não explicou quais eram os responsáveis pela mudança, mas acredita-se que a bancada evangélica tenha deixado suas impressões digitais em mais esse feito (2018).

Um dos principais momentos da história de Ivan aconteceu na noite da terça-feira, 29 de agosto, quando ele assume sua identidade de gênero, gritando para a família que era um homem e logo em seguida cortando os cabelos, um momento que marca o início do seu processo de harmonização. Semanas antes dessa cena emblemática, foi aberta no espaço do Santander Cultural em Porto Alegre a exposição *Queermuseu: Cartografia da Diferença na Arte Brasileira*, reunindo obras de artistas conceituados, que pretendia ilustrar a diversidade sexual nas artes nacionais, no entanto, menos de um mês depois de sua abertura, ainda com *A Força do Querer* em exibição, ativistas de movimentos conservadores iniciaram uma onda de protestos e conclames a boicotes contra o mantenedor do espaço, o Banco Santander. Foram manifestações diante do prédio que abrigava a amostra, agressões verbais contra os visitantes, e pichações em agências do banco pelo país com frases como, “Banco Pedófilo”, segundo Trevisan no comando das atividades estava o MBL, afeito a manifestações políticas, e agora na vanguarda da defesa da moralidade pública e dos valores cristãos (2018).

Próximo dos últimos capítulos de *A Força do Querer*, quando o percurso narrativo de Ivan se aproximava do seu ápice, com a conclusão da transição, a pauta da Trangeneridade estava no centro de uma outra polêmica de repercussão nacional, o monólogo teatral *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, que apresentava a figura máxima do cristianismo como uma travesti. A peça teve sua apresentação na cidade de Jundiaí, interior de São Paulo, impedida por uma liminar, que atendia o pedido de uma advogada, sob a alegação de que a obra constituía um crime contra o sentimento religioso.

Cerca de um mês após o fim da novela, as diversidades são novamente vítimas das ações conservadoras. Em novembro daquele ano, a filósofa Judith Butler veio ao Brasil para participar de um debate na cidade de São Paulo, intitulado “*Os fins da*

democracia”. A visita de Butler ao país foi marcada por diversos protestos, presenciais e nas redes sociais, incluindo uma petição na internet, que reuniu cerca de 300 mil assinaturas, pedindo o cancelamento de sua palestra, e no dia do evento grupos se posicionaram diante do local para protestar. Apesar da revolta a programação ocorreu como prevista, mas os ataques à filósofa seguiram até o momento de seu embarque no aeroporto de Guarulhos alguns dias depois, quando grupos fundamentalistas realizaram novas ações, chegando a atingi-la com um carrinho de bagagem.

Ao descrever esse momento, Trevisan relata as palavras de ordem proferidas contra a filósofa, com bandeiras, entre elas a de Israel, faixas, cartazes, alguns deles contra a ONU e outros com os dizeres “Pedofilia Não” e “Menos Butler e Mais Família” (2018).

É importante ressaltar que, *A Força do Querer* foi ao ar em um momento de grande efervescência de ativismo fundamentalista, principalmente nas redes sociais, capitaneado pelo MBL²⁹, uma realidade da qual suas antecessoras não compartilharam. No entanto a tematização da Transgeneridade ocupou lugar central na trama, sobre isso, é importante destacar que apesar das vozes contrárias terem se fortalecido e ganhando destaque, o ativismo LGBTQIAP+ se fazia ouvir e performava de modo enérgico também. A Parada do Orgulho de 2017 reuniu 19 trios elétricos e 3 milhões de pessoas, números da organização, sendo o recorde de público entre as 21 edições do evento.

No final de 2017, Carol Duarte a interprete de Ivan foi eleita, pelo voto popular, atriz revelação no Troféu Melhores do Ano do programa Domingão do Faustão. A atriz usou seu momento de discurso para falar em nome do ativismo LGBTQIAP+. Com o prêmio em mãos³⁰ ela disse, “a novela acabou, mas a questão continua, ninguém precisa ser trans para lutar contra a transfobia, ninguém precisa ser gay para lutar contra a homofobia, isso, eu acho que no Brasil as coisas insistem em regredir, e eu digo, senhores, representantes, vai ter luta isso não vai regredir³¹”. Confundindo-se com a personagem,

²⁹ Com 57 mil visualizações o vídeo intitulado: A ideologia de gênero é um câncer para as crianças, é um dos materiais compartilhados pelo MBL em uma de suas páginas no Facebook ao longo de 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=742192879238191> acessado em 20 de junho de 2022.

³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ciUGCymW6Zw> acessado em 4 de agosto de 2022.

³¹ Nessa mesma noite, em que Carol foi premiada, a *drag queen* Pablló Vittar recebeu o troféu de melhor canção por K.O, também por voto popular, esse foi um dos vários prêmios que Pablló ganhou em 2017, o primeiro ano de grande visibilidade de sua carreira. Pablló é um homem cis, gay, no entanto a falta de letramento da população a respeito das temáticas de gênero faz com que a cantora seja comumente tratada como uma travesti ou uma mulher trans. Toda a atenção conquistada por Pablló desde 2017 causou desconforto entre os conservadores e seu nome chegou a ser envolvido nas redes de notícias falsas que tinha

Carol exerce seu papel de ativista em rede nacional, lançando visibilidade à pauta e estendendo o debate para além do folhetim.

A tematização trans em *A Força do Querer* ainda contou com a personagem Elis Miranda/Nonato (Silverio Pereira) uma presença de generidade não demarcada, tendo em vista que ela se definia como *drag queen* em alguns momentos e em outros como travesti. Transitando entre uma performance masculina, nos momentos em que se apresentava como Nonato, e uma feminina nas ocasiões quando se montava como *drag queen*. Apesar da falta de clareza sobre a real identidade de Elis, coube a ela “guiar” Ivan em seu percurso de descoberta. Importante destacar que também em *A Força do Querer*, a atriz trans Maria Clara, intérprete de Alice em *Salve Jorge*, deu vida à Miraceli (Mira) uma mulher cis. Tendo em vista que ao final da trama, Cláudio (Gabriel Stauffer), namorado de Ivan mantém o relacionamento mesmo após sua harmonização, Cláudio pode ser considerado um homem bissexual, ele era cis, branco, com idade entre 21 e 30 anos.

Imagem 19: Silverio Pereira foi Elis Miranda (ou Nonato).



Fonte: Divulgação Rede Globo (2017).

2.6 Trans que interpretam trans: o novo tempo

Motter (2003) pontua que uma telenovela começa a ser produzida com meses de antecedência em relação ao momento de exibição e acompanhar esse processo de produção também é um componente da relação entre o público e as novelas. Portais de

por objetivo prejudicar a campanha do Partido dos Trabalhadores à presidência da república em 2018 e o desempenho de outros partidos de esquerda. Além de ser apontada como a possível vice na chapa com Fernando Haddad ou Luís Inácio Lula da Silva, as fakes também afirmavam que o rosto de Pablo estaria na nota de cinquenta reais.

notícia e outros veículos de imprensa dedicam espaço considerável para noticiar o andamento de uma obra, da definição do título à escolha do elenco e as polêmicas dos bastidores. Com a internet os modos do público se relacionar com esses conteúdo passou por profundas mudanças, “a experiência de assistir televisão tem se alterado de forma significativa no contexto da cultura da convergência” (RONSINI et al., 2015, p. 197), o digital e as redes sociais alteraram também o modo de se esperar e interagir com as obras ainda não lançadas.

No início de 2018 a Globo anunciou *O Sétimo Guardião* (2018/2019), escrita por Silvio de Abreu, a trama teria uma personagem declaradamente transexual. O anúncio chamou atenção, Silvio queria trazer de volta Nazaré Tedesco³² (Renata Sorrah) de *Senhora do Destino* (Rede Globo, 2004/2005) para revelar o que seria sua verdadeira condição, a de mulher trans, característica não mencionada na trama original de Nazaré. Mas a escolha causou má repercussão nas redes sociais, o debate aconteceu no momento em que o ativismo LGBTQIAP+ já alcunhara o termo *transfake* para conceituar a escolha de pessoas cis para representar pessoas trans.

Ao longo dessa década a emissora enfrentou algumas polêmicas com a falta ou falsa representatividade de grupos em suas produções, como no caso da novela *Sol Nascente* (Rede Globo, 2017) quando atores sem descendência ou ascendência oriental foram colocados para representar membros da comunidade nipônica brasileira, ou em *Segundo Sol* (Rede Globo, 2018) quando foi apontada a ausência de atores negros em uma obra que se passava na cidade de Salvador na Bahia, “do ponto de vista da produção, essa mudança nas dinâmicas sociais parece suscitar a inclusão de temáticas polêmicas, mas que encontram aprovação de um público consumidor interessado em se ver representado na ficção” (RONSINI, et al., 2015, 2015, p. 234).

De acordo com Jenkins (2006) esses consumidores estão reivindicando o direito de participar da cultura, sob suas próprias condições, quando e onde desejarem. A internet deu à insatisfação do público um lugar de destaque, sendo quase impossível que produtoras ignorem as reclamações, que mal administradas podem se converter em boicotes, queda de audiência e prejuízo financeiro.

³² Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/sem-nazare-tedesco-globo-veta-renata-sorrah-na-proxima-novela-das-nove--20937> acessado em 20 de maio de 2022.

Meses antes da estreia de *O Sétimo Guardião*, a alta cúpula da emissora decidiu pela escalção de uma atriz trans para o papel. Coube à Nany People, uma mulher trans conhecida do grande público por diversos trabalhos em programas de televisão, interpretar Marcos Paulo. A identidade de gênero da personagem foi tratada abertamente, incluindo a problematização da questão do nome masculino: mesmo já tendo concluído sua transição Marcos Paulo optou por não mudar seu nome (Marcos) para um feminino.

Marcos Paulo não era a única LGBTQIAP+ da trama, Adamastor (Theodore Cochrane) era um homem cis, branco, com idade entre 31 e 40 anos, que se assume homossexual ao longo da trama.

A escolha de Nany People para interpretar Marcos Paulo foi um marco na história da teledramaturgia da Rede Globo. Com o fim de *O Sétimo Guardião* em maio, o horário da 21h foi preenchido por *A Dona do Pedaço* (Rede Globo, 2019). A obra de Walcyr Carrasco contava com Britney (Glamour Garcia), uma mulher trans que se apaixona por um homem cis, Abel (Pedro Carvalho), um português conservador que não aceita a identidade de Britney e nem os seus sentimentos por ela.

Britney não foi a única LGBTQIAP+ em *A Dona do Pedaço*, a produção contava com os gays Agno (Malvino Salvador) com idade entre 41 e 50 anos, e Leandro (Guilherme Leicam) com idade entre 21 e 30 anos, os dois eram homens cis e brancos.

No horário das sete também teve uma personagem trans em uma de suas produções, Michelly (Gabrielle Joie) uma adolescente de quinze anos compôs o elenco de *Bom Sucesso* (Rede Globo, 2019/2020). O percurso narrativo escrito por Rosane Svartmn e Paulo Halm abordou a transfobia no ambiente escolar, tratando de questões como o uso do banheiro.

Em *Bom Sucesso*, Michelly estava acompanhada da bissexual Gláucia (Shirley Cruz) mulher cis, negra, com idade entre 31 e 40 anos, além dos gays William (Diego Montez) e Pablo (Rafael Infante), homens cis, brancos, com idade entre 31 e 40 anos.

Entre outubro e dezembro de 2019, sempre às terças-feiras, quando Britney se despedia do público no fim dos capítulos de *A Dona do Pedaço*, uma outra personagem trans assumia espaço no horário noturno, Natasha (Linn da Quebrada) é a aluna travesti da escola Carolina Maria de Jesus na primeira temporada da série *Segunda Chamada* (o2

Filmes/Rede Globo, 2019), com idade entre 21 e 30 anos, Natasha se identificava como travesti.

Imagem 20: Linn da Quebrada foi Natasha em *Segunda Chamada*.



Fonte: Divulgação Rede Globo (2019).

A 21ª temporada de *Malhação*, intitulada *Vidas Brasileiras*, uma versão nacional da série canadense *30 vies*, foi escrita por Patrícia Moretzsohn, e exibida entre março de 2018 e abril de 2019. Abordando a temática de modo pouco expressivo, a trama também possuía uma personagem trans no elenco. Priscila (Gabriela Lohan) foi uma professora de dança que ajudava um de seus alunos, Leandro (Dhonata Augusto) a lidar com o preconceito que sofria por querer ser bailarino.

Imagem 21: Priscila a professora de dança de *Malhação: Vidas Brasileiras*.



Fonte: Divulgação Rede Globo (2019).

A tabela com a relação das personagens LGBTQIAP+ da segunda metade dos anos 2010 (2016-2020) que acompanharam Ivan, Marcos Paulo, Britney e Michelly encontra-se no Anexo E.

2.7 Os anos 2020: daqui em diante...

Após seu fim, em janeiro de 2020, *Bom Sucesso* foi substituída por *Salve-se Quem Puder* (Rede Globo, 2020/2021 - produção paralisada em decorrência da pandemia de Covid-19). O horário das 19 horas se despediu de Michelly e foi apresentado ao primeiro homem trans interpretado por um ator também trans em uma telenovela brasileira, Catatau (Bernardo de Assis) branco, com idade entre 21 e 30 anos protagonizou a primeira cena de beijo entre um homem trans e uma mulher cis e é a primeira corporeidade assumidamente LGBTQIAP+ em uma telenovela dos anos 2020.

Imagem 22: Bernardo de Assis foi Catatau em *Salve-se Quem Puder*.



Fonte: Jornal O Globo (2021).

Em 22 de novembro de 2021 estreou *Quanto Mais Vida Melhor* (Rede Globo, 2021/2022), o elenco da trama contou com Nany People, que interpretou Madame Lu, a identidade de gênero da personagem nunca foi explicitada. *Quanto Mais Vida Melhor* também trouxe Carol Marra, atriz trans que interpretou Alice, uma mulher cis. Na trama, a morte é transformada em uma das personagens e foi interpretada por uma terceira atriz trans, Marcella Maia. Por fim, o enredo contou ainda com Chefe (Alessandro Brandão) um não-binário que também performava como *drag queen*.

Essa proximidade da telenovela com movimentos sociais, ativismo e militância antecede o clássico exemplo do MST em *o Rei do Gado*. Ao se debruçar sob as obras de

Dias Gomes, exibidas pela Rede Globo durante a ditadura militar, Roedel (2008) afirma que “a teledramaturgia de Dias Gomes pode ser pensada como uma trincheira capaz de minar e opor resistência ao sistema simbólico dominante da própria indústria de bens culturais” (p. 215). O ativismo presente nessas produções enfrentou muitas limitações após o golpe de 64 e a publicação do AI-5, manifestações questionadoras da ordem vigente eram postas em risco, “a situação se agravava ainda mais quando a militância ocorria no principal veículo das mensagens do regime: a Rede Globo” (ROEDEL, 2008, p. 225). Mais do que criticar a inconstitucionalidade do governo e suas mazelas e abusos, tramas como *O Bem Amado* (Rede Globo, 1973), *Saramandaia* (Rede Globo, 1976), *Roque Santeiro* (1985/1986) tematizaram aspectos da sociedade brasileira e, para Roedel (2008), traçam uma crítica ao sistema que não leva em consideração a vida humana, atendo-se apenas aos interesses do capital.

Como apontado por Johnston, “os movimentos sociais têm suas próprias culturas que estão inseridas em uma cultura ampla, baseando-se em partes dela, desafiando ou rejeitando outras partes e mudando-a em pequenas formas por suas próprias ações” (2014, p. 72, tradução nossa)³³, quando olhamos para esse histórico da tematização da Transgeneridade pelas telenovelas, mais do que visibilidade e representatividade, essas produções, desde que atentando para os modos como trataram dessas causas, podem colaborar para desmistificar existências marginalizadas e aproximar a sociedade dos ativismos e das diversidades.

Ao fim deste percurso, pode-se afirmar que ao longo da história, foram muitos os momentos em que a telenovela se transmutou em uma voz dissidente dentro da estrutura de poder hegemônico. “Todos os principais movimentos da história contaram com a mídia para construir comunidade, atrair atenção, fomentar narrativas e empurrar a cultura” (MINA, 2019, p. 183, tradução nossa)³⁴. No entanto, é importante ater ao fato de que essas incorporações que a televisão e outras mídias fazem dos discursos ativistas acontecem em razão da força e da visibilidade que os ativismos adquirem ao longo de seu percurso militante. Sem os embates e as performances que atraem a atenção dos veículos

³³ “Social movements have their own culture that are embedded in a large culture, building on parts of it, challenging or rejecting others parts, and changing it in small ways by their own actions” (JOHNSTON, 2014, p. 72).

³⁴ “All the major movements in history have relied on the media to build community, attract attention, foster narratives and push culture forward” (MINA, 2019, p. 183).

de comunicação, esses movimentos permaneceriam estigmatizados e relegados à margem da sociedade. Assim, a institucionalização do movimento (na época) Gay engrossou a visibilidade que levou uma travesti para o horário nobre em *Tiêta*, durante período da redemocratização do país e na atualidade, a força LGBTQIAP+ nas redes sociais, fez de 2019 o ano com o maior número de personagens trans sendo interpretados por atrizes trans em toda a história das telenovelas brasileiras.

O ano de 2019 marca a posse da extrema-direita na presidência da república e o início da contraofensiva ao ativismo LGBTQIAP+, começando com a nomeação da pastora evangélica Damares Alves para o chefiar o Ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos. Já nos seus primeiros dias à frente da pasta, Damares causou polêmica ao falar que a partir daquele momento (sua posse no cargo) meninos passariam a vestir azul e meninas rosa. Nesse momento de fortalecimento das forças conservadoras a telenovela manteve a tematização da Transgeneridade em destaque, não se acovardando diante dos ataques, aproximando-se e demarcando espaço dentro do ativismo.

3. Corpus de Análise e Autores (as): opções e caminhos metodológicos

Como já indicado anteriormente, a presente pesquisa toma como objeto as representações das personagens transfemininas nas novelas *O Sétimo Guardião*, *A Dona do Pedaço* e *Bom Sucesso*.

Antes de nos determos nas escolhas metodológicas e na construção empírica da pesquisa, é necessário falar um pouco das novelas e de suas personagens trans.

3.1 O Sétimo Guardião

Exibida entre 12 de novembro de 2018 e 18 de maio de 2019, os primeiros minutos da história de *O Sétimo Guardião* ocorreram em uma paisagem muito distinta daquela onde a trama se desenrolou. As 20h15, do alto de um dos tantos edifícios da cidade de São Paulo, Leon, um gato preto, observa o trânsito. Lá embaixo, o protagonista Gabriel (Bruno Gagliasso) está dirigindo pela Avenida Paulista, voltando para casa, onde se realizaria seu casamento com Laura (Yanna Lavigne). Ao parar no sinal os olhares de Gabriel e de Leon se cruzam, esses poucos segundos são decisivos para o futuro do mocinho, que desiste do casamento e, sem maiores explicações parte em busca de algo que nem ele mesmo sabe o que é. Valentina (Lília Cabral) não aceita a decisão do filho, que representa uma ameaça para os seus negócios e pede para que seu capanga Sampaio (Marcello Novaes) o traga de volta.

Gabriel parte em direção à Serro Azul, uma pequena cidade localizada no sertão do estado de Minas Gerais, mas Sampaio o alcança e, disposto a cumprir as ordens da patroa, acaba por provocar um acidente. O carro de Gabriel cai em uma ribanceira. Acreditando que o jovem está morto, o capanga de Valentina o enterra. Há alguns quilômetros dali, Luz Vidal (Marina Ruy Barbosa) desperta de um sono agitado e depara-se com a visão de Gabriel ensanguentado e sujo de terra. Descalça, vestindo apenas uma longa camisola branca, sai andando pela cidade até encontrar o local onde Gabriel está enterrado. Com a ajuda de Leon, que a seguiu até lá, os dois desenterram Gabriel que sobrevive. Luz e Gabriel se apaixonam na primeira troca de olhares.

Imagem 23: Gabriel e Luz, o casal protagonista.



Fonte: Divulgação Rede Globo (2018).

Na manhã seguinte, Gabriel acorda desmemoriado na casa onde Luz mora com o avô Sóstenes (Marcos Caruso), ele não se lembra de nada, nem dos acontecimentos que o trouxeram até Serro Azul muito menos de quem o enterrou, seu primeiro dia na cidade inclui exames médicos e a visita ao local do acidente, de onde o seu carro já foi retirado pela polícia que avisou Valentina do ocorrido, fazendo com que ela retorne à Serro Azul, cidade que deixou trinta anos atrás depois de ter sido abandonada no altar por Egídio (Antônio Calloni) pai de Gabriel e dono do casarão que abriga um misterioso tesouro natural. Embaixo da propriedade esconde-se um aquífero de proporções inimagináveis, capaz de abastecer toda a humanidade, além disso, essa água possui poderes curativos e rejuvenescedores, é a própria fonte da juventude.

Conhecido como a fonte, o aquífero é protegido desde a antiguidade por uma irmandade, sempre formada por sete moradores de Serro Azul, no momento em que a novela começa, os guardiões da fonte são: o prefeito Eurico (Dan Stulbach), o delegado Machado (Milhem Cortaz), a cafetina Ondina (Ana Beatriz Nogueira), Egídio (Antônio Calloni), que é o guardião-mor, a esotérica Milu (Zezé Polessa), o mendigo Feliciano (Leopoldo Pacheco) e o médico Aranha (Paulo Rocha), com o passar o tempo, Ramiro (Ailton Graça), o padre, também se tornará parte da equipe, entre muitas reviravoltas,

traições, crimes e mistérios, caberá à irmandade proteger a fonte de Valentina e seus comparsas, Olavo (Tony Ramos), Marcos Paulo (Nany People), Sampaio e Laura³⁵.

O anuário Obitel (2019) apontou *O Sétimo Guardião* na sexta posição entre as 10 produções de ficção seriada de maior audiência da televisão aberta brasileira em 2018, quando seus primeiros 43 capítulos foram exibidos. Marcando 26,3% de *rating*³⁶, 13 pontos menos que o primeiro colocado, e 42,19% de *share*³⁷, 16 pontos menos que a primeira posição. A novela lidou com sérios problemas nos níveis de audiência, sendo superada pelas minisséries *Entre Irmãs* (Rede Globo, 2018) e *Treze Dias Longe do Sol* (Rede Globo, 2018), um feito não muito comum, tendo em vista que as telenovelas, principalmente as da faixa das 21h, sempre lideraram as posições no ranking. De acordo com o anuário Obitel, a última vez que isso aconteceu foi em 2016, quando a minissérie *Justiça* (Rede Globo, 2016) ficou à frente de *A Lei do Amor* (Rede Globo, 2016/2017). Com relação aos capítulos exibidos em 2019, o anuário da Rede Obitel aponta que *O Sétimo Guardião* subiu para a segunda posição do ranking, com 28,1% de *rating*, seis pontos menos que o primeiro colocado, e 43% de *share*, sete pontos menos que a primeira posição.

Para a imprensa especializada a principal causa para o desempenho aquém do esperado foi, entre outros fatores, o realismo fantástico. Especula-se que o enredo envolvendo a água mágica e seus guardiões não teria interessado o público³⁸. É importante pontuar que em Portugal a novela disputou o favoritismo da audiência, sendo vista por cerca de 2% dos 10 milhões de portugueses³⁹.

A Rede Obitel apontou que o perfil da audiência de *O Sétimo Guardião* era constituído em sua maioria por mulheres (sendo 61,7% em 2018, e 61,2% em 2019), em

³⁵ *O Sétimo Guardião* marcou o retorno de Agnaldo Silva ao realismo fantástico.

³⁶ Diz respeito à quantidade de pessoas assistindo um determinado programa de televisão.

³⁷ Representa, em porcentagem, a participação de determinado programa ou emissora no total de televisores ligados dentro de um determinado horário.

³⁸ Referências à rejeição do público ao realismo fantástico da obra, foram localizados em: <https://claudia.abril.com.br/famosos/5-coisas-que-deram-muito-errado-em-o-setimo-guardiao/> acessado em 21 de agosto de 2020, em: <https://gente.ig.com.br/tvenovela/2019-03-03/o-setimo-guardiao-ruim.html> acessado em 21 de agosto de 2020, e em: <https://www.terra.com.br/diversao/tv/blog-sala-de-tv/novela-tem-excesso-de-personagens-desagradaveis-e-infelizes,dd4cb36195c7f4e55dcbff6d27a03910nyo45bat.html> acessado em 21 de agosto de 2020.

³⁹ Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/novelas/2019/08/07/com-baixa-audiencia-no-brasil-o-setimo-guardiao-disputa-a-lideranca-em-portugal-132166.php> acessado em 21 de agosto de 2021.

relação à classe social, a predominância foi a C (com 48,6% em 2018, e 49,4% em 2019), o público da novela foi formado na sua maioria por pessoas com mais de 50 anos, representando 45,6% do público em 2018, e 47,5% em 2019.

Apesar dos problemas com a audiência, a trama venceu prêmios no Brasil e no exterior. Nacionalmente os atores Tony Ramos e Marina Ruy Barbosa foram premiados, ele como personagem do ano no Melhores do Ano do Domingão do Faustão, e ela a melhor atriz em Meus Prêmios Nick, ambos em 2019. Internacionalmente, a abertura de *O Sétimo Guardião* foi vencedora no *Promax Global Excelente Awards 2020*, premiação de marketing internacional, ficando com a prata na categoria *Motion Graphics*.

Na novela a atriz Nany People interpretou Marcos Paulo. Pouco se sabe do passado da personagem, além do nome masculino que decidiu manter por acreditar que, isso não afetaria sua feminilidade. E talvez o nome seja o único resquício da agitada vida noturna na Rua Augusta, em São Paulo. Foi na Europa que ela deixou sua inadequada condição, e assumindo performance e uma (nova) corporeidade feminina, retornou ao Brasil, como uma mulher especialista na fabricação de cosméticos, o braço direito da vilã, Valentina Marsalla (Lilian Cabral) em *O Sétimo Guardião*. Marcos Paulo aparenta ter entre 50 e 55 anos, e ficará registrada como a primeira transfeminina a protagonizar uma cena de sexo em uma telenovela brasileira.

Coube à Nany People Cunha Santos dar vida à Marcos Paulo, Nany é uma transfeminina de 57 anos, nascida em 1º de julho de 1965 no interior de Minas Gerais. Nany possui uma variada e plural carreira na televisão brasileira, colecionando trabalhos como atriz, repórter, apresentadora e jurada em shows de talentos, já tendo trabalhado nas principais emissoras do país, o início do seu processo de transição se deu quando iniciou seu trabalho como drag queen. Após *O Sétimo Guardião*, em 2021 a atriz retornou às novelas da Rede Globo, como a Madame Lu de *Quanto Mais Vida Melhor* (2021/2022).

Imagem 24: Nany People caracterizada como Marcos Paulo.



Fonte: Divulgação Globo (2018).

3.2 A Dona do Pedaco

Exibida entre 20 de maio de 2019 e 22 de novembro de 2019, a história de *A Dona do Pedaco* começa na fictícia Rio Vermelho, no Espírito Santo, uma pequena cidade marcada pela brutal violência das disputas de terra, lá, as famílias Sobral Ramirez e Matheus, inimigas entre si, enfrentam-se há muitas gerações e são mais duas famílias da ficção nacional a imprimir brasilidade aos enfrentamentos dos Montéquios contra os Capuletos da obra de Shakespeare.

Em 1999, Maria da Paz Sobral Ramirez (Juliana Paes) tinha vinte anos, nasceu e cresceu em Rio Vermelho, nunca se distanciou da terra natal. Já Amadeu da Penha Matheus, também na casa dos vinte anos, saiu cedo da cidade foi para a capital, Vitória, estudar Direito, profissão escolhida em razão dos muitos conflitos em que seus familiares se envolvem. Ao retornar para Rio Vermelho Amadeu conhece Maria da Paz ao salvá-la, quando o cavalo que a moça montava disparou em direção à um precipício. Depois do susto, o encontro marca o início da história de amor.

Ao contar para a família sobre sua paixão por Amadeu, Maria é trancada no quarto e impedida de ir ao encontro com o amado, em seu lugar enviam o cunhado Nelson, uma armadilha contra Amadeu que acaba custando a vida de Nelson e de Murilo, primo de Amadeu, essas duas perdas levam os Ramirez e os Matheus a fazerem um pacto, colocando um fim à guerra, as duas famílias selam a paz e Maria e Amadeu podem enfim viver seu amor, mas é no altar que o ódio entre as duas famílias é reavivado, dona Dulce (Fernanda Montenegro) traí o acordo e atira no noivo, deixando-o à beira da morte, fazendo com que Maria tenha que fugir de Rio Vermelho.

Imagem 25: Maria da Paz e Amadeu, o casal protagonista.



Fonte: Site Purepeople (2019).

Com ajuda dos seus padrinhos, Maria foge para São Paulo, já na capital paulista ela descobre que está grávida, sem nenhum tipo de apoio começa a fazer bolos para vender na rua, a receita que aprendeu com Dulce muda sua vida, e vinte anos depois ela é uma empresária bem-sucedida, dona de uma fábrica de bolos e de uma rede de confeitarias espalhadas pela metrópole. O ofício de boleira a deixou rica, mas, depois de anos de muito trabalho e esforço, o perigo volta a lhe rondar, ao reencontrar Amadeu ela descobre que ele está casado e tem um filho, e decide se casar com Régis (Reinaldo Gianecchini) amante de sua filha Joseane (Agatha Moreira), que junto com Régis pretende roubar toda a sua fortuna.

De acordo com o Anuário Obitel (2020), *A Dona Pedaco* foi a ficção seriada mais assistida da televisão aberta em 2019, registrando 34,1% de *rating* e 50,9% de *share*, uma expressiva recuperação para o horário das 21 horas, tornando-se a quarta maior audiência entre as telenovelas exibidas ao longo dos anos 2010⁴⁰. *A Dona do Pedaco* foi também a produção mais comentada nas redes sociais no ano, ultrapassando a oitava e última temporada da série estadunidense *Game of Thrones*. Só no *Twitter* a obra de Walcyr Carrasco contabilizou mais de 487 milhões de impressões/menções.

Com o título de *Dulce Ambición*, *A Dona do Pedaco* já foi exportada para países como, Letônia, República Dominicana, Honduras, Nicarágua, Paraguai, Peru e Estados Unidos, onde conseguiu bons índices de audiência entre o público latino, chegando a

⁴⁰ Disponível em: <https://oplanetatv.clickgratis.com.br/noticias/audiencia-da-tv/a-dona-do-pedaco-dever-a-quarta-novela-de-maior-audiencia-da-decada-2010.html> acessado em 22 de agosto de 2021.

superar um dos canais da *Disney*⁴¹ e a CBS na noite de sua estreia, somando mais de 470 mil telespectadores.

A Rede Obitel apontou que o perfil da audiência de *A Dona do Pedaço* foi constituído em sua maioria por mulheres, que representaram 61,8% do público. Em relação à classe social, a predominância foi a C, com 49,8%. Sobre faixa etária, a população com mais de 50 anos representou 44,9% dos telespectadores.

Entre os prêmios que recebeu, *A Dona do Pedaço* foi a vencedora na categoria Melhor Novela da edição 2019 do Prêmio Contigo, além de outras honrarias concedidas ao elenco. Juliana Paes foi eleita melhor atriz, Sérgio Guizé o melhor ator coadjuvante, e Glamour Garcia a atriz revelação, todos os três no Prêmio Melhores do ano do Domingão do Faustão e do Prêmio F5. Também no Prêmio Contigo, Paola Oliveira foi agraciada como melhor atriz coadjuvante.

Pouco se sabe também do passado de Britney, interpretada por Glamour Garcia. Depois de ganhar uma bolsa de estudos para cursar Ciências Contábeis, longe de casa, ainda como um homem cis deixou um lar humilde retornando posteriormente formada e harmonizada, sendo quem realmente é. Britney aparenta ter entre 20 e 30 anos de idade. Assim como Marcos Paulo, Britney fez história, tornando-se a primeira transfeminina a se casar em uma telenovela nacional, em um dos últimos capítulos de *A Dona do Pedaço*.

Glamour Garcia é nome artístico de Daniela Garcia Machado, a atriz responsável por interpretar Britney. Nascida em 16 de setembro de 1988, em Marília no interior de São Paulo, Glamour possui experiências no teatro, cinema e televisão, os números de sua carreira são, uma peça, quatro filmes, uma série e a novela *A Dona do Pedaço*. Por seu papel como Britney, Glamour foi a vencedora das premiações, Troféu Domingão do Faustão e Prêmio F5, ambas na categoria Atriz Revelação, além do Prêmio Arcanjo de Cultura na categoria Streaming TV.

⁴¹ Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/novelas/2020/09/02/a-dona-do-pedaco-estreia-em-alta-nos-eua-e-supera-ate-canal-da-disney-150257.php> acessado em 22 de agosto de 2021.

Imagem 26: Glamour Garcia com o figurino da personagem



Fonte: Divulgação Rede Globo (2019).

3.3 Bom Sucesso

No bairro de Bonsucesso no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, vive Paloma da Silva (Grazi Massafera), a protagonista da novela. Paloma criou sozinha os três filhos, Alice (Bruna Inocência), Gabriela (Giovana Coimbra) e Peter (João Bravo). Apaixonada por literatura, a mocinha os batizou com o nome dos protagonistas de seus livros favoritos, a *Alice do País das Maravilhas* de Lewis Carrol, a Gabriela de Jorge Amado e o Peter Pan de J.M Barrie. Abandona pelo primeiro marido, que a deixou para tentar a carreira como jogador de basquete nos Estados Unidos e viúva do segundo, que morreu de forma misteriosa, Paloma ganha a vida como costureira de uma loja de alta costura, e divide o seu tempo entre os filhos, os livros e os ensaios na quadra da escola de samba Unidos de Bonsucesso.

Imagem 27: Da esquerda para direita, Gabriela, Paloma e Peter no centro.



Fonte: Divulgação Rede Globo (2019).

No primeiro capítulo, a protagonista se vê totalmente desamparada e sem perspectivas ao receber o resultado de um exame médico que, apontava um grave tipo de câncer e lhe dava pouco mais de seis meses de vida. Tomada pela truculência da notícia, Paloma sai pelo Rio de Janeiro, guiada unicamente pela urgência de viver o tempo que lhe resta, bêbada e vestindo uma fantasia de passista. Depois desse primeiro momento e mais calma, ela começa a pensar em como organizar a vida dos filhos para depois de sua morte e liga para o ex-marido Ramon (David Junior), pedindo que volte para o Brasil.

Apesar de mais calma, a ânsia de viver intensamente o pouco tempo que lhe resta é determinante na decisão de transar com Marcos Prado (Rômulo Estrela), que ela conheceu durante uma viagem à Angra dos Reis, essa noite de amor acaba por marcar o começo de um novo sentimento para os dois. Ao voltar da viagem, Paloma, ainda mexida com as experiências vividas em Angra, reencontra seu ex-marido Ramon, que impactado pela notícia de sua doença, pede para que os dois retomem seu casamento e lhe promete cuidar das crianças após sua morte. Durante uma missa na igreja da Penha, Paloma recebe uma ligação que inicia uma outra reviravolta em sua vida, o laboratório que realizou seu exame trocou os resultados dela com os de outro paciente, diferente do que se acreditava, ela está bem, a alegria da notícia faz com que Paloma pense no dono dos outros exames

e decida procurá-lo para prestar sua solidariedade, trata-se de Alberto (Antônio Fagundes) pai de Marcos, que também se apaixona por ela.

Além do sucesso de crítica, *Bom Sucesso* registrou ótimos índices de audiência, no ano de 2019, quando foram exibidos 118 dos seus 140 capítulos. A trama registrou 27,8% de *rating* e 44,5% de *share*, ocupando a terceira posição no ranking das dez produções de ficção seriada mais assistidas da televisão aberta. A novela se encerrou em 2020, mantendo os ótimos resultados do ano anterior, seus últimos 22 capítulos lhe garantiram a permanência entre as três mais, com 29,11% de *rating*. e 49,85% de *share*, conforme dados do Anuário Obitel 2021.

Segundo a Rede Obitel, o perfil da audiência de *Bom Sucesso* era constituído em sua maioria por mulheres (sendo 65,1% em 2019 e 2020), quanto à classe social, a predominância foi a C (com 50% em 2019 e em 2020), o público da novela foi formado na sua maioria por pessoas com mais de 50 anos, representando 47,1% do público em 2019, e 47,8% em 2020.

No mercado latino foi exportada para países como o Uruguai e Bolívia, nomeada como *Suerte de Vivir*. Já na Europa, a obra de Rosane Svartman e Paulo Halm conseguiu bons índices de audiência em Portugal, e chegou a países como Croácia e Polônia com o título de *Paloma*.

Bom Sucesso recebeu os prêmios de melhor novela da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), e os atores Fabiola Nascimento, João Bravo e Antônio Fagundes venceram o Melhores do Ano do Domingão do Faustão, nas categorias atriz coadjuvante, ator mirim e personagem do ano, respectivamente. Antônio Fagundes também foi o melhor ator de novelas no Prêmio F5, Grazi Massafera e Rômulo Estrela foram eleitos o melhor par romântico em telenovelas pelo Troféu Contigo 2019.

Entre os amigos das filhas de Paloma está Michelly, uma adolescente transfeminina, que precisa enfrentar as dificuldades de assumir sua real identidade de gênero em uma escola pública do subúrbio.

Imagem 28: Gabriele Joie interpretou Michelly.



Fonte: Divulgação Globo (2019).

Natural de Ceilândia no distrito Federal, Gabrielle têm 22 anos é uma profissional multifacetada, antes de interpretar Michelly em *Bom Sucesso*, Gabrielle já estava consolidada no mercado da moda, estampando campanhas para marcas famosas como Natura, Vivara e Eudora. Com trabalhos na televisão e no cinema, Gabrielle é formada em Dramaturgia e Complexidade de Personagem pela Escola Célia Helena de Atuação.

Para analisar as personagens nas novelas, a pesquisa utilizou a metodologia da Etnografia em Tela, que passo a indicar a seguir.

3.4 Etnografia em tela

Foi parte essencial do percurso de análise das representações da Transgeneridade em *O Sétimo Guardião*, *A Dona do Pedaço* e *Bom Sucesso* assistir, e em alguns casos reassistir, cada um dos capítulos das três produções. Uma rotina identificada como processo de etnografia em tela, definido por Rial como:

A etnografia, mais do que qualquer outro método, apresenta a capacidade de revelar os "espaços sociais" da televisão, a etnografia (de tela ou de audiência) sendo assumida aqui como uma prática de trabalho de campo, fundada em uma prática de coleta e análise de dados extensa e longa, que permite aos pesquisadores atingirem um grau elevado de compreensão do grupo social ou do texto estudado, mantendo uma reflexividade (RIAL, 2008, p. 30).

Ainda sobre descrição que Rial faz da etnografia de tela, pode-se dizer que ela transporta para o estudo dos textos midiáticos os métodos da pesquisa antropológica, caracterizando-se pela longa imersão do pesquisador no campo de estudo. No meu caso,

as telas pelas quais assisti as três novelas. Rial ainda destaca que, essa observação deve ser sistêmica e registrada em um caderno de campo (2018).

A plataforma digital *Globoplay*, serviço de vídeo sob demanda de propriedade do Grupo Globo, tornou-se uma ferramenta imprescindível, tendo em vista que o início desta pesquisa se deu em um espaço de tempo posterior ao da exibição das três produções. Sendo assim, foi necessário dispormos de uma assinatura do serviço de *streaming* para poder entrar em contato com o acervo da emissora. Sendo que para *O Sétimo Guardião* e *A Dona do Pedaço* esse momento se constituiu em um processo de reencontro ou de re-assistência de conteúdos já vistos na exibição original pela TV Globo. Quanto a *Bom Sucesso*, acompanhá-la foi uma experiência inédita, já que não havia assistido nenhum de seus capítulos quando se deu sua exibição original.

O uso do *Globoplay* também se justifica em virtude da possibilidade de localizar as cenas utilizadas ao longo da pesquisa por meio da sua ferramenta de busca, utilizando termos chaves relacionados às três novelas e às suas personagens. É de praxe que plataformas como o *Globoplay* disponham de mecanismos de busca para que o usuário possa encontrar as produções que deseja assistir, pesquisando pelo título específico ou relacionados.

Depois de encerrarmos o processo de assistência de todos os capítulos das três novelas eu dispunha de muitos apontamentos a respeito de diversas cenas que exigiam um *re-assistência*, então utilizei o mecanismo de busca para facilitar o acesso à essas determinadas cenas.

Na imagem abaixo se pode observar um exemplo de busca, ao utilizar as palavras Marcos Paulo *O Sétimo Guardião*, a plataforma trás cenas aleatórias em que a personagem apareceu durante a novela.

Imagem 29: As possibilidades de busca na plataforma *Globoplay*.



Fonte: Print tela de busca do *Globoplay* (2021).

Dispondo de uma assinatura *Globoplay*, o processo de etnografia em tela das três novelas ocorreu entre novembro de 2020 e maio de 2021, e segue detalhado abaixo:

Tabela 1: Detalhamento do período em que se deu o processo de etnografia em tela.

Novela	Início da etnografia em tela	Fim da etnografia em tela	Número Total de Capítulos
<i>O Sétimo Guardião</i>	29 de outubro de 2020	21 de fevereiro de 2021	161
<i>A Dona do Pedaço</i>	21 de fevereiro de 2021	16 de abril de 2021	161
<i>Bom Sucesso</i>	25 de março de 2021	28 maio de 2021	155

A respeito da etnografia em tela, no que tange à representação da transgeneridade nas três telenovelas, foram adotados os seguintes marcadores de análise:

- 1) O número de cenas em que as personagens do corpus de análise (Marcos Paulo, Britney e Michelly) apareceram ao longo das três novelas, independente do contexto, tendo em vista que seus percursos narrativos são atravessados por outras tramas e temáticas além da transgeneridade.
- 2) O número de cenas em que a transgeneridade foi diretamente abordada, um marcador que encontra justificativa em nosso objeto de estudo.
- 3) O número de cenas com conteúdo transfóbico.

4) O número de cenas com conteúdo educativo. Para pensar as cenas consideradas transfóbicas, foi importante também contabilizar aquelas em que o contraponto educativo foi apresentado, tendo em vista que estas podem trazer material significativo para a composição da representação da transgeneridade,

5) O número de cenas ocorridas em um contexto romântico ou sexual. A inclusão desse marcador se justifica nas impressões construídas a partir dos apontamentos feitos por Nascimento (2015) e Gonçalves (2018): a exibição de gestos de carinho, principalmente o beijo na boca, entre gays, lésbicas e bissexuais, possui um histórico de invisibilidade e negligenciamento nas telenovelas. Com este marcador, é possível observar como isso se deu com as personagens transgêneras.

6) O número de cenas de conteúdo cômico, novamente levando em consideração o repertório que construímos a partir do contato com as postulações de Nascimento (2015) e Gonçalves (2018). Parte considerável dos personagens homossexuais em telenovelas estavam inseridos em núcleos cômicos, constituindo-se em representações caricatas da homossexualidade. Com este marcador é possível observar essa questão nas representações da transgeneridade.

7) O tempo de duração das cenas em que as personagens trans estiveram presentes nas três novelas também foi registrado.

Sobre *Bom Sucesso*, é importante pontuar que em seus marcadores de análise foi acrescentado um outro, identificado como Contexto Escolar, para contabilizar a quantidade de cenas ocorridas dentro da escola em que a personagem Michelly estuda, tendo em vista que “a escola contribui para perpetuar as desigualdades, ao mesmo tempo em que as legitima” (BOURDIEU, 2007, p. 58)

Todos esses marcadores de análise também foram observados nas cenas em que as personagens trans não estavam presentes, mas em que elas eram o assunto entre aqueles que constituíam a cena. A decisão de realizar essa observação se deu em virtude do desejo de me ater a abordagem da pauta trans para além da presença das três personagens, ajudando a perceber a temática como constituinte da novela.

De acordo com Oroz “todo gênero, é um sistema coerente de sinais, convencionalmente estabelecidos e aceitos, que funciona como um estereotipo cultural com dinâmica própria, num determinado contexto histórico” (1999, p. 37). Tendo em

vista a importância do recorte temporal (o primeiro ano do governo de ultradireita no país) em minha pesquisa, busquei identificar de que modo a estrutura melodramática foi mobilizada no arco narrativo das três personagens, tendo em vista a conjuntura sociopolítica em que as três produções foram exibidas.

3.5 Herdeiros de *Sherazade*

Costa (2000) aproximou a telenovela dos contos de Sherazade⁴², quando noite após noite, uma história era contada, sendo o ápice do arco narrativo o ponto de onde a trama seria retomada no anoitecer seguinte. “Desse processo resultaram formas de narrar cujo grau de elaboração permitiu sua apropriação pelas mais diferentes culturas no tempo e no espaço, numa continuidade próxima aos princípios islâmicos” (COSTA, 2000, p. 56). A caixa de luz e cores, que atualmente se assemelha mais à uma moldura de infinitas possibilidades, tomou o lugar da fogueira no espaço onde os povos se reúnem para ouvir seus narradores, o ofício de Sherazade se modernizou, essa prática das comunidades orientais espalhou-se pelo mundo e passou a ser parte da rotina diária de milhões de pessoas.

Aguinaldo Silva de *O Sétimo Guardião* (Rede Globo, 2018/2019), Walcyr Carrasco de *A Dona do Pedaço* (Rede Globo, 2019), Rosane Svartman e Paulo Halm de *Bom Sucesso* (Rede Globo, 2019/2020), são atualmente, quatro dos muitos herdeiros de Sherazade, um ofício que atravessa gerações e em cada período da história humana encontra novos artífices. E assim como aqueles que vieram antes deles, as marcas da contemporaneidade impregnam e invadem a tecitura de suas narrativas, a realidade socioeconômica do século XXI é cooptada para dentro da ficção, assim como as vivências dos povos originários inspiraram cada palavra de Sherazade e dos outros que vieram sequencialmente ocupando esse lugar. Recorrendo a Umberto Eco “os mundos ficcionais são parasitas do mundo real” (1994, p. 91).

A década de 50 guarda as origens da ficção seriada no Brasil, é o momento do advento e da consolidação do gênero melodramático dentro da cultura nacional, quando todo o continente se unificou em torno de um modo característico de narração. As fronteiras da América Latina foram atravessadas pela saga de personagens como a de

⁴² Personagem de um antigo conto persa, que para adiar sua morte, passou noites e noites contando histórias ao marido, sempre deixando um gancho ao amanhecer, para que pudesse permanecer viva até o anoitecer seguinte, quando terminaria a história, e assim evitava sua morte.

Mamã Dolares, protagonista da produção *O Direito de Nascer*, de autoria do cubano Félix Caignet, escrita originalmente para o rádio, aqui no Brasil foi adaptada para a televisão pela primeira vez em 1964⁴³ pela TV Tupi, com um elenco que contava com nomes como o de Nathália Timberg, que 55 anos depois estaria em *A Dona do Pedaço*.

O sucesso de *O Direito de Nascer* e de outros títulos originários de nossos vizinhos em território nacional, tornaram famosos nomes como o da cubana María Magdalena Iturrioz y Placencia ou Glória Magadan, escritora de radionovelas, que ao assumir o departamento de publicidade da *Golgate Palmolive*⁴⁴, passou a chefiar toda a programação da marca para a América Latina e o Canadá. Magadan trabalhou na TV Tupi e depois assumiu o departamento de novelas da Rede Globo em 1965, segundo Ferreira, Glória foi “trazida dos Estados Unidos pela Globo, com o status de conhecedora dos segredos do folhetim” (2003, p. 22).

A realidade sociocultural do país foi mudando e a matriz melodramática da telenovela teve de se adaptar. “É um jogo de forças, no qual o melodrama cede espaço para a discussão, mesmo que de forma simplificada, do momento político-social” (NOGUEIRA, 2002, p. 49). Aos poucos, a teledramaturgia diária adentrou em sua fase *realista*, Glória Magadan foi perdendo espaço para nomes que, de fato, conheciam o cenário social, cultural e político do país, Bráulio Pedroso, Ivani Ribeiro e Janete Clair são alguns dos nomes responsáveis por inserir a brasilidade dos anos sessenta nos moldes do melodrama.

No passado a autoria era um ofício solitário, apenas duas mãos eram responsáveis pelo destino de toda uma produção. Segundo Nogueira (2002), partir dos anos 80, o autor passou a contar com colaboradores, no entanto, mesmo dividindo a escrita com uma equipe, eles ainda guardam grande influência no processo de escolha dos atores para compor o elenco, em especial aqueles que ficam com os papéis de protagonista, além de opinar em outros elementos da trama, como figurino, trilha sonora e cenografia. Segundo Nogueira (2002), para alguns poucos autores, é assegurada a prerrogativa de optar pelos nomes que comporão a direção de sua obra.

⁴³ O texto ganhou outras duas adaptações, em 1978, novamente pela TV Tupi e em 2001 pelo SBT.

⁴⁴ O grupo foi um dos principais patrocinadores de radionovelas, *soap operas* e telenovelas.

3.5.1 Aguinaldo Silva: o senhor de muitos destinos

Sob suas mãos estiveram os destinos de algumas *Jussaras, Isadoras, Tietas, Odetes, Lúcias, Valentinas*⁴⁵ e a lista segue, uma delas, inclusive, carregava o seu sobrenome, quase como uma filha, e de certo modo é. Maria do Carmo Ferreira da Silva é uma das, se não a mais importante personagem criada pelo pernambucano de Carpina, Aguinaldo Ferreira da Silva. Nascido em 7 de junho de 1943, a escrita é parte de sua vida desde muito cedo, a primeira publicação de ficção aconteceu ainda na adolescência com o romance *Redação para Job*. De funcionário de cartório ele passou a repórter do *Jornal do Brasil*, cargo que ocupou até 1964, quando a publicação foi fechada pelos militares, no Rio de Janeiro passou a compor o quadro de jornalistas de *O Globo*, na editoria de polícia. Nos anos de 1970, Aguinaldo foi responsável pela edição do primeiro jornal de temática gay do país, *O Lampião da Esquina*.

Na televisão, seu primeiro trabalho na Rede Globo foi em um dos episódios do seriado *Plantão Policial* (Rede Globo, 1979/1981), e depois foi responsável pela série *Malu Mulher* (Rede Globo, 1979/1980), que entre outros temas, abordou o divórcio e a vida de uma mulher separada. Depois dessas contribuições, Aguinaldo assinou a autoria de, *Lampião e Maria Bonita* (Rede Globo, 1982), *Tenda dos Milagres* (Rede Globo, 1985) e *Padre Cícero* (Rede Globo, 1984), esse percurso o levou até sua primeira novela, *Partido Alto* (Rede Globo, 1984), uma co-autoria com Glória Perez, sua lista de tramas feitas em co-autoria inclui, *Roque Santeiro* com Dias Gomes, *Vale Tudo* (Rede Globo, 1988) com Gilberto Braga e Leonor Bassères, *Fera Ferida* (Rede Globo, 1983) e *Indomada* (Rede Globo, 1997) com Ana Maria Moretzshon e Ricardo Linhares.

A partir de *Suave Veneno* (Rede Globo, 1999) Aguinaldo só trabalhou sozinho, contando apenas com ajuda do time de colaboradores, ele foi o único autor de *Porto dos Milagres* (Rede Globo, 2001), *Senhora do Destino* (Rede Globo, 2004/2005), *Duas Caras* (Rede Globo, 2007/2008), *Fina Estampa* (Rede Globo, 2012) e *Império* (Rede Globo, 2014/2015), essa última sagrou-se a vencedora do *Emmy Internacional de 2015*, como a melhor telenovela. Aguinaldo também recebeu das mãos da ex-presidenta Dilma Rousseff, o título de Comendador da Ordem do Mérito Cultural. Ele é o único autor da Rede Globo a escrever títulos apenas para a faixa das 21 horas, e é responsável pelas

⁴⁵ São referências às protagonistas de algumas das novelas escritas ou co-escritas por Aguinaldo Silva, respectivamente, *Partido Alto* (Rede Globo, 1984), *Tieta* (Rede Globo, 1989/1990), *Vale Tudo* (Rede Globo, 1988), *Suave Veneno* (Rede Globo, 1999), e *O Sétimo Guardião* (Rede Globo, 2018/2019).

maiores audiências do horário, nos anos 2000 com *Senhora do Destino* e na década de 2010 com *Fina Estampa*.

O autor possui a diversidade como uma de suas marcas autorais. Seu texto passeia entre o realismo fantástico, presente em *Roque Santeiro*, *Porto dos Milagres* e *O Sétimo Guardião*, e o naturalismo habitual das telenovelas nacionais. Ao longo das décadas Aguinaldo vem transitando entre as histórias contadas a partir do fluxo urbano das grandes metrópoles brasileiras, o Rio de Janeiro de *Senhora do Destino*, *Império* e *Duas Caras*, e a realidade interiorana, semelhante à de qualquer outra cidadezinha do país, a Santana do Agreste de *Tiêta*, a Tubiacanga de *Fera Ferida* e a Greenville de *A Indomada*.

Para Gonçalves é importante “ressaltar que Silva possui uma trajetória como jornalista e militante gay, anterior ao trabalho na realização de telenovelas, que o aproxima dessa temática” (2018, p. 13-14), e faz com que a pauta LGBTQIAP+ seja constantemente abordada pelo autor em seus trabalhos, Gonçalves também afirma que, considerando todas as obras do autor até *Império*, sua última produção antes de *O Sétimo Guardião*, Aguinaldo contabilizava 31 personagens LGBTQIAP+. O traço cômico, somado à performatividade *camp*, no caso dos gays, determinam o arranjo constantemente utilizado por Aguinaldo para criar essas personagens homossexuais.

Como abordado anteriormente, essas três dezenas de personagens apresentam nuances e temáticas diferentes, que vão desde um perfil estereotipado de gay afetado, que tende a integrar o chamado —núcleo cômico da telenovela, travestis/transsexuais; além de personagens que, apesar de se autodefinirem homossexuais, seguiam padrões estritamente heteronormativos de comportamento (GONÇALVES, 2018, p. 85.)

Também é comum que, ao constituir suas representações da homossexualidade, o autor crie personagens que mobilizem e ao mesmo tempo satirizem os padrões de comportamento heteronormativo. Por mais de uma vez a masculinidade assumiu tons acidamente satíricos e cômicos nos trabalhos de Aguinaldo. Ele sempre recorre às tintas da comédia para retratar tudo aquilo que foge da normatividade heterossexual.

A própria escolha dos nomes dos personagens que fazem o contraponto indica perfis opostos – Robertão, Carlão, Turcão. Os tons dessas relações, geralmente associados à comédia, também são indicativos da narrativa de Aguinaldo Silva que tende ao deboche e à sátira tanto de seus personagens gays como também dos padrões sociais que, comumente, são os padrões de gênero associados ao preconceito e à LGBTfobia (GONÇALVES, 2018, p. 117).

Todas as personagens LGBTQIAP+ criadas por Aguinaldo ao longo de três décadas eram ou estavam inseridas em núcleos cômicos, sendo essa uma de suas principais marcas de autoria, que para Gonçalves “é usada para reafirmar seu posicionamento, e destaque, diante da trama, com o objetivo de atrair a simpatia do público para esses personagens, evitando a rejeição” (2018, p. 180). O medo da rejeição do público também poder ser tomado como razão para que nenhum desses seus personagens tenha dado um beijo na boca, para a maioria deles não aconteceu nem mesmo o, popularmente conhecido, selinho, as trocas de carinho e intimidade são sempre insinuadas, e nunca concretizadas. Gonçalves observou que das 31 personagens LGBTQIAP+ criadas por Aguinaldo, beijo romântico ou cenas de sexo só foram permitidos aos casais Eleonora e Jenifer de *Senhora do Destino* e um beijo (que não ultrapassou os limites do selinho) entre Cláudio e Leonardo em *Império* (2018).

Aguinaldo é um dos responsáveis pela hiper representatividade de homens gays brancos em telenovelas. Boa parte deste cenário excludente em relação às outras corporeidades LGBTQIAP+, constitui-se de personagens criadas por ele. No entanto, o autor também carrega em seu histórico criações que fogem ao padrão estabelecido: uma das poucas personagens LGBTQIAP+ com mais de 60 anos foi escrita por ele. Ainda que sua sexualidade tenha sido abordada de modo pouco expressivo, quase anulada dentro da trama, Irís Siqueira (Eva Vilma) foi a primeira lésbica idosa em telenovela nacional, relacionando-se com Alice (Thais Campos) uma mulher no mínimo vinte anos mais nova que ela. Mesmo enquadrando-se nos moldes “antirrejeição”, constituído pelo tom cômico e pela ausência de intimidade, Irís colabora para a quebra do padrão insistentemente assumido pelas representações homossexuais nas novelas. Também pontua que Xana Summer, criada por Aguinaldo para *Império*, é uma das poucas corporeidades LGBTQIAP+ negras na ficção seriada nacional.

Em seu histórico de abordagem da temática LGBTQIAP+, um dos momentos de maior importância e contribuição para o ativismo, ocorreu entre 2004 e 2005. Como já dito anteriormente, além de protagonizarem a descoberta da homossexualidade em *Senhora do Destino*, Jennifer e Leonora promoveram o debate da homofobia dentro do núcleo familiar e encerram a trama sendo o primeiro casal homoafetivo a adotar uma criança em uma telenovela nacional. Ainda que sem um beijo na boca de verdade, o final feliz das duas estende a representação LGBTQIAP+ para além do terreno cômico, permitindo que essas personagens habitem um espaço de legitimidade e cidadania.

Jennifer e Leonora são uma exceção ao padrão cômico característico das obras de Aguinaldo.

3.5.2 Walcyr Carrasco: o dono do pedaço às 21 horas

Algumas de suas obras têm a vida rural como pano de fundo, como se ele recorresse às memórias vividas na sua pequena cidade natal do interior do estado de São Paulo, Bernardino de Campos, onde Walcyr Rodrigues Carrasco nasceu em 1º de dezembro de 1951. Antes de ser um dos principais autores de telenovelas do país, Walcyr tentou uma graduação em História, mas desistiu para cursar Jornalismo na Universidade de São Paulo, depois de formado passou por alguns dos principais veículos de comunicação impressa, os jornais: *O Estado de São Paulo*, *Folha de São Paulo*, *Diário Popular*, e as revistas: *Veja*, *Contigo*.

Sua carreira como romancista começou em 1989 no SBT, com *Cortina de Ferro*, de lá foi para a Rede Manchete, onde adaptou duas obras de José Alencar para o formato minissérie, *O Guarani* (Rede Manchete, 1991) e *Filhos do Sol* (Rede Manchete, 1991) está com a co-autoria de Aloy Santos, lá também foi responsável pelo *remake* da telenovela *Xica da Silva* (Rede Manchete, 1996/1997). Em 1998 voltou ao SBT e escreveu *Fascinação*. Em 2000 estreou na faixa das 18h da Rede Globo, com um texto inspirado na obra de William Shakespeare, por suas mãos, *A Megera Domada* se tornou o *Cravo e a Rosa* (Rede Globo, 2000/2001). Entre 2001 e 2006, Walcyr escreveu outros três títulos para esse horário, *A Padroeira* (Rede Globo, 2001/2002), *Chocolate com Pimenta* (Rede Globo, 2003/2004) e *Alma Gêmea* (Rede Globo, 2005/2006).

Na segunda metade dos anos 2000 passou a integrar o grupo de autores da faixa das 19 horas, para qual escreveu três produções, a primeira delas *Sete Pecados* (Rede Globo, 2007/2008), inspirada na obra *Inferno* de Dante Alighieri, seguida de *Caras e Bocas* (Rede Globo, 2009/2010) e *Morde e Assopra* (Rede Globo, 2011). Em 2012 chegou ao horário das 23 horas, novamente como responsável por adaptar um clássico da literatura, *Gabriela* de Jorge Amado, o último passo antes de sua entrada no seleto grupo de autores das 21 horas em 2013, quando escreveu *Amor à Vida* (Rede Globo, 2013/2014).

Em 2016 retornou às 18h, com *Eta Mundo Bom!* mesmo ano em que recebeu o *Emmy Internacional* de melhor novela pela produção *Verdades Secretas*, exibida no horário das 23 horas em 2015, até a conclusão desta pesquisa, suas últimas obras foram

O Outro Lado do Paraíso (Rede Globo, 2017/2018) e *A Dona do Pedaço* (Rede Globo, 2019), ambas às 21 horas.

Desde o bissexual Cássio (Marco Pigossi) em *Caras e Bocas* até o casal Samuel (Eriberto Leão) e Cido (Rafael Zulu) em *O Outro Lado do Paraíso*, Walcyr Carrasco contabiliza 19 personagens LGBTQIAP+, sendo 17 homens cis gays ou bissexuais e duas mulheres bissexuais. Assim como outros romancistas, Walcyr também colabora para avolumar o quadro da hiper representatividade homossexual masculina em telenovelas. No entanto, ao tratar de sua produção é importante pontuar que uma das poucas corporeidades gays negras foi criada por ele, Cido, que, junto com o namorado Samuel, protagonizaram um beijo na boca, exibido durante os últimos capítulos de *O Outro Lado do Paraíso*.

O beijo de Samuel e Cido foi o segundo no horário das 21 horas, quatro anos depois do tão esperado primeiro beijo gay em uma telenovela nacional, ocorrido em *Amor à Vida* (Rede Globo, 2013/2014) entre os personagens Félix (Mateus Solano) e Niko (Thiago Fragoso), marco da teledramaturgia nacional que também foi escrito pelas mãos de Walcyr.

Bissexual assumido, Walcyr têm constantemente transitado pelas temáticas da sexualidade em seus textos. No entanto, assim como Aguinaldo, quase todas as suas personagens LGBTQIAP+ eram ou estavam inseridas em núcleos cômicos. O próprio Félix, mesmo sendo um vilão, era muito engraçado e antes de protagonizar o beijo, precisou conquistar o público com comentários ácidos e a performance feminilizada. Alguns outros nomes desse leque de personagens LGBTQIAP+ criados por Walcyr, como Áureo (André Gonçalves), tiveram uma expressiva aceitação do público em razão, principalmente, da postura *camp*.

Em suas novelas, Walcyr já abordou temas como luta de classes, racismo, prostituição, dependência química, violência doméstica e, mais recentemente em *A Dona do Pedaço*, a transgeneridade. No entanto, não é a primeira vez que o autor se aproxima dos debates de gênero. Em *Chocolate com Pimenta* (Rede Globo, 2003/2004) ele escreveu uma de suas personagens mais icônicas, Bernadete (Kayky Brito) foi criada como uma menina, desconhecendo sua real identidade de gênero e acreditando que sua corporeidade era adequada para uma mulher cis. Em dado momento da trama a mentira

contada por sua mãe biológica Cândida (Yeda Dantas) é revelada e Bernadete se torna Bernardo.

3.5.3 Rosane e Paulo: colecionando bons sucessos

Ela é a única autora de telenovelas nacionais na contemporaneidade natural de outro país, Rosane Svartman nasceu em 1971, na cidade de Memphis no estado norte-americano do Tennessee, sua relação com o Brasil começou na infância quando mudou-se para cá com a família. Rosane é formada em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Sua carreira no audiovisual começou em 1990 quando dirigiu o curta-metragem *Moleque*, ao longo dos anos trabalhou em diversas funções ligadas às indústrias televisiva e cinematográfica, é diretora, autora e produtora. Em sua trajetória profissional Rosane recebeu algumas honrarias, em 2013 dirigiu *Tainá: A Origem*, produção que recebeu os prêmios de melhor filme estrangeiro no *Mill Valley Film Festival 2012*, e o prêmio do público no *Festival de Milão* daquele ano.

Ele é carioca, nascido em 15 de março de 1972 e também se formou em cinema pela UFF, sob suas mãos estiveram roteiros de alguns filmes nacionais de expressiva bilheteria e repercussão, *Guerra de Canudos* (1996), *Quem Matou Pixote* (1996), *A Casa da Mãe Joana* (2008), *Meu Nome não é Jhony* (2008), além de ter sido um dos colaboradores de *Cazuza: O Tempo não Para* (2004) e do documentário *O Sol: Caminhando Contra o Vento* (2006). Sua relação com a indústria cinematográfica também inclui algumas produções no formato curta-metragem, como, *PSW: Uma Crônica Subversiva* (1988), *O resto é silêncio* (2003) e *Maria, Ana Maria, Mariana* (2006). Sua estreia na televisão aconteceu em 1991 quando colaborou na telenovela *Amazônia* (1991) na Rede Manchete, emissora para qual escreveu a minissérie *O Farol* (1991).

Juntos, Rosane e Paulo assinaram algumas produções, o primeiro “encontro televisivo” foi em 2008, quando ela escreveu e ele roteirizou a série *Dicas de um Sedutor* (Rede Globo). Entre 2012 e 2013, Paulo foi responsável por revisar o roteiro de *Malhação: Intensa Como a Vida*, escrita por Rosane e Glória Barreto. Depois disso Rosane e Paulo dividiram a autoria de *Malhação: Sonhos* (Rede Globo, 2014/2015), uma espécie de ensaio para o que os aguardava no futuro, a telenovela *Totalmente Demais*,

uma das mais exitosas do horário das 19 horas dos últimos anos, exibida entre novembro de 2015 e maio de 2016, e indicada ao *Emmy Internacional* em 2017⁴⁶.

Em *Malhação: Intensa como a vida*, temporada escrita por Rosane, com a supervisão de Paulo Halm, a temática da homossexualidade foi abordada por meio da personagem Rafa (Rodolfo Valente), um adolescente que sofria bullying por ser bailarino e se interessar por assuntos que fogem do repertório cultural comumente destinado aos homens. Rafa também teve que lidar com o preconceito e a não aceitação de sua sexualidade pela família. O elenco ainda contou com a breve participação de Ricardão (Kayke Brito), também gay, mais velho que Rafa.

Diferente de Aguinaldo e Walcyr, Rosane e Paulo ainda estão em início de carreira e seu leque de trabalhos na televisão não é tão expressivo como os dos outros dois veteranos. No entanto, percebe-se uma tendência à inclusão da temática LGBTQIAP+ em suas obras. Começando com *Malhação: Sonhos* (Rede Globo, 2014/2015), quando a bissexualidade foi tematizada no arco das personagens Priscila (Gabi Lopes) e Lírio (Paulo Delagnoli). As tramas se ocuparam do processo de descoberta e aceitação da sexualidade por parte das duas personagens e dos demais. *Malhação: Sonhos* ainda tratou dos repertórios culturais impostos às generidades, que condicionam atividades, comportamentos e sexualidade ao determinismo biológico, na história Lincoln (Edmilson Barros) achava que seu filho Jeff (Cadu Libonati) era homossexual por conta do seu desejo de ser bailarino clássico.

A presença de uma mulher cis, negra e lésbica em uma novela só aconteceu, pela primeira vez, no ano de 2015 em *Totalmente Demais* (Rede Globo, 2015/2016), Jéssica Ellen interpretou a *booker* e ex-modelo Adele. A homossexualidade da personagem foi pouco abordada, sendo o ponto alto de seu arco narrativo o momento em que ela se assume para Cassandra (Juliana Piva), sua melhor amiga. A personagem esteve presente em 154 dos 175 capítulos da obra, e encerrou sua participação deixando o Rio de Janeiro, para acompanhar a namorada Clara (Gabriela Carcaioli), de mudança para São Paulo.

Outra presença homossexual na novela foi a do gay Pietro (Marat Descartes), ocupando o lugar de melhor amigo da vilã Carolina (Juliana Paes) sua sexualidade não teve nenhuma expressividade na trama e se fazia perceptível quase que exclusivamente

⁴⁶ *Totalmente Demais* perdeu para a produção turca, *Kara Sevda* (Star TV, 2015/2017).

em razão de sua performatividade *camp*. Um dos principais momentos do seu arco narrativo ocorreu quando ele se oferece para ser o pai do filho de Carolina, por meio dos métodos conceptivos tradicionais, mas a ideia acaba não sendo bem-sucedida, ao final da trama a amiga o escolhe para ser padrinho de seu filho adotivo.

Diferente de Adele, que teve pouca expressividade na trama, o gay Max (Pablo Sanábio) integrava o principal núcleo da novela, estava diretamente ligado à Eliza, protagonista da obra, e se sobressaía pela performatividade *camp*. Sua sexualidade foi pouco debatida, porém nunca foi um segredo, sempre esteve claro que Max era homossexual. Próximo dos momentos finais, a personagem passa por um episódio de homofobia, ao deixar uma boate em que estava acompanhado de um outro homem, Max é agredido por quatro homofóbicos, esse é o único momento da trama em que a temática da homofobia é abordada, a sequência de cenas em que Max é agredido chegou a ser compartilhada no Facebook pelo então deputado federal e ativista dos direitos LGBTQIAP+, Jean Wyllys, com a seguinte legenda⁴⁷:

Mais do que lembrar a muitos que a violência dura contra homossexuais pode vitimar a todos, independente de sua classe social, #TotalmenteDemais mostrou ao público, com muita emoção, sensibilidade e realidade, que temos o direito à liberdade e à afetividade; a importância de se denunciar a homofobia e de termos empatia e solidariedade. Deixo aqui meus parabéns para toda a equipe da novela pelo excelente texto e abordagem da temática. Me emocionei muito! Sigamos na luta (WYLLYS, 2016).

Max se despediu do público de mãos dadas com Fernando (Creo Kellab), personagem criado especialmente para o último capítulo da trama, importante pontuar que Fernando era um homem negro.

Depois de perpassar pela história das representações da transgeneridade em telenovelas e nos aproximar do histórico que os autores das novelas componentes de nosso corpus de análise possuem com a temática LGBTQIAP+, no capítulo a seguir nos dedicaremos à análise interpretativa da transfeminilidade em *O Sétimo Guardião*, *A Dona do Pedaco* e *Bom Sucesso*.

⁴⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1033571233357550> acessado em 13 de agosto de 2021.

4. Marcos Paulo, Britney e Michelly: análise das representações

Para Abu-Lughod (1995), a televisão é uma tecnologia extraordinária que nos permite romper fronteiras, intensificar e multiplicar encontros entre mundos de vida, sensibilidades e ideias. Do Brasil interiorano ou ribeirinho, passando pelas comunidades periféricas e chegando ao centro de uma megalópole, toda a conjuntura geocultural brasileira pode e é incorporada pelas narrativas midiáticas. Marcos Paulo, Britney e Michelly são distintas corporeidades transgêneras, que performaram a transfeminilidade em três diferentes urbanidades. Acompanhar *O Sétimo Guardião*, *A Dona do Pedaço* e *Bom sucesso* é uma oportunidade de acessar outras territorialidades e os modos como essas se relacionam com temáticas que atravessam a sociedade como um todo.

Marcos Paulo deixou Paris para debutar sua corporeidade, recém harmonizada, em uma cidadezinha brasileira, ainda intocada pelos sinais de TV, rádio e internet. Já Britney, retorna à metrópole depois de anos no interior, onde se encontrou com sua verdadeira generidade. Por fim Michelly, que nasceu, cresceu, se descobriu e se assumiu no subúrbio do Rio de Janeiro. A análise dessas três diferentes representações da transgeneridade exige que levemos em consideração toda a conjuntura em que estão inseridas, atendo-nos às urbanidades que habitam.

Marcos Paulo Pianowsky foi a primeira transfeminia a ser apresentada para o Brasil, justamente a mais velha. Viveu a maior parte de sua vida como um homem gay afeminado. Cresceu, estudou, formou-se, trabalhou e só depois da ascensão social e de já ter chegado à casa dos cinquenta anos de idade, iniciou o seu processo de harmonização, atravessando o Atlântico para submeter-se a uma série de procedimentos cirúrgicos em Paris.

Ao despedir-se do horário nobre, Marcos Paulo foi substituída por Britney, A mudança de sua identidade de gênero e o processo de harmonização aconteceram no fim da adolescência, quando ela deixou a casa dos pais para estudar Ciências Contábeis no interior de São Paulo. Após quatro anos longe da família, sem compartilhar nenhuma informação sobre sua nova vida, ela retorna com um diploma e uma nova identidade de gênero.

Diferente das personagens anteriores, Michelly ocupou o horário das 19 horas, está ainda no ensino médio, ansiando pela maioridade, quando iniciará seu processo de harmonização. A personagem enfrenta as dificuldades e os abusos que lhe são impostos pelo conservadorismo característico dos espaços escolares.

Além da transgeneridade, Marcos Paulo, Britney e Michelly possuem pouco em comum. No entanto, as três foram as primeiras personagens transfemininas, interpretadas por mulheres trans, em três telenovelas exibidas a partir de 2018.

Interessa-nos agora, analisar como a principal emissora do país, a Rede Globo, retratou a transgeneridade em suas telenovelas, considerando também o histórico de representações estereotipadas e grotescas, já abordadas no capítulo 2.

4.1 Marcos Paulo: um nome é um nome

Em uma de suas primeiras aparições após o processo de harmonização, no capítulo de 22 de dezembro de 2018, Marcos Paulo surpreende Valentina Marsala, que vê pela tela de seu smartphone, durante uma videochamada, a nova corporeidade da amiga. Entre comentários de surpresa e outros jocosos, a vilã pergunta como deveria passar a chamá-la, tendo em vista toda a mudança e a resposta é “Marcos Paulo, claro! Assim como uma rosa é uma rosa, um nome é um nome, e o meu será sempre o de batismo, independente do sexo que eu tenha” (O SÉTIMO GUARDIÃO, 2018/2019, 56 s).

É impensável que meu processo de análise parta de outro lugar que não o da complexificação da escolha, ou manutenção, do nome masculino para uma personagem transfeminina. Apesar do argumento extremamente filosófico que, parece aludir ao poema de Gertrude Stein⁴⁸, podemos tomar a postura de Marcos Paulo, de preservar o nome masculino, como um facilitador, uma decisão tomada pensando naqueles que a conheceram em outros tempos, com outra corporeidade, permitindo que esses a chamem como sempre chamaram, tornando mais fácil a aceitação e lembrando a todos que aquele novo corpo ainda guarda a persona já conhecida.

4.1.1 Marcos Paulo: a transfóbia cômica

Ao longo da trama, a amizade de Marcos Paulo e Valentina, abalada desde que ela lhe aplicou um golpe, vai aos poucos se estreitando e voltando ao que era no passado, quando as duas dividiam o mesmo teto. Toda essa proximidade da vilã garantiu à Marcos Paulo uma considerável visibilidade ao longo de *O Sétimo Guardiã*o, desde sua primeira aparição no capítulo 21 (exibido em 5 de dezembro de 2018), Marcos Paulo esteve presente em 290 cenas dos 161 capítulos. Se somadas, todas as aparições da personagem

⁴⁸ Considerada a mãe do movimento modernista estadunidense, foi poetisa e escritora, seus poemas são conhecidos pela repetição de frases, como *uma rosa é uma rosa*.

contabilizam aproximadamente 6 horas. Marcos Paulo também era assunto recorrente entre o restante do elenco, foram 36 cenas em que se falou sobre ela, sem que a personagem estivesse presente, contabilizando aproximadamente 30 minutos. Compreende-se que o posto de assistente da grande vilã da trama tenha se convertido em visibilidade para a personagem.

Durante o processo de etnografia em tela, contabilizamos 70 ocasiões em que a personagem foi vítima de transfobia, estando presente em 45 delas. As demais se deram em ocasiões em que ela não estava presente. É justamente na relação com Valentina que se localiza um dos pontos mais problemáticos. Marcos Paulo foi chamada de viado ou bicha 21 vezes ao longo da novela, sendo Valentina responsável por 19 desses insultos. Só no capítulo de 25 de dezembro de 2018, a vilã se referiu à sua comparsa como viado/bicha em duas cenas diferentes, conforme podemos observar nas transcrições abaixo.

Primeira cena:

Depois de uma discussão com Gabriel, Valentina está sozinha em seu quarto chorando e muito abalada, Marcos Paulo que, ouviu tudo, vai até ela para confortá-la.

Marcos Paulo: Você rompeu com Gabriel? Você rompeu com o seu filho? Cê tem certeza que esse negócio de água, fonte e o escambau vale mesmo tudo isso?

Valentina: Cê vai ver com os seus próprios olhos, se vai valer a pena ou não.

Marcos Paulo: E quando é que isso vai acontecer?

Valentina: Daqui a pouco, assim que eu me recuperar. E por favor, me favoreça com a sua ausência.

Marcos Paulo: Mas Valentina...

Valentina: Saí viado! Vai! Me deixa em paz!

Marcos Paulo: Desnaturada. Marcos Paulo saí do quarto e deixa Valentina chorando sozinha (O SÉTIMO GUARDIÃO, 2018/2019, 25min e 18s).

Segunda cena:

O motorista de Valentina, Jorge (Fábio Tokay) entra na sala da mansão, onde Marcos Paulo está lendo um livro sentada em uma poltrona.

Marcos Paulo: (se referindo a Jorge) Um marujo a bordo. Oh rapaz!

Jorge: Quem? Eu?

Marcos Paulo: Por acaso cê tá vendo algum outro rapaz aqui na sala? Tá Procurando alguma coisa, meu bem? Porque se tiver, vai que, de repente, encontrou, não é?

Jorge: desculpa, dona Luise pediu pra eu ir à farmácia comprar algumas coisas.

Marcos Paulo: Ah, comprar algumas coisas...pode ser que de repente eu também esteja precisada. Por acaso foi anticoncepcional?

Jorge: não, foi arnica. É pro seu Sampaio, agora se me permite, dá

licença.

Jorge sai da sala.

Marcos Paulo: Arnica pro Sampaio? Hum! Já vi que se eu não tomar uma atitude vou morrer entediado nessa cidade, isso sim! Valentina aparece na sala.

Valentina: Falando sozinho o viado? Não, não é mais viado.

Marcos Paulo: Não meu bem, eu estava aqui meditando sobre a vida, só isso.

Valentina: Pois eu vou te dizer o verdadeiro significado da vida se vier comigo.

Marcos Paulo: E você já se recuperou?

Valentina: Já me recuperei sim. E eu vou te mostrar a galinha dos ovos de ouro (O SÉTIMO GUARDIÃO, 2018/2019, 53 min e 17s).

As duas cenas transcritas acima exemplificam o padrão de comportamento de Valentina com Marcos Paulo. Viado será o termo mais utilizado pela vilã para se referir à amiga. Não ignoramos o fato das duas se conhecerem há anos, quando Marcos Paulo ainda se identificava como um homem cis gay. No entanto, a insistência de Valentina nesse xingamento, pode colaborar para colocar a transgeneridade e a homossexualidade em um terreno comum, equiparando-as e reforçando as associações já existentes no repertório social. Ao chamar Marcos Paulo repetidas vezes de viado, Valentina insiste em uma classificação errônea que percebe as individualidades constituintes das vivências LGBTQIAP+ como uma massa uniforme e sem particularidades, como se todo “desvio” à normatividade de gênero e sexualidade se limitasse à orientação sexual.

O modo como Valentina parece perceber a generidade de Marcos Paulo, exemplifica como a homossexualidade é tomada como uma espécie de protótipo do movimento LGBTQIAP+, um comportamento que pode colaborar para deixar (ainda mais) turva a percepção da audiência a respeito da transgeneridade, afinal é tudo viado mesmo. A homossexualidade torna-se um referencial para classificar toda a comunidade, e segundo Moscovici (2015), sempre que nós comparamos, nós acabamos por estabelecer comparação com um protótipo.

É importante pontuar que, a insistência de Valentina em chamar Marcos Paulo de viado se dá também em razão da comicidade em que estão inseridas. Das 290 cenas em que Marcos Paulo apareceu ao longo da trama, 158 focam cômicas, tornando-se assim um dos chamados alívios cômicos da novela e confirmando um padrão nas representações LGBTQIAP+. O uso da comicidade para evitar a rejeição da audiência é recorrente nas telenovelas nacionais, poucos são os autores que não foram por esse caminho. No entanto, quando nos atemos ao número personagens, Aguinaldo Silva destaca-se como um dos

autores com o maior histórico de personagens tidos como engraçados, conforme apontado por Gonçalves (2018).

Chamar por repetidas vezes uma transfeminina de viado, é negar-lhe o reconhecimento de sua real identidade de gênero, e reduzir a experiência trans à orientação sexual. Conforme apontado por Moscovici (2015, p. 66), “ao nomear algo, nós o libertamos de um anonimato perturbador para dotá-lo de uma genealogia e para incluí-lo em um campo de palavras específicas, para localizá-lo, de fato, na matriz de identidade de nossa cultura”. E cabe pontuar, não basta romper com o histórico de homens cis interpretando transfemininas, é necessário que essas personagens, mesmo sendo vividas por mulheres trans, tenham a sua genericidade reconhecida dentro das tramas.

Ao longo da trama Marcos Paulo será lida como um homem gay por outras personagens, bem como será vítima de diversas formas de transfobia. Segue a transcrição de três cenas em que isto ocorre, e que permitem um vislumbre das situações recorrentes em *O Sétimo Guardião*.

Primeira cena, exibida em 23 de fevereiro de 2019.

Marcos Paulo e Robério (Heitor Martinez) estão no laboratório onde são feitas as análises da água. Marcos Paulo está fazendo alguns cálculos.

Marcos Paulo: Que é igual ao número de mols vezes a constante, vezes a temperatura em kelvin, isso.

Robério: É muito frio nessa cidade aí?

Marcos Paulo: Quê cidade, Robério?

Robério: Kelvin? Não tá querendo saber a temperatura de lá?

Marcos Paulo: Kelvin é unidade de medida, Robério, fica quietinho, fala nada não, não atrapalha, tá?

Robério: Eu só tô querendo entender, tá?

Marcos Paulo: Se você continuar a falar ou abrir a boca sem eu pedir, eu vou fechar a sua boca com um beijo, que vê?

Robério: eh!

Marcos Paulo: (ri e volta para os cálculos) Deixa eu fazer então o balanceamento da equação e a contagem...

Valentina está na porta ouvindo a conversa.

Valentina: (falando consigo mesma em voz alta) Não tenho dúvida, esse ex-viado que se acha mulher tá me escondendo alguma coisa, pode ter mudado de sexo, mas não mudou o hábito de ser duas caras (O SÉTIMO GUARDIÃO, 2018/2019, 11min 19s).

Segunda cena, exibida em 9 de março de 2019.

Valentina está com Marcos Paulo no laboratório.

Valentina: O que quê eu faço?

Marcos Paulo: O que? A rainha da beleza eterna, que sempre furou a vida a golpes de britadeira, vem pedir conselhos a mim? Uma pobre

mulher que...

Valentina: Ah, para! Primeiro, você não é mulher! Não é mulher nem na Tailândia, que é a terra dos *ladyboys*. Segundo que você não é pobre e terceiro, você é minha amiga e precisa me ajudar a sair dessa situação (O SÉTIMO GUARDIÃO, 2018/2019, 1min 56s).

Terceira cena, exibida em 25 de março de 2019.

Valentina, Gabriel e Marcos Paulo estão conversando.

Valentina: Olavo nunca foi de controlar as próprias emoções. Ele erra, ele se inflama pra mostrar quem manda.

Marcos Paulo: Eu e meu pescocinho sabemos bem qual é o gênero dele.

Gabriel: Muita estranha essa atitude dele, de desistir assim.

Valentina: O que será que ele tá aprontando?

Marcos Paulo: Valentina, vamos aproveitar pra fugir amiga?

Valentina: Seja homem Marcos Paulo.

Marcos Paulo: Esse gênero não me pertence mais, querida.

Valentina: Não seja covarde Marcos Paulo.

Valentina: Só tô tentando preservar minha vida. Posso? (O SÉTIMO GUARDIÃO, 2018/2019, 27min 3s).

Não se deve perder de vista que milhões de telespectadores acessam muitos temas unicamente por meio da telenovela que, ocupa um lugar central na formação dos repertórios culturais e informativos de uma boa parte da sociedade, conforme apontado por Moscovici, “em síntese, as representações sustentadas pelas influências sociais da comunicação constituem as realidades de nossas vidas cotidianas e servem como o principal meio para se estabelecer as associações com as quais nós nos ligamos uns aos outros” (2015, p. 8).

Ao retratar a transfobia em suas diversas manifestações e formas, a telenovela está atendendo aos preceitos naturalistas, no entanto, tendo em vista o seu alcance e a urgência de se educar para a tolerância e o respeito às diversidades, é importante que essa representação da transfóbica aconteça em um contexto que também denuncie os males que ela causa e que contrapontos educativos façam parte do arco narrativo. Apesar das 70 cenas com conteúdo transfóbico, o contraponto educativo só aconteceu em dois momentos ao longo de *O Sétimo Guardião*. Todas as outras as ações e os comentários intolerantes e preconceituosos passaram incólumes e inquestionados, com o agravante de sempre terem se dado em um contexto cômico e sem nenhum tipo problematização ou denúncia. Segue a transcrição das duas cenas com o contraponto educativo.

A primeira cena foi exibida em 25 de dezembro de 2019

Valentina e Gabriel estão conversando na sala, Marcos Paulo se aproxima e ouve a conversa, escondida atrás de uma porta. Ao

reconhecer Gabriel, Marcos Paulo interrompe a conversa.
Marcos Paulo: Mondie! Não Acredito! Mas é ele! É ele, Gabriel, meu querubim! Olha só meu Deus...

Gabriel: Por favor quem é você?

Marcos Paulo: Não tá me reconhecendo? Hum? Quem foi que te ensinou a andar de patinete?

Gabriel: Marcos Paulo?

Marcos Paulo: O próprio! Que depois de um sacrifício moral e físico, se tornou a própria.

Gabriel: Gostei, gostei muito do teu novo formato.

Marcos Paulo: Vai se acostumando. Meus Deus, como você cresceu! Lembra de quantas vezes eu fui sua baba, enquanto sua mãe saía pra vender os cosméticos?

Gabriel: Eu adorei relembrar, mas realmente eu tô sem tempo agora, preciso falar com a minha mãe por favor.

Valentina: O Marcos Paulo, ele foi muito importante na sua infância, ele foi quase um pai pra você, então, coloque a conversa em dia enquanto eu vou me trocar.

Marcos Paulo: Isso! Vamos sentar aqui, temos tanta coisa pra lembra. São muitas lembranças...

Gabriel: Eu adoraria ficar lembrando com você Marcos Paulo. Marcos Paulo que eu tenho que te chamar?

Marcos Paulo: Marcos Paulo.

Gabriel: Mas eu preciso falar com a minha mãe. Com licença (O SÉTIMO GUARDIÃO, 2018/2019, 4min 34s).

Durante o processo de etnografia em tela, identificamos essa como uma das cenas mais importantes do arco narrativo de Marcos Paulo, por duas razões. A primeira delas deve-se ao processo de humanização pelo qual a personagem passa durante essa conversa com o Gabriel, ao evocar suas memórias afetivas. Suas falas sobre a infância de Gabriel devolvem à personagem parte de toda a humanidade que lhe é negada ao longo da trama, em que é constantemente retratada de modo exageradamente cômico, estereotipado e desrespeitoso. Destacamos também que, a cena se faz importante por ser o único momento em que uma personagem pergunta à Marcos Paulo como ela gostaria de ser chamada, um contraponto educativo contra toda transfobia ocorrida na novela. Por menor que possa parecer, a pergunta de Gabriel deixa evidente para o telespectador que, independentemente da corporeidade existente, antes dos processos de harmonização e redesignação, é o indivíduo quem escolhe como ser chamado.

A segunda cena foi exibida em 30 de março de 2019.

Mirtes (Elizabeth Savalla) está em dos quartos da pensão da Ondina, se olhando no espelho, quando Mattoso (Tuca Andrada) bate na porta.

Mirtes: Oh meu Deus! Agora só porque virou a minha cunhada que isso aqui virou a casa da mãe Joana. Acha que pode entrar aqui qualquer hora (Mirtes abre a porta), olha só...oi Mattoso!

Mattoso (Tuca Andrada): Eu só vim apanhar uma coisinha aqui.

Mirtes: Mattoso, você mudou de ideia, foi? Olha, a coisinha que você

esqueceu tá aqui, todinha (Mirtes se deita de modo provocativo na cama), esperando você, vem! Aí! Resolveu dormir comigo, aí que delícia, vem!

Mattoso está revirando o criado mudo.

Mirtes: Vem cá, me diga uma coisa, aquela moça é sua...seu irmão mesmo? Mattoso: É!

Mattoso: O Marcos Paulo é meu irmão desde que nasceu.

Mirtes: Irmão? Bobagem ficar falando em irmão, imagina, uma mulher maravilhosa, resolveu ficar assim, toda repaginada. Só de saber que somos da mesma família agora, acabaram todas as divergências que tínhamos (O SÉTIMO GUARDIÃO, 2018/2019, 35min 53s).

Apesar do contexto cômico e mesmo tendo como motivação seu interesse por Mattoso⁴⁹, a fala de Mirtes é contundente. Se Marcos Paulo é visivelmente uma figura feminina, com roupas e uma corporeidade de mulher, não existe razão para que se insista em tratá-la no masculino. Mesmo com todo o seu histórico conservador, fundamentalista e intolerante, Mirtes é responsável por uma das únicas falas educativas a respeito da temática trans ocorridas ao longo de toda a novela. Um alerta que não se limita apenas a Mattoso, mas a todos que insistem em desconsiderar aquilo que é gritante, recorrendo à pronomes errados.

Marcos Paulo se apresenta usando pronomes femininos, têm seios (exibidos à exaltação em suas roupas decotadas), do penteado que usa até os sapatos que calça, tudo remete à teia cultural do feminino, o que se vê é uma mulher. Porém, por se tratar de uma mulheridade não normativa, o seu reconhecimento é negado, e uma outra classificação (a masculina) lhe é imposta. Recorrendo a Moscovici “[...] quando uma pessoa ou objeto não se adequam exatamente ao modelo nós o forçamos a assumir determinada forma, entrar em determinada categoria, na realidade, a se tornar idêntico aos outros, sob pena de não ser nem compreendido, nem decodificado” (2015, p. 34).

4.1.2 Marcos Paulo: um corpo (trans) envelhecendo

Conforme evidenciado anteriormente, personagens acima dos 50 anos ou idosos são a minoria entre as representações LGBTQIAP+. No caso de pessoas transgêneras, sua ausência se estende para além da ficção. Em um país em que a expectativa de vida de travestis é de 35 anos, o envelhecimento de uma corporeidade transfeminina é algo pouco

⁴⁹ No passado, quando ainda era casada, Mirtes teve um caso com Mattoso durante sua passagem por Serro Azul, mas ela nunca o esqueceu e seu retorno à cidade traz antigos sentimentos à tona, deixando a personagem totalmente fora de si.

narrado. Essa conjuntura nos obriga a abordar a questão da faixa etária de Marcos Paulo, tendo em vista que se trata de uma mulher trans com mais de 50 anos.

Quando nos deparamos com Marcos Paulo, nos perguntamos quais são os fatores que permitiram que ela, ainda que habitando um universo ficcional, tivesse uma vida longa se comparada com a maioria das mulheres trans e travestis do Brasil. O primeiro fator que se deve destacar é que a personagem iniciou seu processo de harmonização apenas depois de já ter ultrapassado a meia-idade, vivendo a maior parte de sua vida como um homem cis gay, uma espécie de disfarce que, colaborou para a preservação de sua vida. Estendendo a análise para os fatores de interseccionalidade, Marcos Paulo tem a pele branca, outro fator determinante, tendo em vista a realidade nacional. Dados colhidos pelo Instituto Internacional sobre Raça, Igualdade e Direitos Humanos (*International Institute on Race, Equality and Human Rights – IREHR*) mostrou que cerca de **82% das pessoas trans assassinadas no Brasil são negras**⁵⁰.

Uma outra razão para a longevidade de Marcos Paulo, está na sua formação acadêmica, contrariando os altos números da evasão escolar da população trans, ela seria parte dos 28% que consegue chegar ao ensino superior. O bacharelado em Química e a passabilidade que a condição de homem cis gay lhe garantia, permitiram que ela conseguisse trabalhar e tivesse as condições mínimas para a sobrevivência, longe da violência que muitas vezes vitimiza boa parte dos 90% da população de transgêneros e travestis que trabalham na prostituição⁵¹, em razão da falta de oportunidades no mercado de trabalho formal.

Reiteram que sem formação escolar, ganham mais reconhecimento comercializando seus corpos do que tentando se encaixar no mercado formal de trabalho. Elas precisam investir maciçamente no design e construção de corpos que sejam lucrativos. Nesse campo, enfrentam risco de morte, pois estão em contato com rotina violenta das noites urbanas (ANTUNES, 2010, p. 12).

Alguns transgêneros conseguem “contrariar” a lógica transfóbica do sistema e alcançar a maturidade. “Com o aumento da população idosa, as travestis que envelhecem merecem destaque, justamente por ser um segmento populacional que sofre exclusão em qualquer idade. Pouco se sabe sobre esse período da vida delas” (ANTUNES, 2010, p.

⁵⁰ Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2020/11/negros-morrem-mais-por-transfobia-e-brasil-vive-ausencia-de-dados-sobre-populacao-lgbt/> acessado em 29 de outubro de 2021.

⁵¹ Disponível em: <https://exame.com/carreira/onde-estao-os-travestis-e-transsexuais/> acessado em 29 de outubro de 2021.

10). Ao envelhecer, aquelas que conseguem atravessar toda a vida, mantendo-se através da prostituição precisam lidar com um outro problema, “é importante lembrar que para as travestis que se prostituem, a velhice chega quando não podem mais trabalhar. Enquanto seus corpos forem considerados atraentes elas continuam atuando” (ANTUNES, 2010, p. 12).

Marcos Paulo não precisou se prostituir, ao assumir tardiamente sua identidade de gênero seu acesso ao mercado de trabalho formal foi mantido. Contudo, assim como as transfemininas que se prostituem, a personagem se submeteu a todos os procedimentos e tratamentos que pudessem lhe garantir uma estética que facilitasse o seu processo de aceitação na sociedade. De acordo com Antunes, “as travestis idosas geralmente são capturadas pela indústria da beleza, estética, moda e saúde” (2010, p. 40), o que parece ser o caso da personagem.

Antunes também lembra que, “não nascemos “humanos”; somos “humanizáveis” (2010, p. 19-20). Esse processo de objetivação social se dá através dos atos que se tornam hábitos que, por sua vez, criam padrões que se institucionalizam, tornando-se legítimos. Os referenciais estéticos são parte essencial desses padrões, mesmo para as corporeidades tidas como desviantes, como é o caso de transgêneros e travestis. Divergir do determinismo biológico aumenta as exigências em relação ao corpo. Além da transição e da redesignação sexual, a sociedade cobra que mulheres trans e travestis adequem-se aos estreitos moldes estéticos hegemônicos, que lhes garanta o máximo da chamada passabilidade. Aquelas que se submetem a isso, lançam-se em uma árdua e custosa jornada, em que tudo é feito em prol de se ser percebida ou confundida como uma corporeidade cis.

Tornar-se travesti exige rígida disciplina de cuidados corporais cotidianos por toda a vida. Isso leva a incorporar valores dominantes sobre como ser o corpo, a roupa, os gestos, as cores e acessórios para cada gênero sexual num constante processo cíclico de produção e incorporação (ANTUNES, 2010, p. 108).

O corpo, trans ou cis, torna-se a tela em que a cultura se faz visível, “o corpo exprime o elo entre a natureza e a cultura, entre o social e o individual, entre o fisiológico e o simbólico” (TRINCA, 2008, p. 11). E são os referenciais estéticos que personificam essa relação, as corporeidades estão sujeitas a estar o mais próximo possível de tudo que é lido como belo e um arsenal estético está à disposição dos corpos em busca da perfeição, que aprisiona imaginários, sejam de pessoas cis, sejam de pessoas trans.

Para cada uma de suas partes coisificadas existe uma enorme variedade de mercadorias: para os cílios superiores, *curvex*; para a pele, hidratante; para as unhas, esmaltes; para o rosto, maquiagem. Somado a isso há ainda intervenções cirúrgicas e uma infinidade de aparelhos de ginástica direcionados às nádegas, pernas, braços, barrigas, tórax, costas, panturrilhas etc (TRINCA, 2008, p.14).

Para corporeidades trans é ainda mais importante adequar-se às formas tidas como belas. De acordo com Pontes e Silva (2018) essa estética padrão será seu passaporte para adentrar ao espaço da normatividade e acessar condições dignas de sobrevivência, permitindo uma vida em maior segurança. As questões estéticas e a garantia da passabilidade são essenciais também para a aceitação e para o respeito às mulheres trans e travestis. E essa ditadura da beleza também se faz presente no arco narrativo da personagem, que não mede esforços para se estabelecer dentro desse registro normativo da passabilidade, fugindo da abjeção, sobre isso, Pontes e Silva afirmam que:

As corporalidades que escapam pela descontinuidade tendem a tornar-se abjetas, habitando as zonas inóspitas da vida social, o que situa a experiência de passabilidade de forma dupla: como imposição e exigência normativa no registro cisgênero e como estratégia de segurança frente a situações de violação, derivando outros questionamentos (2018, p. 410).

Imagem 30: Cena da segunda aparição de Marcos Paulo, no capítulo de 6 de dezembro.



Fonte: Frame Globoplay (2021).

O início do arco narrativo de Marcos Paulo denota toda essa gama de possibilidades que, a chamada indústria da beleza fornece para todos aqueles que estão de algum modo insatisfeitos com seus corpos. Em suas primeiras aparições não é possível enxergar nada além dos olhos e dos lábios. Toda enfaixada, igual às múmias do antigo Egito, Marcos Paulo passa alguns dias se recuperando de uma série de procedimentos estéticos que lhe permitiram o renascimento para uma nova vida, em que poderá exercer

sua verdadeira identidade de gênero, de acordo com os padrões estéticos vigentes em nossa sociedade. Assim como Marcos Paulo, muitas mulheres trans e travestis se submetem à muitos procedimentos estéticos, colocam a vida em risco em busca da corporeidade perfeita, cedendo à pressão, e “ao invés de viver o que pode um corpo, são pressionadas a viver o que “deve” um corpo” (ANTUNES, 2010, p. 259).

A personagem nunca detalhou quais foram os procedimentos realizados, além da redesignação e dos implantes das próteses de silicone. Porém, essas suas primeiras aparições, toda coberta por bandagens e curativos, nos levam a crer que Marcos Paulo passou pela esteira dessa linha de produção dos padrões estéticos quase inalcançáveis, recorrendo à todas as intervenções, procedimentos e recursos que lhe foram disponibilizados. A transformação de Marcos Paulo se assemelha à de muitas travestis, que de acordo com Antunes, “procuram transformação física e social. Retiram e incorporam elementos sociais. É justamente no corpo que elas manifestam os principais dados simbólicos, daquilo que é considerado masculino e feminino pelas normas de gêneros” (2010, p. 71).

Apesar de todos os procedimentos a que se submeteu, Marcos Paulo também foi de certa forma “cobrada”, e teve sua identidade de gênero deslegitimada em razão de uma falta de total enquadramento nos modelos estéticos impostos, conforme podemos observar na cena exibida em 28 de dezembro de 2018:

Marcos Paulo está sozinha em uma das mesas do bordel, Adamastor vai até ela para servir-lhe um drinque.

Marcos Paulo: Obrigada, querida.

Adamastor: Eu não estou vendo querida nenhuma por aqui.

Marcos Paulo: Nem eu! (risos).

Adamastor: Quanto ao seu caso, eu vou pensar um pouquinho. Adamastor se afasta e Marcos Paulo levanta a taça para Robério que está sentado em uma mesa próxima, ele repete o gesto e Marcos Paulo vai até ele.

Marcos Paulo: O cavalheiro permite que eu me sente à sua mesa? Eu posso parecer espaçosa, mas eu garanto que eu ocupo pouco espaço.

Robério: Vai ser uma honra.

Os dois brindam.

Ondina: Adamastor, de onde saiu aquela criatura?

Adamastor: Mamãe viu o tamanho dos ombros dela? Ou aquilo faz halterofilismo ou não engana ninguém.

Ondina: Ah engana meu bem, engana sim. Engana o cliente. Ou ele não sabe que tá sendo enganado ou resolveu experimentar da fruta. Mas eu não sei por que Adamastor, mas alguma coisa tá me dizendo que isso vai acabar em confusão.

Adamastor: É, parece que a noite vai ser animada de novo, mamãe.

Ondina: Ah! (O SÉTIMO GUARDIÃO, 2018/2019, 29m).

Ainda que não tenha se prostituído ao longo de sua vida, Marcos Paulo optou por adequar-se o máximo possível aos padrões estéticos, provavelmente visando uma passabilidade que lhe pudesse manter a salvo da transfobia. Como mencionei anteriormente, ser lida como uma mulher cis garante certa aceitação para transfemininas, fazendo com que assumir e performar sua identidade de gênero seja menos traumático. No entanto, todas as intervenções à que se submeteu não foram suficientes, a ditadura estética é rígida e atenta aos detalhes, enquadrar-se totalmente é uma tarefa custosa e por vezes impossível. A novela, neste sentido, deixa entrever um quadro bastante realista das pressões sofridas por muitas mulheres trans.

4.1.3 Marcos Paulo e os ecos do passado

Se a escalção de uma atriz transfeminina para o papel não foi determinante para romper com o discurso transfóbico, está também não foi capaz de afastar o referencial grotesco da constituição da personagem. Quando nos atemos ao figurino de Marcos Paulo, é possível apreender os ecos de todas aquelas que lhe antecederam, como se fosse advinda de uma forja conhecida do grande público. O grotesco se faz perceptível nesse novo produto, originário de uma forma que antes de Marcos Paulo, já havia moldado Ramona e outras tantas.

Para Sodré e Paiva, o grotesco “pelo ridículo e ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais” (2002, p. 39). Se uma corporeidade feminina com um nome masculino já seria motivo para causar estranhamento na audiência, sua estética reafirmou e sustentou esse estranhamento durante todo o tempo de exibição da novela. Ao longo de seis meses, esse corpo de mulher com nome de homem foi adornado com as cores mais vibrantes, as estampas mais berrantes, em modelos longos, esvoaçantes e decotados, tudo feito para chamar atenção.

Imagem 31: O vermelho é uma das principais cores da paleta de Marcos Paulo



Fonte: Purepeople (2019).

Imagem 32: As estampas de *animal print* foram as mais recorrentes.



Fonte: Notícias da Tv (Uol) (2019).

Imagem 33: Na ausência da cor, o brilho.



Fonte: GShow (2019).

Imagem 34: Marcos Paulo e seus decotes.



Fonte: Site O Fuxico (2019).

Um arranjo estético pensando para insuflar a dissonância abordada por Sodré e Paiva (2002, p. 25), de onde decorre “o espanto e riso, senão o horror e o nojo”. As cores, o brilho, as estampas, os decotes e a modelagem sensual estabeleciam um conflito recorrente com o nome masculino. Uma composição cênica que parece ter sido pensada para embasar o contexto cômico em que o arco narrativo da personagem se estabelecia, mas que também lembrava ao público os desvios cometidos por aquela corporeidade.

O arranjo estético que compõem o figurino de Marcos Paulo parece ter por finalidade evidenciar o conflito entre nome e corporeidade, uma mulheridade espalhafatosa, com brilho, cores e paetês, uma corporeidade que quer ser vista e não pode de modo algum passar despercebida, seja pelo nome, seja por todo o seu adornado. “O elemento estético funciona, assim, como signo da comunicação, abrindo-se para uma semântica do imaginário coletivo e fazendo-se presente na ordem das aparências fortes ou das formas sensíveis que investem as relações intersubjetivas no espaço social” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 38).

Tomando o arco narrativo de Marcos Paulo como exemplo, podemos afirmar que, o grotesco não se manifesta apenas por meio de elementos estéticos. Para Sodré e Paiva, “somos afetados todo o tempo por volumes, cores e ritmos, assim como por narrativas e frases” (2002, p. 38). Em mais de uma ocasião o grotesco assume a forma de falas transfóbicas, conforme se pode observar nas duas cenas descritas abaixo:

Primeira cena, exibida no capítulo de 8 de março de 2019.

Valentina e Marcos Paulo estão conversando no quarto sobre a briga de Valentina com seu filho por conta da posse da fonte mágica.

Marcos Paulo: Eu ainda não acabei! Sabe qual foi o seu maior erro? Ter escolhido o inimigo errado. Você escolheu o Gabriel.

Valentina: Eu poderia te perguntar onde você quer chegar com essa história, mas eu tô tão cansada e outra, eu não tô nem um pouco...

Marcos Paulo: Interessada? Pois deveria, e sabe por que meu bem? Pois seu filho é a única família que lhe resta. Não vai ser aquela aloprada da sua irmã que vai fazer você conquistar seus objetivos, não. Gabriel, este mesmo que você insiste em querer derrubar do cavalo, é o único que vai fazer você chegar nas suas metas.

Valentina: Deixa eu ver se eu entendi, Você tá dizendo que eu preciso do Gabriel pra colocar a mão na fonte?

Marcos Paulo: Exatamente! Não vai ser Olavo, não vai ser aquela enjoada da filha dele, muito menos esse bando de gente entrando e saindo da sua casa, conspirando contra você. Agora você e Gabriel não, se vocês conversarem, juntos podem chegar num consenso. Proveitoso pros dois.

Valentina: Você acredita mesmo no que tá dizendo?

Marcos Paulo: Eu garanto Valentina, que não vai ter ligação mais proveitosa, verdadeira do que essa, ele é sangue do seu sangue você o pariu, você é mãe dele. E isso conta muito, amiga.

Valentina: Falou a mulher que nasceu da chocadeira (O SÉTIMO GUARDIÃO, 2018/2019, 16m 1s).

Segunda cena, exibida no capítulo de 30 de março de 2019.

Marcos Paulo vai até a pensão da Ondina onde Mirtes está hospedada e bate na porta do quarto onde Matoso está hospedado, quem abre a porta é Mirtes, que ainda não sabe que os dois são irmãos.

Mirtes: Veio fazer o quê, aqui? Ver seu macho? Mulher *made in Paraguai* (O SÉTIMO GUARDIÃO, 2018/2019, 32m 46s).

Além das expressões: “*mulher que nasceu da chocadeira*” e “*mulher made in Paraguai*”, em uma das cenas exibidas no capítulo de 6 de dezembro, Marcos Paulo se refere ao médico responsável por sua cirurgia de redesignação como Dr. Frankensting, uma clara alusão a personagem Victor Frankenstein da obra de Mary Shelley. As expressões e o nome do médico colaboram para uma produção de sentido que faz de Marcos Paulo uma existência artificial, vazia de humanidade. Como se as etapas do processo de harmonização tivessem lhe transformado em uma outra coisa, algo sem lastro com a organicidade humana, assemelhando-se à criatura de Victor Frankenstein, uma oposição à criação divina. Cabe aqui retomar o que já dissemos anteriormente, segundo Sodré e Paiva (2002) é próprio do grotesco que as representa oes sejam esvaziadas de humanidade.

4.1.4 Marcos Paulo: *Senhora Peçanha*

Logo após receber alta do médico, Marcos Paulo deixa Paris e muda-se para Serro Azul, comprometendo-se a ajudar Valentina na fabricação dos cosméticos feitos à base da água mágica, tornando-se uma das fiéis escudeiras da vilã. Entre as tantas fracassadas tentativas de assumir o controle da fonte e as confusões em que se envolveu em suas saídas noturnas, Marcos Paulo conheceu Peçanha (Felipe Hintze), assistente do delegado da cidade. A atração não foi à primeira vista, levou certo tempo até que ela percebesse seus sentimentos e criasse coragem para declará-los. A recíproca mostrou-se verdadeira e os dois viveram uma tórrida noite de sexo, a primeira de Marcos Paulo com a sua corporeidade já redesignada e a primeira experiência sexual de Peçanha. Cabe pontuar que o arco narrativo de Marcos Paulo contou com 6 cenas ocorridas em um contexto romântico ou sexual, além de um intenso beijo com Robério, a personagem protagonizou com Peçanha a primeira cena de sexo envolvendo uma personagem transexual em telenovelas. Toda via, a quantidade de momentos em que a personagem esteve envolvida em situações de cunho romântico ainda é muito pequena se comparada à de personagens cis.

Segue a transcrição desse momento exibido no capítulo de 10 de maio de 2019.

Peçanha está sozinho na delegacia, acessando um site erótico em seu celular enquanto se toca. Marcos Paulo abre a porta silenciosamente e entra.

Peçanha: Hum! Será que ela também tem vídeos picantes, tem? Hum. Marcos Paulo se aproxima de Peçanha que ao ouvir sua voz se assusta.

Marcos Paulo: Ela eu não sei, mas eu tenho. E na verdade, se é pra se divertir com mulheres de internet que nunca são o que aparentam, melhor fazer isso ao vivo, né?

Peçanha: (se levantando) A senhora deseja alguma coisa?

Marcos Paulo: Ah Peçanha, como eu desejo, você não tem ideia, de como eu desejo.

Peçanha: (visivelmente nervoso) Deseja? Deseja o que?

Marcos Paulo: Desejo alguém assim, *over right*, hum?

Peçanha: Desculpa, mas eu não falo inglês.

Marcos Paulo: (puxando Peçanha pelo colarinho da camisa) Mas eu traduzo pra você! *Over right* é alguém assim.,fortinho, cheinho, fofinho, onde a gente tem onde pegar, apertar, beliscar, morder, assobiar e chupar cana. Alguém igual a você bebê.

Peçanha: Por favor, minha senhora.

Marcos Paulo: Senhora não. Não sou mais uma senhora. Eu sou uma senhora.

Peçanha: Senhora? Mas qual que é a diferença?

Marcos Paulo: A diferença é mínima Peçanha. É que na verdade eu me adequei, eu me transformei, eu me repaginei, de alguma coisa que não

me pertence mais.

Peçanha: Pertence, ah foi roubo, denúncia de fruto, é isso?

Marcos Paulo: (aproximando-se ainda mais de Peçanha) Não, não! Na verdade eu tô querendo ser furtada desse peso que tá me pegando faz tempo, sabe?

Peçanha: Desculpa, mas eu não tô entendendo.

Marcos Paulo: Pode não parecer real, mas por incrível que pareça Peçanha, há um tempo remoto, eu já fui homem.

Peçanha: Mentira?

Marcos Paulo: Verdade.

Peçanha: Sempre achei que você era uma mulher de verdade.

Marcos Paulo: Mas agora eu sou de verdade. Mas o que é verdade, o que é mentira nessa vida tão enganosa que a gente tem? Não é?

Peçanha: Mas o que a senhora...senhora quer aqui comigo.

Marcos Paulo: A verdade é que eu adequei a minha forma, mas não adequei o meu gosto, porque eu continuo com gosto por homens *over reights*, como você.

Peçanha: É? (se desvencilhando) Não chega perto não!

Marcos Paulo: Ah Peçanha, eu chego, eu chego sim (indo ao encontro de Peçanha que está encostado na porta da delegacia), eu demorei muito pra chegar até aqui, Peçanha!

Marcos Paulo agarra Peçanha e o beija boca, os dois se abraçam e Marcos Paulo joga Peçanha em uma poltrona.

Peçanha: O que a senhora vai fazer comigo?

Marcos Paulo: Você nem imagina, Peçanha! Marcos Paulo sobre em cima de Peçanha. A imagem fica embaçada, mas ainda é possível ouvir os gemidos e a movimentação dos dois e então a cena é interrompida (O SÉTIMO GARDIÃO, 2018/2019, 11m 23s).

A sequência é retomada mais adiante, nesse mesmo capítulo.

A câmera passeia pelo chão de uma das celas, onde estão jogadas algumas peças de roupa. Marcos Paulo está sentada com a parte de cima do vestido abaixada, sendo possível ver seu sutiã, Peçanha está deitado em seu colo, de cueca e camisa.

Marcos Paulo: Peçanha?

Peçanha: Hum?

Marcos Paulo: Posso perguntar uma coisa? Foi bom pra você?

Peçanha: Foi diferente.

Marcos Paulo: Quê? Eu gastei uma fortuna pra transformar meu corpo, e você vem falar que foi diferente, quando ficou exatamente igual. Não, vou perguntar de outra forma. Presta atenção Peçanha. Peçanha, você gostou? Ou Não gostou?

Peçanha: Achei ótimo. Os dois se beijam.

Marcos Paulo: Cê ficou doído pela titia, né? Só que tem uma condição, se você quiser continuar me vendo.

Peçanha: Qual?

Marcos Paulo: Não vai emagrecer nenhum grama.

Peçanha: (com a cabeça encostada no peito de Marcos Paulo) Gostei.

Marcos Paulo: Vem cá, não tem cama de casal aqui não.

Peçanha: Já tá querendo demais também, né?

Marcos Paulo: Só perguntei, só perguntei, mas, alguma tem? Peçanha mostra um par de algemas para Marcos Paulo (O SÉTIMO GUARDIÃO, 2018/2019, 24m 9s).

Imagem 35: Peçanha, o primeiro homem cis a transar com uma mulher trans em uma telenovela



Fonte: GShow (2018).

A sequência de cenas descritas acima é um marco na história das personagens LGBTQIAP+ em telenovelas. Conforme já mencionamos anteriormente, os atos de carinho e amor como beijos e até abraços mais demorados ou intensos, quando referidos a estes grupos, não eram permitidos. Apesar das mudanças significativas ocorridas nos últimos anos, em especial na década de 2010, o sexo ainda é um tabu, os horários das 18h, 19h e 21h ainda não tinham assistido à uma cena de sexo de uma personagem LGBTQIAP+.

Imagem 37: É atrás das grades que o telespectador reencontra o casal depois do ato proibido



Fonte: Frame Globoplay (2021).

Foram duas cenas em que o ato sexual foi apenas insinuado, um recurso narrativo característico das produções audiovisuais, conforme apontado por Williams, o sexo em cena “é um ato construído, mediado, atuado, e cada revelação é também uma dissimulação que deve algo à imaginação” (2012, p. 16-17). As falas e os gestos que antecedem o corte, a cenografia e o posicionamento dos corpos na retomada, nos permitem concluir que ali se deu um ato sexual. Diferente das corporeidades cis e heteronormativas, os corpos de Marcos Paulo e Peçanha ainda foram obrigados, em dada medida, a passar pela tradicional censura moralista imposta às LGBTQIAP+ em telenovelas. Não chegaram a se despir na totalidade, o puritanismo Lgbtfóbico exige que assim como o ato, o desnude desses corpos também seja apenas insinuado, um pedaço de corpo aqui, uma réstia de pele ali, quanto ao que permanece coberto, isso fica por conta da imaginação de quem assiste.

Ainda sobre essa sequência, não se pode perder de vista que a primeira experiência sexual de Marcos Paulo foi com um homem virgem que, nunca antes havia acessado uma corporeidade feminina, trans ou cis, tudo era novo para Peçanha. Essa conjuntura nos permite pensar até que ponto o interesse de Marcos Paulo por Peçanha não é de algum modo pensado como uma espécie de muleta para a sexualidade de uma personagem que não atende aos padrões estéticos masculinos característicos da produção midiática, Peçanha é um corpo gordo, logo é a ele que coube o envolvimento amoroso com a mulher trans. Por fim, deve-se destacar que entre as três personagens trans analisadas nessa pesquisa, apenas Marcos Paulo chegou ao ato sexual, o que nos permite indagar até que ponto sua redesignação genital foi um fator determinante para isso, já que à Michelly só

foi permitido algumas poucas trocas de carinho, e à Britney um comportado e romântico beijo na boca só depois do casamento.

4.1.5 Puta e Má: os arquétipos femininos do melodrama

Segundo Oroz “os gêneros, apesar de suas regras próprias, vivem em permanente mutação, já que, sendo a chave para entender a cultura de massas, estão dinamicamente vinculados ao contexto histórico-cultural” (1999, p.48). E nesse processo de mutação seus elementos característicos também são revestidos de atualidade, principalmente os arquétipos, que guardam grande importância no arco narrativo melodramático. “A importância dos estereótipos na cultura de massas reside na figura simbólica que representam. Todo arquétipo remete a valores socialmente aceitos, daí seu condicionamento ao contexto histórico” (OROZ, 1999, p. 46). Nesse percurso de constante atualização, a narrativa melodramática passa a distribuir suas figuras arquetípicas também para os indivíduos que fogem das normas de gênero e sexualidade. A norma melodramática é consideravelmente maleável e adaptável às transformações da sociedade, cooptando os divergentes para dentro de sua lógica.

Segundo Oroz, “o melodrama foi estruturado, essencialmente, sobre quatro mitos da cultura judaico-cristã: o amor, a paixão, o incesto e a mulher” (1999, p. 60). Por ser uma das estruturas da narrativa melodramática, à mulher foi destinado quatro arquétipos recorrentes: a mãe, a má e/ou prostituta, a irmã e a amada (OROZ, 1999). Levando em consideração todo o seu arco narrativo, é possível localizar Marcos Paulo na fronteira entre a má e a prostituta.

Ela foi parte do grupo dos vilões da trama, comprometida com os planos ambiciosos de Valentina e Olavo para roubar a água da fonte. No decorrer da novela, Marcos Paulos, sob a influência de Gabriel, começa a perceber os riscos que a ambição desmedida poderia lhe causar e se junta aos defensores da fonte, tornando-se uma das influências no processo de conversão da vilã.

Quanto ao arquétipo da prostituta, em nenhum momento da trama foi dito que Marcos Paulo tenha se prostituído. No entanto, parte considerável de suas cenas ocorreram no prostíbulo de Serro Azul. Acostumada às agitadas vidas noturna de Paris e da Rua Augusta em São Paulo, ela se sente entediada com a calma do interior, até descobrir a existência do bordel, que passa a frequentar quase todas as noites, sendo a única mulher não prostituta no lugar, em busca de diversão e algum envolvimento

amoroso ou sexual. “A má não precisa ser prostituta, mas está relacionada com a prostituição, já que também é considerada uma “mulher livre”, no sentido de que não tem marido ou, se o tem, não respeita sua autoridade” (OROZ, 1999, p. 84). Assim, mesmo não sendo prostituta ela é enquadrada de certa forma como tal – o que também corrobora os estereótipos das mulheres trans.

Nos atendo à uma outra perspectiva sobre as personagens do melodrama, a de Martín-Barbero, é possível também relacionar o arco narrativo de Marcos Paulo com o do Bobo, “que está fora da tríade dos personagens protagonistas, mas pertence sem dúvida à estrutura do melodrama, na qual representa a presença ativa do cômico” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 177). Semelhante às cortes medievais, Marcos Paulo está em uma posição de subalternidade em relação à Valentina, sendo o principal alvo dos comentários jocosos da vilã, todos eles de caráter transfóbico. A comicidade da personagem também se manifesta na interação com outras personagens.

Toda a construção da Marcos Paulo do figurino às falas, como na ocasião em que pergunta à Valentina se ela “*bebeu água de chuca?*” é pensado para fazer rir. E é na recorrência à comicidade que Marcos Paulo se aproxima do padrão histórico das LGBTQIAP+. Ainda que rompendo com a presença de corpos cis interpretando pessoas trans, Marcos Paulo acaba por adensar o panteão de gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros representados em telenovelas nacionais de modo cômico e por vezes em consonância com os padrões do grotesco, evidenciando que, a problemática da presença LGBTQIAP+ na ficção seriada não se encerra com a escalação do elenco, estendendo-se para questões de ordem narrativa.

4.1.6 Tudo acaba bem: o amor e o lugar de inocência

A fórmula narrativa do melodrama está intrinsecamente ligada ao ideal de amor romântico, que se localiza com considerável distância do envolvimento sexual. O sexo é parte do romantismo, mas de um modo que a sua prática não se aproxime da luxúria que, conforme afirma Giddens (1992), é incompatível com esse sentimento de encontro de almas. No entanto, apesar da idealização do ato sexual, o amor romântico está mais ligado ao prazer que à reprodução, uma sexualidade que Giddens chama de plástica (1992), um contraponto ao discurso religioso do “*crecei e multiplicai-vos*”⁵². Popularizado pelas

⁵² Referência ao trecho bíblico do livro de Gênesis (1, 28).

narrativas melodramáticas, essa sexualidade plástica tornou-se a literal corporificação do encontro de almas.

Contudo, conforme é lembrado por Oroz “a permanente mutação dos gêneros, nesse constante fluxo de transformações pelas quais o melodrama e suas formas de difusão passam, acaba por incorporar outras formas de amor em suas narrativas” (1999, p. 48). Estamos nos referindo ao amor confluyente que, segundo Giddens (1992, p. 73) “transforma a realização do prazer sexual recíproco em um elemento-chave na manutenção ou dissolução do relacionamento”.

Quando olhamos para a cena da primeira noite de amor entre Marcos Paulo e Peçanha, podemos observar o amor confluyente sendo incorporado no arco narrativo da telenovela. Na ocasião não existe nenhuma preocupação das personagens em se manterem longe da luxúria, apesar da imagem embaçada, podemos ouvir os gritos e gemidos de Marcos Paulo, naquele momento o que importa é o prazer, a prioridade é o gozo, o início de uma relação moldada na forma do amor confluyente.

O amor confluyente desenvolve-se como um ideal em uma sociedade onde quase todos têm a oportunidade de tornarem-se sexualmente realizados; e presume a distinção entre as mulheres “respeitáveis” e aquelas que de algum modo estão marginalizadas da vida social ortodoxa (GIDDENS, 1992, p. 73-74).

Mas aos poucos o arco narrativo do casal vai se aproximando do amor romântico. Depois de passar boa parte da trama como fiel escudeira da grande vilã, Marcos Paulo se regenera, reaproximando-se dos bons e torna-se uma das principais responsáveis pela conversão de Valentina. Chegar ao fim de uma jornada marcada por dificuldades, injustiças e momentos de quase perda da vida, mantendo-se fiel aos seus valores, exige que os heróis sejam recompensados. Depois de muito sofrimento é necessário que a tristeza encontre um ponto final, para então se iniciar uma nova história, caracterizada pela feliz calma doméstica.

No último capítulo, entre os vários finais felizes está o de Marcos Paulo e Peçanha. Ele assume o posto de delegado e ela mal pode acreditar que se casará com uma autoridade. Inicia-se assim uma nova jornada, sem desassossegos, até que a morte os separe, mocinha e herói colherão os louros de sua fibra moral, habitando o que Willians identifica como sendo a terceira característica do melodrama, o “*space of innocence*”, ou espaço de inocência, o casamento seguido de uma rotina doméstica com possíveis filhos

e a concretização de ideal familiar que se localiza em um enquadramento conservador, um casal monogâmico e heteronormativizado, garantia de aceitação da personagem trans.

4.2 Britney: suave como um furacão⁵³

Em uma noite de 1999, a imprensa acompanha a reintegração de posse de um edifício ocupado por sem tetos. Diante da resistência de alguns moradores, o advogado do proprietário exige que o oficial de justiça e a Polícia Militar façam cumprir a decisão judicial, homens da tropa de choque descem do caminhão e invadem o local, das muitas janelas do prédio, mulheres e crianças observam assustados a movimentação, entre eles estão Dodô e seus filhos, Rock, Zé Hélio e Rarisson, além da sobrinha Sabrina. Essa cena, exibida em 22 de maio de 2019, foi a primeira aparição de Britney, ainda uma criança, ainda um menino, de nome Rarisson

Essa foi a primeira das 299 cenas que contaram com a participação de Britney ao longo dos 161 capítulos de *A Dona do Pedaço*. Se somadas, elas contabilizam aproximadamente 6 horas e 15 minutos. Assim como Marcos Paulo, Britney também era assunto recorrente nas conversas do restante do elenco, foram 37 cenas em que se falou dela, sem que a personagem estivesse presente, aproximadamente 40 minutos.

Os números de Britney de Souza Macondo são semelhantes ao de Marcos Paulo. Essa considerável visibilidade se deve, em partes, à aprovação que a personagem recebeu do público, confirmada com a vitória de sua intérprete, Glamour Garcia, na categoria atriz revelação do Troféu Melhores do Ano do Domingão do Faustão. A passabilidade, a comicidade de seu arco narrativo e o envolvimento amoroso com Abel (Pedro Carvalho) também contribuem para a aprovação que Britney recebeu dos telespectadores. Das 299 cenas em que apareceu, 142 se deram em um contexto cômico. Com Britney, assim como fez com outras LGBTQIAP+ que criou, Walcyr Carrasco buscou a aceitação do público por meio do humor. Aproximando-se da conjuntura em que sua antecessora estava inserida, Britney também se constituiu a partir do referencial cômico e nos permite entrever de que modo o padrão recorrente de comicidade se faz visível, mesmo no momento em que se busca o rompimento com o histórico problemático das representações trans.

⁵³ Alusão aos versos da canção Só o Amor, tema da personagem, interpretada por Preta Gil e Glória Groove.

A primeira fase da novela, que se passava em 1999 e estendeu-se pelos seus primeiros cinco capítulos, permitiu acessar um pouco do passado de Britney. Ainda como um menino, branco, pobre e sem teto. Essa rápida passagem pela infância da personagem contou com uma cena baseada nos estereótipos de gênero e que podemos afirmar ter sido escrita para indicar ao público o que poderiam esperar da personagem no futuro. Depois da invasão da Tropa de Choque, os moradores são obrigados a deixar a ocupação e procurar outro teto, o uso da força policial fez com que muitas famílias deixassem quase tudo para trás, incluindo a comida. Dodô (Rosi Campos) e Euzébio (Marco Nanini) não têm nada para alimentar as quatro crianças. Rarisson é o único a chorar durante a sequência da retomada de posse, nenhum de seus irmãos mostra a mesma fragilidade emocional. A cena em questão aponta um repertório normativo de gênero.

Imagem 37: De uma das janelas do edifício ocupado, Rarisson e a família acompanham a invasão da tropa de choque.



Fonte: Frame Globoplay (2021).

Rarisson ter sido a única criança a chorar em meio ao despejo da família indica uma sensibilidade que, aponta para identidade de gênero futura, tendo em vista que socialmente à genericidade feminina seria permitido chorar, logo, se Rarisson é, ou será uma menina, então também deve ser mais sensível, diferente dos irmãos. “A cada reiteração de um/a pai/mãe ou professor/a, a cada “menino não chora”, “comporta-se como menina”, “isso é coisa de bicha!”, a subjetividade daquele que é o objeto dessas reiterações é minada” (BENTO, 2017, p. 22-23). A cena em questão possui um caráter dualístico, ainda que se embase nas estereotipagens de gênero, ela nos deixa perceber que, “[...] é através das práticas, de uma interpretação em ato das normas de gênero, que o gênero existe. O gênero adquire vida através das roupas que compõem o corpo, dos

gestos, dos olhares, ou seja, de uma estilística definida como apropriada” (BENTO, 2017, p. 24).

Imagem 38: Rarisson, chorando de fome, é consolado pelo pai.



Fonte: Frame Globoplay (2021).

A partir da segunda semana, a novela passa para a sua segunda fase, nos dias atuais. O capítulo de 29 de maio marca a apresentação de Britney ao público e à sua família, que vai até a rodoviária para recepcionar Rarisson que está retornando à São Paulo depois de anos no interior, onde cursou a faculdade de Ciências Contábeis. Mas quem desce do ônibus é Britney que, volta para casa com um diploma de ensino superior e performando sua nova identidade de gênero e sua outra corporeidade. Diferente de Marcos Paulo que chega ao interior com a corporeidade harmonizada, Britney precisou deixar a capital para assumir sua real identidade de gênero e dar início à transição.

4.2.1 Britney: uma corporeidade questionada

O retorno de Britney surpreende a família que, não estava preparada para encontrá-la. Apenas o irmão Zé Hélio (Bruno Bevan) sabia de seu processo de transição. A supressa gera especulações, comentários e atitudes de cunho transfóbico. Alguns dos principais momentos de Britney, nesse início de seu arco narrativo, contaram com cenas em que sua genitália foi trazida para o centro das conversas, sempre em um tom jocoso, cômico e desrespeitoso, conforme podemos observar nas duas cenas descritas abaixo.

Imagem 39: Britney, sua primeira aparição, par ao público e para a família



Britney, sua primeira aparição, par ao público e para a família. Fonte: Frame Globoplay (2021).

As duas cenas foram exibidas no capítulo de 30 de maio de 2019.

Estão na sala da casa: Britney, Sabrina (Carol Garcia), Maria da Paz, Zé Hélio (Bruno Bevan), Rocky (Caio Castro), Dodô, Cornélia (Betty Faria), Marlene (Suely Franco), Chico (Tonico Pereira).

Marlene: Você falou, falou e não respondeu nada.

Britney: Não respondi, porque eu não sou obrigada a falar das minhas intimidades. Eu sou eu, pronto.

Dodô: Cê cortou ou não cortou? Responde Rarisson.

Rocky: Ué mãe, claro que cortou. Se colocou peito, se colocou bunda, ia fazer o que com esse resto de *pingola*? Ué, cortou.

Britney: Tem muita coisa da vida que você não sabe.

Rocky: Mas, Deus me *dibre* de saber.

Zé Hélio: Britney, eu sempre tive do seu lado, mas você já tá dando muito volta, e aí, cortou?

Chico: Claro que sim, faz parte do negócio. Virou cortou!

Britney: Não faz parte, até porque isso não é um negócio, é o meu modo de ser.

Dodô: Quer dizer que ainda há uma esperança?

Britney: Esperança do que?

Maria da Paz: Gente, vocês tão pensando o que? Que se ela não cortou, agora ela vai voltar atrás, deixar crescer um bigode?

Dodô: Não, não, de alguma maneira ela voltar a ser o Rarisson.

Britney: Aí, percam as esperanças, eu sou Britney. E serei Britney pra sempre.

Cornélia: Isso, cortou!

Britney: Não cortei.

Dodô: Graças a Deus, não cortou.

Britney: Mas sou Britney, por lei, cortando ou não cortando, eu sou mulher.

Rocky: Ta aí um bagulho que eu não consigo entender.

Sabrina: É muita coisa que você não faz ideia, Rocky.

Rocky: Então cê é a bichona que sabe tudo, então? Sabrina se exalta com Rocky e os dois começam uma discussão.

Maria da Paz: Momento sensível, delicado da família de vocês, de

sensibilidade Rocky, tudo é porrada pra você, pelo amor de Deus. Olha aqui, deixa ela ser Britney. Britney, ela vai ser Britney pra sempre. Ela vai ser o que ela quiser. Se fosse minha filha Dodô, minha filha que saiu de dentro de mim, que eu pari, eu amava, eu aceitava. Amor de mãe é amor de mãe, é incondicional, não tem essa.

Dodô: Tá certo, Rarisson, se você virou Britney, eu te amo mesmo assim, porque você é minha filha, me dá um abraço. As duas se abraçam e então toda a família se integra ao abraço (A DONA DO PEDAÇO, 2019, 8m 14s).

Sobre essa cena é importante se destacar a dualidade. Ainda que a transição de Britney seja tratada de modo cômico e com um foco exagerado na genitália, a cena também possui um potencial educativo, já que a fala de Britney deixa claro que ser uma mulher independe da existência do pênis.

Segue a transcrição da segunda cena:

Zé Hélio e Britney estão no escritório de Maria da Paz tratando de sua contratação como estagiária no setor contábil da fábrica.

Zé Hélio: Cê é muita generosa Maria.

Maria da Paz: Ah! Que nada.

Zé Hélio: Olha, eu só espero que a chegada da minha irmã não cause um terremoto aqui nessa fábrica.

Maria da Paz: Terremoto por que, gente? Tá tudo bem.

Zé Hélio: Eu só tenho uma curiosidade, que banheiro ela vai usar?

Maria da Paz: Ih! Agora pegou, pegou! Porque se você ainda tem, tu vai ter que usar o banheiro dos homens. Como é que é isso?

Britney: Aí, eu me nego a usar o banheiro dos homens.

Zé Hélio: Britney, só toma cuidado, que você vai dar um susto geral naquele banheiro feminino.

Maria da Paz: Não, não, tá resolvido, vai usar o meu. Tu vai usar o meu, vai ficar mais à vontade, tá tudo certo. Agora aqui, não vai fazer xixi de pé e sujar toda a tampa do vaso.

Maria da Paz cai na gargalhada.

Britney: Eu tomo cuidado, eu faço xixi sentada.

Maria da Paz: Toma cuidado redobrado, que eu tô fazendo isso pra salvar sua dignidade (A DONA DO PEDAÇO, 2019, 33m 5s).

Do modo cômico, as duas cenas colocam a genitália no centro da narrativa, tornando-se fator determinante para a identidade de gênero da personagem. Ainda que ela tenha afirmado por mais de uma vez que é uma mulher, independente do órgão genital, mas ainda assim, o discurso predominante é o do determinismo biológico. Para Maria da Paz o uso do banheiro tem como único critério a existência do pênis. Apesar dos questionamentos e da curiosidade de ordem transfóbica, Britney nos lembra que, assim como ela, “outras pessoas transgêneras questionam a eficácia da cirurgia para suas vidas, defendem que o acesso e o exercício da masculinidade ou da feminilidade não serão

garantidos pela existência de um pênis ou de uma vagina. Nesses casos, a principal reivindicação é o direito à identidade de gênero” (BENTO, 2017, p. 40).

Essas duas cenas, assim como outras constituintes do arco narrativo da personagem, exemplificam os apontamentos feitos por Connel e Pearse (2015) sobre a mídia ter um histórico de enfoque obsessivo com os procedimentos cirúrgicos de redesignação, ignorando que estes são apenas uma parte do processo de transição. Apesar de problemáticos, o comportamento e as falas das personagens que contracenam com Britney, adquirem uma função metalinguística, são uma amostra do repertório popular que se constituiu sobre a transgeneridade, fundamentando-se principalmente nos discursos midiáticos, resumindo-se às cirurgias.

Não foi apenas a genitália de Britney que foi alvo de especulações durante a trama. Assim como Marcos Paulo, ela também precisou enfrentar a violência simbólica com que os referenciais estéticos normativos são impostos e cobrados. As características de sua corporeidade foram utilizadas para deslegitimar sua identidade de gênero, conforme podemos observar na cena exibida no capítulo de 31 de maio de 2019.

Estão na sala da casa, Britney, Sabrina, Maria da Paz, Dodô, Chico, Zé Hélio, Cornélia e Marlene. Britney e Sabrina estão experimentando as roupas doadas por Maria da Paz. Britney sai do banheiro com uma blusa na mão.

Britney: Linda, olha, de grife.

Maria da Paz: Deixa eu ver.

Sabrina: Aí, eu quero ficar com essa. Sabrina puxa a peça que está nas mãos de Britney.

Britney: Desculpas queridíssima, mas essa faz o meu estilo. Britney toma de volta a peça.

Dodô: Parou de brigar. Oh Maria da Paz, o que é isso? Meu filho resolve virar mulher e você incentiva?

Maria da Paz: Ué, já que virou, virou, Dodô.

Dodô: Tá certo, você realmente deu um emprego de verdade pra Britney, eu tô me acostumando.

Chico: Eu não me acostumo não. Ela tem gogó ainda.

Britney: Eu não tenho gogó.

Maria da Paz: Maléfico.

Cornélia: Eu pensava que já tinha visto de tudo nessa vida. A menina mais bonita da casa, antes era um homem.

Sabrina: Ah, eu sou menos bonita que ela? Britney está tentando calçar um par de botas.

Britney: Nenhum sapato me serve.

Dodô: Você virou mulher, mas o pé continua grande.

Chico: É de homem né macho?

Britney: Não me atormentem, principalmente você, maléfico.

Chico: A verdade dói, né rapaz.

Maria da Paz: Ele tá brincando (A DONA DO PEDAÇO, 2019, 34m 5s).

Ainda que Cornélia tenha dito que Britney é a mais bonita da casa, o discurso predominante na cena refere-se à inadequação de seu corpo aos cânones estéticos tidos como ideais de beleza feminina. Aquilo que é percebido como imperfeição é utilizado para deslegitimar a identidade de gênero da personagem e lembrar-lhe do passado antes da harmonização que, para os outros ainda se faz presente em razão das formas de seu corpo. De acordo com Trinca (2008), o imaginário popular é historicamente alimentado por essa ênfase nas imperfeições corporais e pelo descrédito com os corpos reais. A cena em questão se alimenta e se embasa nesse repertório popular responsável por sustentar a canonicidade da estética tida como normativa ou ideal.

Apesar dos ataques e da violência que sofrem, corpos como o de Britney transformam-se em meios de contestação da ditadura estética, eles desafiam as normatividades de gênero a partir de corporeidades divergentes e que não estão totalmente enquadradas nos moldes estabelecidos pela canonicidade estética.

O corpo orgânico marcado tem sido um locus crucial de contestação cultural e política, tanto para as linguagens das políticas de identidade libertadoras, como para os sistemas de dominação envolvendo amplamente linguagens da natureza partilhadas, construídas como recurso para as apropriações da cultura (HARAWAY, 2018, p. 190-191).

Exercer sua generidade, em um corpo divergente e que não está totalmente em consonância com o que se espera dela é um ato de contestação da ordem vigente. A mulheridade de Britney e de tantas outras que não possuem corpos redesignados é também uma ação libertária, que faz dessas corporeidades organismos dissidentes e independentes da linguagem de gênero.

As cenas tratadas nesse tópico pintam com as tintas da comicidade falas extremamente transfóbicas e são um indicativo de todo o restante do arco narrativo da personagem. Com ou sem transfobia, quase a metade das cenas envolvendo a personagem, 142 ao todo, se dão de modo cômico, a maioria delas se passando no núcleo familiar.

4.2.2 Britney: mercado de trabalho e conservadorismo

Semelhante a Marcos Paulo, Britney possui o diploma de ensino superior. E foi a partir da entrada na graduação, quando deixou a casa dos pais e foi morar no interior do

estado de São Paulo, que seu processo de harmonização se iniciou. Uma outra semelhança entre Britney e Marcos Paulo diz respeito à conclusão do ciclo educacional, no mundo real, isso só lhes seria permitido em razão das duas ainda não terem suas reais identidades de gênero assumidas ou expostas durante a fase escolar. Ao retornar para casa, portando um diploma de Ciências Contábeis, Britney procura por Maria da Paz e lhe pede uma oportunidade de emprego. A cena em questão, exibida em 1º de junho de 2019, é um dos primeiros exemplos da transfobia existente no mercado de trabalho e, nesse sentido, pode ter cunho educativo.

Acompanhada de Britney, Maria da Paz entra seu escritório na fábrica.

Maria da Paz: Mas fala, eu tô curiosa pra saber o que você veio falar comigo. É o que? Sua Mãe?

Britney: Não.

Maria da Paz: Seu Pai? Botou você pra fora de casa?

Britney: Não.

Maria da Paz: Eu vou lá, falo com ele...

Britney: Não, deixa eu te explicar. Eu quero um emprego.

Maria da Paz: Emprego de quê?

Britney: Ah, eu fui embora, fazer contabilidade, acontece que todo mundo acha que trans têm que fazer programa ou showzinho.

Maria da Paz: Não, eu não acho, senta pra gente conversar.

Britney: Licença, no máximo admitem como cabelereira, quero um trabalho normal, na contabilidade.

Maria da Paz: Sim, estudou? Estudou de verdade?

Britney entrega o diploma para Maria da Paz.

Britney: Oh, trouxe meu diploma pra comprovar.

Maria da Paz: Márcio!

Márcio (Anderson Di Rizzi) entra no escritório.

Maria da Paz: Cê não reclamou que tava precisando de alguém para te auxiliar? Lá na contabilidade, um ajudante.

Márcio: Sim, a gente precisa, pronto, ela vai fazer um estágio com a gente, se for bem vai ser contratada.

Britney: Aí não acredito Maria da Paz.

Márcio: Tem experiência anterior?

Britney: Não. Só em outras profissões, eu acabei de me formar.

Márcio: Então eu acho melhor a gente...

Maria da Paz: Não tem que achar que cê não perdeu nada. Ela tem diploma, tá aqui, quer olhar?

Márcio: Mas Maria...

Márcio: Se ela tem diploma ela vai fazer o estágio, e se for muito bem, vai ser contratada a Britney (A DONA DO PEDAÇO, 2019, 29m 17s).

Ainda que de modo velado, a cena acima é um exemplo de como a transfobia opera dentro do mercado de trabalho, mesmo com a qualificação mínima que se espera para uma vaga de estagiária, foi cobrado de Britney uma experiência anterior que, provavelmente, em muitos casos no mundo real, não seria exigida de uma pessoa cis. Situações como essa não são uma exclusividade da ficção, na realidade em que vivemos,

diariamente pessoas trans são preteridas e negligenciadas pelo mercado de trabalho em razão, unicamente, de suas identidades de gênero. Ainda sobre essa cena, podemos afirmar que as primeiras falas de Britney a respeito da falta de oportunidades profissionais, sintetizam uma longa, histórica e insistente realidade no Brasil e revestem de atualidade os apontamentos feitos por Kulick sobre a vida profissional de travestis em meados da década de noventa.

Nos breves períodos de suas vidas em que estão ocupadas em empregos assalariados, trata-se invariavelmente de ocupações notadamente femininas: empregadas domésticas, cozinheiras em residências privadas ou pequenos restaurantes, cabelereiras ou pedicures em minúsculos salões de beleza. Diante da discriminação cruel e explícita do mercado de trabalho, as travestis explicam aos jornalistas, não lhes resta alternativa a não ser “cair na vida” para não passar fome (2008, p. 192-193).

Seu alto nível de escolaridade, se comparado com a maioria das pessoas trans da realidade, lhe garantiu a contratação na fábrica de Maria da Paz, porém, seu passado é inconclusivo, e não podemos afirmar categoricamente que a personagem não tenha se prostituído durante o período em que esteve longe da família. Essa inconclusão fica evidente em uma cena exibida no capítulo de 31 de maio de 2019, que se encerrou deixando em aberto o passado de Britney, seguimos sem saber se ela se prostituiu ou não.

Estão na sala, Britney, Dodô, Chico, Cornélia, Marlene, Zé Hélio e Maria da Paz. Sabrina sai do quarto vestindo uma das peças doadas por Maria da Paz.

Sabrina: Opa.

Maria da Paz: Deixa eu ver. Aí, princesa linda da tia.

Sabrina se posiciona no centro da sala e faz poses para que todos vejam o caimento da roupa.

Dodô: Na Josiane ficava chique, mas pra você vira roupa de piriguete.

Zé Hélio: Mãe, vocês atormentam demais a Sabrina.

Sabrina: Aí, cansei, vou embora.

Maria da Paz: Não acredita não, tá linda.

Dodô: É que essa aí dá um duro, se mata de trabalhar na loja de conveniência.

Chico: Oh, Dodô, só você não percebeu que sua sobrinha é uma piranha.

Dodô: Pará de falar isso, ela trabalha muito.

Britney: Deixa eles mãe, deixa eles, são preconceituosos, tenho certeza que só porque eu sou trans, eles também pensam que eu sou piranha.

Marlene: Mas você nunca foi? Não é daquele tipo, passado me condena?

Britney: Passado é passado, esqueci. Graças à Maria da Paz agora eu trabalho na contabilidade, amanhã vai ser meu primeiro dia e eu vou arrasas (A DONA DO PEDAÇO, 2019, 35m 28s).

Logo no seu primeiro dia de trabalho como assistente do setor contábil, Britney foi designada para experimentar os bolos, método encontrado por Maria da Paz para garantir o controle de qualidade e o máximo de fidelidade às suas receitas originais. Mas ao longo da trama Maria perde a fábrica, em um golpe aplicado por sua filha Joseane. Tempos depois a *Bolos da Paz* é vendida para Fabiana (Nathalia Dill). A chegada da nova dona é o estopim para um dos pontos marcantes do arco narrativo de Britney. Fabiana é ex-noviça e deixou o convento para procurar pela irmã, de quem foi separada na infância. Além de promover ataques aos direitos trabalhistas dos seus funcionários, ela acaba recorrendo aos seus valores religiosos para motivar e justificar a demissão de Britney, conforme podemos observar na sequência exibida em 31 de agosto de 2019.

Britney está na sala de Fabiana.

Britney: O que cê disse?

Fabiana: Eu fui bem clara. Eu cresci num convento, eu não tô acostumada...com esse tipo de gente...

Britney: Que tipo de gente? Eu sou gente, só!

Fabiana: Eu não tenho preconceito nenhum. Eu aceito as pessoas exatamente como elas são. Só que eu acho que para um melhor funcionamento da empresa, é melhor que você venha vestida, desculpa, que você venha vestido de homem.

Britney: Mas eu sou mulher, querida!

Fabiana: Não disse que se chamava Rarisson.

Britney: Eu sou trans.

Fabiana: Eu sei, eu namorei o Rocky, seu irmão, lembra?

Britney: Eu tô sabendo que vocês separaram. Como é que ele pode ficar com uma mulher com uma cabeça igual a sua?

Fabiana: Olha, a gente se dava muito bem, mas isso não vem ao caso, até porque, a separação é recente, talvez a gente até volte.

Britney: Tá me hostilizando? Eu sou irmã dele, você quer voltar com ele mesmo?

Fabiana: Por favor, não vamos misturar assuntos pessoais com empresa. Bom, eu já disse tudo o que tinha pra falar. Amanhã eu venho bem cedo, você por favor, venha em trajes masculinos. E de agora em diante, o seu nome aqui dentro vai ser Rarisson (A DONA DO PEDAÇO, 2019, 2m 13s).

Antes da transcrição da segunda cena, é importante pontuarmos que o modo como Britney é hostilizada pela vilã, pode ser tomado como uma tentativa do autor de gerar a identificação da audiência com a personagem, por outros modos que não apenas a comicidade. Tradicionalmente, é para com os humilhados que o público guarda a sua solidariedade, nesse caso, a mocinha injustamente demitida.

Segue a transcrição da segunda cena:

Britney vai até a sala de Fabiana.

Britney: Com licença.

Fabiana: Ah, Rarisson.

Britney: Britney! Você disse que queria falar comigo.

Fabiana: Quero, quero sim. Quero saber por que você não veio com as roupas masculinas.

Britney: Porque eu sou mulher, mulher e trans.

Fabiana: Mulher? Eu dei uma ordem.

Britney: Que tipo de ordem é essa? Que é contra a minha maneira de ser. Você me conheceu mulher, o que quê tá acontecendo? É o meu irmão, né? Porque ele terminou com você. Cê tá se vingando em mim.

Fabiana: Vingando? Vingança? Eu não sou tão baixa assim, não sou tão mesquinha. Eu cresci num convento eu vejo o mundo dessa forma. Eu não tenho preconceito nenhum, você pode ser o que você quiser, só que daqui pra fora.

Britney: Eu sou assim o tempo todo, querida.

Fabiana: Eu dei uma ordem! Cê não vai me obedecer?

Britney: Eu nem tenho roupa masculina.

Fabiana: Ah, por favor, pega emprestado dos seus irmãos, dá um jeito.

Britney: Eu sou mulher, eu já disse.

Fabiana: Você não vai me obedecer? Muito bem, passe na sala do Márcio, você vai assinar sua demissão.

Britney: Eu sou uma funcionária excelente, eu trabalho na contabilidade, eu provo os bolos, sou eu que digo se eles estão bons...

Fabiana: Passe na sala do Márcio. E assine os papéis, você está fora da empresa. Por favor (A DONA DO PEDAÇO, 2019, 39m 11s).

Fabiana pode ser percebida como mais uma alegoria do fundamentalismo religioso brasileiro que, esconde seus preconceitos atrás de uma cortina de fumaça. O embate entre as duas personagens nas cenas descritas acima, configura-se em uma crônica da realidade sociopolítica contemporânea. “A multiplicação e a renovada visibilidade de sujeitos políticos, suas lutas por reconhecimento como sujeitos de direitos e a oposição por parte de setores conservadores têm posicionado tais questões no centro de uma intrincada arena de disputas” (FACCHINI; SIVORI, 2017, p. 2).

O diploma de ensino superior e o bom histórico profissional não significaram nada, o preconceito e a transfobia sustentado pelo discurso religioso acabam sendo determinantes e Britney é demitida. Esse momento do arco narrativo da personagem denuncia a realidade do mercado de trabalho para pessoas trans, mesmo aquelas que conseguem contrariar as estatísticas e se formar, ainda terão as barreiras do preconceito impedindo seu acesso às oportunidades profissionais formais. Como uma espécie de resposta fundamentalista aos avanços conquistados pelas minorias, em especial as pessoas trans, as afrontas e violências sofridas no espaço profissional por Britney e outras transfemininas do mundo real, possuem *status* de contra-ataque àquelas presenças que, pela lógica conservadora, não deveriam estar ali. “O atual embate conservador contra as conquistas e a visibilidade de movimentos de minorias parece constituir hoje um dos

principais obstáculos para a garantia dos direitos fundamentais de uma série de sujeitos” (FACCHINI; SIVORI, 2017, p. 5). É importante destacar que foi exatamente no ambiente profissional que Britney sofreu a maioria das 48 cenas com conteúdo transfóbico. Essas se deram no local de trabalho, não se limitando apenas aos ataques de Fabiana, como também as muitas piadas feitas por colegas de trabalho a respeito do interesse de Abel pela personagem.

Treze dessas 48 situações transfóbicas contaram com uma resposta e vieram acompanhadas do contraponto educativo sobre a temática. Em comparação com *O Sétimo Guardiã* foram 11 cenas a mais. A maioria delas tratam de questões legais, como alteração de documentos e da correção de atitudes e comentários homo e transfóbicos. Entre essas cenas, destacamos as que abordaram a demissão de Britney por conta da postura transfóbica de Fabiana, exibidas nos capítulos de 3 e 5 de setembro de 2019.

Britney está sentada diante da mesa de um advogado, seu nome é Jeremias (ator não identificado).

Jeremias: Boa tarde.

Britney: Boa tarde, doutor Jeremias?

Jeremias: Exatamente.

Britney: Eu preciso de um advogado, óbvio, se não, não estaria aqui, desculpa. Conheço doutor Antero, mas ele teve um aneurisma e me indicaram o senhor, um advogado trabalhista.

Jeremias: Problemas com o empregador?

Britney: Fui demitida. Vou explicar pro senhor. Eu estudei Ciências Contábeis e sou contadora numa fábrica de bolos. E por conhecer bem o produto eu também sou inspetora de qualidade. A fábrica mudou de dona...

Jeremias: E você perdeu o emprego?

Britney: Eu sou trans, a nova proprietária quer que eu vá vestida de homem. Eu sou mulher, eu tenho todos os meus documentos certinhos, conforme a lei. Eu só quero o meu trabalho de volta, o senhor pode fazer alguma coisa por mim.

Jeremias: Vamos fazer o seguinte? Eu vou entrar com uma reclamação trabalhista e você vai ter o seu emprego de volta. Pode confiar.

Britney: Confio, confio, muito obrigada, doutor, brigada (A DONA DO PEDAÇO, 2019, 27m 53s).

Ainda que não deixe explícito de que modo a legislação trabalhista protege Britney, a cena carrega um potencial educativo por deixar claro que a demissão é injusta, transfobia não é razão plausível para que um empregador demita uma funcionária. Cabe pontuar também que, o tempo entre a demissão, a procura pelo apoio jurídico e o transcorrer dos ritos jurídicos não condizem com a realidade. Uma mulher trans do mundo real, em uma situação como a de Britney, encontraria outras dificuldades, como contratar

um advogado, pagar por esse serviço, além de sua sobrevivência até que se julgasse o caso.

Britney, acompanhada de seu advogado, entra na sala de Fabiana.

Fabiana: O que é isso? Você pensa que pode entrar na minha sala assim, sem permissão?

Britney: Eu vim com o meu advogado.

Fabiana: Eu já falei que você vai receber os seus direitos.

Britney: Eu não quero meus direitos, eu quero meu emprego. Márcio aparece na sala.

Márcio: Britney, ela é a nova proprietária, se não deseja mais os seus serviços...

Britney: Márcio, o mundo mudou, ela me demitiu porque eu sou trans.

Fabiana: Eu já falei milhões de vezes, eu não tenho preconceito nenhum.

Britney: Corta essa, por gentileza Fabiana, doutor Jeremias.

Jeremias: Muito prazer.

Fabiana: Prazer.

Jeremias: Eu fui ao tribunal do trabalho e consegui essa ordem judicial para reintegração da funcionária.

Jeremias passa a ordem judicial para Márcio.

Fabiana: Mas, pera aí, eu tenho o direito de demitir quem eu quiser.

Jeremias: Não por esse motivo. Ela tem o direito de ser trans, de acordo com o juiz trabalhista...

Márcio: A Britney foi reintegrada ao emprego. É melhor seguir a ordem judicial.

Fabiana: Dá aqui, deixa eu ver.

Fabiana: É, parece que tá tudo certo aqui. Parabéns, pode voltar às suas funções.

Britney: Ah, mais um detalhe.

Fabiana: Como assim mais um detalhe?

A cena continua na área da linha de produção da fábrica, onde estão os outros funcionários, incluindo Abel.

Britney: Consegui meu emprego de volta graças à uma ordem judicial.

Abel: Ah! É...quer dizer, isso é possível? Como é que ficam a moral e os bons costumes?

Britney: Moral e bons costumes é tratar as pessoas com dignidade, Abel.

Beto (Jardel Camelo): Falou e disse, Britney.

Wesley (Cassiano Barreto): Seja bem-vinda.

Márcio: Seja bem-vinda, Britney.

Britney: Obrigada, Márcio. E tem mais um detalhe, olha aí.

Márcio: Olha aqui gente. Britney está autorizada a usar o banheiro feminino da empresa (A DONA DO PEDAÇO, 2019, 23m 34s).

A abordagem das garantias trabalhistas de pessoas trans em *A Dona do Pedaço*, podem ser tomadas como um exercício do potencial pedagógico e educativo da telenovela. As duas cenas descritas acima deixam claro para o público que a transfobia não pode ser tomada como critério para a demissão e que pessoas trans podem usar o nome social e vestirem-se de acordo com sua real identidade de gênero. Esse momento

do arco narrativo da personagem não deixa dúvidas, a lei trabalhista também protege os colaboradores em casos como o de Britney, e confirma a telenovela como “[...] um entretenimento com um potencial educativo, social, cultural e artístico ainda não avaliado adequadamente, nem explorado do ponto de vista dos dividendos que ele pode render” (MOTTER, 2003, p. 147).

Se a temática trans não é de conhecimento do público em geral, menos conhecida ainda é a parte da legislação trabalhista que se ocupa desses trabalhadores. Cenas como essas são consideradas educativas por levarem para audiência, uma das mais expressivas da televisão brasileira, informações que tem sua circulação restrita à comunidade LGBTQIAP+, círculos acadêmicos, militantes e jurídicos. E ao colocar Britney como vítima, a telenovela tenta promover a compreensão do público por meio da solidariedade e da empatia, diante dos dramas vividos por uma personagem com o qual estão convivendo há meses e com quem já possuem um possível vínculo minimamente afetivo. “É no campo da compreensão e da afetividade que ela exerceu o seu papel de levar os telespectadores a conviver com a diferença e experimentar, pela via ficcional, uma situação que irá conquistar, na realidade, foro e espaço para existir” (MOTER, 2003, p. 138).

Por meio do arco narrativo de Britney, as garantias trabalhistas de pessoas trans agora integram o considerável histórico de temáticas que a telenovela brasileira se dedicou a desmistificar para o seu público, exercendo seu potencial pedagógico. Momentos como esse podem ser tomados como evidência da pedagogia própria dos meios de comunicação, responsável por preparar e levar ao público discussões que acontecem em esferas da sociedade não acessadas por grande parte da audiência, e ao fazê-lo, a telenovela brasileira torna-se agente ativo no debate social, como lembra Motter:

A pedagogia dos meios, e em particular do gênero, vem preparando gradualmente para discussões mais claras, francas e corajosas. Trazê-las para o primeiro plano, para a trama central da história é um passo a mais no processo de mudança da telenovela brasileira interessada em interferir diretamente nos mecanismos de compreensão do homem, da sociedade que produz a violência urbana, buscando despertar em cada um de nós o desejo de transformá-la (2003, p. 27).

4.2.3 Britney e Abel: amor (romântico) à primeira vista

Todo o debate a respeito da transgeneridade na história de Britney, se deu no contexto de seu envolvimento amoroso, com exceção de sua volta do interior e os

conflitos com Fabiana relatados anteriormente. O amor romântico foi o principal mobilizador da trama da personagem, ainda que só tenha sido permitido beijar seu amado na boca depois do casamento, Britney protagonizou 92 cenas passadas em um contexto romântico. Ainda que o número possa parecer considerável, não carrega grande importância, já que são 92 cenas em que o amor e o afeto não são de fato praticados, igualando-se aos outros tantos casais LGBTQIAP+, aos quais a efetiva concretização do amor não foi possível.

Quase todos os acontecimentos e conflitos do seu arco narrativo originaram-se em seu relacionamento com Abel, de modo que, considerando as classificações propostas por Oroz (1999), podemos identificar Britney com o arquétipo da amada, que “funciona no universo mítico como a realização do amor cortesão e romântico (OROZ, 1999, p. 89).

O arquétipo da amada atende a um ideal de feminilidade projetado pelo patriarcado. Para ser escolhida como tal, essa mulher precisa atender à uma série de requisitos, gabaritando o ideário machista: bela, recatada e do lar. Recorrendo a Oroz, essa figura arquetípica precisa enquadrar-se em um referencial estético, ser submissa, se possível virgem e demonstrar aptidão para zelar pelo lar e garantir o bem-estar do marido e dos filhos no futuro (1999). Em síntese, a amada atende ao ideal de mulher tecido na esteira do patriarcado, conforme aponta Oroz:

A amada está relacionada à fragilidade, na medida em que não tem passado – experiência própria – e pertence à esfera do privado. Ela não traz desgraças ao homem e sempre se casam. Poderia ter sido um protótipo relacionado exclusivamente com a fragilidade, mas não é, pois é ela quem inspira o sentimento da paixão romântica, fundamental na escala dos valores ocidentais. A amada é a visão patriarcal da “mulher perfeita”. Em consequência, sua *mise en scène* e sintaxe diferenciam-na dos protótipos frágeis e assemelham-na à má e/ou prostituta (1999, p. 89).

Por várias vezes, antes de saber a verdade sobre a identidade de gênero de Britney, Abel demonstra ter uma concepção idealizada da amada, se referindo a ela com termos como pura e casta, sempre reforçando a valorização da castidade. Além de sempre lembrar dos muitos filhos que pretende ter com ela após o casamento, deixando claro que aquele é um modelo de esposa do qual ele não abre mão.

Britney não se enquadra totalmente no ideal de esposa concebido por Abel, no entanto, ele abdica de parte do seu conservadorismo e encerra a trama casando-se com ela. Ainda que não possa engravidar, Britney, mesmo sendo uma mulher trans, carrega

parte dos requisitos desse arquétipo concebido a partir do discurso patriarcal: ela é bela, dentro dos padrões tradicionais de estética, e performa a feminilidade em um registro que remete à fragilidade e submissão. A figura da amada é uma das principais na estrutura melodramática, e o seu uso para se referir ou classificar uma personagem transexual confirmam a capacidade de atualização do gênero melodramático, conforme apontado por Williams: “o melodrama se renova e se moderniza, adaptando a consciência mais recente dos problemas sociais e dos fracassos da justiça aos fins melodramáticos” (2018, p. 216, tradução nossa)⁵⁴.

Outro aspecto da relação do par é a presença do amor à primeira vista, que se localiza na área de intersecção entre o melodrama e o romantismo, pois, conforme apontado por Giddens, o amor romântico implica atração instantânea (1992). Mesmo nos casos em que os personagens ainda não sabem ou não entendem seus sentimentos, a narrativa se desenrola de modo a deixar transparecer o envolvimento amoroso eminente. Eles, os apaixonados, podem ser os últimos a saber, mas o público vislumbra o futuro que lhes aguarda a partir daquele primeiro olhar.

Ao ver Britney pela primeira vez, Abel fica embasbacado, as poucas palavras que consegue balbuciar expressam o impacto que esse encontro lhe causou, “que mulher é essa?”. Trata-se de um sentimento novo e nunca antes experimentado, algo raro, tanto quanto a descoberta do amor de modo imediato, uma experiência que se assemelha à seguinte postulação de Giddens: “o ‘primeiro olhar’ é uma atitude comunicativa, uma apreensão intuitiva das qualidades do outro. É um processo de atração por alguém que pode tornar a vida de outro alguém, digamos assim, ‘completa’” (1992, p. 51).

⁵⁴ “Melodrama renews and modernizes itself by adapting the most recent awareness of social problems and failures of justice to melodramatic ends” (WILLIAMS, 2018, p. 216).

Imagem 40: Abel, o grande amor de Britney.



Fonte: Divulgação Rede Globo (2019).

A intensidade dos sentimentos de Abel é tamanha que, rapidamente o seu amor por Britney torna-se correspondido. Além dos muitos elogios e galanteios, ele sempre deixou claro a infinidade dos seus sentimentos, contando à sua amada todas as histórias dos seus dias futuros como um casal, dividindo a vida e criando seus filhos, até que a morte os separe. As relações originárias do amor romântico possuem um caráter infundável, o romantismo não considera a possibilidade dos sentimentos ou das relações amorosas se acabarem, são para sempre, se adequando e resistindo às dificuldades, desinteligências e atribulações. “O amor romântico pressupõe a possibilidade de se estabelecer um vínculo emocional durável com o outro, tendo-se como base as qualidades intrínsecas desse próprio vínculo” (GIDDENS, 1992, p. 10).

4.2.4 Que mulher é essa? Passabilidade e a narrativa de revelação

Essa mulher que deixou Abel completamente apaixonado, assim como todas as outras personagens LGBTQIAP+ que a antecederam, passou pela narrativa de revelação em dois momentos de seu arco narrativo. O primeiro deles quando retornou à casa de seus pais depois de anos morando no interior. O segundo, e mais difícil, foi a revelação de sua identidade de gênero para o amado. A história de amor de Britney e Abel foi atravessada

e mobilizada pela passabilidade da personagem, passabilidade entendida como uma performatividade de gênero que, “dispõe um conjunto de atos regulados e repetidos que asseguram uma imagem substancial de gênero no registro de uma matriz heterossexual e cisgênera” (PONTES; SILVA, 2017, p. 407).

A passabilidade da personagem nos deixa entrever que Britney habita uma realidade privilegiada e consideravelmente diferente da maioria das transfemininas do país. Além de ser uma mulher branca, com ensino superior, ela performa sua identidade de gênero a partir de uma corporeidade que se enquadra dentro do referencial estético padrão. Britney possui um corpo socialmente aceito, é percebida como sendo uma mulher cis, divergindo de uma parcela significativa da comunidade trans que, diante da inadequação às padronizações corpóreas passam a ser duplamente excluídas, em razão de sua identidade de gênero e por serem corporeidades abjetas, segundo Pontes e Silva:

Nesse contexto, a experiência de passabilidade é reveladora de um registro normativo que lê corpos como inteligíveis na medida em que estes agenciam marcas corporais (características relacionadas ao sexo: seios, estrutura corporal, pelos, dentre outras) com vistas à reiteração performativa da linearidade sexo-gênero. As corporalidades que escapam pela descontinuidade tendem a tornar-se abjetas, habitando as zonas inóspitas da vida social, o que situa a experiência de passabilidade de forma dupla: como imposição e exigência normativa no registro cisgênero e como estratégia de segurança frente a situações de violação, derivando outros questionamentos (2017, p. 410).

Além de ser o principal elemento do arco narrativo da personagem, a passabilidade de Britney motivou boa parte dos comentários preconceituosos que ela enfrentou. Ela só era percebida como uma mulher cis por seu amado, Abel era o único do elenco que não sabia da identidade de gênero dela e mais do que ignorar a verdade, idealizava um relacionamento nos moldes da cisgeneridade, planejando filhos biológicos com ela. Seus galanteios e comentários eram motivo de piada para alguns de seus colegas de trabalho na fábrica, muitas vezes, faziam chacota da ignorância dele, reforçando o estereótipo do português burro e ofendendo Britney. Segue abaixo a transcrição de uma exibida no capítulo de 27 de junho que exemplifica estas postulações.

Britney entra área de produção fábrica, todos já estão trabalhando.
Britney: Bom dia, gente.
Abel vai ao encontro dela.
Abel: Oh menina, oh, então, eu passei na sua casa de manhã pra gente correr, mas já não estava, aconteceu alguma coisa?
Britney: Aí Abel, desculpa, eu precisei sair mais cedo, eu tinha uma consulta médica.
Abel se assusta e coloca as mãos na testa e no pescoço de Britney para

verificar a temperatura dela.

Abel: Uma consulta? Mas pera aí, você tá bem? Deixa eu ver, deixa eu ver. Não tá com febre, não tá com febre.

Britney: Não Abel, tá tudo certinho, uma consulta de rotina, tá tudo certo.

Beto que acompanhava a conversa dos dois intervém.

Beto: Hormônios (risos).

Britney: Com licença.

Abel: Ora, não seja indelicado com a menina, não seja indelicado com a menina. Como hormônios? Olhe a pele dela, é tão bonita, tão linda, tão luzidia, tão resplandecente. Lá precisa de hormônios? Foi uma consulta de problemas de mulher, como se diz lá na terrinha.

Britney: É foram problemas femininos.

Abel: (se dirigindo a Beto) É, tá vendo?

Britney: Uma consulta corriqueira, tá tudo certo. Beto, por favor não seja indiscreto. Tô te pedindo, de coração.

Abel: Ouviu?

Britney: Por favor. Com licença. Tchau Abel.

Abel: Até já.

Britney sai da área de produção. Wesley se aproxima de Beto e Abel.

Wesley: Só falta tá grávida.

Beto e Wesley riem.

Abel: Olha, vocês parem de ofender a menina, porque ela tem sua dignidade, se vocês continuarem com isso terão que se haver comigo. Abel sai e deixa os dois.

Wesley: Esse português ainda não percebeu?

Beto: Ele tá apaixonado, ora pois.

Wesley: Ora pois.

Cenas como a que transcrevemos acima foram recorrentes durante boa parte do arco narrativo de Britney, pelo menos até o momento em que ela conta para Abel sobre sua identidade de gênero. Geralmente, as piadas de Beto e Wesley a respeito da transgeneridade, baseavam-se nos binarismos de gênero, como no caso do comentário sobre a gravidez. Os ataques claramente transfóbicos de Fabiana foram apenas o ápice de toda a transfobia que a personagem viveu durante seu período de trabalho na fábrica, sua generidade sempre foi questionada, negada e ridicularizada por parte dos colegas de trabalho.

Os ataques feitos contra Britney se davam em um contexto que atribuía a Abel o estereotipo do português burro, já que ele era o único no elenco a ignorar sua transgeneridade. A passabilidade da personagem reforçou uma outra estereotipagem, comungando com discursos preconceituosos e xenófobos recorrentes no repertório cultural brasileiro, uma construção narrativa problemática e desrespeitosa com as representações da transfeminilidade e da cultura portuguesa. Cenas como a que transcrevemos acima parecem aludir às incontáveis piadas e anedotas sobre portugueses

4.2.5 Abel: a paixão, o pecado e o conservadorismo

Um dos momentos mais impactantes do envolvimento de Britney e Abel se deu quando ela contou a ele sobre sua idade de gênero, em cena exibida no capítulo de 22 de agosto de 2019.

Britney e Abel estão caminhando pela rua de braços dados.

Britney: Aí Abel, tão gostoso quando você me traz até em casa.

Abel: Ah, menina eu adoro acompanhá-la, sabe? Por mim eu a acompanhava todos os dias da minha vida. Sabe? Nos seus momentos de alegria, tristeza...

Britney: Eu sei, eu sei. Cê me diz coisas tão lindas.

Abel: Ah menina, não são só palavras. Você não percebeu todo o carinho que eu lhe dedico, toda a estima?

Britney: Eu sei. Você tem estimas demais. Mas tem coisas...

Abel: Shiu, menina. Não tem coisa nenhuma, tá a perceber? Olhe, escute bem com atenção. Não há nada, nada neste mundo que vai impedir que eu continue a te dedicar todo o meu carinho, toda a minha estima.

Britney: Só estima?

Abel: Não, não é só estima. É amor. Menina Britney, eu amo-te. Eu amo-te, eu amo-te desde o primeiro dia que eu te vi, sabes-te? Eu não sei explicar, mas você é assim, a pessoa no mundo que eu mais amo. Não há ninguém, ninguém...

Britney: Abel...

Abel: Não há ninguém na face da terra que mereça mais o meu carinho, a minha admiração e o meu amor que você. E eu sei que você sente o mesmo por mim também, não sente?

Britney: Abel...

Abel: Oh menina, escute, escute...

Britney: Abel...

Abel: Eu sei que você é assim pura, é casta, não é assim como as outras, assim fácil, sabe? E...essa...essa sua pureza, essa sua delicadeza, sabe? A sua timidez, isso cativou-me, cativou-me mesmo menina, e fez com que eu me apaixonasse por você, muito. E eu não consigo perceber por que a gente não consegue ter mais...liberdades como casal, sabe? Eu sei que você sente a mesma coisa por mim, não sente? Diga lá.

Britney: Abel, você precisa me conhecer melhor.

Abel: Oh menina, eu já te conheço tão bem. Sério, já conhece tão bem, a ponto de dizer pra todas essas pessoas aqui, em alto e bom som, que você é a mulher da minha vida, que eu vou amá-la pra sempre e que você é mulher que eu mais amei na vida. Bom, palavra de português.

Britney: Tem um detalhe Abel.

Abel: Oh menina, a gente tá sempre a falar e você nunca...oh menina.

Britney: Não suporto mais, eu preciso falar a verdade, agora.

Abel: Verdade, você não sente a mesma coisa por mim? É isso? Menina, tais a me assustar.

Britney: Abel...

Abel: Sim.

Britney: Eu sou trans.

A cena é cortada e retomada minutos depois, no mesmo capítulo.

Britney: Ufa, saiu. Foi difícil dizer, mas eu tomei coragem. Pronto, falei, Abel eu sou trans.

Abel: Pera aí menina, não estou a perceber, trans como? Não tô a perceber.

Britney: Trans é trans.

Abel: Não menina, pera aí, eu não tô a entender, como assim trans?

Britney: Trans é mulher.

Abel: Não, você é uma mulher, você é uma linda mulher. Você não é trans. Você é uma mulher. Eu tô vendo aqui na minha frente, você...

Britney: Eu nasci num corpo diferente, entende? Num corpo masculino. Eu nasci menino.

Abel: Não, não. Pera aí, pera aí. Eu não estou a perceber, menina. Você, você não...você é um menino? É isso?

Britney: Eu fui criada como Rarisson, mas eu nunca me senti...eu nunca me senti bem. Eu me sentia inadequada naquele corpo, então eu ganhei uma bolsa e fui estudar no interior, então eu me aceitei e comecei a tomar os hormônios, fiz a transição, sou mulher agora.

Abel: Não, não, não, não. Não há transição.

Britney: Abel, eu sou mulher. Eu tenho meus documentos, a minha identidade é feminina. É isso que importa Abel. Eu sou mulher.

Abel: Você não é mulher, você não é a minha menina.

Britney: Não Abel, claro que eu sou.

Abel: Você me enganou este tempo todo.

Britney: Não Abel. Não.

Abel: Você brincou com os meus sentimentos.

Britney: Claro que não Abel.

Abel: Todo o meu sentimento, não, não, não. Você não me falou a verdade este tempo todo.

Britney: Abel, Abel...

Abel: Não estou a perceber. Eu só não te disse antes porque eu te amo, Abel.

Abel: Você jogou com a minha dignidade, sabia?

Britney: Eu te amo Abel.

Abel: Foi isso. Olha, você não se aproxime de mim. E na fábrica...

Britney: Abel...

Abel: Não...

Britney: Abel...

Abel: E na fábrica não ouse falar comigo.

Britney: Abel, por favor.

Abel: Você brincou com os meus sentimentos, você é um...você é um extraterrestre.

Britney: Não Abel.

Abel, visivelmente transtornado, deixa Britney sozinha na rua, chorando muito (A DONA DO PEDAÇO, 2019, 53s).

O momento em que Britney se revela para Abel foi muito aguardado pelos telespectadores e durante as semanas que antecederam a exibição da cena a imprensa especializada deu uma atenção especial para o assunto. Apesar de todo o tom dramático, algumas notícias que circularam na época afirmavam que poderia ter sido ainda pior. A ideia original era que Abel fosse mais violento, ofendendo-a e ameaçando lhe bater, porém, por medo das reações que toda essa carga transfóbica poderia causar, a emissora

pediu que o autor reescrevesse a cena⁵⁵. Esse ocorrido nos permite lembrar da força pedagógica da telenovela brasileira e de como o conteúdo de suas tramas são tomados como referência por uma parcela significativa da sociedade.

A violência desmedida de Abel poderia encontrar ressonância na vida real, sendo um gatilho para pessoas que, assim como Britney, passaram por situações semelhantes ou endossando reações transfóbicas. Apesar de estar comprometida com o naturalismo da representação que tece da sociedade, a ficcionalização da violência não se dá de modo indiscriminado ou impensado, ainda mais quando essa atravessa a narrativa das minorias políticas, não se pode perder de vista que, “é no campo da compreensão e da afetividade que ela (a telenovela brasileira) exerceu o seu papel de levar os telespectadores a conviver com a diferença e experimentar, pela via ficcional, uma situação que irá conquistar, na realidade, foro e espaço para existir” (MOTTER, 2003, p. 138).

A reação de Abel diante da revelação de Britney é condizente com o conservadorismo expressado por ele ao longo da trama. Por mais de uma ocasião os fundamentalismos religiosos e a teia cultural do binarismo de gênero foram trazidos para dentro da história por meio dele. Mesmo apaixonada, Britney sempre se mostrou temerosa em relação ao comportamento de seu amado, conforme podemos observar no capítulo exibido em 5 de julho de 2019.

Marlene está na sala de sua casa conversando com uma amiga costureira, quando Britney chega.

Marlene: Oi, Britney! Eu achei que quem tava entrando aqui era o Rocky pra pegar a tapioca.

Britney: Não, eu queria conversar com a senhora dona Marlene.

Marlene: Ah, mas com todo prazer querida, espera só um instantinho que eu tô aqui conversando com a costureira.

Costureira (atriz não identificada): Já terminei.

Marlene: Então tá.

Costureira: Tenham um bom dia.

Marlene: Bom dia, querida, e rapidinho, viu? (risos).

A costureira deixa as duas.

Marlene: (se referindo à Britney) Mas cê tá com uma cara tão triste, querida. Ah, já sei, aquela confusão do seu pai que recebeu o dinheiro e escondeu na cueca, né?

Britney: Minha família é aquela confusão, meu pai tá sempre se defendendo, como a gente conhece.

Marlene: Eu já esperava. Mas, querida, se não é isso então o que quê aconteceu?

Britney: Aí, dona Marlene, têm um português lá na fábrica e ele tá interessado em mim.

⁵⁵ Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/globo-mandou-regravar-cena-de-revelacao-de-trans-em-a-dona-do-pedaco/> acessado em 17 de dezembro de 2021.

Marlene: Aí, que maravilha eu já vi você com ele.

Britney: Mas ele não sabe, dona Marlene.

Marlene: Ele ainda não percebeu que você é trans?

Britney: Não, não faz a mínima ideia.

Marlene: Mas, você ainda tem o dito cujo?

Britney: Tenho.

Marlene: Mas então, você tem que contar rapidinho, antes que ele descubra sozinho.

Britney: Eu sei dona Marlene, eu sou super honesta, eu quero contar antes que a gente tenha alguma intimidade, mas ele é muito chucro, homem é homem, mulher é mulher, menino veste azul e menina veste rosa (A DONA DO PEDAÇO, 2019, 34m 16s).

A fala de Damares Alves também foi incorporada no enredo de *A Dona do Pedaco*, quase como uma espécie de mantra do conservadorismo normativo brasileiro, o binarismo das cores tornou-se uma das características do governo de Jair Bolsonaro e um parâmetro do conservadorismo nacional. E o modo como foi incorporado à trama reafirma o posicionamento da obra em relação ao projeto de país defendido pelo atual governo, deixando ainda mais turva as linhas fronteiriças entre a realidade e a ficção. Britney, mulher trans é a oposição, enquanto Abel, homem cis, branco e heterossexual, engrossa o coro, “*menino veste azul e menina veste rosa*”, uma atualização de Romeu e Julieta escrita com os tons das forças políticas em disputa no país. A remissão à fala de Damares Alves feita por Britney, evidencia a interlocução existente entre ficção e realidade e o modo como essas se retroalimentam, deixando ver de que modo partilham a conjuntura social que habitam. Como pontua Motter:

Amigas, quase conselheiras (ficção e realidade), às vezes companheiras, quase interlocutoras privilegiadas rompendo a solidão e o isolamento, as personagens vivem uma existência em tudo semelhantes à das pessoas mergulhadas na concretude de suas rotinas diárias. Um e outras se habitam, trocam experiências e se realimentam-se (2003, p. 31).

Se antes da revelação de Britney ele estava perdido de paixão, depois de saber sobre a transgeneridade de sua amada, Abel passou a ser consumido por dois sentimentos, a raiva por se sentir enganado e a culpa pelo pecado em que aquele amor se configurava. Depois da conversa reveladora, Abel muda todo o seu comportamento com Britney, os galanteios e elogios são substituídos por inúmeras ofensas e comentários jocosos. No entanto, por mais de uma vez ele buscou conselhos com o amigo e colega de trabalho Márcio, como um fiel contrito que está atrás de absolvição para as graves faltas que cometeu. Um exemplo foi a cena do capítulo exibido em 12 de outubro de 2019.

Abel e Márcio entram no escritório da contabilidade.

Márcio: Abel, pegou a bruxa no pulo, hein?

Abel: Ah meu amigo, a gente tem que fazer pela vida. Agora eu vou ganhar mais pilim, já posso constituir família.

Márcio: Há muito tempo cê já pode constituir uma família, cê ganha bem faz tempo. Agora eu, dei com a cara na parede.

Abel: Tu não tavas a namorar com a Kim?

Márcio: Aí, nem te conto Abel.

Abel: Então?

Márcio: Eu ia casar com a Kim e aí peguei ela com outro.

Abel: Sério? Pá, não digas, é sério?

Márcio: Justamente quando eu ia pedir a safada em casamento.

Abel: Ixi.

Márcio: Más não é o seu caso, né?

Abel: O que quê não é o meu caso?

Márcio: A Britney.

Abel: Ei, só um segundo. Tá bom? Só um segundo. A Britney, Britney, Britney. Sempre a Britney.

Abel se levanta e fecha a porta do escritório que estava aberta.

Abel: Diz lá, o que quê tem a Britney?

Márcio: Ela nunca mais namorou ninguém depois de você Abel. Tenho certeza, ela nunca mais se encontrou com ninguém, nunca.

Abel: Ah, Márcio, mas vamos lá parar com esse parlapieu, porque eu e a menina Britney já não temos mais nada um com outro.

Márcio: Eu sei que você gosta da Britney e ela gosta de você. Agora não entendo por que você insiste em não aceitar. Cê insiste em ir contra esse amor bonito que você sente.

Abel: Vamos parar com essa conversa, tá bom? Vamos parar, de vez, vou-me embora.

Abel ameaça se levantar, mas muda de ideia.

Abel: Mas, espera aí, antes de ir embora eu...diz me uma coisa, ela nunca mais teve ninguém, mesmo?

Márcio: Tenho certeza Abel, a Britney, ela só tem olhos pra você. Dá uma chance pro que você sente. Volta com a Britney.

Abel: Ah Márcio, é uma luta aqui dentro de mim que tu não imaginas, sabes, eu amava a Britney com todas as minhas forças, sabe? Mesmo, mas quando eu descobri que ela é uma mulher trans, eu não sei, mas alguma coisa aqui dentro de mim desmoronou.

Márcio: Tem que se reerguer, tem que se reerguer Abel. Olha, eu tô muito magoado com a Kim, eu tô confuso, mas, eu sei reconhecer o que é um grande amor.

Abel: Tens razão, tens toda razão Márcio. Tens razão, eu já lutei muito tempo contra mim mesmo. Tens toda razão (A DONA DO PEDAÇO, 2019, 36m 16s).

Oroz afirma que a paixão e o pecado “constituem um binômio mítico irreparável, eficazmente vinculado à retórica do melodrama” (1999, p. 68). As falas de Abel na cena transcrita acima deixam transparecer como ele foi atormentado pelos sentimentos que nutria por Britney, um homem cis, heterossexual e conservador apaixonado por uma mulher trans, trata-se do pecado em uma de suas formas indubitáveis. Segundo Oroz, “toda paixão está estreitamente vinculada ao pecado, já que a associação com o desejo

sexual é automática” (1999, p. 68). O desejo intenso e latente por essa corporeidade desviante faz com que Abel se penitencie e renegue qualquer possibilidade de reconhecer e permitir vivenciar essa relação, enquadrando-se em um mote característico do melodrama.

As grandes paixões melodramáticas são sempre atravessadas por algum modo de profanação ou delito, no casal de Abel o pecado assume a forma de corporeidade não normativa, socialmente reprovada. “A paixão gera desejo, o que é censurável e está em contradição com a moral social; é melhor acabar com o sujeito provocador e reorganizar-se de acordo com as normas reguladoras” (OROZ, 1999, p. 69).

Não nos surpreende que Abel tenha se comportado de tal modo ao saber sobre a transgeneridade de Britney. Além de conservador, Abel é parte de uma história de amor melodramática, e essas relações carecem de provações para que possam concretizar-se, como se de acordo com as leis próprias do gênero, o sofrimento fosse imposto para testar a resistência desse sentimento que, após um processo minucioso de aferição estaria livre para ser vivido em toda a sua plenitude. “Os obstáculos que incentivam as paixões são o suporte perfeito para o melodrama e sua estrutura narrativa; seu caráter insocial teve uma demanda latente no imaginário social” (OROZ, 1999, p. 66).

O sentimento de Abel e Britney foi posto à prova e saiu vencedor, superou o conservadorismo e mostrou-se mais forte que o fundamentalismo e toda a teia cultural normativa. Cabe ressaltar que as conversas (como que transcrevemos acima) entre Abel e Márcio, tiveram um papel importante no processo de reconciliação do casal. É como se Márcio, do alto de sua cisnormatividade heterossexual, desse o salvo conduto que permitiu a Abel se entregar à paixão por essa corporeidade desviante, a benção de um de seus pares, garantindo que sua masculinidade permaneceria intacta, apesar dos pesares. Assumir o amor por Britney só foi possível após a “benção” de Márcio, um de seus pares. Viver esse amor só se tornou uma possibilidade depois de ter passado pelo crivo dos seus iguais, romper com os padrões normativos exige a aprovação do patriarcado. De acordo com Witting, “esses discursos da heterossexualidade oprimem-nos no sentido em que nos impedem de falar a menos que falemos nos termos deles” (2022, p. 46).

Ainda que cis, normativo, branco, heterossexual e conservador, a paixão por Britney acaba por tornar Abel uma vítima da opressão patriarcal, o amor por um corpo dissidente torna-se um calcanhar de Aquiles e escancara o alcance do poder controlador

da heteronormatividade. Desde o momento em que Britney lhe contou sobre sua identidade de gênero, Abel se mostrou perturbado, confuso e por vezes violento, a descoberta do “pecado” lhe empurrou para uma zona de opressão em que se fazia necessário sufocar os sentimentos sob a pena de macular sua masculinidade. Como indica Witting:

A sociedade heterossexual é a sociedade que não oprime apenas lésbicas e homossexuais, ela oprime muitos diferentes/outros, oprime todas as mulheres e muitas categorias de homens, todas e todos que estão na posição de serem dominadas(os). Para constituir uma diferença e controlá-la é um “ato de poder, uma vez que é essencialmente um ato normativo (2022, p. 50).

Depois de muito se autoflagelar, Abel aceita seus sentimentos e consegue reconquistar o amor de Britney, podendo enfim concretizar o seu tão sonhando *space of innocence* (WILLIAMS, 2012). O momento final do casal marca o início do seu felizes para sempre, os dois sobem ao altar, com toda a pompa e circunstância que um casamento de novela tem direito. Do vestido de noiva branco, que ressalta a pureza e a castidade que atraíram o noivo, até o bolo faraônico com as miniaturas no topo. Uma festa para encher os olhos de todas, todos e todes, acalutando as feridas que o percurso melodramático lhes impôs. Fim, tudo ficou no passado. Recorrendo à Motter, o final feliz é o resultado da superação das dificuldades vividas por aqueles seres tão preocupados em amar (2003).

Imagem 41: A festa com toda a pompa que os noivos sonharam.



Fonte: Frame Globoplay (2021).

Imagem 42: O primeiro beijo de uma mulher trans em uma telenovela brasileira.



Fonte: Frame Globoplay (2021).

4.3 Michelly contra as mandadas⁵⁶

Se comparada com suas duas contemporâneas, Michelly Almeida é a personagem que guarda maior tom de realismo em sua construção, tanto que é difícil atribuir-lhe uma classificação entre as quatro figuras arquetípicas femininas do melodrama, propostas por Oroz (1999). Além de realista, ela é a mais jovem, a mais combativa, do tipo que não leva desaforo para casa. Percebe-se em seu comportamento as marcas de uma geração que cresceu com acesso à informação e sabe muito bem quais são os enfrentamentos para se ter acesso a um mínimo de dignidade. Importante evidenciar que, Michelly destoa de Marcos Paulo e Britney não apenas pelo tom realista, mas pela pouca comicidade em seu arco narrativo, divergindo do padrão historicamente recorrente, nenhuma das 112 cenas em que esteve presente podem ser consideradas cômicas, pelo menos não nos padrões daquelas com Marcos Paulo e Britney.

Sua primeira aparição se deu logo nos minutos iniciais do capítulo de estreia de *Bom Sucesso*, ela está na quadra do bairro, acompanhada dos amigos que são suas únicas companhias ao longo de toda a trama. Por mais de uma vez a personagem se refere à mãe, à avó, aos irmãos e ao padrasto, chega até a falar das dificuldades de relacionamento com ele, mas nenhum dos membros da família apareceu na novela. Para o telespectador, os familiares de Michelly só existiram em um plano imaginário, a partir das poucas pistas que ela deu. Michelly é uma adolescente transexual, com dezessete anos, aguardando

⁵⁶ Em alguns dos momentos em que foi vítima de transfobia por parte de outras colegas da escola, Michelly assume uma postura combativa, se referindo a elas como mandadas.

ansiosamente pela maioria, para poder, enfim, iniciar sua harmonização. Apesar de toda a transfobia do espaço escolar, ela insiste e resiste, não abre mão da escola e, com o apoio dos amigos briga para que sua voz seja ouvida e suas necessidades sejam atendidas.

Ainda em comparação com Marcos Paulo e Britney, Michelly foi a que teve menor tempo de exposição. Ao todo ela esteve presente em aproximadamente 1 hora e 45 minutos em um total de 112 aparições, sendo que a transgeneridade e temas correlatos foram abordados em apenas 16 cenas. Michelly foi mencionada em apenas uma cena sem que estivesse presente, contabilizando aproximadamente 50 segundos. É importante destacar que *Bom Sucesso* foi uma telenovela exibida às 19 horas, os capítulos dessa faixa horária são consideravelmente mais curtos, em média 20 minutos a menos que os das produções exibidas às 21 horas.

Sendo a transfeminina de uma novela das 19h, Michelly ocupou o espaço que já foi de Ramona, Dona Roma e Ana Girafa. Muito se esperou do arco narrativo da personagem e de como a transgeneridade seria abordada, porém a temática acabou perdendo relevância ao longo da trama, tornando-se uma promessa e a proximidade dos últimos capítulos fez com que a imprensa especializada destacasse a pouca expressividade com que o tema foi tratado ao longo dos meses⁵⁷.

Aos marcadores de análise que guiaram o processo de etnografia em tela de Michelly/*Bom Sucesso* acrescentamos o Contexto Escolar, já que parte considerável das cenas das personagens, 20 ao todo, se passaram na escola, demos atenção especial para o modo como a temática trans foi retratada dentro do ambiente de uma escola pública do subúrbio da cidade do Rio de Janeiro.

4.3.1 Michelly: o corpo trans no espaço escolar

Consideramos como um dos pontos mais importantes do arco narrativo de Michelly o seu desenvolvimento ter se dado, em parte, dentro do espaço escolar, justamente no primeiro ano de um governo que se elegeu com um discurso que atacava o programa *Escola Sem Homofobia*, transformando-o na mentira do chamado kit gay, que seria parte do procedimento pedagógico. A trajetória de Michelly deixa entrever aspectos apontados por Bento:

⁵⁷ Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/com-protesto-de-transsexual-bom-sucesso-derrapa-e-mostra-falta-de-folego-entenda-32650> acessado em 10 de agosto de 2022.

A escola não é uma ilha. Embora saibamos que historicamente tem cumprido principalmente o papel de reprodutora de uma visão naturalizada das relações sociais, notamos que os debates que atravessam a sociedade brasileira também podem se sentir nas salas de aula (2011, p. 558).

A dificuldade do espaço escolar para lidar com os corpos desviantes das normas de gênero é o principal tema do arco de Michelly, das 8 cenas em que foi vítima de algum tipo de transfobia, 4 se passaram na escola. Desde a sala de aula até o uso do banheiro, uma comunidade comprometida com o “desejo de eliminar e excluir aqueles que ‘contaminam’ o espaço escolar” (BENTO, 2011, p. 556). O heteroterrorismo, termo cunhado por Bento (2011), vai encontrar na escola uma relação de anuência e um terreno concessório para a sua prática, que diante da patologização do divergente acaba por sentir-se livre para exercer sua caça às bruxas, aniquilando todos aqueles que fogem do padrão normativo e estético, impedindo que essas existências permaneçam no espaço escolar de modo minimamente acolhedor e saudável. O heteroterrorismo trabalha em prol do apagamento e do extermínio de tudo aquilo que destoia, como explica Bento:

A patologização das identidades autoriza e confere poder àqueles que estão no centro para realizar com as próprias mãos a “assepsia” que deixará a sociedade livre da contaminação. É a patologização das identidades distribuindo humanidade, proferindo sentenças e castigos aos que ousaram romper a lei. É o heteroterrorismo em pleno processo de funcionamento, interiorizado, reproduzindo-se com toda eficácia. Os divergentes sexuais e de gênero só poderão existir em espaços apropriados, nos compêndios do saber médico e nos espaços profissionais das clínicas. Lá os encontraremos, todos hierarquizados, classificados e especificados (2011, p. 557).

O primeiro ato transfóbico contra Michelly exibido em *Bom Sucesso* é também um exemplo de como o heteroterrorismo age dentro das conservadoras estruturas do espaço escolar. A cena em questão foi exibida no capítulo de 6 de agosto de 2019.

Na quadra poliesportiva da escola a classe de Michelly está jogando futsal.

Zeca (professor - Elam Lima): Aê, aê, aê, isso!

Michelly recebe a bola, chuta e marca um gol. Depois sai pela quadra pra comemorar.

Lorena (Mariana Alves): Ué professor, não é só mulher que podia fazer gol?

Michelly: E eu sou o quê criatura?

Peter: (ator não identificado): Não faz pergunta difícil.

Zeca: Oh, oh. A Michelly é o que ela quiser ser.

Gabriela: É, vocês estão reclamando por que vocês estão perdendo, né? Tá quanto o jogo? Tá quanto o jogo? Alô (diz Gabriela se direcionando a Patrick).

Patrick (Caio Cabral): Alô Eu acho que tá muito pra gente e zero pra

eles.

Peter: Cê pensa que tá falando com quem, hein? Peter parte pra cima de Patrick, e os dois são separados por Zeca.

Zeca: Opa, chega, chega, final de aula. Até semana que vem (BOM SUCESSO, 2019/2020, 4m 46s).

Sobre a cena transcrita acima é importante destacar que o comentário feito por Lorena evidencia que as questões de gênero são uma preocupação na elaboração dos métodos pedagógicos da disciplina, tendo em vista a dominação masculina nas aulas de Educação Física é uma prática recorrente adotar dinâmicas que garantam maior participação de meninas nas atividades:

Determinar que um gol só possa ser efetuado após todas as meninas terem tocado a bola, ou autorizar apenas as meninas a marcá-los são exemplos dessas adaptações. Se tais regras solucionam um problema, criam outros, pois quebram a dinâmica do jogo e, em última instância, as meninas são as culpadas por isso, pois foi para elas que as regras foram modificadas (ALTMAN; AYOUB; AMARAL, 2011, p. 498).

Os métodos adotados pelo professor Zeca na aula garantem a inclusão feminina na dinâmica das aulas e confirmam alguns dos resultados obtidos por Altman, Ayoub e Amaral a respeito da prática docente de educação física, “[...] as questões de gênero são objeto de atenção de um número maior de homens do que de mulheres na elaboração do planejamento” (ALTMAN; AYOUB; AMARAL, 2011, p. 492). No entanto, apesar dos esforços do professor para promover a inclusão durante as práticas esportivas, a participação de Michelly e os bons resultados por ela obtidos não são bem recebidos por parte da turma, a transfobia e o conservadorismo vitimizam uma aluna durante uma dinâmica que buscava promover a inclusão, esse momento do arco narrativo de Michelly indica as dificuldades que a escola, mesmo quando se dedica à promoção de um espaço democrático e saudável para todos, ainda encontrará dificuldades, já que as raízes conservadoras de sua fundação resistem aos avanços progressistas, já que:

A heteronormatividade está na base da ordem social e orienta práticas cotidianas construídas a partir da dominação de gênero, e que, mesmo que a escola seja um lugar que busque práticas democráticas e cidadãs, ela não se formulou historicamente indiferente da sociedade (VOGANO; LAFINN, 2017, p. 110/111).

A cena também guarda um potencial educativo, já que o professor se posiciona e defende a identidade de gênero da aluna, afirmando que ela pode ser o que quiser. Ainda que sua transgeneridade não seja uma opção ou uma questão de querer ou não, a defesa de Zeca acaba por validar a presença de Michelly no espaço escolar.

Diferente da grande e expressiva maioria das personagens LGBTQIAP+ das telenovelas nacionais, Michelly não passou pela narrativa de revelação. Quando fomos apresentados a ela nos primeiros capítulos, sua identidade de gênero já estava assumida, não existia nenhum segredo, nem com o público e muito menos com o restante do elenco. Michelly transitava pela história de *Bom Sucesso* como uma adolescente assumidamente transexual, prestes a seguir adiante com sua adequação que, até aquele momento, se limitava aos cabelos longos, as roupas femininas e o nome, ainda social. Ao decidir não se esconder, ela se tornou um alvo fácil e atrativo. O “armário” não é uma simples escolha inofensiva adotada pelos jovens para manter sob sigilo determinadas sexualidades, mas é uma forma de lutar contra a “zoeira” praticada em espaços fortemente marcados pelas normas regulatórias de gênero (JUNIOR; POCAHY; OSWALD, 2018, p. 68).

Apesar de carregar o nome de um dos autores nacionais conhecido pelos textos contestadores da ordem vigente, o Colégio Estadual Dias Gomes, onde Michelly estuda, ainda é um espaço escolar e como tal não estava pronto para garantir uma estadia minimamente saudável para uma corporeidade tida como desviante. A partir do pouco que se pode observar ao longo de alguns dos primeiros capítulos, a rotina de Michelly foi marcada pelas ações do heteroterrorismo, situações que reproduzem com considerável similaridade os ocorridos nas escolas da realidade. Michelly tirou sua mulheridade do armário, enterrando o passado e assumindo sua real identidade de gênero em uma comunidade que havia lhe conhecido de outro modo, às violências contra sua corporeidade não são apenas de ordem transfóbica, mas visam penalizar a coragem de trazer para o espaço público (a escola pública) aquilo que deveria ser trancado à sete chaves, o que nos leva a Moskolci:

Quando menos se espera, aparece alguém com atitudes que destoam da maioria. Um aluno ou uma aluna age e se expressa de forma que provoca mal-estar no grupo, antes aparentemente homogêneo, e, diante da estupefação geral, eis que surge um corpo estranho na sala de aula. Um corpo porque o que lhe confere distinção é algo físico e visível. A estranheza deriva da exposição do que todos esperavam que se mantivesse oculto e restrito à vida privada do estudante. Esse estudante desafia normas pressupostas e as coloca em discussão (2013, l. 87).

Toda essa violência pode ser observada em uma cena do capítulo exibido em 7 de agosto de 2019, segue a transcrição.

Patrick e Gabriela estão conversando quando Michelly se aproxima.
Michelly: Gente, se o professor chegar aí, avisa que eu fui fazer um pipis.

Gabriela: Ué, mas você não usa o banheiro dos professores?
Michelly: Uso né, a Elomar disse que é pra evitar problema.
Gabriela: Então avisa você o professor.
Michelly: Aí não, sabe o quê? Chega de pressão, hoje eu vou usar o banheiro que eu quiser.
Gabriela: Ixi! Patrick: Valeu, vai lá.
 Michelly deixa os dois e vai em direção ao banheiro. A cena é cortada e continua no banheiro, onde estão Lorena e Jenifer (Nathalia Altenbernd).
Jenifer: Tá fazendo o que aqui, garoto? Oh amor, cê não viu o desenho na porta? Banheiro feminino.
Michelly: Você não viu a minha cara de Patrícia? Então pronto, meu lugar é aqui.
Jenifer: Pelo amor de Deus, nem operado você é garoto.
Lorena: Pode ir no masculino. Seu nome na chamada é Michel, não é isso?
Michelly: Vai baixar o Michel aqui rapinho, quer ver, sua invejosa? Alice que estava em uma das cabines ouvindo a discussão saí em defesa de Michelly.
Alice: Gente, que preconceito é esse?
Michelly: Cara, minha vó, minha mãe, meus irmãos todo mundo aqui nessa escola sabe que eu sou menina.
Jenifer: É?
Michelly: Brigada, de nada!
 Jenifer se posiciona na porta de uma das cabines para impedir que Michelly a use.
Jenifer: Aqui você não entra.
Michelly: Olha, se você não sair da minha frente, eu vou passar por cima de você, hein, garota.
 Cláudia (atriz não identificada), a inspetora da escola aparece.
Cláudia: Michelly, eu bem vi você entrando, a dona Elomar já falou que não quer confusão.
Michelly: Isso não é justo.
Cláudia: Você vem comigo. Bora.
Alice: Pera, dona Claudia, foram elas que começaram.
Jenifer: Aí, vai ajudar sua amiga a fazer xixi, vai? (BOM SUCESSO, 2019/2020, 31m 8s).

Essa cena nos mostra que, “o que se estabelece no espaço escolar é algo mais complexo e violento do que pode parecer à primeira vista” (MISKOLCI, 2013, l. 171). O heteroterrorismo a que Michelly é submetida é a principal razão para que outras tantas crianças e adolescentes abandonem suas trajetórias escolares, “para os casos em que as crianças são levadas a deixar a escola por não suportarem o ambiente hostil, é limitador falarmos em ‘evasão’” (BENTO, 2011, p. 555).

O empasse causado pelo uso do banheiro e a insegurança que faz a direção da escola procurar alternativas que não causem outros embates e nas palavras deles, evitem confusão, corroboram com as postulações de Bento, sobre como “a escola, que se apresenta como uma instituição incapaz de lidar com a diferença e a pluralidade, funciona

como uma das principais instituições guardiãs das normas de gênero e produtora da heterossexualidade” (2011, p. 555).

Os ocorridos na aula de Educação Física e no banheiro, confirmam as postulações de Lanz (2014, apud VIGGANO; LAFFIN, 2017, p. 110) “dentre todas as violências sofridas pelas pessoas de gêneros divergentes àqueles “naturalizados” ainda hoje pela sociedade, as que mais as afetam são as decorrentes da família e da escola”. Essa incapacidade da instituição escolar em garantir a segurança de um corpo tido como “desviante” pode ser tomada como uma evidência de sua incapacidade para efetivamente acolher e promover o respeito às diversidades, “a escola incorporou os padrões sexistas culturalmente produzidos, seguiu estereótipos, e invisibilizou identidades; o que fez com que essa instituição fosse erguida por meio de práticas excludentes” (VIGGANO; LAFFIN, 2017, p. 111). E esse regime é o responsável pelas exclusões e violências sofridas pela personagem ao longo de seu arco narrativo, sendo impedida de utilizar o banheiro, excluída de atividades pedagógicas como o caso na aula de educação física e tendo seu direito ao nome social negado.

Considerando suas idades, se tivessem vivido no mundo real, provavelmente Marcos Paulo e Britney teriam concluído todo o ciclo educacional, e só depois, já na idade adulta, assumiriam suas identidades de gênero. As duas, compreensivelmente, escolheriam a proteção do armário, que provavelmente lhes garantiria uma relativa tranquilidade durante o ciclo escolar, se comparada à violência contra pessoas trans. A violência do heteroterrorismo e a cumplicidade da instituição escolar corroboram para esse silêncio, alunos LGBTQIAP+ são indiretamente ensinados e incentivados a se esconderem e evitar embates com as forças conservadoras da escola. De acordo com Miskolci, a escola acaba por ensinar aqueles tidos como estranhos a silenciarem sobre quem são, escondendo seus sentimentos, ensinando a dissimulação e obrigando a rejeitar, em si mesmo, tudo aquilo que diferencia da maioria (2013).

No entanto, diferentes das duas, Michelly não se escondeu e rompeu com qualquer tipo de dissimulação, se fazendo ouvir e respeitar. Depois da temática ter perdido relevância na trama, a discussão da transfobia no espaço escolar foi retomada nos capítulos finais, quando a personagem, por meio de um abaixo assinado, conquista o direito de usar o banheiro feminino e ser chamada pelo nome social. Segue a transcrição da cena que marca esta ação, exibida no capítulo de 20 de janeiro de 2020.

Na sala da diretora estão Alice, Waguinho (Lucas Leto) e Elomar (Ju Colombo) quando Michelly aparece.

Michelly: Opa, licença, diretora.

Elomar: Entra Michelly.

Michelly: Eu vim te entregar isso daqui. É um abaixo assinado pra eu poder usar o banheiro feminino.

Elomar recebe o abaixo assinado.

Elomar: Michelly, Michelly, eu não quero saber de confusão.

Michelly: Não vai ter confusão não, isso aí todo mundo assinou.

Alice: É, eu assinei também.

Waguinho: Eu também assinei.

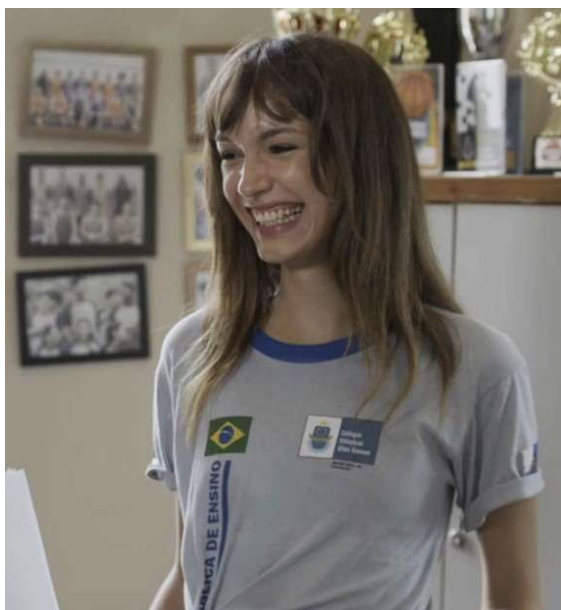
Michelly: E tem também que eu queria meu nome na chamada como Michelly Almeida, chega de Michel, né?

Elomar: Acho justo, parabéns.

Elomar abraça Michelly.

Michelly: Obrigada (BOM SUCESSO, 2019/2020, 25m 53s).

Imagem 43: Michelly com o uniforme da rede estadual de educação do estado do Rio de Janeiro



Fonte: GShow (2020).

O final feliz do arco narrativo de Michelly é marcado pela conquista do mínimo de dignidade e respeito. Ainda que adquiridos por meio de um abaixo-assinado, os direitos de usar o banheiro feminino e ser chamada pelo nome social, tornam o espaço escolar um pouco menos violento para a personagem. No entanto, essa insistência da diretora em dizer que não quer confusão denota um medo das forças conservadoras, que mesmo fora do espaço escolar, não medem esforços para preservar a cultura conservadora em todas as esferas da sociedade. A confusão que Elomar deseja evitar é com os que temem que a escola se torne um lugar para o ensino da tolerância e do respeito à diversidade. Segundo Junior, Pocahy e Oswald (2018), a escola também carrega a possibilidade de devir do

outro, e é por isso que existe tanta atenção e interesse nela e tamanha disputa em torno de quem pode ou não pensar nos rumos da educação.

Também considero que a cena transcrita acima carrega um potencial educativo, já que mostra ao público que Michelly, bem como outras transfemininas da realidade, têm o direito de usar o banheiro que condiz com suas genericidades, dando legitimidade à reivindicação desse direito.

4.3.2 Michelly: e a solidão de uma mulher (menina) trans

Durante as primeiras semanas de *Bom Sucesso* tinha-se a impressão de que assim como Dona Roma e Ana Girafa, Michelly seria mais uma das mulheres trans do horário das 19 horas que não teria um par romântico e, como foi com suas antecessoras não viveria uma história de amor. O primeiro interesse romântico da personagem foi Vicente (Gabriel Contente) mas as demonstrações de interesse de Michelly foram respondidas com falas transfóbicas, conforme podemos observar nas cenas transcritas abaixo, a primeira delas no capítulo de 31 de agosto de 2019.

Estão na quadra de basquete Vicente, Patrick, Gabriela e Ramon orienta a partida enquanto Michelly assiste da arquibancada.
Ramon: Vai, bola, Gabi, vem! Vai Gabi, bola! Bola, bola, passa a bola. Bola Gabi!

Gabriela: Faz o bloqueio pra mim! Faz o bloqueio pra mim.

Ramon: Vai, passa! Passa!

Vicente derruba Gabriela.

Vicente: Desculpa gatinha.

Gabriela: Que gatinha o que! Meu nome não é gatinha não. Meu nome é Gabriela, Gabriela!

Vicente: Opa, desculpa, prazer, o meu nome é Vicente. Mas você pode me chamar de gatinho se você quiser, que eu gosto.

Ramon: Ih, água, água pra todo mundo, vamo bora, pra hidratar, vem Michelly.

Michelly se levanta e vem até eles com garrafas de água.

Gabriela: Me dá a mais cheia Mi.

Michelly: Aí, gostei daquele seu amigo ali. Cê é lindo sabia? (se dirigindo a Vicente).

Vicente: Ah, valeu! Viu, mas, eu não curto não.

Michelly: Não curte o que?

Vicente: A Gabriela falou que você é amigo...amiga dela, desde a infância. Ah, sei lá, não sei como é esse negócio aí de traveco.

Gabriela: Oi? Cê não vai chamar ela de traveco não.

Ramon: Vicente, sem preconceito.

Vicente: Tá, mas eu não tô sendo preconceituoso.

Ramon: Não, não, não só não fala.

Vicente: Mas...

Gabriela: Mas você tá sendo preconceituoso.

Ramon: Esquece, esquece, fim de papo. Ela pode ser o que ela quiser.
Gabriela: Exatamente (BOM SUCESSO, 2019/2020, 38m 17s).

A segunda cena foi exibida em 6 de setembro de 2019.

Vicente leva Michelly, Gabriela e Patrick para conhecerem seu quarto.
Vicente: Bem-vindos ao maravilhoso mundo de Vicente. Fiquem à vontade.

Gabriela: Olha isso gente. Irado o quarto do playboy. Tipo o quarto dos meus sonhos.

Michelly: Ih, meu futuro namorado gosta mesmo de basquete.

Vicente: Fala sério, eu e você juntos? Nunca!

Patrick: Ué, por que não, Vicente?

Gabriela: Olha lá o que você vai falar.

Vicente: Porque eu gosto de outra pessoa.

Michelly: Que pena (BOM SUCESSO, 2019/2020, 27m 23s).

A resistência de Vicente em considerar a possibilidade de se relacionar com Michelly, evidencia de que modo o determinismo biológico configura-se como um fator determinante para não se reconhecer a identidade de gênero de uma transfeminina. Para ele é impensável que um homem hétero se relacione com Michelly, uma postura que “reduz a superfície erótica aos órgãos sexuais reprodutivos” (PRECIADO, 2014, p. 26). Michelly e as pessoas transgêneras da realidade carregam consigo as inscrições biologizantes que impedem que tenham suas identidades de gênero consideradas, em especial no momento do envolvimento amoroso e erótico.

Importante pontuar que a meu ver, as duas cenas acima também se enquadram no contexto educativo. Nas duas ocasiões Vicente é alertado sobre o tom transfóbico que suas falas carregam, e o mais importante, a exposição da conotação negativa do termo traveco, mostrando ao público o quanto essa palavra é ofensiva.

No capítulo do dia seguinte, 7 de setembro de 2019, uma outra situação, igualmente transfóbica, foi registrada, e nos ajuda a entender a postura de Vicente em relação a Michelly. Seu pai se mostra preocupado com a possibilidade do filho se envolver com uma adolescente trans, segue a transcrição desse momento.

Vicente acabou de apresentar Michelly, Gabriela e Patrick para seus pais, Eugênia (Helena Fernandes) e Machado (Eduardo Galvão), os quatro saem do apartamento, ficando apenas Eugênia e Machado.

Eugênia: Já melhorou o meu humor. Eu fico muito feliz de ver nosso filho assim, cercado de amigos. O basquete tá fazendo muito bem pra ela.

Machado: Agora, meu amor, só não entendi uma coisa, essa Michelly, ela é menina ou menino?

Eugênia: Meu amor, ela parece uma menina, tem nome de menina, se veste como menina, se sente como uma menina, então ela é uma menina.

Machado: Sei, bom, por mim tudo bem, contando que ela não namore meu filho.

Eugênia: Não precisa ficar preocupado não. Porque tá na cara que o Vicente gosta é da outra, a Gabis (BOM SUCESO, 2019/2020, 13m 52s).

Além de exibir uma falsa tolerância, já que a transfeminilidade de Michelly é aceitável desde que ela não se torne sua nora, a fala do pai de Vicente deixa entrever como as forças hegemônicas classificam como inteligíveis algumas identidades de gênero. As três cenas também denotam a renovação das forças conservadoras na sociedade, os discursos baseados no binarismo de gênero são passados de pai para filho, quase como uma herança de família, e ainda que cada vez mais atacados e questionados, permanecem incólumes em algumas esferas da sociedade, Vicente “reza” por uma cartilha longeva em que se baseia sua transfobia e provavelmente suas percepções a respeito de outros temas ligados às generidades. Recorrendo à Leite (2018), as normas de gênero estão sempre sendo atualizadas, as vezes sendo adaptadas ao cotidiano, em outros momentos entrando em conflito através de novos agentes sociais que questionam, transgridem ou as ressignificam.

Novamente a fala transfóbica de um personagem é corrigida, localizando essa cena no contexto educativo, já que Eugênia deixa claro que se Michelly carrega a estética feminina e se sente como uma mulher (menina) ela é de fato uma mulher, independente das impressões alheias.

A relação de Michelly com Vicente não passou de uma rápida paixão platônica, que agora precisa lidar com uma dor muito comum entre as travestis e mulheres trans da vida real, a solidão. Podemos observar isto em uma cena exibida no capítulo de 9 de setembro de 2019.

Durante a festa de formatura, que acontece no pátio da escola, Michelly se entristece e vai para dentro da escola. Ao sentir sua falta, Gabriela vai atrás dela. Gabriela aparece em cena jogando uma bola de basquete.

Gabriela: E lá vem a Gabriela, ela toma a bola por trás e vai fazer a cesta na Michelly.

Michelly: Aí, ninguém chamou a gente pra dançar, que vacilo.

Gabriela: Ah, mas precisa chamar?

Michelly: Uhum.

Gabriela: Eu não dancei porque eu não quis mesmo. E eu ainda encontrei essa bola aqui, então...

Patrick aparece e vai até onde estão as duas.

Patrick: E aí, meus amores?

Michelly: Olha só quem também sobrou. Patrick.

Patrick: eu vi que vocês ralaram e quis saber o que tava rolando.

Gabriela: (arremessando a bola para ele) Pensa rápido.
Michelly: Pelo jeito eu sobrei aqui também, né?
Gabriela: Ah, Michelly, para de palhaçada, Michelly. Michelly se levanta e deixa os dois (BOM SUCESSO, 2019/2020, 35m 17s).

O momento da vida da Michelly que acessamos ao longo de *Bom de Sucesso* é a sua adolescência, o período da descoberta do amor e das primeiras paixões, o que torna esta conjuntura ainda mais propícia para se vivenciar situações de solidão, como na cena descrita acima. Ela mal começou seu processo de harmonização, está aprendendo a se exercer no mundo a partir de sua recém assumida identidade de gênero e o envolvimento romântico também é parte desse processo. Ser a razão do desejo de um homem é, em dada medida, um reforço de sua feminilidade, considerado que ela se vê como mulher trans heterossexual. Corroborando a perspectiva de Benedetti, e nos aponta uma outra proximidade entre mulheres trans e travestis:

Sentir-se desejada como “mulher” é algo onipresente nos discursos das travestis e parece se constituir mesmo em um objetivo, uma meta a ser atingida quando decidem iniciar o processo de transformação do gênero. A relação estável com um homem confere e afirma o gênero feminino nas travestis, colaborando na construção daquilo que elas chamam de feminino (BENEDETTI, 2005, p 118).

Nesse mesmo capítulo, ao deixar Patrick e Gabriela sozinhos e retornar ao pátio, Michelly é tirada para dançar por Zeca, seu professor de Educação Física, muito mais velho que ela. A partir desse momento, Zeca irá assumir uma postura de flerte com a aluna, mostrando-se interessado nela por mais de uma vez. Em alguns momentos Michelly parece também estar interessada nele, mas a história acaba não passando de alguns poucos flertes e nos momentos finais da novela, quando ele a convida para sair, ela recusa o convite, lembrando-lhe que ele é seu professor.

É inegável que a postura de Zeca com Michelly é no mínimo reprovável, tendo em vista que é um homem mais velho flertando com uma menor de idade que também é sua aluna. Num primeiro momento, quando Michelly parecia estar aberta à essa possibilidade, poder-se-ia especular sobre quais as intenções dos autores ao insinuar esse envolvimento “romântico”, porém, a aproximação dos dois nunca passou da zona do flerte, limitando-se à sala de aula e concluiu-se com Michelly contrariando as expectativas de Zeca e recusando suas investidas. Acredito que essa questão é um ponto do arco narrativo da personagem que os autores não souberam como levar adiante ou que sufocaram em virtude de razões desconhecidas para o público. Não devemos nos esquecer de toda a repercussão negativa que a concretização desse casal poderia provocar. Talvez

o relacionamento de Zeca e Michelly fosse uma promessa na ideia original da novela, mas que durante o período de escrita e produção acabou se transformando nesse arranjo inconclusivo.

Imagem 44: Zeca, o professor de Educação Física do Colégio Estadual Dias Gomes.



Fonte: Divulgação Rede Globo (2019).

A solidão de Michelly não se estendeu até o fim de seu arco narrativo. Em meados da novela, mais precisamente no capítulo 84, exibido em 2 de novembro de 2019, o namorado da personagem apareceu pela primeira vez na história. Sem nenhuma explicação sobre como a relação teria se iniciado ou de onde se conheciam, Henrique (David Reis) apareceu na trama e foi apresentado como o namorado de Michelly, sem a apresentação do contexto que antecedeu aquele momento.

Imagem 45: Henrique em sua primeira aparição.



Fonte: Observatório da TV (2019).

Sem beijo na boca e com alguns poucos gestos que denotavam o namoro do casal, Henrique e Michelly seguiram juntos até o final da trama sem nenhum tipo de empecilho que ameaçasse a estabilidade da relação. O modo pouco expressivo com que o namoro de Michelly e Henrique foi mostrado ao público fez com que não contabilizássemos nenhuma de suas cenas no contexto romântico, já que em nenhum momento tiveram gestos ou situações comuns para os casais cisnormativos.

Sobre essa história de amor, é importante pontuar que de acordo com o que foi divulgado na imprensa na época, os intérpretes de Michelly e Henrique se inspiraram em um casal da vida para compor o romance da ficção, Gabrielle Gambine, mulher trans e sobrinha de Roberta Close e Jonathan Ferreira⁵⁸.

Imagem 46: Da realidade, Jonathan e Gabrielle. Da ficção, Michelly e Henrique.



Fonte: Jornal Extra (2019).

Michelly e Henrique enquadram-se em um molde recorrente nas obras de Rosane Svartman e Paulo Halm. O namoro dos dois é um relacionamento LGBTQIAP+ e interracial, o terceiro na carreira dos autores, confirmando a tendência da dupla para o rompimento com a hiper representatividade de corporeidades brancas e da homossexualidade masculina nas tramas envolvendo as pautas LGBTQIAP+.

Michelly é uma mulher trans namorando um homem cis negro, e não se deve perder de vista que casais interraciais não são tão comuns na ficção seriada, não temos um histórico considerável desse tipo de configuração romântica, principalmente nas telenovelas e ainda mais com essa formação (mulher branca e homem negro). Contudo, no caso de Michelly e Henrique, a mulher em questão é uma mulher trans, e não se

⁵⁸ Disponível em: <https://extra.globo.com/famosos/sobrinha-trans-de-roberta-close-namorado-inspiram-casal-de-bom-sucesso-24088522.html> acessado em 28 de janeiro e 2022.

enquadra no padrão de mulheridade que poderia causar a reprovação da sociedade ao se relacionar com um homem negro. Também é importante que se diga que *Bom Sucesso* contou com um elenco com o maior número de atores negros na história do gênero no país, além ter um homem negro, Jeferson De, entre os diretores.

4.3.3 Michelly: uma mulher real entre mulheres reais.

Michelly nasceu e foi criada em Bonsucesso, um bairro do subúrbio da cidade do Rio de Janeiro e parece muito bem adequada àquela realidade. Apesar dos casos de intolerância ocorridos na escola, na maior parte do tempo a personagem sempre foi muito bem aceita pelos membros de sua comunidade. O processo de harmonização entre seu corpo e sua identidade de gênero é recebido de forma também harmônica, por aquela comunidade que lhe conhece desde sua chegada ao mundo.

Como foi dito anteriormente, os familiares de Michelly nunca apareceram, sabemos de suas existências por conta das menções que a personagem fez a eles, Paloma, Ramon, Alice, Peter, Gabriela, Patrick, Vicente, Henrique e outros moradores do bairro acabam se tornando, aos olhos do público, a verdadeira família da jovem. Foi Ramon quem a defendeu quando ela foi vítima de transfobia por parte dos traficantes do bairro. Na escola, Alice brigou para que ela pudesse usar o banheiro feminino, é com Gabriela e Patrick que ela conversou sobre o início de sua terapia hormonal e sempre poderemos encontrá-la na casa de Paloma, participando de alguma atividade em família.

Um dos momentos que evidenciou a aceitação de Michelly pela comunidade do bairro de Bonsucesso foi o desfile da coleção de roupas criada por Paloma. No capítulo exibido em 3 de outubro de 2019 Michelly é uma das modelos em uma passarela dedicada a mostrar mulheres reais. Na definição do apresentador do desfile, suburbanas guerreiras, uma passarela ocupada por corpos pretos, pobres, gordos e trans.

Imagem 47: Michelly no centro, ladeada por outras mulheres reais, suburbanas e guerreiras.



Fonte: Metr opoles (2019).

Ao ser inclusa em um evento dedicado à beleza de mulheres reais, Michelly tem sua identidade de gênero reconhecida e desmistificada, uma mulheridade com seus próprios atravessamentos e intersec es, mas que também   real, tanto quanto as outras com quem ela dividiu a passarela. Ocupar esse espaço é uma oportunidade de ter a sua identidade de gênero validada, reconhecida e celebrada por seus pares. “Os outros contribuem para modular os contornos de seu universo e a dar ao corpo o relevo social que necessita, oferecem a possibilidade de construir-se inteiramente como ator do grupo de pertencimento” (LE BRETON, 2012, p. 9). Esse momento do arco narrativo da personagem é de grande importância em razão do lugar de sentido em que sua corporeidade foi inserida um “corpo que, de fato, não é pensado somente do ponto de vista biológico, mas como uma forma moldada pela intera o social” (LE BRETON, 2012, p. 16).

Acredito que essa cena também carrega um potencial educativo, já que   a partir da diferença que a mulheridade de Michelly é reconhecida e afirmada, algumas são pretas, outras s o gordas e ela é uma mulher trans, de modo implícito a cena trata o diferente como a regra e a mensagem para o público  , nenhuma mulher é igual a outra.

Considerações Finais

Antes de me ocupar das conclusões a respeito do objeto de estudo, sinto-me na obrigação de dizer que esta pesquisa, quase que de modo metalinguístico, permitiu-me uma auto-observação, fazendo com que me enxergue enquanto corpo mídia e culturalmente moldado, dando-me a dimensão de quem sou eu dentro da teia cultural de gênero.

Encerro esta pesquisa com a certeza que, trabalhos acadêmicos, bem como a vida, são orientados por encontros transformadores, epistemológicos (nesse caso), mas ainda assim encontros. Talvez seja redundante e desnecessário explicitar isso em minhas considerações finais, mas quero ressaltar que falo de um lugar primário, como pesquisador aspira (termo que descobri dia desses em um blog de conteúdo científico), e como tal, não consigo disfarçar o encantamento e a surpresa diante da confluência e da harmonia que, a meu ver, se estabeleceram entre alguns dos meus pilares bibliográficos.

Escolhas que foram apontando o caminho para outras possibilidades e descobertas, ao passo que, paralelamente, teciam esta teia epistêmica. O primeiro desses encontros aconteceu anos atrás, muito antes de considerar ser parte deste programa de pós-graduação. O conceito de corpo mídia de Baitello Junior foi providencial para o meu entendimento de gênero como categoria culturalmente construída. Esta pesquisa foi, e é antes de tudo, uma jornada epistêmica que parte da percepção da corporeidade humana como uma folha em branco, aos poucos preenchida e moldada pelo repertório cultural que a cerca. Baitello me guiou, lançando luz aos escritos de Butler, Bento, Preciado e outros tantos estudiosos da temática de gênero.

Outra descoberta tão potencialmente expansiva quanto, foi o entendimento da telenovela como documento histórico defendido por Motter. Marcos Paulo, Britney e Michelly localizam-se no estágio atual de uma marcha histórica televisiva que acompanhou as transformações da sociedade. A cooptação das corporeidades das atrizes para dentro dos arranjos da grande mídia são resultado de um processo de maturação e fortalecimento do ativismo LGBTQIAP+. Simbioticamente a telenovela e a sociedade se aproximam e interagem, fazendo e registrando a história a partir dos limites fronteiriços que separam realidade e ficção.

Proibidos de ocuparem lugar nas telas durante a ditadura, as corporeidades trans/midiáticas agora debutam em horário nobre, protagonizam arcos narrativos e nos permitem observar os avanços do ativismo LGBTQIAP+ nas últimas quatro décadas.

Sobre Marcos Paulo, Britney e Michelly, afirmo que as personagens foram construídas de modo amplo e complexo, ocupando lugar de destaque nas tramas, próximas dos protagonistas, foram as fiéis escudeiras, atravessando a narrativa daqueles para os quais todos os holofotes se voltaram. Ao mesmo tempo, estavam envolvidas em situações que apresentaram para o público a questão da transgeneridade, mesmo quando está se deu a partir do sofrimento, da discriminação e do preconceito, a temática teve lugar de destaque e isso é inquestionável.

É importante apontar que algumas inadequações são persistentes, os estereótipos não foram totalmente abandonados, alguns padrões errôneos parecem carregar uma sobrevida, são insistentes; o grotesco é gritantemente visível, essas personagens ainda performaram, por vezes, buscando nos fazer rir. Apesar de mais humanizadas e próximas de uma desmistificação, carregaram características de suas antepassadas, ativando alguns dos gatilhos cômicos.

O debate não se encerra com a escalação do elenco, uma pessoa trans pode corporificar uma personagem se apoiando em estereótipos e perspectivas transfóbicas, alimentando e avolumando longevos padrões grotescos. Ao serem cooptados para dentro das narrativas audiovisuais da grande mídia, o potencial comunicacional e midiático desses corpos pode ser utilizado para propagar potenciais discursos transfóbicos. Riscos que a contínua apresentação destas personagens pode atenuar com o tempo, o mesmo tempo que nos trouxe de Anabella, Ninete e Sarita até Marcos Paulo, Britney e Michelly.

O assunto não se encerra aqui, mesmo porque, a telenovela segue dramatizando e sendo pressionada pelo ativismo LGBTQIAP+. Mais que cuidar dos processos de produção dessas representações, acredito que seja urgente nos voltarmos para as percepções da audiência, buscar reunir um aporte teórico e empírico que nos permita mensurar até que ponto a marcha histórica de todas as personagens citadas neste trabalho colaborou para desmistificar a temática LGBTQIAP+ para a sociedade.

Fica a pergunta que exige, no futuro, novas pesquisas: qual o feito real de Marcos Paulo, Britney e Michelly na relação com as audiências? Finda esta etapa, carrego esta indagação, que me motiva a continuar a travessia.

Referências bibliográficas

ABU-LUGHOD, Lila. A interpretação das cultura (s) após a televisão. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Nº 1. Universidade do Estado do Rio de Janeiro: UERJ, v.:il. p. 103-129, 1995.

ALTMAN, Helena. AYOUB, Eliana. AMARAL, Silvia Cristina Franco. Gênero na prática docente em educação física: “Meninas não gostam de suar, meninos são habilidosos ao jogar”? **Estudos Feministas**, Florianópolis, SC: 19 (2): 336, p. 491-501 maio-agosto/2011.

ANTUNES. Pedro Paulo Sammarco. **Travestis envelhecem**. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Gerontologia) Programa de Estudos Pós-graduados em Gerontologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 2010.

ARAÚJO, Jackson. Sarita Vitti não é drag. Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/12/07/ilustrada/15.html> acessado em 12 de agosto de 2022.

BAITELLO JUNIOR, Norval. In: Anais do 9º Encontro Anual da COMPÓS, 2000, Porto Alegre. **Anais eletrônicos**. Campinas, Galoá, 2000. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2000/papers/o-tempo-lento-e-o-espaco-nulo--midia-primaria--secundaria-e-terciaria?lang=pt-br>. Acesso em: 30 jul. 2022.

BENEDETTI, Marcos Renato. **Toda feita: o corpo e o gênero das travestis**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro, RJ: Garamond, 2005.

BENTO, Berenice. Na escola se aprende que a diferença faz a diferença. **Estudos Feministas**. Florianópolis, SC:19 (2): 336, p. 548-559, maio/agosto/2011.

BENTO, Berenice. **O que é transexualidade**. 1ª Edição eBook. São Paulo, SP. Brasiliense, 2017.

BITTENCOURT, Carla. Atriz que viveu trans em ‘Fina Estampa’ diz que não aceitaria o papel hoje. Site Jornal Extra. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/telinha/atriz-que-viveu-trans-em-fina-estampa-diz-que-nao-aceitaria-papel-hoje-24481263.html> acessado em 12 de agosto de 2022.

BOURDIEU, Pierre. CATANI, Maria Alice Nogueira Afrânio (org). **Escritos de Educação**. 9ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade**. 14ª Ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2017.

CABLE, Jonathan. Communication Science and the Study of Social Movements. **Handbook of Social Movements Across Disciplines**. 2ª Ed. Springer, University of Wisconsin-Madison, MADIONS, Wisconsin, USA, p. 185-201, 2017.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero uma perspectiva global: compreendendo o gênero – da esfera pessoal à política – no mundo contemporâneo**. São Paulo, SP: nVersos, 2015.

- COSTA, Cristina. **A Milésima Segunda Noite. Da narrativa mítica à telenovela: análise estética e sociológica.** 1ª Ed. São Paulo, SP: Annablume, 2000.
- CRENSHAW, Kimberlé W. **Demarginalizing the intersection of race and sex; a black feminist critique of discrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics.** University of Chicago, Legal Forum, p. 139-167, 1989.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** 1ª Ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1994.
- FACCHINI, Regina. SIVORI, Horácio. Conservadorismo, direitos, moralidades e violência: situando um conjunto de reflexões a partir da Antropologia. **Cadernos Pagu** (50), 2017.
- FERREIRA, Mauro. **Nossa Senhora das Oito, Janete Clair e a evolução da telenovela no Brasil.** 1ª Ed. Rio de Janeiro, RJ: MAUAD, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão.** 42ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- GIDDENS, Anthony. **A Transformação da intimidade. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas.** 1ª ed. São Paulo, SP: Editora da Unesp.
- GONÇALVES, Mariana Barbosa. **As personagens LGBTQ+ no universo das telenovelas de Aguinaldo Silva: autoria e representação em três décadas de TV.** (Dissertação de Mestrado) Mestrado em Comunicação do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto, 2018.
- GRAY, Jonathan; LOTZ, Amanda D. **Television Studies.** Cambridge (UK): Polity Press, 2012.
- HARAWAY, Donna. BAPTISTA, Maria Manue (org). A biopolítica dos corpos pós-modernos: determinações do eu no discurso do sistema imunitário. **Gênero e Performance. Textos Essenciais 1.** GECE, Grupo Gênero e Performance. Grácio Editor. P. 179-195, 1ª ed. Novembro de 2018.
- JENKINS. Henry. **Cultura da Convergência.** Edição do Kindle. São Paulo, SP: ALEPH, 2015.
- JOHNSTON. Hank. **What is a social movement.** Polity Press, Cambridge, UK, 2014.
- JUNIOR, Dilton Ribeiro Couto. POCAHY, Fernando. OSWALD, Maria Luiza Magalhães Bastos. Crianças e infâncias (im) possíveis na escola: dissidências em debate. **Periódicus**, nº 9, v. 1, p. 55-74, maio/out. 2018.
- KULICK, Don. **Travestis: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil.** 1ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008.
- LE BRETON. David. **A sociologia do corpo.** 6ª ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- LEITE, Jorge. **“Nossos corpos também mudam”: sexo, gênero e a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico.** (Tese de Doutorado) Doutorado em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo. **Telenovela e memória em tempos de transmídia**. In: Anais do 26º Encontro Anual da COMPÓS, 2017, São Paulo. **Anais eletrônicos**. Campinas, Galoá, 2017. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2017/papers/telenovela-e-memoria-em-tempos-de-transmidia> Acesso em: 30 jul. 2022.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de Lopes, LEMOS, Ligia Prézia. OROZCO GÓMEZ, Guillermo (org). *Streaming: Tudo junto e misturado*. **Modelos de distribuição da televisão por internet: Atores, Tecnologias, Estratégias: Anuário Obitel 2019**. Porto Alegre, RS: Sulina, p. 74-108, 2019.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de Lopes, LEMOS, Ligia Prézia. OROZCO GÓMEZ, Guillermo (org). Brasil: Tempo de Streaming brasileiro. **O melodrama em tempos de streaming: Anuário Obitel 2020**. Porto Alegre, RS: Sulina, p. 83-116, 2020.

MOTTER, Maria de Lourdes. A telenovela: documento histórico e lugar de memória, **Revista USP** (48) p. 74-87, 2001.

MOTTER, Maria de Lourdes. **Ficção e realidade: A construção do cotidiano na telenovela**. São Paulo, SP: Alexa Cultural, Comunicação e Cultural – Ficção Televisiva, 2003.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2ª Ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora UFRJ, 2001.

MINA, Na Xao. **Memes to Moviments. How the world's most viral media is changing social protest and power**. Kindle Edition. Boston, Massachusetts: Beacon Press, 2019.

MISKOLCI, Richard. ABRAMOWICZ, ANETE. SILVÉRIO, Valter Roberto (org). Um corpo estranho na sala de aula. **Afirmando diferenças. Montando o quebra-cabeça da diversidade na escola**. Edição do Kindle. Campinas, SP: Papirus Editora, l. 85-298, 2013.

MOIRA, Amora, NERY, João W., ROCHA, Márcia, BRANT, T. **Vidas trans. A coragem de existir**. Edição do Kindle. Bauru, SP: Astral Cultural, 2017.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. 11ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

NASCIMENTO, Fernanda. **Bicha (nem tão) má**. 1ª Ed. LBTS em telenovelas. Rio de Janeiro, RJ: Multifoco, 2015.

NOGUEIRA, Lisandro. **O autor na televisão**. 1ª Ed. Goiânia, GO: Ed. da UFG; São Paulo, SP: Edusp, 2002.

OROZ, Silvia. **Melodrama. Cinema de lágrimas da América Latina**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

PONTES, Júlia Clara de. SILVA, Cristiane Gonçalves da. Cisnormatividade e passabilidade: deslocamentos e diferenças nas narrativas de pessoas trans. **Periódicus**, nº 8, v. 1, p. 396-417, nov. 2017 – abr. 2018.

PINTO, Licia Marta da Silva. SICILIANO, Tatiana Oliveira. **A Luta de Classes entre Empreguetes e Madames: Uma Análise da Representação do Serviço Doméstico em Cheias de Charme**. In: Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Anais Eletrônicos. Rio de Janeiro-RJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1721-1.pdf> Acessado em: 30 de jul, de 2022.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual: Práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo, SP: n-1 edições, 2014.

ROEDEL, Hiran. COUTINHO, Eduardo Granja (org). Uma guerra de posição por dentro da indústria cultural brasileira: contra-hegemonia nas telenovelas de Dias Gomes. **Comunicação e contra-hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência**. Rio de Janeiro, RJ: Editora UFRJ, p. 215-249, 2008.

RONSINI, Veneza. BRIGNOL, Liliane. STORCH, Laura. MARQUES, Camila. FOLETTO, Laura R. CORRÊA, Luiza B. LOPES, M. I. V (org) Ativismo de fãs e disputas de sentidos de gênero nas interações da audiência de *Em Família* nas redes sociais. **Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira**. Coleção Teledramaturgia. Porto Alegre, RS: Sulina, p. 197-238, 2015.

RIAL, Carmen. Antropologia e mídia: breve panorama das teorias de comunicação. Antropologia em Primeira Mão, vol.9, nº74, 2004, pp.4-74. Disponível em: <http://apm.ufsc.br/files/2015/05/74.-carmen-midia.doc> . Acesso em 31 de julho de 2022.

SODRÉ, Muniz. PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. 1ª ed. Mauad, Rio de Janeiro, RJ: 2002.

TILLY, Charles. **Los movimientos sociales como política**. In: Los movimientos sociales, 1768-2008. Desde sus orígenes a Facebook, et al. 1ª ed. Barcelona, Editora Crítica, 2010.

TREVISAN, João Silveiro. **Devassos no Paraíso. A homossexualidade no Brasil da Colônia à Atualidade**. 4ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2018.

TRINCA, Tatiane Pacanaro. **O corpo-imagem na “cultura do consumo”: uma análise histórico-social sobre a supremacia da aparência no capitalismo avançado**. (Mestrado em Ciências Sociais) Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências da Unesp, 2008.

VIGANO, Samira de Moraes Maia. LAFFIN, Maria Hermínia Lage Fernandes. As violências sexuais e de gêneros: processos de exclusão vivenciados no espaço escolar. **Revista Café com Sociologia**. Volume 6, número 1. p. 107-123, Jan-Abr. 2017.

XAVIER, NILSON. **Almanaque da telenovela brasileira**. São Paulo: Panda Books, 2007.

WILLIAMS, Linda. **Mega-Melodrama! Vertical and Horizontal Suspensions of the “Classical”**. *Modern Drama*, 55:4 (Winter 2012).

WILLIAMS, Linda. GLEDHILL, Christine (org). **World and Time: Serial Television Melodrama in America. Melodrama Unbound: Across History, Media and National**

Cultures. Columbia University Press E-book, New York, Chichester, West Sussex, 2018.

WILLYS, Jean. **Postagem no Facebook sobre cena com conteúdo homofóbico em Totalmente Demais.** Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1033571233357550> acessado em 13 de agosto de 2021.

WITTING, Monique. **O Pensamento Hétero e Outros Ensaios.** Belo Horizonte, MG: éFe Autêntica, Edição do Kindle. 2022.

Anexo A – Personagens LGBTQIAP+ nas telenovelas exibidas ao longo da década de 80 (1981-1990).

1981-1990								
Personagem	Identificação	Raça	Faixa Etária	Novela	Autor	Horário	Ano	Emissora
Leticia	Mulher cis lésbica	Branca	21-30 anos	<i>Ciranda de Pedra</i>	Teixeira Filho	18 horas	1981	Globo
Cláudio	Homens cis gays	Branco	21-30 anos	<i>Brilhante</i>	Gilberto Braga	20 horas	1981/1982	Globo
Sergio								
Inácio								
Políbio	Homem cis gay	Branco	21-30 anos	<i>Partido Alto</i>	Aguinaldo Silva e Glória Perez	20 horas	1984	Globo
Mário	Homens cis gays	Branco	31-40 anos	<i>Roda de Fogo</i>	Lauro César Muniz	20 horas	1986/1987	Globo
Jacinto								
Cris	Homens cis gays	Branco	31-40 anos	<i>Mandala</i>	Dias Gomes	20 horas	1987/1988	Globo
Argemiro								
Laio	Homem cis bissexual							
Bob Bacall	Homem cis gay	Negro	21-30 anos	<i>Sassaricando</i>	Silvio de Abreu	19 horas	1987/1988	Globo
Marília	Mulheres cis lésbicas	Branca	31-40 anos	<i>Vale Tudo</i>	Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères	20 horas	1988/1989	Globo
Cecília								
Lais								
Mendonça	Mulher cis bissexual	Branca	31-40 anos	<i>Bebê a Bordo</i>	Carlos Lombardi	19 horas	1988/1989	Globo
Bombom	Homem cis gay	Branco	31-40 anos	<i>Mico Preto</i>	Euclides Marinho, Leonor Bassères e Marcílio Moraes	18 horas	1989/1990	Globo
Madame Satã	Homem cis gay	Negro	21-30 anos	<i>Kananga do Japão</i>	Wilson Aguiar Filho	20 horas	1989/1990	Manchete
Lulu	Homem cis gay	Branco	21-30 anos	<i>Barriga de Aluguel</i>	Glória Perez	18 horas	1990/1991	Globo

Anexo B - Personagens LGBTQIAP+ nas telenovelas exibidas ao longo da década de 90 (1991-2000).

1991-2000								
Personagem	Identificação	Raça	Faixa Etária	Novela	Autor	Horário	Ano	Emissora
Paulo Henrique	Homens cis gays	Branco	41-50 anos	<i>Pedra sobre Pedra</i>	Aguinaldo Silva, Ricardo Linhares e Ana Maria Moretzsohn	20 horas	1992	Globo
Buba/Alcebides	Intersexual	Branca	21-30 anos	<i>Renascer</i>	Benedito Ruy Barbosa	20 horas	1993	Globo
Monarca	Homens cis gays	Não identificado	Não Identificado	<i>Guerras do Sem Fim</i>	José Louseiro e Alexandre Lydia	21h30	1994	Manchete
Víuva Negra								
Jéfferson	Homens cis gays	Branco	21-30 anos	<i>A Próxima Vítima</i>	Silvio de Abreu	20 horas	1995	Globo
Sandrinho								
Teresa	Mulheres cis lésbicas	Branca	31-40 anos	<i>Salsa e Merengue</i>	Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa	19 horas	1996/1997	Globo
Dayse								
Zenilda	Mulher cis bissexual	Branca	31-40 anos	<i>A Indomada</i>	Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares	21 horas	1997	Globo
Sebastiana	Mulher cis lésbica							
Beny	Homem cis gay	Branco	31-40 anos	<i>Anjo Mal</i>	Maria Adelaide Amaral	19 horas	1997/1998	Globo
Rô Rô Pedalada	Homem cis gay	Branco	31-40 anos	<i>Zazá</i>	Lauro César Muniz	19 horas	1997/1998	Globo
Alex	Homem cis gay	Branco	21-30 anos	<i>Por Amor</i>	Manoel Carlos	20 horas	1998	Globo
Rafael	Homem cis bissexual		41-50 anos					
Leila	Mulheres cis lésbicas	Branca	31-40 anos	<i>Torre de Babel</i>	Silvio de Abreu	20 horas	1998/1999	Globo
Rafaela								
Claudionor	Homem cis bissexual	Branco	31-40 anos	<i>Suave Veneno</i>	Aguinaldo Silva	20 horas	1999	Globo
Ualber	Homens cis gays							

Anexo C - Personagens LGBTQIAP+ nas telenovelas exibidas ao longo dos anos 2000 (2001-2010).

2001-2010								
Personagem	Identificação	Raça	Faixa Etária	Novela	Autor	Horário	Ano	Emissora
Tadeu	Homens cis gays	Branco	41-50 anos	<i>Desejos de Mulher</i>	Euclides Marinho	19 horas	2002	Globo
Ariel								
Rafaela	Mulheres cis lésbicas	Branco	Até 20 anos	<i>Mulheres Apaixonadas</i>	Manoel Carlos	21 horas	2003	Globo
Clara								
Eugênio	Homem cis gay	Branco	31-40 anos	<i>Sabor da Paixão</i>	Ana Maria Moretsohn	19 horas	2002/2003	Globo
Silvano	Homens cis gays	Branco	Acima de 61					
Quintino								
Manolo	Homens cis gays	Branco	51-60 anos	<i>Kubanacan</i>	Carlos Lombardi	19 horas	2003/2004	Globo
Camareiro			21-30 anos					
Dora	Mulher cis lésbica	Branco	41-50 anos	<i>Celebridade</i>	Gilberto Braga	21 horas	2003/2004	Globo
Laura	Mulher cis bissexual		31-40 anos					
Abelardo	Homem cis afeminado de sexualidade não definida	Branco	21-30 anos	<i>Da Cor do Pecado</i>	João Emanuel Carneiro	19 horas	2004	Globo
Tonto	Homens cis gays	Negro	51-60 anos	<i>Bang Bang</i>	Mario Prata e Carlos Lombardi	19 horas	2005/2006	Globo
Zoroh		Branco						
Karen	Mulheres cis lésbicas	Branco	31-40 anos	<i>Belíssima</i>	Silvio de Abreu	21 horas	2006	Globo
Rebeca								
Gigi	Homens cis gays	Branco	Acima de 61					
Tomas	Homem cis gay	Branco	21-30 anos	<i>Cobras e Lagartos</i>	João Emanuel Carneiro	19 horas	2006	Globo
Nilo	Homem cis gay	Branco	21-30 anos	<i>Cidadão Brasileiro</i>	Lauro César Muniz	20h30	2006	Record TV
Marcelo	Homens cis gays	Branco	21-30 anos	<i>Páginas da Vida</i>	Manoel Carlos	21 horas	2006/2007	Globo
Rubens			41-50 anos					
Christian	Homem cis gay	Branco	21-30 anos	<i>Dance Dance Dance</i>	Yoya Wursch	17 horas	2007/2008	Band
Orlandinho	Homem cis gay	Branco	21-30 anos	<i>A Favorita</i>	João Emanuel Carneiro	21 horas	2008/2009	Globo
Stela	Mulher cis lésbica	Branca	31-40 anos					
Joice	Mulheres cis lésbicas	Branco	31-40 anos	<i>Ciranda de Pedra</i>	Alcides Nogueira	18 horas	2008	Globo
Leticia			21-30 anos					
Betão	Homem cis gay	Branco	31-40 anos	<i>Beleza Pura</i>	Andrea Maltarolli	19 horas	2008	Globo
Nelson	Homens cis gays	Branco	31-40 anos	<i>Três Irmãs</i>	Antônio Calmon	19 horas	2008/2009	Globo
Adamastor								
Pink	Homem cis bissexual	Branco	31-40 anos	<i>Cama de Gato</i>	Duca Rachid e Telma Guedes	19 horas	2009/2010	Globo
Cássio	Homens cis bissexuais	Branco	21-30 anos	<i>Caras e Bocas</i>	Walcyr Carrasco	19 horas	2009/2010	Globo
Sid			31-40 anos					
André	Homem cis gay	21-30 anos						
Narciso	Homens cis bissexuais	Branco	21-30 anos	<i>Viver a vida</i>	Manoel Carlos	21 horas	2009/2010	Globo
Osmar			41-50 anos					
Diogo	Homens cis gays	Branco	21-30 anos	<i>Bela, a Feia</i>	Gisele Joras (Adaptação)	20h30	2009/2010	Record TV
Haroldo								
Diego	Homem cis bissexual	Branco	21-30 anos	<i>Ti Ti Ti</i>	Maria Adelaide Amaral	19 horas	2010/2011	Globo
Osmar								
Julinho	Homens cis gays							
Adriano		Negro						

Tales	Homem cis bissexual	Branco						
Lourdes	Mulher cis lésbica	Branca						
Arthurzinho	Homem cis gay	Branco	31-40 anos	<i>Passione</i>	Silvio de Abreu	21 horas	2010/2011	Globo

Anexo D - Personagens LGBTQIAP+ nas telenovelas exibidas ao longo da primeira metade dos anos 2010 (2011-2015).

2011-2015								
Personagem	Identificação	Raça	Faixa Etária	Novela	Autor	Horário	Ano	Emissora
Roni	Homens cis gays	Branco	21-30 anos	<i>Insensato Coração</i>	Gilberto Braga e Ricardo Linhares	21 horas	2011	Globo
Xicão		Negro						
Hugo		Branco	31-40 anos					
Eduardo			41-50 anos					
Nelson			Até 20 anos					
Gilvan			41-50 anos					
Araci	Mulher cis lésbica	Branca	41-50 anos					
Henri	Homem cis gay	Branco	21-30 anos	<i>O Astro</i>	Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro	23 horas	2011	Globo
Felipe	Homem cis bissexual		31-40 anos					
Xavier	Homens cis gays	Branco	31-40 anos	<i>Morde e Assopra</i>	Walcyr Carrasco	19 horas	2011	Globo
Josué								
Aureo								
Élcio								
Marcela	Mulheres cis lésbicas	Branco	31-40 anos	<i>Amor e Revolução</i>	Thiago Santiago	22h15	2011/2012	SBT
Marina								
Chico	Homens cis gays	Negro						
Jeóva								
Wanderley	Homens cis gays	Branco	31-40	<i>Cheias de Charme</i>	Filipe Miguez e Izabel de Oliveira	19 horas	2012	Globo
Eloi			41-50 anos					
Sidney								
Leandro	Homem cis bissexual	Branco	21-30 anos	<i>Avenida Brasil</i>	João Emanuel Carneiro	21 horas	2012	Globo
Roni	Homem cis gay							
Jeff	Homem cis gay	Branco	41-50 anos	<i>Flor do Caribe</i>	Walter Negrão	18 horas	2013	Globo
Joel	Homem cis gay	Branco	31-40 anos	<i>Joia Rara</i>	Duca Rachid e Telma Guedes	18 horas	2013	Globo
Aderbal	Homem cis bissexual							
Trapezista Fortão	Homens cis gays	Branco	31-40 anos	<i>Saramandaia</i>	Ricardo Linhares, Nelson Nadotti, Ana Maria Moretzsohn e João Brandão	23 horas	2013	Globo
Delegado Petronílio								
Niko	Homens cis gays	Branco	31-40 anos	<i>Amor à Vida</i>	Walcyr Carrasco	21 horas	2013	Globo
Félix								
Eron								
Marina	Mulheres cis lésbicas	Branca	21-30 anos	<i>Em Família</i>	Manoel Carlos	21 horas	2013/2014	Globo
Vanessa			31-40 anos					
Clara	Mulher cis bissexual							
Pepito	Homem cis gay	Branco	31-40 anos	<i>Alto Astral</i>	Andréa Mltarolli e Daneil Ortiz	19 horas	2014/2015	Globo
Virgulino	Homem cis gay	Branco	31-40 anos	<i>Vitória</i>	Cristianne Fridman	21 horas	2014/2015	Record TV
Júnior	Homem cis gay	Branco	51-60 anos	<i>I Love Paraisópolis</i>	Alcides Nogueira e Mario Teixeira	19 horas	2015	Globo
Bruno	Homens cis bissexuais	Branco	Até 20 anos	<i>Verdades Secretas</i>	Walcyr Carrasco	23 horas	2015	Globo
Visky			21-30 anos					
Sam								
Stephanie			Mulheres cis bissexuais					
Mayara								
Eriberto	Homem cis gay	Branco	51-60 anos	<i>Sete Vidas</i>	Lícia Amanzo	18 horas	2015	Globo
Esther	Mulher cis bissexual							
Max	Homens cis gays	Branco	21-30 anos	<i>Totalmente Demais</i>	Rosane Svartman e Paulo Halm	19 horas	2015/2016	Globo
Fernando	Homens cis gays	Negro	21-30 anos					
Pietro		Branco	41-50 anos					
Adele		Negra	21-30 anos					

Clara	Mulheres cis lésbicas	Branca						
Úrsula	Mulher cis lésbica							
Duda	Mulher cis bissexual	Branca	31-40 anos	<i>A Regra do Jogo</i>	João Emanuel Carneiro	21 horas	2015/2016	Globo

Anexo E - Personagens LGBTQIAP+ nas telenovelas exibidas ao longo da segunda metade dos anos 2010 (2016-2020).

2016-2020								
Personagem	Identificação	Raça	Faixa Etária	Novela	Autor	Horário	Ano	Emissora
Lauro	Homens cis gays	Branco	31-40 anos	<i>Eta Mundo Bom!</i>	Waleyr Carrasco	18 horas	2016	Globo
Tobias								
André	Homem cis gay	Branco	31-40 anos	<i>Liberdade Liberdade</i>	Mário Teixeira	23 horas	2016	Globo
Tolentino	Homem cis bissexual							
Wesley	Homens cis gays	Branco	21-30 anos	<i>A Lei do Amor</i>	Maria Adelaide Amaral e Vincent Villari	21 horas	2016/2017	Globo
Gledson								
Selito	Homem cis bissexual	Negro						
Flávia	Mulher cis bissexual	Branca						
Gabi	Mulher cis lésbica							
Bernardo	Homens cis gays	Branco	41-50 anos	<i>Sol Nascente</i>	Walter Negrão	18 horas	2016/2017	Globo
Fábio								
Vanessa	Mulher cis lésbica	Branca	21-30 anos	<i>Rock Story</i>	Maria Helena Nascimento	19 horas	2016/2017	Globo
Leon	Homens cis gays	Branco	21-30 anos	<i>Os Dias Eram Assim</i>	Ângela Chaves e Alessandra Poggi	23 horas	2017	Globo
Rudá								
Douglas	Homens cis gays	Branco	51-60 anos	<i>Pega Pega</i>	Cláudia Souto	19 horas	2017/2018	Globo
Siqueira			Acima de 61					
Samuel	Homens cis bissexuais	Branco	31-40 anos	<i>O Outro Lado do Paraíso</i>	Waleyr Carrasco	21 horas	2017/2018	Globo
Cido		Negro						
Carlos/Shakira do Sertão	Homem cis gay	Branco	21-30 anos	<i>Onde Nascem os Fortes</i>	George Moura e Sérgio Goldenberg	23 horas	2018	Globo
Maura	Mulheres cis bissexuais	Branca	31-40 anos	<i>Segundo Sol</i>	João Emanuel Carneiro	21 horas	2018	Globo
Selma								
Heraclito	Homens cis gays	Branco	21-30 anos	<i>Deus Salve o Rei</i>	Daniel Adjafre	18 horas	2018	Globo
Pietro								
Otávio	Homens cis gays	Branco	31-40 anos	<i>Orgulho e Paixão</i>	Marcos Bernstein	18 horas	2018	Globo
Luccino								
Igor	Homens cis gays	Branco	21-30 anos	<i>O Tempo Não Para</i>	Mário Teixeira	19 horas	2018	Globo
Pedro								
Candé	Homens cis gays	Branco	21-30 anos	<i>Verão 90</i>	Izabel de Oliveira e Paula Amaral	19 horas	2019	Globo
Leonardo								
Camila	Mulheres cis bissexuais	Branca	31-40 anos	<i>Órfãos da Terra</i>	Duca Rachid e Thelma Guedes	18 horas	2019	Globo
Valéria								
Leila	Mulheres cis bissexuais	Branca	41-50 anos	<i>Amor de Mãe</i>	Manuela Dias	21 horas	2019/2021	Globo
Penhas								