

UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA, EXTENSÃO E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Georgia de Mattos

**A PRODUÇÃO DE SENTIDO DA TRANSEXUALIDADE NA TELENOVELA A
FORÇA DO QUERER: UMA ANÁLISE COMUNICACIONAL A PARTIR DO
CIRCUITO DA CULTURA**

Sorocaba/SP

2018

Georgia de Mattos

**A PRODUÇÃO DE SENTIDO DA TRANSEXUALIDADE NA TELENOVELA A
FORÇA DO QUERER: UMA ANÁLISE COMUNICACIONAL A PARTIR DO
CIRCUITO DA CULTURA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Tarcyanie Cajueiro Santos.

**Sorocaba/SP
2018**

Ficha Catalográfica

Mattos, Georgia de
M391p A produção de sentido da transexualidade na telenovela A força do
querer : uma análise comunicacional a partir do circuito da cultura / Georgia
de Mattos. -- 2018.
139 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Tarcyanie Cajueiro Santos
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de
Sorocaba, Sorocaba, SP, 2018.

1. Transexualismo. 2. Identidade de gênero. 3. Telenovelas – Aspectos
sociais. 4. Teoria Queer. 5. Comunicação de massa e cultura. I. Santos,
Tarcyanie Cajueiro, orient. II. Universidade de Sorocaba. III. Título.

Georgia de Mattos

**A PRODUÇÃO DE SENTIDO DA TRANSEXUALIDADE NA TELENOVELA A
FORÇA DO QUERER: UMA ANÁLISE COMUNICACIONAL A PARTIR DO
CIRCUITO DA CULTURA**

Dissertação aprovada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre no Programa
de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura
da Universidade de Sorocaba.

Aprovado em: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Tarcyanie Cajueiro Santos
Universidade de Sorocaba

Profa. Dra. Marcia Perencin Tondato
Escola Superior de Propaganda e Marketing

Profa. Dra. Míriam Cristina Carlos Silva
Universidade de Sorocaba

Dedico a todos que não se conformam às normas
de gênero que legitimam uma única forma de ser.

AGRADECIMENTOS

Ao meu companheiro Olivandro, pelo seu grande apoio e estímulo durante a trajetória deste trabalho.

À minha orientadora, professora Dra. Tarcyanie Cajueiro Santos, pelo seu empenho ao conduzir este trabalho, que me instruiu em cada detalhe com seu conhecimento, paciência e carinho.

Às professoras Dra. Marcia Perencin Tondato e Dra. Míriam Cristina Carlos Silva, que tanto contribuíram na composição desta pesquisa, por todas as orientações dadas na banca examinadora de qualificação, e durante o processo de finalização do trabalho.

À Universidade de Sorocaba, pela bolsa concedida, especialmente, aos respectivos coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, os professores Dr. Paulo Celso da Silva e Dra. Maria Ogécia Drigo, que possibilitaram a conclusão deste projeto.

Aos professores Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza e Dr. José Rodrigo Paulino Fontanari, pela oportunidade de fazer parte da equipe editorial da Revista Tríade, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, experiência que tem proporcionado maior conhecimento e satisfação.

A todos os professores do Mestrado, seja em sala de aula ou em outros encontros, que compartilharam seu conhecimento, atenção e dedicação. Cada uma das sugestões dadas foi muito importante para o trabalho.

À professora Dra. “Fina”, Josefina de Fatima Tranquilin Silva, pelo grande auxílio e dedicação em disponibilizar seu material de pesquisa, quando este projeto, no início, tratava-se de um estudo de recepção.

A todos os amigos e colegas que dividiram essa caminhada comigo, pelo companheirismo e apoio.

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.

(Judith Butler)

RESUMO

Esta pesquisa tem como tema a transexualidade na telenovela *A Força do Querer* da Rede Globo, guiada pelo questionamento: quais são os sentidos produzidos por esta telenovela sobre a transexualidade? Assim, o objetivo principal deste estudo é entender a representação da transexualidade na telenovela e, para isso, nossos objetivos específicos consistem em entender as relações de gênero e seus desdobramentos para a experiência transexual; discutir sobre o papel da telenovela na cultura brasileira; e entender os sentidos produzidos a partir da representação e do discurso por esta telenovela sobre a transexualidade. Para alcançar tais objetivos, utilizamos o instrumento analítico do Circuito da Cultura, desenvolvido por Paul du Gay et al. (1997), que identificam cinco processos distintos – produção, representação, identidade, regulação e consumo – na construção dos sentidos e dos significados que permeiam as práticas sociais. A partir desses cinco eixos respectivamente, estudamos o modo como a autora da telenovela, Glória Perez, produz suas narrativas, com base no conceito de “autor-modelo” de Umberto Eco (1994, 2005) e, assim, analisamos a estrutura narrativa da telenovela segundo o esquema narrativo proposto por Todorov (2011) e Gancho (2006). Nos eixos seguintes, analisamos o discurso da telenovela sob as bases teóricas dos estudos de gênero de Judith Butler (2003) e dos estudos sobre a transexualidade de Berenice Bento (2006), para então, identificarmos os significados atribuídos na representação da telenovela sobre as relações de gênero e a transexualidade, e perceber, dessa forma, que identidade transexual a telenovela construiu. No eixo regulação, traçamos os programas da emissora que abordaram a questão da transexualidade, como uma maneira regulatória de reforçar o discurso sobre a transexualidade. E, por último, observamos os índices de audiência que a telenovela alcançou. Concluímos que a telenovela é um produto midiático importante para o entendimento das questões socioculturais do nosso país, possibilitando refletir sobre a transexualidade e questões LGBT. Apesar de construir uma identidade transexual dentro de um enquadramento estereotipado, o discurso da telenovela se coloca favorável às diferenças identitárias, outrora, excluídas desse mesmo espaço representacional.

Palavras-chave: Transexualidade. Estudos Queer. Telenovela. Circuito da Cultura.

ABSTRACT

This research has as its theme the transsexuality in the telenovela *A Força do Querer*, broadcast by Rede Globo, guided by the following questioning: which are the senses produced by this telenovela about transsexuality? Thus, the main objective of this research is to understand the transsexuality representation in the telenovela, and, herein, our specific objectives consist in to understand the gender relations and its unfolding for the transsexual experience; discuss the role of the telenovela in the Brazilian culture; and to understand the senses produced over the representation and speech of this telenovela about transsexuality. To achieve these objectives, we use the Culture Circuit analytical tool, developed by Paul du Gay et al. (1997), that identify five distinct processes – production, representation, identity, regulation and consumption – in the construction of the meanings and senses that permeate social practices. By these axes, we study, respectively, the way that the telenovela author Gloria Perez produced her narratives, based on the concept of “author-model” of Umberto Eco (1994, 2005), and, thereby, we analyse the narrative structure of the telenovela as the narrative scheme proposed by Todorov (2011) and Gancho (2006). In the following axes, we analyse the telenovela speech, under the theoretical bases of the gender studies of Judith Butler (2003) and the transsexuality studies of Berenice Bento (2006) to identify the meanings attributed by the telenovela about the gender relations and transsexuality, and to observe, this way, which transsexual identity has been built by the telenovela. On the regulatory axis, we outlined the programs of the broadcaster that addressed the issue of transsexuality as a regulatory way of reinforcing the discourse on transsexuality. And finally, we observe the audience ratings that the telenovela reached. We conclude that the telenovela is an important media product for the understanding of the sociocultural issues of our country, allowing us to reflect over transsexuality and LGBT issues. Despite constructing a transsexual identity within a stereotyped framework, the telenovela discourse favors the identity differences, once excluded from this same representational space.

Key words: Transsexuality. Queer Studies. Telenovela. Circuit of Culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Circuito da Cultura	72
Gráfico 1 - Níveis da tensão dramática da narrativa	85
Tabela 1 - Média Audiência Semanal da telenovela A Força do Querer em SP	122
Tabela 2 - Os índices de audiência das últimas dez novelas das nove	123

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 Análise de Pressupostos	15
2 AS RELAÇÕES DE GÊNERO: DO FEMINISMO AOS ESTUDOS QUEER	22
2.1 O conceito de gênero como categoria analítica	22
2.2 O percurso dos movimentos LGBT no Brasil	27
2.3 Teoria Queer e a desconstrução do gênero	30
2.4 A (im)possibilidade de uma identidade transexual	39
3 TELENOVELA E SEU PAPEL SOCIOCULTURAL NA SOCIEDADE BRASILEIRA	46
3.1 Personagens LGBT nas telenovelas da Rede Globo de 2014 a 2016	58
4 ANÁLISE DA TELENOVELA A FORÇA DO QUERER A PARTIR DO CIRCUITO DA CULTURA	70
4.1 A Força do Querer e sua estrutura narrativa – eixo produção	73
4.1.1 Uma leitura de narrativa sobre a/o personagem Ivana/Ivan	82
4.2 As relações de gênero no discurso sobre a transexualidade – eixo representação	89
4.3 O “verdadeiro” transexual – eixo identidade	99
4.4 Questões LGBT nos programas da Rede Globo em 2017 – eixo regulação	114
4.5 Os índices de audiência – eixo consumo	120
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS	128
ANEXO A – Cenas referidas no Gráfico 1: Níveis da tensão dramática da narrativa	135

1 INTRODUÇÃO

Há mais de 60 anos, a telenovela integra o cotidiano brasileiro. Os temas abordados por esse gênero televisivo são discutidos entre as mais variadas rodas de conversa. Fato esse que, a princípio, despertou nosso interesse – a telenovela como produtora midiática que ultrapassa a função de mero entretenimento e proporciona importantes reflexões sobre o contexto sociocultural do Brasil. Combinado com nossa afeição às causas LGBT¹, tínhamos como certo estudar essa temática na telenovela. Nossa curiosidade se intensificou ao tomar conhecimento sobre a telenovela *A Força do Querer*, que estrearia um/a personagem coprotagonista transexual – tema ainda pouco abordado em outras telenovelas.

Inserido à linha de pesquisa *Mídias e Práticas Socioculturais*, esse estudo busca entender como se deu a construção de sentido da telenovela *A Força do Querer* sobre a transexualidade, pergunta que norteou esta pesquisa. Com o intuito de responder esse problema, nosso objetivo principal consiste em entender como a transexualidade foi representada pela telenovela e, para isso, nossos objetivos específicos consistem em entender as relações de gênero e seus desdobramentos para a experiência transexual; discutir sobre o papel da telenovela na cultura brasileira; e entender os sentidos produzidos a partir da representação e do discurso da telenovela *A Força do Querer* sobre a transexualidade.

Para cumprirmos com os objetivos propostos, a análise do trabalho se utiliza do instrumento analítico do Circuito da Cultura, desenvolvido por Paul du Gay et al. (1997), aporte teórico-metodológico dos Estudos Culturais. Essa perspectiva metodológica estabelece cinco processos distintos – representação, identidade, produção, consumo e regulação, como responsáveis por produzir os significados na sociedade. São processos diferenciados que se articulam na construção de sentidos. Nessa concepção, a representação é entendida como os significados atribuídos a um determinado artefato/produto cultural; que conseqüentemente, associa-se a certas identidades, as quais correspondem à forma como são representadas; a produção, por sua vez, refere-se as maneiras pelas quais o artefato é produzido; a regulação trata do poder que é exercido pelo/no artefato; e o consumo é o momento em que as pessoas fazem uso desse artefato/produto. Assim, o Circuito da Cultura possibilita estudar e

¹ Existem muitas siglas, como LGBTT, que incluem transexuais e transgêneros; LGBTI, para intersexuais; LGBTQ, para queers, entre outras. Optamos por utilizar LGBT, de acordo com a Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais (ABGLT).

compreender o processo comunicativo enquanto um processo também cultural que contribui para formular as práticas sociais.

Paul du Gay et al. (1997) analisaram o Walkman, o modo como esse produto foi representado, quais identidades foram associadas a ele, como foi produzido e consumido, e quais regulamentos foram estipulados para sua distribuição e uso. O Walkman é considerado “cultural” por ser constituído como um objeto significativo, que se conecta com um conjunto de práticas sociais. Dessa maneira, um artefato cultural é aquele que é construído através de uma variedade de significados e práticas, reais e simbólicas. De igual modo, escolhemos a telenovela *A Força do Querido*, enquanto um artefato cultural que produz significados simbólicos e, ao mesmo tempo, afeta a realidade sociocultural do país. Delimitamos analisar a questão da transexualidade, através da representação da/do personagem Ivana/Ivan (Carol Duarte), que passou pelas fases de inadequação ao gênero feminino, descobriu-se homem trans e decidiu realizar a transição de gênero, para entendermos quais os sentidos e significados construídos sobre a experiência transexual.

O conceito de representação, de acordo com Hall (1997a), conecta sentido e linguagem à cultura. “Representação é uma parte essencial do processo pelo qual o sentido é produzido e trocado entre membros de uma cultura. Ele envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que respondem por ou representam coisas” (HALL, 1997a, p. 15, tradução nossa). Desse modo, o processo de representação ocorre por meio de dois “sistemas de representação”. Primeiro, o conjunto de conceitos que criamos para correlacionar as coisas – pessoas, objetos, eventos, ideias abstratas, etc. – em nossa mente, que funcionam como um sistema de representação mental que classifica e organiza o mundo em significativas categorias, também chamado de “mapas conceituais”. O segundo se refere à linguagem utilizada para expressar esses conceitos – linguagem imagética, sonora, escrita, oral, etc., assim, a linguagem consiste em signos organizados em várias relações.

Para interpretar os sentidos dados nos mais variados modos representacionais, é preciso ter acesso a esses dois sistemas de representação: aos conceitos sobre determinada “coisa” e ao sistema de linguagem que expressa e carrega alguma semelhança com a “coisa” real. De igual modo, fazemos uso do conceito de transexualidade, ou do que é ser transexual; e da linguagem audiovisual que construiu a pessoa/experiência transexual carregada de significados. “A relação entre ‘coisas’, conceitos e signos repousa no coração da produção do sentido na linguagem. O processo que liga esses três elementos juntos é o que nós chamamos ‘representação’” (HALL, 1997a, p. 19, tradução nossa). O sentido é, assim, construído pelo sistema de representação.

A representação só pode ser devidamente analisada em relação às formas concretas reais que o significado assume, nas práticas concretas de significar: “leitura” e interpretação; e estes exigem a análise dos signos, símbolos, figuras, imagens, narrativas, palavras e sons – as formas materiais – em que o significado simbólico é circulado. (HALL, 1997a, p. 9, tradução nossa).

Hall (1997a) se fundamenta na perspectiva teórica construtivista, que entende que o sentido é construído na e pela linguagem. A teoria construtivista ou construcionista distingue o mundo material, onde as coisas existem, do mundo simbólico, em que a representação, sentido e linguagem operam. Nessa concepção, as coisas não significam por si mesmas, somos nós, os atores sociais, que construímos sentido, através dos sistemas representacionais – conceitos e signos. Um dos modelos principais da abordagem construcionista é a abordagem discursiva, desenvolvida por Michel Foucault. Para ele, discurso é uma forma de representar o conhecimento sobre algum assunto, qual produz sentido pela linguagem, ou seja, o discurso é considerado como um sistema de representação. “O ‘discursivo’ tornou-se o termo geral utilizado para se referir a qualquer abordagem em que o significado, a representação e a cultura sejam considerados constitutivos” (HALL, 1997a, p. 6).

Mais do que isso, o discurso também “governa” a forma como determinadas questões podem ser significativamente faladas e debatidas. Dentro da concepção foucaultiana, como explica Hall (1997a), o discurso influencia no modo como ideias são postas em prática e como são usadas para regular a conduta das pessoas. Quando um mesmo discurso aparece em diferentes áreas institucionais da sociedade, para reforçar certas formas de conduta ou conhecimento, que compartilham dos mesmos princípios e objetivam a uma orientação comum, então, pertencem a mesma formação discursiva, com intuito de fortalecer, ou convencer, sobre determinado assunto.

Assim como o discurso ‘rege’ certas formas de falar sobre um assunto, definindo uma maneira aceitável e inteligível de conversar, escrever ou se conduzir, assim também, por definição, ‘exclui’, limita e restringe outras formas de falar, de conduzir-nos em relação ao assunto ou construir conhecimento sobre ele (HALL, 1997a, p. 44, tradução nossa).

Ao estabelecer um determinado conhecimento como “correto” e “preciso”, esse discurso adquire uma autoridade, que passa a constituir a “verdade” sobre esse conhecimento e, dessa maneira, o discurso está sempre envolvido com relações de poder, pois se efetua nas práticas sociais, regulando nossas condutas. Cada momento histórico, manifesta-se com um discurso diferente, que substitui o discurso anterior, produzindo assim, sempre novas concepções, que determinam as práticas sociais de cada época. De acordo com a ideia foucaultiana, o poder,

porém, não ocorre somente de cima para baixo, nem de um único lugar, mas permeia todos os níveis da vida social, desde as esferas privadas às esferas públicas. E ainda, o poder não é algo apenas negativo, que reprime o que pretende controlar, mas é também produtivo.

A partir dessa perspectiva, pressupomos que a telenovela exerce uma relação de poder ao dar visibilidade a certos temas. Buscamos identificar, através de sua representação, como foi constituído o discurso sobre a transexualidade e sobre as relações de gênero.

A transexualidade se refere à condição do indivíduo que não se identifica com o gênero instituído no nascimento, assim, mulher trans é aquela que foi biologicamente designada como homem ao nascer, mas se identifica com o gênero feminino; e homem trans é aquele que foi biologicamente designado como mulher ao nascer, mas se identifica com o gênero masculino. Para compreendermos melhor a experiência transexual, no primeiro capítulo – As relações de gênero: do feminismo aos estudos queer, partimos da trajetória dos estudos feministas, nos quais a categoria “gênero” emergiu. A partir das discussões sobre a atuação dos gêneros nas relações sociais, os estudos passam a abranger suas implicações teóricas e seus desdobramentos enquanto dado analítico, até suceder no pressuposto dos estudos queer, que rompem com as dicotomias homem/mulher e heterossexualidade/homossexualidade, rejeitando o determinismo biológico através de uma política do conhecimento cultural. Para entender essas relações no cenário brasileiro, apresentamos um breve levantamento histórico do desenvolvimento dos movimentos LGBT no Brasil.

Sob a luz de alguns conceitos de Judith Butler, discorreremos sobre a problemática que envolve as identidades generificadas e sexuadas, entendidas não como naturalmente preestabelecidas, mas produzidas por práticas reguladoras que agem por meio de uma matriz de normas de gênero, chamada pela autora de “ordem compulsória da heterossexualidade”, que torna a identidade um ideal normativo e não uma característica descritiva da experiência. Dessa forma, Butler defende que “a coerência e a continuidade da pessoa não são características lógicas ou analíticas da condição da pessoa, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas” (BUTLER, 2003, p. 38). Através desses conceitos, passamos, então, a dialogar com a experiência transexual, a qual permite contestar a veracidade do feminino e do masculino construído socialmente. Tomamos como base o estudo realizado por Berenice Bento com pessoas transexuais participantes de um programa de transgenitalização. A autora caracteriza três deslocamentos possíveis na experiência transexual: entre o gênero e o corpo, entre o gênero, a sexualidade e o corpo, e o terceiro deslocamento se dá pelos olhares em que os/as transexuais estão submetidos.

No segundo capítulo – Telenovela e seu papel sociocultural na sociedade brasileira, discutimos a importância da telenovela na cultura brasileira, que ao retratar temas considerados polêmicos, viabiliza significativos debates sobre o nosso cotidiano. Apresentamos, mediante diálogo com alguns autores, que as telenovelas da Rede Globo se pautam em certos temas que são agendados por interesses comerciais, assim, quando se utilizam de ações socioeducativas, não deixam de fazê-las voltadas aos interesses mercadológicos. Mas, pontuou-se também, que as telenovelas cumprem um papel social relevante, pois se tornam uma fonte importante de aprendizado social. Desse modo, a telenovela atua por entre essas duas vias, pelo viés mercadológico, que consiste em entretenimento, mas também pelo caráter educacional, que informa e forma nossas ações sociais, “a telenovela não só entretém como também informa e educa” (TONDATO; ABRÃO; MACEDO, 2013, p. 151).

As autoras afirmam que a telenovela, apesar de estar limitada a representar a realidade, não deixa de ser “real”, pois esse produto ficcional faz parte de nossas vidas e, assim, torna-se também responsável pela estruturação dessas, como também do espaço social e cultural em que vivemos. Observou-se, além disso, algumas mudanças que interferem no hábito de assistir à telenovela, conseqüente das novas tecnologias. E para compreender como a representação das questões e das identidades LGBT se constroem no contexto brasileiro, relacionando-as com os estudos queer, apresentamos um panorama das/dos personagens LGBT presentes nas telenovelas da Rede Globo no período de 2014 a 2016.

Realizamos a análise de nossa pesquisa no terceiro capítulo – Análise da telenovela A Força do Querer a partir do Circuito da Cultura, por meio dos cinco eixos que compõem o circuito cultural. Levando em conta a complexidade que cada processo exige, aprofundamos nossa análise nos eixos produção, representação e identidade. No eixo produção, pesquisamos o modo como a autora Glória Perez constrói suas narrativas. Como é por meio da narrativa que os telespectadores se identificam e se envolvem com as histórias, fizemos uma análise da estrutura narrativa de A Força do Querer. Nos eixos seguintes, propomos analisar o discurso da telenovela, para então, identificarmos os significados atribuídos em sua representação sobre as relações de gênero e a transexualidade e, assim, perceber que identidade transexual a telenovela construiu.

O eixo regulação está atrelado ao poder regulatório do artefato cultural, em que observamos o contexto midiático da Rede Globo no período de exibição da telenovela A Força do Querer, que pôde contribuir para reforçar o/s discurso/s sobre a transexualidade. Para linhas gerais de exemplificação, traçamos os programas e uma campanha social realizados pela emissora que abordaram a questão. Paul du Gay et al. (1997) defendem que a criação de

significado é um processo contínuo, portanto, seu sentido se efetiva no consumo. Para compreender o modo como o telespectador se relacionou com a telenovela, entendemos a necessidade de um estudo dedicado exclusivamente à recepção da telenovela, que devido à profundidade que um estudo assim requer, não caberia neste trabalho, mas para fim de exemplificação sobre o consumo da telenovela, buscamos observar os índices de audiência de *A Força do Querer*. Com isto, encerramos a análise embasada nos processos do circuito cultural, mas cientes de que essas questões possibilitam estudos posteriores.

O longo caminho percorrido até aqui se tornou possível uma vez que realizamos a revisão de literatura para contextualizarmos o objeto de pesquisa.

1.1 Análise de pressupostos

Ao ingressar no mestrado, era recorrente ouvir que o tema deveria ser escolhido mediante relevância para a academia e para a sociedade e, não menos importante, o tema teria que proporcionar prazer ao pesquisador.

Estudar sobre a telenovela, reconhecendo sua relevância na sociedade brasileira, já era um desejo anterior, faltava saber qual o recorte. Em contrapartida, as questões LGBT têm sido altamente pautadas pelos *media*, inclusive a telenovela, além do mais, este tema já era de grande afeição para nós. Diante disso, tínhamos como certo estudar questões que envolvem a comunidade LGBT na telenovela.

E o tema não poderia ser mais oportuno, descobrimos que em abril de 2017, a Rede Globo lançaria a telenovela *A Força do Querer*, de autoria da Glória Perez. Essa é a primeira vez que uma telenovela tem como coprotagonista um/a personagem trans homem. Assim, após definir o nosso objeto de estudo, a revisão de literatura para verificar o estado da arte se fez necessária para nortear nossa pesquisa.

Esse percurso se deu em quatro momentos diferentes, sendo que em outubro de 2015 e depois, em março e abril de 2016, a pesquisa tinha outro método de estudo. Na época, nosso projeto tratava de um Estudo de Recepção com mulheres da Igreja Adventista do Sétimo Dia, na cidade de Tatuí, SP, sobre a representação da transexualidade nessa mesma telenovela. Porém, confrontamo-nos com duas grandes dificuldades: encontrar mulheres que assistem a telenovelas, pois muitas informaram ter migrado para o provedor de filmes e séries Netflix, passando a acompanhar as séries norte-americanas; e as poucas “noveleiras” que encontramos, desistiram ao longo do caminho por causa da temática, embora soubessem que suas identidades seriam preservadas.

Portanto, a última revisão, em março de 2017, foi a mais significativa para o tema atual. Realizamos um levantamento no portal da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) a partir das palavras-chave LGBT e telenovela, transexual ou transexualidade e telenovela, no período de 2012 a 2016. Chegamos a mais de 40 trabalhos, entre teses, dissertações e artigos, sobre a representação da homossexualidade na telenovela. Nenhum sobre a representação da transexualidade especificamente. Após a leitura de todos os resumos, optamos por selecionar somente as teses e dissertações, pois o tema é bastante vasto e comum em todos os trabalhos. Logo, as teses e dissertações o abordam de forma mais aprofundada. Selecionamos somente as pesquisas na área de comunicação, por irem ao encontro com nossa linha de estudos, exceto uma, na área de Ciências Humanas, por tratar da identidade transexual.

Neste período de 2012 a 2016, percebemos que a telenovela mais pesquisada foi *Amor à Vida* (2013-2014), de Walcyr Carrasco, principalmente, sobre o personagem Félix Khoury (Mateus Solano), com os mais variados recortes: o beijo gay, a transição do personagem entre a vilania e o arrependimento, a homofobia, novas configurações familiares, entre outros. Muitos trabalhos analisaram outros personagens e telenovelas, focando na performance da homoafetividade. Apresentamos abaixo as pesquisas que consideramos mais relevantes para o nosso enfoque.

Na dissertação de Silva (2015), intitulada “Bicha (nem tão) má: representações da homossexualidade na telenovela *Amor à Vida*”, a autora reflete sobre o texto da telenovela, enquanto falas, atitudes e comportamentos, com o objetivo de compreender a circulação de sentidos sociais produzidos por ela, através de uma análise multiperspectiva de Douglas Kellner, articulada com o circuito da cultura de Richard Johnson. A análise foi realizada em relação à trajetória da homossexualidade nas sociedades ocidentais, dos estudos de gays e lésbicas e queer, da participação de personagens LGBT nas telenovelas da Rede Globo e, também, levando em conta o contexto de outros produtos de ficção televisiva exibidos pela emissora no mesmo período da telenovela.

Para compreender o contexto histórico em que a telenovela *Amor à Vida* estava inserida, Silva (2015) elaborou um panorama de todos os personagens LGBT desde 1970 a 2013, baseando-se em pesquisas e artigos anteriores, que também se propuseram a fazer esse mapeamento, além de consultar o site Memória Globo. A autora aponta um total de 126 personagens LGBT representados em 62 telenovelas da Rede Globo ao longo desses anos. Como um dos resultados, percebeu-se que a maioria das representações são de homens gays.

Neste levantamento, apenas nove personagens trans foram encontrados², com destaque para a telenovela *As Filhas da Mãe* (2001-2002), de Silvio de Abreu, em que a transexualidade da personagem Ramona (Cláudia Raia) foi bem evidenciada, ao contrário de outras novelas, que a temática teve papel muito secundário.

Outra telenovela relevante para o assunto é *Salve Jorge* (2012-2013), de Glória Perez, que exibiu uma atriz transexual, Maria Clara Spinelli, que interpretou Anita. Na trama, a personagem se prostitui para conseguir realizar a cirurgia de mudança de sexo. Nas telenovelas de Aguinaldo Silva, *Tieta* (1989-1990) e *Duas Caras* (2007-2008), também participa a famosa atriz transexual Rogéria. Nas nove telenovelas que tratam desta temática, todas as personagens são mulheres trans. Isso confirma o ineditismo da telenovela *A Força do Querer*, que retrata a história de Ivana e seu percurso na readequação ao novo corpo como homem trans.

Silva (2015) conclui que as construções produzidas pela telenovela estão em constante processo de disputa, que ora apresenta quebra de paradigmas, ora reafirma os padrões já estabelecidos sobre a comunidade LGBT.

Oliveira (2014) aborda em sua tese “A construção discursiva e a recepção da homossexualidade na teledramaturgia brasileira: consumo, representação e identidade homossexual”, a representação de homossexuais em seis telenovelas – *Mulheres Apaixonadas* (2003), *Senhora do Destino* (2004-2005), *América* (2005), *Amor e Revolução* (2011-2012), *Sangue Bom* (2013) e *Amor à Vida* (2013-2014). O autor se utiliza de duas perspectivas analíticas: uma na Análise do Discurso e dos Estudos Queer, e a outra nos Estudos de Recepção, por meio de entrevista com 402 jovens héteros e homossexuais.

Como na pesquisa anterior, Oliveira (2014) também apresenta um panorama dos personagens LGBT, tendo como base as pesquisas de Peret (2005) e Colling (2007), que também auxiliaram no levantamento realizado por Silva (2015). A partir da análise discursiva, o autor constatou que existe uma mudança no padrão da representação de personagens homossexuais, deixando de ser heteronormativa e/ou caricato. E através das entrevistas, confirmou que a telenovela tem um potencial pedagógico que além de ampliar a discussão sobre a questão da homoafetividade, também auxilia o sujeito homossexual em aceitar sua orientação sexual.

² *Tieta* (1989-1990), de Aguinaldo Silva; *Renascer* (1993), de Benedito Ruy Barbosa, embora a personagem Buba (Maria Luísa Mendonça) era intersexual confundida com transexual; *As Filhas da Mãe* (2001-2002), de Silvio de Abreu; *A Lua me Disse* (2005), de Maria Carmem e Miguel Falabella; *Paraíso Tropical* (2007), de Gilberto Braga e Ricardo Linhares; *Duas Caras* (2007-2008), de Aguinaldo Silva; *Fina Estampa* (2011-2012), de Aguinaldo Silva; *Aquele Beijo* (2011-2012), de Miguel Falabella; e *Salve Jorge* (2012-2013), de Glória Perez.

A dissertação “A representação dos homossexuais masculinos nas telenovelas brasileiras: um estudo de caso de Fina Estampa”, de Bezerra (2013), traz uma análise da internacionalização midiática, pois a telenovela foi comercializada internacionalmente, principalmente nos países da América Latina, além de uma descrição da história das telenovelas brasileiras. O objetivo principal foi investigar a representação de homossexuais masculinos na telenovela Fina Estampa (2011-2012). A pesquisa apresenta um panorama dos principais personagens homossexuais masculinos da telenovela ao longo dos anos. Junto ao estudo de caso da telenovela e do personagem Crô (Marcelo Serrado), o autor também realiza um estudo comparado entre a telenovela Fina Estampa e a série de TV norte-americana *Brothers & Sisters*, apontando as diferenças de representação homossexual em cada obra. O autor identificou um padrão de representação dos homossexuais masculinos nesses mais de 60 anos de telenovela, que embora estejam menos caricatos, ainda tende a conservar os estereótipos construídos socialmente.

Sanchez (2013) centra sua dissertação na questão da Matriz Heteronormativa, com base nos estudos de Michel Foucault sobre a construção dos discursos normativos, e nos estudos de Edgar Morin e Theodor Adorno em relação ao conceito de Indústria Cultural. Intitulada “A construção da heteronormatividade em personagens gays na telenovela”, o autor parte da hipótese de que os personagens gays são fortemente marcados pela heteronormatividade, ou seja, pela organização masculina da sexualidade. Seu corpus de pesquisa abrange as telenovelas América (2006), Duas Caras (2007-2008), Paraíso Tropical (2007) e Insensato Coração (2011), utilizando-se do método de levantamento histórico e decupagem de diálogo, os quais o autor entende como o processo de seleção de cenas e diálogos dos personagens.

A pesquisa também traz um histórico dos personagens gays na telenovela, da década de setenta até o século XXI, apresentando um relato sobre a identidade homossexual ao longo dos anos. Para o autor, existe uma impossibilidade de representação homossexual nas telenovelas, levando em conta a multiplicidade de manifestações sexuais e de gênero existentes, que em acordo com Foucault, acredita que a telenovela é uma estrutura biopolítica de controle e de produção de subjetividades.

Desidério (2013) em sua tese intitulada “O discurso sobre a homossexualidade em insensato coração: ressonância nos comentários – fragmentos discursivos – de internautas em websites”, analisou as formações discursivas presentes na narrativa do *merchandising* social na telenovela Insensato Coração sobre a homossexualidade e a homofobia, tendo como principal objetivo compreender como esses discursos estão sendo comentados pelos internautas nos websites Orkut, Folha, Uol e Yahoo! através da Análise do Discurso de linha francesa.

O autor discorre sobre as questões da homossexualidade e da homofobia, como também expõe a história da telenovela brasileira e a inserção do *merchandising* social. Desidério (2013) tem como objeto de estudo compreender as representações sociais contidas nos fragmentos discursivos dos internautas e conclui que eles usam as representações sociais da família, da medicina e da religião para escrever seus comentários, que são atravessados pela formação discursiva da heteronormatividade.

A dissertação de Fernandes (2012) – “A representação das identidades homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: uma leitura dos personagens protagonistas no período da censura militar à televisão”, trabalha com o conceito de identidade cultural na contemporaneidade, a partir da perspectiva dos Estudos Culturais, que aborda as identidades sexual e de gênero. O autor analisou os protagonistas homossexuais das telenovelas *O Rebu* (1974), *Os Gigantes* (1979) e *Brilhante* (1981), no período da censura militar, através da Análise de Conteúdo de Laurence Bardin.

A pesquisa mostra uma breve história do movimento homossexual e um panorama com a trajetória dos personagens homossexuais no período da Ditadura Militar, em que se verificou que mesmo timidamente e de forma muito discreta, a telenovela incluiu personagens homossexuais em sua trama neste período, além de antecipar comportamentos sociais numa época em que estes assuntos não eram discutidos em nossa sociedade.

Sobre o tema da transexualidade, encontramos a dissertação de Theodoro (2016), no campo da Comunicação, intitulado “Transgeneridade, mídia e consumo: um estudo de caso das visibilidades midiáticas de Laerte Coutinho”, que analisou as visibilidades midiáticas de pessoas transgêneras no contexto da sociedade de consumo contemporânea, a partir de um estudo de caso das vivências de Laerte Coutinho.

Como aporte teórico, o autor se utilizou da Teoria Queer, dos Estudos Culturais, das teorias da mídia e de consumo. Do resultado das análises, concluiu-se que, nas mídias tradicionais, existe uma manutenção de enquadramentos estereotipados e também preconceituosos sobre a visibilidade da transgeneridade de Laerte, por outro lado, nas mídias contra hegemônicas ou alternativas e nas redes sociais, especialmente o perfil do cartunista no Facebook, esses enquadramentos são mais favoráveis a uma política de visibilidade da transgeneridade.

Já no campo das Ciências Humanas, a tese de Ávila (2014), intitulada “FTM, transhomem, homem trans, trans, homem: a emergência de transmasculinidades no Brasil contemporâneo”, de cunho interdisciplinar, desenvolveu uma etnografia através de mídias digitais – e-mail, redes sociais e a criação de um site próprio para a pesquisa

(<http://soutranshomemedai.webnode.com/>), no qual entrevistou 33 transhomens³ de várias partes do Brasil, além da observação participante em diversos espaços onde circulam transhomens.

Apesar da pesquisa pertencer a um outro viés, seu amplo estudo sobre a identidade transexual, paralelamente com as experiências reveladas de seus “interlocutores”, trouxe-nos um maior entendimento sobre o assunto, levantando temas importantes, como a despatologização da transexualidade, as situações vivenciadas pelos trans com o uso do nome social, acesso às tecnologias cirúrgicas e hormonais de transformações corporais e o aumento da visibilidade de homens trans.

A partir da descrição dessas pesquisas, destacamos alguns pontos importantes. Quase todos os trabalhos se propuseram a fazer um panorama dos personagens LGBT da telenovela desde a década de setenta até os dias de hoje. O levantamento histórico sobre a telenovela e sobre a homossexualidade também se faz presente na maioria das pesquisas.

De maneira geral, para esses autores, a telenovela constrói seus discursos de forma negociada. A telenovela produz representações sociais que pendulam entre a confirmação de padrões já estabelecidos em nossa sociedade, como também propõe novas configurações de conduta. Ainda assim, a telenovela exerce um papel social importante quando coloca esses temas em discussão. A leitura minuciosa de cada pesquisa foi de grande contribuição para o desenvolvimento de nosso estudo e proporcionou instigantes reflexões.

Diante deste levantamento e do percurso estudado, nossa pesquisa se mostra importante devido ao momento social que estamos vivendo, em que os discursos sobre as diversidades estão tão em voga, e a pluralidade de opiniões acaba travando embates importantes para maior esclarecimento das diferenças, mesmo nas camadas mais tradicionais. A telenovela *A Força do Querer* é a primeira novela a exibir um/a personagem transexual como coprotagonista, trazendo os desdobramentos da transexualidade como um dos temas centrais na trama.

Outro fator que justifica a importância da pesquisa é que encontramos somente um trabalho sobre transgeneridade na área da Comunicação. A dissertação de Theodoro (2016) tem como foco a visibilidade midiática de pessoas transgêneras, mais precisamente, a da cartunista Laerte Coutinho nas mídias não ficcionais, portanto, jornal impresso, programas jornalísticos e de entrevistas. Concordamos com a afirmação do autor de que “as minorias precisam se tornar

³ Uma das razões que a autora utiliza o termo “transhomem”, é que dessa forma torna-se um substantivo, ao passo que usar homem trans, qualifica o sujeito (ÁVILA, 2014, p. 32).

mediática e publicamente visíveis para que suas reivindicações sejam ao menos legitimadas” (THEODORO, 2016, p. 140).

Dessa forma, esperamos que a visibilidade de um/a personagem coprotagonista trans numa telenovela do horário nobre, como *A Força do Querer*, tenha grande alcance no debate sobre as diversidades. Acreditamos, portanto, que nosso trabalho possa contribuir para futuras pesquisas no campo da Comunicação e que também possa se tornar relevante para a sociedade brasileira de uma forma geral.

2 AS RELAÇÕES DE GÊNERO: DO FEMINISMO AOS ESTUDOS QUEER

2.1 O conceito de gênero como categoria analítica

Para situarmos o momento em que o conceito “gênero” se estabeleceu como uma categoria de análise, apresentamos uma descrição dos estudos feministas, com o intuito de entender seu contexto histórico e social. Além de relatar o quadro teórico, este capítulo tem o propósito de discutir como funciona o gênero nas relações sociais, bem como compreender o que constitui as relações de gênero enquanto dado analítico.

Reportamo-nos, então, a meados do século XX, quando as/os feministas começaram a utilizar a palavra gênero para se referir à organização social da relação entre os sexos. Entre o século XVIII até começo do século XX, como relata Scott (1995), as teorias sociais se embasavam nas analogias da oposição entre masculino e feminino; tratavam das questões exclusivamente feministas; ou ainda, trabalhavam com a formulação da identidade sexual subjetiva, mas o uso do termo “gênero” como uma categoria analítica nos sistemas de relações sociais ou sexuais deu-se somente no final do século XX.

Ao utilizar o termo gênero, as/os feministas propunham uma rejeição ao determinismo biológico, denunciando que os papéis desempenhados por homens e mulheres não eram dependentes de seu sexo, mas definidos pelo seu gênero, ou seja, através do caráter social e cultural, que lhes dava significado. As/os feministas que introduziram o termo gênero defendiam que homens e mulheres são definidos em termos recíprocos. De acordo com a proposição, não se pode compreender um dos sexos de forma totalmente separada, a compreensão e o estudo de um transgride a do outro.

Gênero, assim, indica as relações sociais entre os sexos, as quais rejeitam as explicações biológicas – por exemplo, a reprodução como destino imutável para as mulheres, e admite que as funções determinadas para homens e mulheres são, na verdade, criações sociais ou construções culturais. Como afirma Scott (1995, p. 75): “gênero é uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado”. Para a autora, o gênero enfatiza todo um sistema de relações que pode incluir o sexo, mas não é diretamente definido por ele ou pela sexualidade, tal como o feminino e o masculino não são características inerentes do indivíduo, mas constructos subjetivos em constante processo de reformulação.

Scott (1995) propõe uma definição de gênero que se divide em duas partes. A primeira considera o gênero como elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas pelos sexos, que contêm quatro elementos inter-relacionados: as representações

simbólicas, que seriam os símbolos culturalmente conhecidos, como associar a figura da mulher com ternura ou com o pecado, ou o homem à virilidade, por exemplo; os conceitos normativos, responsáveis por expressar interpretações dos significados dos símbolos, presentes nas doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas e jurídicas; a concepção política, referente às instituições e à organização social, isso inclui considerar que o gênero é construído também no sistema político e econômico; e por último, a identidade subjetiva, que consiste em examinar as formas pelas quais as identidades generificadas são substantivamente construídas.

A segunda proposição considera o gênero como uma forma primária de dar significado às relações de poder, o “gênero é um campo primário no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado” (SCOTT, 1995, p. 88). Gênero e poder estão intrinsecamente ligados. Para a autora, entender a maneira como o conceito de gênero legitima e constrói as relações sociais é, conseqüentemente, perceber a relação recíproca entre gênero e sociedade.

Scott (1995) propõe esse esquema como forma de procedimento sistemático e preciso para a reflexão do gênero nas relações sociais. Para compreender como essas relações se constroem, é imprescindível tratar tanto do sujeito individual quanto da organização social ao mesmo tempo, articulando em suas inter-relações, ambos essenciais para compreender como funciona o “gênero” na sociedade.

Portanto, o conceito “gênero” emergiu de dentro dos debates do movimento feminista. A historiadora Pedro (2005) demarca o percurso feminista em dois principais movimentos, chamados de “primeira onda” e “segunda onda”. O movimento de primeira onda, datado no final do século XIX, concentrava-se em reclamar os direitos políticos e sociais, tais como o direito de votar, trabalhar, estudar. Já o movimento de segunda onda, constituiu-se depois da Segunda Guerra Mundial e reivindicava os direitos ao corpo, ao prazer, que se posicionava contra o sistema do patriarcado. No início desse período do feminismo, a autora afirma que a categoria utilizada era “mulher”, pois seus debates se davam em torno das necessidades específicas da mulher, que se contrapunham ao homem. Desse modo, destacava-se a diferença da mulher em relação ao homem.

Nesse mesmo movimento, surgiram duas posturas diferentes entre as feministas: de um lado, as “diferencialistas”, e do outro, as “igualitaristas”. Estas, como o próprio nome indica, defendiam sua igualdade com o homem e com as atividades políticas e sociais, que apesar da diferença – corpo/sexo – a mulher possuía igual valor na sociedade.

As diferencialistas, de outro modo, eram acusadas, como aponta Pedro (2005), de “essencialistas”, já que a diferença do sexo e do corpo determinava a posição subordinada da mulher. Assim, “enquanto as igualitaristas reivindicavam que as mulheres participassem em

igualdade de condições com os homens na esfera pública, as diferencialistas preconizavam a ‘feminização do mundo’” (PEDRO, 2005, p. 81). Apesar das discordâncias entre estas duas posições, a autora afirma que tanto as diferencialistas quanto as igualitaristas consideravam a cultura como pertinente para a compreensão da diferença entre homens e mulheres.

Ao passo que as discussões sobre a condição da mulher aumentavam, a categoria “mulher” foi substituída pela categoria “mulheres”, pois certas reivindicações de umas não coincidiam com as de outras, percebendo que dentro do movimento não existia a mulher, mas várias mulheres diferentes entre si, “respeitando-se então o pressuposto das múltiplas diferenças que se observavam dentro da diferença. E, mais: que a explicação para a subordinação não era a mesma para todas as mulheres, e nem aceita por todas” (PEDRO, 2005, p. 82).

Bento (2006) sugere tendências para explicitar esses períodos que ocorreram na chamada segunda onda. Com o intuito de organizar analiticamente os debates teóricos sobre os estudos de gênero, a autora nomeia esses momentos de “universal” e “relacional”, em que o primeiro adotava a ideia de uma mulher universal, representada no movimento como uma identidade precisa e clara. Porém, ao identificar as variações sociológicas existentes no movimento, as concepções universalizantes eram gradativamente desconstruídas, dando lugar para o período relacional, que passou a perceber os modos como as mulheres e os homens se relacionam socialmente, que tanto o feminino como o masculino são construídos relacionalmente.

A tarefa teórica era desconstruir essa mulher universal, apontando outras variáveis sociológicas que se articulassem para a construção das identidades dos gêneros. A categoria analítica "gênero" foi buscar nas classes sociais, nas nacionalidades, nas religiosidades, nas etnias e nas orientações sexuais os aportes necessários para desnaturalizar e dessencializar a categoria mulher (BENTO, 2006, p. 74).

As diferenças dentro do movimento feminista tornavam o propósito de ter uma política unificada cada vez mais difícil de manter, à medida que os interesses eram muito divergentes, a categoria “gênero” no lugar de “mulheres” permitia incluir essas diferenças dentro da diferença. De acordo com Scott (1992), a diversidade de mulheres que compunham esse coletivo – mulheres negras, mulheres judias, mulheres lésbicas, mulheres trabalhadoras, mães solteiras e assim por diante, desafiou o significado unitário “mulheres”, impossível de requerer uma identidade única. “A emergência da história das mulheres como um campo de estudo envolve, nesta interpretação, uma evolução do feminismo para as mulheres e daí para o gênero; ou seja, da política para a história especializada e daí para a análise” (SCOTT, 1992, p. 65).

Desse modo, o uso da categoria gênero para analisar as diferenças entre os sexos, ao admitir que este é construído através do contexto social e cultural, possibilitou, como afirma Scott (1992), estudar outras formas de gênero e relacioná-las com outras categorias de análise, como raça, classe ou etnia.

Nesse âmbito, inicia-se o período da “terceira onda” ou o movimento “plural”, como é chamado por Bento (2006), caracterizado por problematizar as questões entre gênero, sexualidade e subjetividade, que passa a considerar a pluralidade de identidades de gênero e de sexualidades possíveis, não mais consideradas como consequência de uma natureza, mas através de performatividades que são incorporadas culturalmente. Voltaremos a discutir sobre o conceito de performatividade ao longo deste capítulo.

Para Bento (2006), tanto no momento considerado universal quanto no relacional, as questões sobre o gênero, a sexualidade e a subjetividade foram pensadas dentro da relação binária. O que rompe essa dicotomia são os Estudos Queer, que de acordo com Bento (2006, p. 78), são os responsáveis por apontar “o heterossexismo das teorias feministas”, que contribuem para “a despatologização de experiências identitárias e sexuais até então interpretadas como problemas individuais”.

Os estudos queer ou a teoria queer, como também é chamada, emergiu nos Estados Unidos dentro do movimento feminista da terceira onda, juntamente com uma vertente dos Estudos Culturais e do pós-estruturalismo francês. Para Miskolci (2015), a teoria queer se cristaliza historicamente na segunda metade de 1980, mas seu acontecimento se deu por consequência de três movimentos sociais que a antecederam: o movimento pelos direitos civis da população negra nos Estados Unidos, o movimento feminista e o movimento homossexual, que ganharam força e visibilidade no período da contracultura nos anos 60. Miskolci (2015, p. 22) declara que “esses movimentos afirmavam que o privado era político e que a desigualdade ia além do econômico”.

Outro fator determinante para uma política queer foi o surgimento da Aids. A doença era considerada como a “peste gay”, que causou reações violentas contra os homossexuais. Assim, os estudos queer emergiram em resposta a essa situação, e passaram a questionar a normalidade das identidades generificadas. Miskolci (2015, p. 23) afirma que a Aids “foi um catalizador biopolítico que gerou formas de resistência mais astutas e radicais”, e destaca dois importantes movimentos – ACT-UP (Aids Coalition to Unleash Power) e o Queer Nation, formados por ativistas na década de 1990, favoráveis a políticas no combate à doença e ao preconceito.

Nesse contexto, o autor ressalta que o movimento homossexual é marcado fortemente pelos valores da classe média letrada e branca, que em sua maioria, lutava por aceitação e incorporação social, diferentemente do que ocorria com os movimentos queer, que se colocavam como críticos dos valores sociais e das convenções culturais, acusadas de autoritárias e preconceituosas. Desse modo, existia uma divisão dentro do movimento LGBT.

Para Miskolci (2015), foi em 1993 na Parada do Orgulho Gay, realizada em São Francisco, Califórnia, EUA, que essa divisão se tornou evidente. Os organizadores usaram como tema do evento o termo “queer”. A partir disso, segundo o autor, “percebe-se o potencial destabilizador do sentido político não só do movimento LGBT, mas de todos os movimentos sociais constituídos a partir de identidades, quer fossem os LGBT, negros ou feministas” (MISKOLCI, 2015, p. 25 e 26). O autor cita ainda que, em paralelo às manifestações políticas queer, a teórica Teresa de Lauretis, em 1991, nomeou pela primeira vez essa tendência teórica de “Teoria Queer”, referindo-se aos estudos sobre sexualidade na organização das relações sociais, que passava a entender a realidade social a partir da perspectiva pós-estruturalista de análise, embasada nos estudos de Michel Foucault e Jacques Derrida.

O queer, portanto, não é uma defesa da homossexualidade, é a recusa dos valores morais violentos que instituem e fazem valer a linha de abjeção, essa fronteira rígida entre os que são socialmente aceitos e os que são relegados à humilhação e ao desprezo coletivo. (MISKOLCI, 2015, p. 25).

O ponto central dos estudos queer é questionar a oposição binária heterossexualidade/homossexualidade, através de uma política do conhecimento cultural. De acordo com Louro (2016, p. 62), dentro desta teoria, a “homossexualidade é analisada como parte de um regime de poder/saber mais do que uma identidade social minoritária”. Isso mostra que a questão principal de análise deixa de ser a identidade propriamente para atentar-se à questão cultural, suas estruturas linguísticas e discursivas.

“O queer pode ser tomado como um substantivo, um adjetivo ou um verbo, mas sempre se definindo contra o ‘normal’ ou o normalizante” (SPARGO, 1999 apud LOURO, 2016, p. 66). Desta forma, os estudos queer rejeitam a premissa de que determinado gênero indicará determinado desejo, como se o sexo fosse algo natural, anterior à cultura. É o que Butler (2003) chama de a forma “compulsória da sexualidade”, que consiste em aceitar a heterossexualidade como a norma natural.

A partir desse pressuposto, aqueles que não seguem à norma são considerados estranhos, mas estranhos necessários. Segundo Louro (2016, p. 68), “esses sujeitos ‘marginalizados’

continuam necessários, já que servem para circunscrever os contornos daqueles que são *normais* e que, de fato, se constituem nos sujeitos que importam”. Como explicar, então, os desviantes dentro da lógica binária e natural? Para a autora, isso é possível somente quando entendemos que o sexo também é um constructo cultural. Para compreender essa e outras questões sobre como as relações de gênero se dão em nossa cultura, faz-se importante compreender o contexto histórico social em que os estudos queer chegaram ao Brasil e o como se deu o desenvolvimento dos movimentos LGBT no país.

2.2 O percurso dos movimentos LGBT no Brasil

No contexto brasileiro, o movimento homossexual surgiu no final dos anos 70, período em que o país passava por grande repressão pela ditadura militar. Ainda assim, muitos resistiam à censura. As questões da homossexualidade apareciam, principalmente, no meio artístico. Na música, alguns artistas afrontavam o momento com suas performances ambíguas, como uma apresentação de Caetano Veloso, em 1968, com a música “É proibido proibir”. Segundo Fry e MacRae (1985, p. 18), Caetano colocava em questão a “rígida separação entre o comportamento convencional feminino e masculino e, talvez mais sério para a época, a rígida separação entre política e a vida cotidiana”. Passado algum tempo após essa apresentação, o cantor ficou confinado em Salvador, BA, pelas autoridades militares até ser obrigado a sair do país. Ao voltar para o Brasil, no início dos anos 70, Caetano continuava com seu estilo “transgressor”, vestindo-se de baiana em suas apresentações.

Quem também influenciou fortemente nos questionamentos sobre a moral sexual da época foi o grupo teatral Dzi Croquetes, inspirados no grupo The Croquettes de São Francisco, Califórnia, apresentavam-se de bigode e barba com roupas femininas, cílios postiços, meias de futebol e salto alto, com sutiãs em peitos peludos. Numa paródia sobre os papéis sexuais convencionais, não eram nem homens nem mulheres, ou eram ambos. De acordo com Trevisan (2004, p. 288), “a intervenção dos Dzi Croquetes iniciou no Brasil um importante debate de política sexual, ao colocar em xeque os papéis sexuais instaurados”.

Outro grupo que marcou por seu afrontamento sexual, foi Secos e Molhados, em 1973, através da performance do vocalista Ney Matogrosso, que se apresentava com o rosto maquiado, chifre na cabeça, peito nu e saia longa com muitas penas. Trevisan (2004) afirma que o primeiro LP do grupo foi considerado um verdadeiro manifesto homossexual, e o cantor teve um papel importante em relação à mudança de comportamento no Brasil.

Além das manifestações artísticas, até final dos anos 1970, outros meios também passaram a explorar com maior frequência a temática homossexual, seja nas revistas, nos filmes, nos programas de TV e nas telenovelas. Um dos jornais que se destacou nesse período foi *Lampião*, em 1978, editado no Rio de Janeiro. Formado por intelectuais, jornalistas e artistas homossexuais, entre eles, o jornalista João Silvério Trevisan e o antropólogo Peter Fry, autores que utilizamos como base para esse contexto histórico do Brasil. O jornal *Lampião* tratava sobre as questões consideradas da “minoría”, como a homossexualidade, a discriminação racial, as artes, a ecologia e o machismo. Como aponta Fry e MacRae (1985), apesar do jornal estar inserido num momento chamado de “abertura política” e a homossexualidade não constar no Código Penal Brasileiro, ainda assim, em 1979, foi aberto um inquérito policial contra os editores do jornal, acusados de infringir a Lei de Imprensa por contrariar a moral e os bons costumes. O jornal resistiu com a ajuda do Sindicato dos Jornalistas e fechou somente em julho de 1981 devido a divergências dentro do conselho editorial.

No mesmo ano, em 1978, reuniam-se em São Paulo alguns artistas, intelectuais e liberais para discutir sobre as questões da homossexualidade, bem como para compartilhar suas próprias experiências. Um ano após esses encontros, o grupo participou de um debate público na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, o que contribuiu para atrair novos integrantes, que se consolidou com o nome *Somos – Grupo de Afirmação Homossexual*. Com o passar do tempo, as mulheres que compunham o grupo *Somos* sentiram a necessidade de fundar um grupo somente para elas. Segundo Fry e MacRae (1985), o tratamento dos homens em relação às mulheres era de dominação, apesar da ideologia de igualdade, eles as tratavam com hostilidade, brincadeiras misóginas e termos pejorativos. Com as discussões sempre frequentes, as lésbicas fundaram em maio de 1980 o *Grupo de Ação Lésbico-Feminista*.

Por influência do grupo *Somos*, no começo dos anos 80 já existiam outros grupos ativistas espalhados pelo Brasil. Uma data considerada emblemática, no mês de abril de 1980, em que ocorreu o 1º Encontro Brasileiro de Grupos Homossexuais Organizados. Estavam reunidos em São Paulo mais de duzentos representantes dos nove grupos de todo o Brasil, como lembra Trevisan (2004).

Um dos grupos mais contundentes citado por Fry (1985) e Trevisan (2004) é o *Grupo Gay da Bahia*, que mobilizou, em 1981, uma campanha nacional para que o Ministério da Saúde retirasse o código 302.0 da Classificação de Doenças, que classificava o *homossexualismo* como “desvio e transtorno mental”. A campanha tomou grandes proporções e recebeu o apoio da Associação Brasileira de Psiquiatria e da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência,

chegando à Assembleia Legislativa de São Paulo. Depois de um exaustivo debate, o Conselho Federal de Medicina passou o *homossexualismo* para o Código 206.9 em 1985, classificando-o em “outras circunstâncias psicossociais”, juntamente com o desemprego e o desajuste social. Segundo Trevisan (2004, p. 368), “a existência desse novo código seria aparentemente apenas para efeito de controle estatístico do Inamps” - Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social, embora, continuasse a mantê-lo numa condição marginalizada. Além dessa mobilização, o GGB foi o primeiro grupo de direitos homossexuais a ser registrado como sociedade civil em 1983 e, daquela época até hoje, publica periodicamente um boletim informativo com os índices de assassinatos e violências que os/as LGBT sofrem em todo o país.

Os autores Fry (1985), Trevisan (2004) e Miskolci (2011) concordam que a epidemia da Aids, que o país enfrentava na década de 80, favoreceu para uma aproximação entre militantes e Estado. Vista na época como doença gay, a discriminação e a intolerância com os/as homossexuais aumentavam indiscriminadamente. Mas, por outro lado, a doença forçava para uma sociedade mais sensibilizada, o que permitiu, como aponta Trevisan (2004), a proximidade entre militantes e agentes da saúde no combate à doença, ao lançar campanhas, promover debates e distribuir camisinhas nas ruas. “Graças a aids, nunca se falou tão abertamente da homossexualidade, o que trouxe efeitos positivos para a luta pelos direitos homossexuais e sua necessária visibilidade social” (TREVISAN, 2004, p. 370).

Dessa aliança entre o sistema de saúde e os membros do movimento homossexual brasileiro, Miskolci (2011) afirma que o movimento homossexual conseguiu estabelecer um diálogo com o Estado, que formaram juntos um dos melhores programas assistenciais do mundo. Foi neste momento de cooptação política que as questões sobre a homossexualidade passaram a ser examinadas também como questões acadêmicas. Segundo Miskolci (2011, p. 60), “o relativo sucesso do movimento brasileiro se deu por meio de uma relação privilegiada com o Estado na constituição de políticas públicas – como a já referida na área de saúde – e em um diálogo profícuo com a academia”.

Nas universidades brasileiras, os estudos de gênero avançavam no campo do feminismo e nas questões sobre a homossexualidade, que suscitou na introdução da teoria queer no Brasil, na década de 1990. Por influência, principalmente, da teórica Judith Butler, aos poucos, os estudos passaram a ser construídos a partir de uma vertente teórica queer. No próximo tópico, apresentaremos alguns dos conceitos trabalhados por Butler.

2.3 Teoria Queer e a desconstrução do gênero

Os estudos de Butler, de forma geral, têm se concentrado nas questões sobre as identidades generificada e sexuada, compreendidas enquanto formações subjetivas, construídas no interior das estruturas de poder. Segundo Salih (2017), esse amplo estudo desenvolvido por Butler é o que permite considerá-la como uma teórica queer por excelência. Ao considerar o extenso estudo de Butler, escolhemos discorrer sobre alguns dos conceitos presentes em sua obra “Problemas de Gênero”. Sabendo da profundidade da obra, propomos apresentar as ideias que parecem mais adequadas para nossa discussão.

Em “Problemas de Gênero”, Butler propõe uma genealogia crítica das ontologias de gênero, com base nas teorias psicanalíticas, foucaultianas e feministas, a fim de revelar a instabilidade que existe em todas as identidades de gênero. Desse modo, investe na desestabilização da categoria do “sujeito”.

Enquanto os estudos de gênero, os estudos gays e lésbicos e a teoria feminista podem ter tomado a existência de "o sujeito" (isto é, o sujeito gay, o sujeito lésbico, a "fêmea", o sujeito "feminino") como um pressuposto, a teoria queer empreende uma investigação e uma desconstrução dessas categorias, afirmando a indeterminação e a instabilidade de todas as identidades sexuadas e "generificadas" (SALIH, 2017, p. 20).

Assim, Butler (2003) problematiza a categoria sujeito, no âmbito do feminismo, portanto, trata criticamente sobre o “sujeito” do feminismo, que mesmo não sendo mais compreendido em termos estáveis ou permanentes, precisou-se, a princípio, estabelecer esse “sujeito” universal para obter a representação política das mulheres, que até então não tinham representação política ou eram mal representadas. Butler (2003, p.18) admite que “o desenvolvimento de uma linguagem capaz de representá-las completa ou adequadamente pareceu necessário, a fim de promover a visibilidade política das mulheres”. Porém, nessa relação entre a teoria feminista e a política, tem-se um antagonismo, já que esse sujeito está inserido dentro de um sistema de poder. Butler se respalda em Foucault, que observou que os sistemas jurídicos de poder produzem os sujeitos que subsequentemente passam a representar. Nas palavras de Butler:

Os domínios da “representação” política e linguística estabelecem *a priori* o critério segundo o qual os próprios sujeitos são formados, com o resultado de a representação só se estender ao que pode ser reconhecido como sujeito. Em outras palavras, as qualificações do ser sujeito têm que ser atendidas para que a representação possa ser expandida. (BUTLER, 2003, p. 18).

Nesse ponto de vista, percebe-se que há aqueles que não são reconhecidos, já que quem os reconhece é o próprio sistema de poder que os representa. Ou seja, a representação política não alcança a todos que estão taxados nesse “sujeito”, pois este é definido e formado em acordo com as exigências do próprio sistema de poder. Nesse sentido, para Butler (2003, p. 19), o sujeito do feminismo, ou qualquer outro sujeito que deva ser representado socialmente, não passa de uma formação discursiva, produzida “pelo próprio sistema político que supostamente deveria facilitar sua emancipação”. Como veremos, mais adiante, nas vivências dos/das transexuais dentro do regime de saber/poder médico.

Butler apoia a sua formação discursiva na perspectiva pós-estruturalista de Foucault, que entende a formação discursiva como um conjunto de enunciados e discursos capaz de produzir verdades. Segundo essa vertente, essas “verdades” são construídas historicamente, portanto, alteram-se conforme os contextos históricos e estão fortemente situadas nas relações de poder. Dessa forma, a estrutura política elabora uma formação discursiva que produz o(s) sujeito(s) que se dispõe a representar. E essa formação discursiva, como afirma Butler (2003, p. 19), é dada como natural, a “construção política do sujeito procede vinculada a certos objetivos de legitimação e de exclusão, e essas operações políticas são efetivamente ocultas e naturalizadas por uma análise política que toma as estruturas jurídicas como seu fundamento”.

Nesse processo, o sistema jurídico e político de poder legitima certos sujeitos, ao passo que exclui outros – os que não são reconhecidos, portanto, não podem ser representados. Diante disso, Butler (2003) propõe que não há um sujeito que se coloque perante a lei, mas ao contrário, o sujeito é constituído pela lei como “fundamento fictício” de sua própria reivindicação de legitimidade. A autora critica a categoria de um sujeito universal no sentido em que este é produzido pela lei, pelo sistema jurídico e político de poder que o busca representar. Para ela, o “nós” feminista é sempre uma construção fantasística, que apesar de contribuir para seus propósitos políticos, acaba negando a complexidade e a indeterminação internas do termo, pois esse sujeito do feminismo, ou qualquer outro, possui muitas outras variáveis e pluralidades que constituem sua identidade. Como Butler (2003, p. 20) afirma: “Se alguém ‘é’ uma mulher (ou gay, ou lésbica, ou transexual), isso certamente não é tudo que esse alguém é”. Por isso, a impossibilidade de existir um sujeito universal, pois este também está ligado com outras intersecções políticas e culturais, como classe, raça, etnia, além da relação de gênero.

Com isto, Butler (2003) não está sugerindo que se recuse uma representação política, dado que isso seja impossível, pois é por meio desse sistema que a legitimação do “sujeito” ocorre; o poder está articulado no campo das estruturas jurídicas e políticas, assim, não há posição fora desse campo, mas recomenda que se faça uma genealogia crítica de suas próprias

práticas de legitimação. É através da própria instabilidade da categoria “sujeito” que Butler coloca em questão seus limites fundantes. Simultaneamente em que o sistema é necessário para a reivindicação de uma representação, ele precisa ser observado de forma crítica. A autora insiste na necessidade de questionar as categorias de identidade que esse sistema elabora e naturaliza, para entender por que as práticas de legitimação enquadram o “sujeito” ou constroem as identidades somente dentro de uma matriz heterossexual, que permite que o “sujeito” só alcance estabilidade e coerência dentro desse modelo.

A identidade, desse modo, é assegurada pelos conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, constituída pelas práticas reguladoras que a forma coerentemente, tornando-a um ideal normativo e não uma característica descritiva da experiência. Essas práticas reguladoras agem por meio de uma matriz de normas de gênero – o que Butler (2003) chama de a “ordem compulsória da heterossexualidade” – que cria gêneros inteligíveis, ou seja, os gêneros que mantêm a coerência entre sexo, gênero, prática sexual e desejo, mas “a coerência e a continuidade da pessoa não são características lógicas ou analíticas da condição da pessoa, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas” (BUTLER, 2003, p. 38).

Essa matriz cultural da identidade de gênero impede que outros tipos de identidades possam existir, aquelas em que o gênero, de acordo com a autora, não decorre do sexo, ou aquelas em que as práticas do desejo não decorrem nem do sexo e nem do gênero, são identidades de gênero que não se conformam às normas da inteligibilidade cultural. Essa “incoerência”, que “parecem meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas”, como afirma Butler (2003, p. 39), permite problematizar não somente a ideia de um gênero culturalmente construído, mas também questionar sobre o sexo como biologicamente imutável. Assim, Butler coloca o sexo, antes pertencente unicamente ao campo da biologia e da natureza, no campo do social.

Para a autora, não basta considerar o gênero apenas como a inscrição cultural de significado num determinado sexo, como se esse fosse previamente dado, mas apontar também todo o aparato de produção em que os próprios sexos são estabelecidos. Assim, Butler (2003, p. 25) afirma que “o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza”, pois o sexo também é um meio discursivo cultural, no qual essa natureza é produzida e estabelecida como pré-discursiva ou anterior à cultura. O gênero, portanto, não pode ser entendido como a expressão ou o reflexo do sexo.

Como indaga Louro (2016, p. 84), “onde encontrar esse corpo pré-cultural? Se nos primeiros momentos de vida de um feto, ele já está nomeado pela cultura”. A própria pergunta

“é menina ou menino?” carrega a contraditória estabilidade do sexo, como se este determinasse o gênero, e ambos são sustentados como existentes unicamente num sistema binário, que cria a expectativa (certeza) de que se for menina, será causalmente feminina e desejará o sexo oposto, assim como se for um menino, será causalmente masculino e desejará o sexo feminino. Essa ordem compulsória da heterossexualidade estabelece somente uma forma inteligível de sexualidade – a heterossexual, e ainda, dada como naturalmente concebida. Para a teoria queer, a sexualidade é sempre construída nos termos dos discursos de poder e esse poder está inserido nos termos das convenções culturais heterossexuais. Percebe-se que, ao estabelecer o sexo como uma categoria invariável da natureza, reforçando-o na diferença entre feminino e masculino, cria-se uma posição política que favorece às necessidades estruturais e econômicas de uma sociedade heterossexista.

Diante disso, Butler rompe com a dicotomia sexo e gênero, e defende que o sexo não é tão fixo como supõe ser e que o gênero não é o resultado causal do sexo, mas na verdade, é efeito dessa construção cultural que produz o sexo como pré-discursivo. O sexo, de acordo com Butler (2003, p. 25), é tão culturalmente construído quanto o gênero, “talvez, o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma”, pois ambos são instituídos pelas matrizes das relações normativas de gênero.

Contudo, o próprio conceito do sexo-como-matéria, do sexo-como-instrumento-de-significação-cultural, é uma formação discursiva que atua como fundação naturalizada da distinção natureza/cultura e das estratégias de dominação por ela sustentadas (BUTLER, 2003, p. 65).

Portanto, a identidade de gênero, ou seja, a relação entre sexo, gênero, prática sexual e desejo, não ocorre de forma causal, mas sim, é efeito de práticas discursivas que regulam e normatizam as identidades inteligíveis. É nesse sentido que Butler desenvolve uma teoria da performatividade, ao criticar a noção de sexo como uma substância permanente, referindo-se à “metafísica da substância”, que considera o sexo e o corpo como entidades materiais e naturais. A metafísica da substância é uma expressão associada a Nietzsche em sua crítica contemporânea ao discurso filosófico. Butler (2003, p. 48) opõe-se a ideia de gênero como um substantivo e reforça que “o gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero”. Na perspectiva da performatividade de gênero:

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para

produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser. A genealogia política das ontologias do gênero, em sendo bem sucedida, desconstruiria a aparência substantiva do gênero, desmembrando-a em seus atos constitutivos, e explicaria e localizaria esses atos no interior das estruturas compulsórias criadas pelas várias forças que policiam a aparência social do gênero (BUTLER, 2003, p. 59).

Nessa concepção, a identidade de gênero é uma prática discursiva contínua, que se constrói a partir da repetição de atos ao longo do tempo. Isso permite compreender, segundo Butler, o quanto as noções de sexo essencial e de feminilidade ou masculinidade verdadeiras e permanentes são constituídas de forma a ocultar o caráter performativo, que significa incorporar as marcas de gênero.

Butler (2003) toma como base a afirmativa de Beauvoir de que “ninguém nasce mulher, torna-se”, para alegar que a mulher (ou qualquer outro “sujeito”) é um termo em processo, um devir que não tem origem nem fim. Assim, Butler indica a coerência da identidade de gênero como uma construção fictícia, que pressupõe uma relação causal entre sexo, gênero e desejo, como se o desejo refletisse o gênero e o gênero refletisse o desejo de forma naturalmente harmoniosa. Ao defender a ideia de que essa relação é efeito dos discursos da heterossexualidade compulsória e não sua causa, Butler (2003) se baseia na pesquisa genealógica que Foucault realizou ao estudar o diário da/do hermafrodita Herculine Barbin, em que verificou que certas práticas sexuais não podem ser explicadas pelo discurso médico-legal da heterossexualidade naturalizada.

Embora Butler não concorde totalmente com a análise de Foucault, considera-a útil para uma crítica da metafísica da substância, pois a experiência de Herculine não se limita nos termos do sistema binário e desmascara, por assim dizer, a ficção reguladora que sustenta as identidades generificadas e sexuadas. Como Butler (2003, p. 46) declara: “Herculine não é uma ‘identidade’, mas a impossibilidade sexual de uma identidade”. Assim, as experiências transexuais também cruzam essa fronteira das normas de inteligibilidade, que rompem com a coerência culturalmente estabelecida, como discutiremos de forma mais aprofundada na próxima seção.

Ao compreender a identidade de gênero como uma construção performática, enquanto efeito dos discursos de poder sucedido ao longo do tempo, Butler incita que o sujeito é um termo em processo e, com isso, suas ações ou expressões não partem propriamente dele, mas das relações culturais. “Com efeito, a fonte da ação pessoal e política não provém do indivíduo, mas se dá nas e pelas trocas culturais complexas” (BUTLER, 2003, p. 183). Diante dessa constatação, Salih (2017, p. 89, grifo da autora) reitera que “o gênero não é algo que *somos*, mas que *fazemos*”, então, ao invés de ser considerado como um substantivo, o gênero é um

verbo, pois se constitui numa sequência de atos. Concordamos com essa conclusão de Salih a partir da citação de Butler (2003, p. 40) de que “essa aparência (de sexo e gênero como substâncias) se realiza mediante um truque performativo da linguagem e/ou do discurso, que oculta o fato de que ‘ser’ um sexo ou um gênero é fundamentalmente impossível”.

Essa ideia está fundamentada na frase de Nietzsche, de que “não há ‘ser’ por trás do fazer, do realizar e do tornar-se; o ‘fazedor’ é uma mera ficção acrescentada à obra – a obra é tudo”, e Butler (2003, p. 48) ainda acrescenta que “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias expressões tidas como seus resultados”. Assim, para Butler, o gênero é sempre um feito/fazer, porém, não por um sujeito que seja tido como preexistente à obra.

Segundo Salih (2017, p. 90), essa afirmação de Butler parece ser confusa, pois “como pode haver uma *performance* sem um *performer*, um ato sem um ator?” Salih acredita que a questão se dá ao reduzir o conceito de performatividade com a ideia de performance teatral, embora Butler mesmo tenha admitido depois o uso indiscriminado dos dois termos. Sobre esse ponto, Butler esclarece numa entrevista, após três anos do lançamento de “Problemas de Gênero”, que o conceito de performatividade está relacionado com as teorias linguísticas de J. L. Austin e Derrida, pois as identidades de gênero são construídas através da linguagem, portanto, “não há identidade de gênero que preceda a linguagem” (SALIH, 2017, p. 91). A identidade de gênero é performativa ao passo que é pela linguagem e pelo discurso que ela é (re)produzida.

Quanto à sentença de uma possível “morte do sujeito”, como se refere Salih (2017) às críticas que Butler recebeu por afirmar que “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero”, Butler (2003) deixa claro numa passagem de seu texto que o interesse de sua análise é exatamente a construção discursiva, para não cair numa teoria existencialista, que considera o sujeito com a existência de um “eu” pré-discursivo e anterior aos seus atos. “Meu argumento é que não há necessidade de existir um ‘agente por trás do ato’, mas que o ‘agente’ é diversamente construído no e através do ato” (BUTLER, 2003, p. 205). Essa posição confirma a ideia de um “sujeito” em processo, que incorpora atos repetidos ao longo do tempo através e pelos discursos de poder/saber.

Butler salienta, entretanto, que mesmo o “sujeito” sendo culturalmente construído, não elimina o fato de ser também dotado de ação, portanto, não se trata de eliminar a ação do sujeito, mas de entender que essa ação não é realizada por um sujeito que tenha um “eu” pré-discursivo; e mais importante, que ser constituído pelo discurso não significa ser determinado por ele, o que não exclui a possibilidade de ação. Butler afirma que o sujeito negocia suas construções. É

nesse ponto de negociação que emergem as possibilidades de identidades subversivas. Todavia, como Butler adverte, não há possibilidade de ação ou realidade fora das práticas discursivas, que mantêm a inteligibilidade das identidades nas práticas repetitivas de gênero. Assim, repetir tais práticas é inevitável, a tarefa consiste em como repetir, como sugere Butler, repetir afastando-se das normas de gênero que facultam a própria repetição. Por isso, não existe toda e qualquer nova possibilidade, mas trata-se de redescrever as possibilidades existentes no domínio da cultura.

Se a subversão for possível, será uma subversão a partir de dentro dos termos da lei, por meio das possibilidades que surgem quando ela se vira contra a si mesma e gera metamorfoses inesperadas. O corpo culturalmente construído será então libertado, não para seu passado “natural”, nem para seus prazeres originais, mas para um futuro aberto de possibilidades culturais. (BUTLER, 2003, p. 139).

Fica claro, desse modo, que as possibilidades de subversão das identidades de gênero só podem ocorrer dentro dos termos da cultura, não existe realidade ou práticas fora dela. As próprias produções e práticas discursivas presumem, de antemão, as possibilidades realizáveis de configurações de gênero na cultura, que estabelecem os limites de uma experiência discursivamente condicionada. Portanto, não existe uma identidade de gênero que possa ser praticada e/ou exercida fora da cultura; para Butler, isso constitui uma impossibilidade cultural, além de ser um sonho politicamente impraticável. Para a autora, a possibilidade de subversão se dá no modo de repensar criticamente as possibilidades que já existem nos próprios termos do poder; essa conversão não se trata de uma consolidação, mas como Butler afirma, trata-se de um deslocamento.

Para exemplificar esse deslocamento, retomemos à experiência de Herculine. Tanto a anatomia quanto as práticas sexuais da/do hermafrodita Herculine não estão fora das categorias de sexo, ainda assim, confundem e reformulam os elementos constitutivos dessas práticas, que denunciam o caráter ilusório do sexo como um substantivo permanente e da identidade de gênero como uma construção coerente. Não se trata de subverter a ponto de romper com as normas inteligíveis estipuladas, mas de desestruturar essas normas que regulam e autonomizam as identidades que são sancionadas e legitimadas das que são excluídas e não podem ser inteligivelmente reconhecidas. Dentro do interior das relações de poder, é preciso perceber criticamente que as práticas proibitivas são estabelecidas pelo interesse das estruturas de poder/saber que justificam e respaldam-se em discursos da natureza biológica, quando, na verdade, tratam-se de discursos políticos.

Butler (2003, p. 39) reforça que a persistência de identidades de gênero que não se conformam às normas “criam oportunidades críticas de expor os limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade e, conseqüentemente, de disseminar, nos próprios termos dessa matriz de inteligibilidade, matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero”. Para ela, é exatamente nessas relações arbitrárias que se encontram as possibilidades de transformação de gênero, nos modos de repetição irregulares e desconforme, os quais ela chama de “repetição parodística”. Os atos parodísticos seriam os atos de “encenar” ou “imitar” o gênero de forma a denunciar que as identidades coerentemente heterossexuais possuem caráter fictício de essenciais e naturais, como exemplo, as representações feitas por *drag queens* ou *drag kings*, que revelam como o gênero, de forma geral, é uma paródia. “A noção de paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás a paródia que se faz é da própria ideia de um original” (BUTLER, 2003, p. 197).

Para Butler, a travesti é quem subverte inteiramente as normas de gênero por zombar da construção de uma verdadeira identidade de gênero, já que brinca com as dicotomias que separam os gêneros. Nesta expressão, parece-nos que Butler acredita que a travesti consegue alcançar a subversão, ao passo que a/o transexual não, pois o trans parece apenas “trocar” de lado, ao se inscrever sempre em um dos lados da diferença de gênero; com tudo, se for este o caso, veremos a seguir que a experiência das/dos transexuais é bem mais complexa do que apenas querer pertencer ao gênero oposto, suas práticas também tangenciam nas fronteiras das normas de gênero.

A paródia, de todo modo, mostra que não existe uma identidade original. As imitações de gênero deslocam o significado do original, revelando-o como um mito inalcançável. Esses atos parodiam o mecanismo da construção da identidade, que se passa como coerentemente natural e estabelecida. Butler (2003, p. 197) afirma que a “identidade de gênero pode ser reconcebida como uma história pessoal/cultural de significados recebidos”, desse modo, funciona como um conjunto de práticas imitativas que se referem a outras imitações que revelam que o original não passa de uma paródia da ideia de natural e original. “Assim, o gay é para o hetero não o que uma cópia é para o original, mas, em vez disso, o que uma cópia é para uma cópia” (BUTLER, 2003, p. 57).

Isso confirma a concepção de que a identidade de gênero é um efeito das normas reguladoras que buscam constituir uma identidade original por meios discursivos da heterossexualidade compulsória, que assumem o lugar de uma identidade real e legítima. Quando as produções reguladoras do sexo e do gênero passam a ser contestadas, são suas

próprias contradições que possibilitam romper com a estabilidade da identidade postulada por elas, através das configurações identitárias culturais, que fogem às normas e operam como intervenção, denúncia e deslocamento dessas reificações.

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então, parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável (BUTLER, 2003, p. 195).

Tomar a verdade da identidade de gênero como efeito dos discursos de poder é perceber que essa verdade foi impelida por uma construção forjada, conseqüentemente, não existem atos de gênero verdadeiros ou falsos, mas atos que se (re)produzem pelo processo de imitação ao longo do tempo. Por isso, Butler destaca a importância da atuação parodística do gênero para situar as estratégias de repetição com o intuito de averiguar as possibilidades possíveis de intervenção e subversão que facultam a identidade de gênero.

Os estudos queer, na perspectiva butleriana, atentam para a desnaturalização da linearidade da identidade de gênero, ou seja, a relação causal entre sexo, gênero, prática sexual e desejo, para demonstrar que essa estrutura coerentemente estabelecida se passa por natural, quando na verdade, faz parte de uma construção discursiva de poder/saber que a produz e regula. No entanto, as configurações identitárias consideradas estranhas, situadas fora da ordem, possibilitam compreender que a categorização identitária e sexual é performativamente construída, conseqüentemente, pode ser construída de outras formas.

Butler (2003, p. 160) também reconhece a dificuldade dessa tarefa, que consiste em distinguir sexo de gênero, dado que “os significados com marca de gênero estruturam a hipótese e o raciocínio das pesquisas biomédicas que buscam estabelecer o ‘sexo’ para nós como se fosse anterior aos significados culturais que adquire”. Para a autora, a estratégia mais eficaz para questionar essa matriz que mantém o sexo como anterior a cultura, imutável aos significados sociais embutidos nas identidades generificadas é a própria problematização dessas categorias e o permanente exercício de contestá-las criticamente.

É importante deixar claro que essas questões estão longe de se esgotarem, mas pelo contrário, esses questionamentos devem ser permanentemente levantados, como a própria autora defende, a identidade e/ou o gênero são processos que não tem origem nem fim, mas construções que “fazemos” na/pela cultura. Também é importante ressaltar que se buscou fazer uma linha do tempo para situar o progresso dos estudos sobre gênero, mas esse traço linear é apenas uma forma didática de pontuar os acontecimentos, à medida que esses estudos –

feminismo, gays e lésbicas ou queer – estão inter-relacionados. Os estudos evoluem conforme as mudanças históricas, ao passo que as “novas” configurações identitárias emergem e se manifestam. Como veremos na próxima seção, ao contextualizar os aspectos que envolvem a experiência transexual.

2.4 A (im)possibilidade de uma identidade transexual

De acordo com a teoria da performatividade, como vimos, a identidade é uma construção em processo, realizada por certas escolhas, dentro das possibilidades existentes na cultura, que consiste em adotar ou eliminar condutas que são reconhecidas como significantes das identidades de gênero. Mas como aponta Preciado (2014), Butler não abordou os processos corporais, especialmente, as transformações que ocorrem nos corpos transgêneros e transexuais, pois as incorporações performativas que são adotadas pelo sujeito ao longo do tempo são materializadas no corpo.

Ao requerer a transformação do corpo, o/a transexual revela sua inadequação ao gênero imposto no nascimento, imposição esta feita por consequência de sua genitália. Essa mudança corpórea é considerada como imprópria ou monstruosa, mas como adverte Preciado (2014), a sociedade esquece que todos já passamos pela primeira operação simbólica ao nascer, quando fomos instituídos como pertencentes a um dos sexos e, conseqüentemente, este determinou nosso gênero e a posição social que deveríamos ocupar.

As operações mais conhecidas sob o nome de cirurgia de mudança de sexo e de retribuição sexual, que são popularmente estigmatizadas como casos limites ou exceções estranhas, não passam de mesas secundárias nas quais se renegocia o trabalho de recorte realizado sobre a primeira mesa de operações abstrata pela qual todos nós passamos. A própria existência das operações de reatribuição ou mudança de sexo, assim como os regimes de regulação legal e médico que estas suscitam, são a prova de que a identidade sexual (“normal”) é sempre e em todo caso o produto de uma tecnologia biopolítica custosa. (PRECIADO, 2014, p. 128).

Assim, a experiência transexual permite contestar a veracidade do feminino e do masculino que a sociedade constrói. Segundo Preciado (2014), essa primeira mesa de operação, que ocorre no nascimento, designa os órgãos sexuais como zonas geradoras da totalidade do corpo, que conferem ao sujeito o feminino ou o masculino. Por isso, se o corpo possui pênis, logo lhe é proibido o uso de saia. Nessa norma, o conflito social que o/a transexual sente é regido pelo seu sexo, este é quem determina sua identidade de gênero. Como afirma Preciado (2014, p. 131): “os órgãos sexuais não são somente ‘órgãos reprodutores’, no sentido de que

permitem a reprodução sexual da espécie, e sim [...] ‘órgãos produtores’ da coerência do corpo como propriamente ‘humano’”.

Dessa forma, os órgãos sexuais são os responsáveis por outorgar coerência à norma de gênero, é o que Preciado entende por tecnologias do sexo, que se referem às biotecnologias de produção e reprodução do corpo. De uma certa forma, somos todos/as operados/as por tecnologias sociais. Em acordo com esse pensamento, Bento (2008) interroga:

Depois de uma minuciosa e contínua engenharia social para produzir corpos-sexuados que tenham na heterossexualidade a única possibilidade humana de viver a sexualidade, como se pode continuar atribuindo à natureza a responsabilidade daquilo que é o resultado das tecnologias gerenciadas e produzidas pelas instituições sociais? (BENTO, 2008, p. 33 e 34).

Para Bento (2008), o corpo sexuado que dá inteligibilidade aos gêneros encontra na experiência transexual seus próprios limites discursivos. A autora evidencia essa experiência como caracterizada por deslocamentos, ou disputas entre o gênero e o corpo sexuado. Para ela, existem pelo menos três deslocamentos possíveis na experiência transexual. A primeira se dá entre o gênero e o corpo sexuado, quando os/as transexuais alteram a aparência do gênero com intervenções cirúrgicas, hormonais, uso de maquiagem, etc.; o segundo deslocamento acontece entre o gênero, a sexualidade e o corpo sexuado, como o/a transexual reivindica pertencer ao outro gênero e corpo sexuado, supõe-se assim, que seu objeto de desejo será o sexo oposto ao assumido, dado efetivamente como heterossexual, mas há transexuais que se consideram gays ou lésbicas.

Quando uma pessoa que já vive o primeiro deslocamento (corpo e gênero) escolhe como objeto de desejo uma pessoa que tem o mesmo gênero que o seu, produz-se um outro deslocamento. A sexualidade e a identidade de gênero divergem das normas de gênero. (BENTO, 2006, p. 107).

Bento (2006) estabelece como o terceiro deslocamento o dos olhares a que os/as transexuais são submetidos, pois o olhar classifica o gênero e a experiência transexual coloca em dúvida o olhar, não sendo possível saber qual a anatomia que está coberta pelas roupas. A autora assinala esses deslocamentos a partir de sua pesquisa de campo em que entrevistou transexuais participantes do programa de transgenitalização do Hospital das Clínicas de Goiânia e acompanhou por um período o Grupo de Identidade de Gênero e Transexualidade (GIGT) da cidade de Valência, Espanha. Em sua pesquisa, Bento declara que a transexualidade está sustentada por duas bases, uma biológica e outra psicanalítica. Os programas de transgenitalização se baseiam em dois documentos oficiais precisamente: as Normas de

Tratamento da Harry Benjamin International Gender Dysphoria Association (HBIGDA) e o Manual de Diagnóstico e Estatísticas de Distúrbios Mentais da Associação Psiquiátrica Americana (APA).

Os estudos sobre o “fenômeno transexual” surgiram na década de 1950, que autora considera como o início da construção do “dispositivo da transexualidade”, em que o saber médico estabeleceu a verdade sobre a transexualidade. A HBIGDA tornou-se a responsável pela normatização do tratamento para os/as transexuais em todo o mundo, que através do livro “El Fenómeno transexual” de Harry Benjamin, indica os parâmetros para diagnosticar o “verdadeiro” transexual. Segundo o sexólogo, o verdadeiro transexual se enquadra nesses seis parâmetros: vive uma inversão psicossocial total; apenas vestir as roupas do gênero assumido não é suficiente; sente intenso mal-estar de gênero; deseja intensamente manter relações com homens e mulheres normais (ou seja, heterossexuais); solicita a cirurgia com urgência (mudança de sexo); e odeia seus órgãos.

Para Benjamin, a única “solução” possível para os/as transexuais é a cirurgia, pois como o/a transexual tem aversão aos seus órgãos, toma-o/a como assexuado/a e através da intervenção cirúrgica, poderá exercer sua sexualidade de forma “normal”, apropriada, portanto, define-o/a como heterossexual. Porém, Bento (2006) verificou em seu trabalho de campo que muitos/as transexuais não se encaixam exatamente nesses parâmetros. De acordo com os relatos obtidos, os/as transexuais não são assexuados/as e também não solicitam a cirurgia motivados/as pela sexualidade, mas acima disso, para ter inteligibilidade social. Como a pesquisa mostrou, muitos/as não se importam em mudar a genitália, pois já se sentem homens/mulheres e esse sentimento de pertencimento de gênero é maior do que o sexo. A experiência, na prática, contrasta com o/a transexual estabelecido/a nos documentos oficiais.

Bento (2006) pôde conhecer histórias diferentes da vida de transexuais, os/as quais possuem vida sexual ativa com seus/suas companheiros/as antes da cirurgia, no qual, inventam formas de negociar com os/as parceiros/as as relações afetivas e sexuais; outros/as que fizeram a cirurgia e não nunca tiveram relações heterossexuais, pois se consideram gays ou lésbicas; e alguns/algumas que não acreditam que alcançarão a feminilidade ou masculinidade por meio da cirurgia, a aparência do gênero é o que mais importa. Como Bento (2008, p. 53) afirma: “as intersecções entre uma narrativa e outra não são suficientes para se concluir que haja um núcleo comum compartilhado por todos os que vivem a experiência transexual”. Não é possível, então, classificar os/as transexuais como sujeitos que apenas desejam mudar o sexo, pois a própria transgenitalização não se limita à sexualidade, mas atravessa as relações, como afirma Bento.

Um dos grandes problemas, se não o principal, que Bento aponta é que os/as transexuais dependem da autonomia do poder médico para autorizá-los/as a realizar a cirurgia, que após se submeter a terapias, testes e exames, por no mínimo dois anos, podem não obter o que desejam por não estarem enquadrados/as perfeitamente nesses parâmetros. E não se enquadram, não por não serem transexuais “verdadeiros”, mas a questão está justamente em estabelecer uma verdade sobre a transexualidade, estipular um tipo de transexual universal. É como cometer o mesmo equívoco do feminismo quando estabeleceu a categoria Mulher, considerando-a como um sujeito universal. Isso não é negar que possa existir um coletivo que compartilhe sentimentos e histórias em comum, mas é deixar de considerar as diversidades e as pluralidades que existem em cada uma dessas histórias. Pois “o ato de nomear o sujeito transexual implica pressuposições e suposições sobre os atos apropriados e os não-apropriados que os/as transexuais devem atualizar em suas práticas” (BENTO, 2006, p. 47).

Para a autora, o problema consiste nesse poder/saber que produz a verdade transexual e o/a enquadra numa matriz heterossexual, é o que Bento denomina de dispositivo da transexualidade, que funciona para corrigir as ambiguidades e instaurar a coerência da identidade de gênero e do corpo sexuado. Nas palavras de Preciado (2014, p. 142): “o discurso médico não pode lidar com as consequências políticas e sociais da ambiguidade ou da fluidez sexual”. Nesse caso, o próprio sistema incita o sujeito a reproduzir os termos normatizados do gênero assumido, assim, se o gênero assumido for o feminino, deve-se ser delicada, saber se vestir, maquiagem, falar baixo, ou se for do gênero masculino, deve-se ser viril, atirado sexualmente, não manifestar medo. Ou seja, o que norteia as instituições que são responsáveis por auxiliar os/as transexuais no processo para a mudança de sexo é a própria norma social de gênero. Devido a isso, Bento (2006) tem como intenção criticar o dispositivo da transexualidade, que é mantido pelas verdades socialmente estabelecidas para os gêneros.

Os/as transexuais para serem aceitos/as no gênero identificado, acabam incorporando os modelos socialmente estabelecidos do que é ser homem ou mulher, com isso, podem ser acusados/as de reproduzirem os “estereótipos de gênero”, que há tanto o feminismo tenta desconstruir. Porém, Bento (2006) refuta que os/as transexuais, até determinado momento de suas vidas, receberam a educação do outro gênero, sendo assim, para melhor inserção ao gênero identificado, incorporam as performatividades socialmente (re)conhecidas. Outro ponto que Bento destaca é que ao afirmar que os/as transexuais reproduzem os estereótipos de gênero reforça que existem os gêneros verdadeiros e, conseqüentemente, os/as transexuais seriam os gêneros falsos que imitam os gêneros verdadeiros. Entretanto, Butler (2003) desmascarou essa ideia ao perceber que os atos parodísticos de “encenar” ou “imitar” o gênero denunciam, na

verdade, que não existe uma identidade original, mas sempre uma cópia da cópia. Como Bento complementa:

Quando os/as transexuais atualizam em suas práticas interpretações do que seja um/a homem/mulher por meio de atos corporais materializados em cores, modelos, acessórios, gestos, o resultado é uma paródia da paródia, que desestabiliza a identidade naturalizada, centrada no homem e na mulher “biologicamente normais”. (BENTO, 2006, p. 104).

Desse modo, como não há uma identidade heterossexual naturalmente coerente, mas apenas a construção de uma coerência que é efeito dos discursos de poder/saber que a produz, Bento (2006) acredita que tão pouco possa existir uma identidade transexual, mas sim a experiência transexual. Para ela, mesmo que existam alguns pontos de unidade entre os sujeitos que vivem essa experiência, isso não permite concluir a existência de uma identidade transexual, no sentido de uma identidade universal e/ou absoluta. A autora se deparou com muitas narrativas diferentes, as quais impediram confirmar uma centralidade da categoria da transexualidade. “Sugiro que não há uma identidade transexual, mas posições de identidade, pontos de apego temporários que, simultaneamente, fixam e deslocam os sujeitos que vivem a experiência transexual” (BENTO, 2006, p. 25).

Entre os/as próprios/as transexuais existem dificuldades em compreender essa experiência, que se situa através de outras identidades, seja como meio de aproximação ou distância. Alguns/algumas sabem que não são gays ou lésbicas, ou se consideram travestis por exemplo, mas há uma certa imprecisão quando uma definição é exigida. Para Bento (2006), essas aproximações ou diferenciações com outras identidades não são características que comprovam a existência de uma identidade transexual.

Essa posição também leva para um outro importante questionamento: o que acontece após a cirurgia de transgenitalização, como Bento mesmo interroga, continuam transexuais? Ou serão reconhecidos na identidade de homens e mulheres? Pois em sua pesquisa, para muitos/as transexuais não faz sentido continuar a serem considerados/as transexuais depois da mudança de sexo, ou nem mesmo antes, para não serem enquadrados/as em rótulos. Elimina-se a marca “trans” depois de todo o trabalho que passam para serem incluídos/as no gênero identificado?

Bento (2006) afirma que embora os movimentos sociais de militantes transexuais afirmem que a questão da identidade feminino/masculino deva prevalecer, a linguagem científica continua a nomear conceitualmente pela naturalização do sujeito, retoma a “origem” que a própria experiência transexual luta para excluir. No meio médico, a experiência transexual desestabiliza exatamente a ordem que as ciências biológicas têm o propósito de manter, seu

trabalho de eliminar as ambiguidades e regular as contradições das identidades generificadas e sexuadas, não se sustenta diante das configurações possíveis que a experiência transexual abrange. São muitos os jogos de combinação arbitrárias, como Bento denomina. Ser de um sexo, mas se identificar com o gênero de outro e, ainda, desejar o mesmo gênero que se assume é desestruturar a relação causal heterossexual entre sexo/gênero/prática sexual/desejo.

Diante dessas possibilidades relacionais que existem na experiência transexual, podemos afirmar que a ideia de subversão proposta por Butler também pode ser aplicada para os/as transexuais, pois suas identidades generificadas, suas sexualidades e seus corpos fogem da inteligibilidade da norma de gênero, além de revelar a instabilidade e as possibilidades de transformações da própria norma estabelecida. A experiência transexual desperta para a vulnerabilidade de todas as identidades que se passam por fixas e coerentes, pois denuncia que o ideal identitário é inatingível para todas as pessoas.

Bento (2006) mostra, através dos relatos dos/as transexuais, que muitos/as reivindicam o desejo de serem “normais”, ao se julgarem como aberrações, mas como Bento mesmo declara, esses sentimentos de “anormalidade” são proferidos por sujeitos que interiorizam as verdades sobre o gênero. No entanto, a própria experiência transexual proporciona a construção de novos significados para os gêneros. Segundo a autora, “o gênero só existe na prática e sua existência só se realiza mediante um conjunto de reiterações cujos conteúdos são frutos de interpretações sobre o masculino e o feminino” (BENTO, 2006, p. 178). Portanto, as estruturas que produzem e regulam o gênero são cambiantes e possíveis de serem transformadas.

Ao discutir sobre os deslocamentos existentes na experiência transexual, buscou-se mostrar como todas as identidades generificadas e sexuadas são instáveis e falsamente dadas como naturais e que a coerência na relação entre identidade, sexo, práticas sexuais e desejo é efeito discursivo da norma de gênero que lhe confere inteligibilidade. Logo, revelam a construção fictícia dessa norma. Pensar a identidade e o sexo dentro de uma lógica naturalizada e essencialmente imutável torna-se uma impossibilidade. Pode-se perceber também que os modelos performativos que o sujeito incorpora para significar a identidade de gênero são materializados na aparência do corpo.

Segundo Bento (2006), acredita-se que os/as transexuais desejam mudar o corpo para estabelecer uma unidade entre a identidade de gênero e a sexualidade, entretanto, a autora presume que a busca pela intervenção cirúrgica se dá para obter o reconhecimento de pertencimento à humanidade. Já que a humanidade existe em termos de gêneros, e estes são reconhecidos dentro das normas de gênero, “a reivindicação última dos/as transexuais é o reconhecimento social de sua condição humana” (BENTO, 2006, p. 230).

Assim sendo, a tarefa consiste em indagar e contestar criticamente as estruturas responsáveis por estabelecer as normas que produzem a “humanidade”, que decidem quais sujeitos são legitimados e quais não podem existir, como Butler havia prescrito. É através das identidades subversivas, consideradas fora da inteligibilidade social, que se torna possível perceber que o problema não está no sujeito transexual, que desestabiliza a ordem, mas fora dele. Os enganos estão precisamente nas normas e matrizes que criam, produzem, regulam e gerenciam as identidades como naturalmente harmônicas. Então, a questão não está em como uma identidade transexual pode ser concebida, mas em saber qual identidade não é contraditória e ambígua. Já que sua construção é um fazer contínuo.

As identidades são formadas por negociações sociais, culturais e políticas, como também, por meio das representações que delas são realizadas nas narrativas midiáticas, assim, torna-se pertinente compreender como ocorre o processo de construção dessas narrativas e seu potencial enquanto viabilizadoras de identidades e práticas sociais. No próximo capítulo, discutiremos sobre o papel sociocultural que a telenovela desempenha na cultura brasileira.

3 TELENOVELA E SEU PAPEL SOCIOCULTURAL NA SOCIEDADE BRASILEIRA

As narrativas tecidas na telenovela brasileira proporcionam uma experiência tanto no nível individual quanto no nível coletivo ao abordar temáticas que perpassam o entretenimento e propõem uma reflexão sobre temas sociais. O estudo da telenovela se faz importante por ser um produto que se debruça sobre o contexto sociocultural brasileiro e tem forte penetração no cotidiano do telespectador. Nas palavras de Tondato, Abrão e Macedo (2013, p. 184): “Os temas agendados pela ficção emergem do cotidiano, e a ele retornam, inserindo na discussão da sociedade questões polêmicas, que gradativamente contribuem para mudanças na sociedade como um todo”.

A telenovela se utiliza de elementos artísticos e discursivos que são reconhecidos culturalmente. Suas representações, como aponta Lopes (2003), dão ênfase na realidade brasileira, que se utiliza de repertórios nacionais de acordo com o momento em que são exibidos. Segundo a autora, a “novela passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, das intimidades privadas às públicas” (LOPES, 2003, p. 25). Através dessa propriedade, em incorporar elementos da realidade sociocultural do país, a telenovela viabiliza um significativo debate sobre o cotidiano brasileiro.

A primeira telenovela do Brasil, Sua Vida me Pertence, exibida pela TV Tupi em 21 de dezembro de 1951, mais de um ano após a televisão ser inaugurada no país, continha, como característica principal, o estilo melodramático, que se utilizava de exageros do gênero dramático com fortes traços de sentimentalismo. O formato procede do *feuilleton*, ou folhetim-romance francês, narrativa literária do século XIX, publicada em jornais de forma sequenciada com histórias romanescas. É considerada “uma espécie de arquétipo da telenovela” (ORTIZ, 1991, p. 11). A partir disso, a novela sofre influência das *soap operas* americanas, que diferentemente do gênero folhetinesco, organizam-se em uma história que se desenvolve indefinidamente sem ter um fim proposto. Mas o formato das telenovelas brasileiras, como relatam Temer e Tondato (2009, p. 49), adquire uma forma própria, que se distancia tanto do folhetim quanto das *soap operas* americanas, em que estas últimas, desenvolvem-se a partir da “tradição de uma dinâmica social mais estável”. Sendo assim, as novelas brasileiras se associam mais com as radionovelas cubanas e mexicanas, pela proximidade cultural e pelas questões socioeconômicas comuns entre os países latino-americanos, fazendo do melodrama sua característica principal.

Na América Latina, caracterizada por conturbações políticas, econômicas, por desequilíbrios sociais crônicos, na qual a vida diária não é a luta pelo estabelecimento do *status quo*, mas sim pelo direito a ter um *status quo*, estes formatos não se desenvolvem com a mesma dinâmica. Neste cenário, o que melhor se adapta é o dramalhão, que reproduz esta luta diária. (TEMER; TONDATO, 2009, p. 49 e 50).

A característica melodramática permanece na teledramaturgia até meados dos anos 60. A partir desse período, porém, as telenovelas incorporam novas características, que rompem com o formato antigo do dramalhão, e passam a assumir o estilo chamado “realista”, inspirado nos fatos cotidianos. A telenovela considerada como precursora dessa mudança foi Beto Rockfeller, exibida pela TV Tupi em 1968, que inovou não somente pela história de um homem de classe média-baixa, típico “malandro brasileiro” como protagonista, como também pela atuação dos atores, deixando os gestos exagerados e dramáticos para interpretações mais naturais. Como afirmam Ramos e Borelli (1991, p. 78), essa telenovela rompe com os diálogos formais e incorpora expressões populares, que exhibe “fatos e fofocas retiradas de notícias de revistas e jornais da época, o enredo procurava reproduzir o ritmo dos acontecimentos no interior da própria narrativa”.

Desde então, ocorre o processo de nacionalização das telenovelas, que passam a retratar a “modernidade”. Ao distanciar dos modelos antigos que lhe deram origem, a telenovela brasileira adquire uma identidade própria. Esse produto televisivo passa a ser reconhecido, de fato, como um produto brasileiro, que expressa nossa cultura. O “gênero é abasileirado, tanto em tema como em procedimento de linguagem televisiva” (TEMER; TONDATO, 2009, p. 51).

Desse modo, a telenovela funciona como um dispositivo que desperta a “memória coletiva” (MOTTER, 2004) das pessoas que desfrutam de uma identidade compartilhada, de forma a evidenciar questões do cotidiano. Por representar narrativas mais verossímeis com as histórias vividas pelo telespectador, Motter (2004) compara a telenovela com uma crônica, uma “crônica do cotidiano”, reportando-se ao escritor Machado de Assis, que usou o termo cronista no lugar de folhetinista, já que o folhetim/crônica, assim como a telenovela, retrata as histórias do cotidiano. Para Machado de Assis, “o folhetinista é a fusão do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo” (HOHLFELDT apud MOTTER, 2004, p. 255). De igual modo, a atividade do folhetinista (ou cronista) é a mesma que o do roteirista que, na produção das narrativas televisivas, une o útil e o fútil, o sério e o frívolo.

Como a crônica, ela combina os pares antagônicos de que fala Machado de Assis: o útil e o fútil, o sério e o frívolo, e cria seu modo paradoxal de ser, o que exclui a possibilidade de simplificação considerando a telenovela apenas em seu ser fútil e frívolo, como o melodrama, como gênero que se nutre tão-somente do sentimentalismo, das lágrimas, do maniqueísmo resultando num produto puramente

evasivo. Considerá-lo pelo lado útil e sério seria descaracterizar os dois gêneros confundindo-se com outros de caráter pragmático, com finalidades apenas informativas, educativas e/ou documentais. (MOTTER, 2004, p. 256).

Ao combinar elementos “sérios”, de cunho informativo e, ao mesmo tempo, de entretenimento, característicos do apelo emocional, Tondato, Abrão e Macedo (2013, p. 151) acreditam que “a telenovela não só entretém como também informa e educa”. Para as autoras, quando a telenovela busca por uma verossimilhança e coerência interna, aproxima-se muito da realidade concreta, principalmente, quando aborda temas vindos do cotidiano do telespectador. “Se em algum momento da história já foi possível separar ‘mundo ficcional’ do ‘mundo real’, hoje essa tarefa não é das mais fáceis de ser realizada, para não dizer impossível. Esses dois mundos se mesclam e se confundem” (TONDATO; ABRÃO; MACEDO, 2013, p. 151). A principal diferença entre eles, segundo a autora, é que não “cobramos” a “verdade” da ficção, mas “concedemos” liberdade aos autores para criarem o mundo ficcional.

Essa forma de produção permite ao telespectador de qualquer camada social, gênero, idade e região do país se reconhecer nos personagens e se identificar com os dilemas éticos, nos quais, passam a discutir no âmbito familiar, na roda de amigos, e se posicionam a partir dos embates travados nas tramas. Martín-Barbero e Rey (2001) denominam de “intercâmbio”, quando a relação do telespectador com a trama é tão grande que causa confusão entre o relato e a própria vida. Para os autores, essa é a base de um peculiar “modo de leitura” que está estruturalmente ligado à oralidade. Isso quer dizer que muitos que assistem à novela não apreciam tanto o ato de vê-la propriamente, mas o ato de contá-la. Falar sobre seus casos faculta numa confusão entre a narração e a experiência do telespectador ao incorporar o relato em sua vida cotidiana. Lopes (2003, p. 30) complementa que a “novela é tão vista quanto falada e seus significados são o produto tanto da narrativa audiovisual, produzida pela televisão, quanto da interminável narrativa oral produzida pelas pessoas”.

Isso se dá porque a narrativa proporciona um reconhecimento de identidade – seja por aproximações étnicas, de gênero, geração ou conflitos sociais. Martín-Barbero e Rey (2001) afirmam que, na América Latina, o melodrama não é considerado somente um gênero dramático, mas tornou-se uma matriz cultural que alimenta o reconhecimento popular na cultura de massas, as características de “‘que somos feitos’ – machistas, fatalistas, supersticiosos” e tantos outros elementos que compõem a nossa cultura latino-americana, que compõem nossas mestiçagens e, assim, atua no “imaginário coletivo”, reforçando a ideia de quem somos, uma vez que “não há acesso à memória nem projeção ao futuro que não passem pelo imaginário” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001).

Sobre isso, Lopes (2003) alega que a telenovela é um veículo privilegiado na construção do imaginário nacional, ao expressar em suas representações um repertório compartilhado, composto por dramas privados em termos públicos e, ao contrário, dramas públicos em termos privados, que são constantemente atualizados. A telenovela é um “produto artístico e cultural e ganhou visibilidade como agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país” (LOPES, 2003, p. 17). A partir da experiência de sociabilidade que a telenovela possibilita, o telespectador passa a fazer parte desse compartilhamento cultural, integra-se a essa nação imaginada.

[...] a televisão constitui um âmbito decisivo do reconhecimento sociocultural, do desfazer-se e do refazer-se das identidades coletivas, tanto as dos povos como as de grupos. A melhor demonstração desses cruzamentos entre memória e formato, entre lógicas da globalização e dinâmicas culturais, é construída, sem dúvida, pela telenovela: essa narrativa televisiva, que representa o maior sucesso de audiência, dentro e fora da América Latina, de um gênero que catalisa o desenvolvimento da indústria audiovisual latino-americana, justamente ao mesclar os avanços tecnológicos da mídia com as velharias e anacronismos narrativos, que fazem parte da vida cultural desses povos. (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 114 e 115).

As temáticas exploradas pela telenovela são inseparáveis do romance, dos conflitos que envolvem as famílias, dos desafios do amor, portanto, dos temas mais sentimentalistas, mas estes são entrelaçados com as questões sociais e políticas, de maneira que a telenovela incorpora temas do âmbito público voltados para o âmbito privado. “E aí parece residir o poder dessa narrativa, traduzir o público através das relações afetivas, ao nível do vivido, misturando-se na experiência do dia-a-dia, vivida ela mesma em múltiplas facetas, subjetiva, emotiva, política, cultural, estética etc.” (LOPES, 2003, p. 28). Trata-se de um “jogo” de equilíbrio entre o apelo afetivo, os assuntos de interesse público e o convite para o cômico – as várias emoções, sensações e reações que a trama proporciona.

Ainda assim, Motter (2004, p. 262) defende que a tendência da telenovela, “com diferenças de grau para mais ou para menos”, é sempre inclinada ao “útil”, retomando a analogia da crônica de Machado de Assis. À medida que a telenovela representa assuntos novos, de comportamentos particulares, maior será a abertura que ela possibilitará para discussões e esclarecimentos. Motter (2004) argumenta que se o tema é de difícil compreensão ou de menor motivação, é por meio do exemplo dado na telenovela que facilitará o entendimento e a captura do telespectador. “No Brasil, tanto a adesão à telenovela como sua rejeição passam por algum tipo de conhecimento circulante na vida cotidiana nacional do qual não há como ficar fora” (MOTTER, 2004, p. 264).

Tufte (2004), ao considerar o papel sociocultural que as telenovelas exercem no processo de desenvolvimento das sociedades latino-americanas, apresenta uma tendência internacional denominada de “entretenimento-educação”, que combina entretenimento e educação com o propósito de promover comportamentos particulares, bem como grupos sociais específicos, com a finalidade de motivar mudanças sociais. Essa ação se parece muito com o que conhecemos como *merchandising* social (ou ações socioeducativas atualmente) – inserção de temas sociais e educativos na telenovela com o intuito de entreter e educar ao mesmo tempo. Porém, Tufte (2004) indica que a primeira tem uma intenção deliberada na articulação para promover uma mudança social, ao passo que o *merchandising* social consiste numa estratégia de desenvolvimento focada no crescimento do conhecimento sobre questões específicas.

Contudo, o autor declara que o *merchandising* social nas telenovelas também contribui para mudanças sociais, pois cria uma interconexão entre a esfera pública e a privada, na qual, a telenovela passa a ter um papel central no fórum público. Por ter uma presença maciça no cotidiano das pessoas, “essa ficção tem potencial enorme para promover debates públicos e articular identidades dos cidadãos” (TUFTE, 2004, p. 303). O autor cita como exemplo as telenovelas de Glória Perez, autora conhecida por introduzir temas sociais vigentes, como o desaparecimento de crianças⁴, dependência química, tráfico ilegal de pessoas para o exterior, etc. Tramas de cunho social que permitem aos telespectadores se reconhecerem diante das questões tratadas, fazendo da experiência de assistir à telenovela, um processo que promove o “pertencimento” e até “cidadania”, como afirma Tufte (2004). Nesse sentido, as telenovelas acabam

[...] promovendo um senso de pertencimento cultural e social em uma variedade de comunidades distintas, contrabalançando os muitos processos de marginalização sociocultural e político-econômica experimentada por muitos cidadãos de baixa renda do Brasil. Isso se torna uma importante maneira de exercitar a cidadania cultural no sentido de achar o reconhecimento de preocupações cotidianas e, em alguma instância, ter a experiência de que esses problemas possam ser divididos com outros. (TUFTE, 2004, p. 299).

O autor diz ainda que as telenovelas refletem uma característica central na América Latina, a da polarização de classes e seus conflitos sociais, que representados na ficção podem incentivar uma ação social por parte do público. Pare ele, a telenovela se torna uma fonte útil

⁴ Na telenovela *Explode Coração* (1995-1996), a trama realizou uma campanha de utilidade pública ao exibir depoimentos de mães com fotos de seus filhos desaparecidos. Na época, 60 crianças foram encontradas por causa da visibilidade dada a essa questão. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/explode-coracao/acoes-socioeducativas.htm>>. Acesso em: 11 out. 2017.

de aprendizado social. Principalmente no Brasil, devido à sua popularidade, que passa a ser uma plataforma de mediação no exercício do poder político. Dessa forma, esse produto televisivo que consiste em entretenimento, possui também um potencial educacional.

Em termos gerais, telenovelas são, de um lado, uma fonte de entretenimento, mas o reconhecimento e a relevância que a audiência imputa às narrativas revela o significado social, cultural e até mesmo a função política que pode ser atribuída às telenovelas. Em muitos casos, a ficção prova maior relevância e ainda mais significado do que as notícias do jornal da noite. (TUFTE, 2004, p. 298).

Para Tufte (2004), as telenovelas cumprem um papel social relevante na América Latina, responsáveis por formar parte da vida cotidiana, além de influenciar na formação da identidade dos telespectadores, como na organização do tempo, do espaço e das relações sociais. No entanto, é fundamental destacar o papel ativo que o público exerce com a trama. Como ressalta Baccega (2013), existe uma confusão entre a apropriação que se faz da telenovela e a incorporação que pode ocorrer a partir dela. No primeiro caso, as apropriações seriam a influência da moda, o jeito de falar, como gírias e chavões, as músicas tocadas, e assim por diante. Já a incorporação se refere a efetiva mudança de valores e comportamentos que a telenovela promoveria. “Na verdade, a telenovela pauta a discussão dos temas, mas as mudanças ocorrem *quando* e *como* a sociedade civil organizada assim o desejar” (BACCEGA, 2013, p. 37, grifo nosso).

Sem deixar de reconhecer que a discussão de certos temas sociais na telenovela é o “caminho” para que a sociedade chegue à mudança, Baccega (2013) entende a narrativa ficcional como uma “matriz que se espalha”, ou seja, a discussão desses temas se espalha porque a telenovela os insere em diferentes suportes e plataformas, ao utilizar-se dos diversos tipos de mídia para viabilizá-la. Como a autora alerta, se a telenovela fosse, de fato, capaz de modificar os comportamentos da sociedade, não teríamos mais homofobia, pois o tema sobre a homossexualidade tem sido frequentemente abordado pela telenovela; entre tantos outros preconceitos referidos, ainda tão presentes em nossa cultura. A autora destaca o papel da sociedade na condição de coautora da telenovela, que interfere no rumo das tramas. Exemplo disso, são as telenovelas que tiveram o enredo alterado por falta de aceitação do público, como ocorreu em *Torre de Babel* (1998-1999), de autoria de Sílvio de Abreu. Em razão da falta de audiência, ocorreu uma explosão no shopping center, na qual eliminou o casal lésbico da trama. Outro exemplo é encontrado na telenovela *América* (2005), de Glória Perez, em que o beijo gay entre Zeca (Erom Cordeiro) e Júnior (Bruno Gagliasso) foi vetado no último capítulo. Segundo Baccega (2013, p. 42): “a autoria dos programas de televisão nunca é de um sujeito:

o ‘receptor’ é coautor do que está sendo apresentado. E o que está sendo apresentado já é resultado da ação de um conjunto de sujeitos”.

Conforme Baccega (2013), enquanto produto da indústria cultural brasileira, a importância da telenovela permanecerá sempre que manter o diálogo com a sociedade da qual provém e para a qual se destina. Em suas palavras: “os meios de comunicação educam, queiramos ou não” (BACCEGA, 2013, p. 44). Um trabalho importante que exemplifica esse quadro, é a pesquisa realizada por Xavier (2004), em que compara as minisséries de Gilberto Braga, *Anos Dourados* (1986) e *Anos Rebeldes* (1992). De acordo com Xavier (2004), as duas minisséries mostram como a ficção pode conceber uma visão particularmente total da história política recente do Brasil.

Em *Anos Dourados*, a história representa os anos 1950 até 1962. A minissérie abordou questões que envolvem o tabu da virgindade da mulher antes do casamento. Xavier (2004, p. 62) identificou que a narrativa ficcional significou um ataque à hipocrisia da classe média brasileira em relação às questões sexuais e, no lugar do conservadorismo, a trama sugeriu "um conhecimento moderno sobre a psicologia humana permitida para o exorcismo necessário da culpa bíblica, preparando as pessoas para uma vida mais prazerosa, compatível com um tipo de senso comum pós-freudiano". Interessante é o jogo que a narrativa faz ao privilegiar a modernidade, rompendo com o estabelecimento da virgindade antes do casamento, ao mesmo tempo em que o casal protagonista se casa após a personagem ter sofrido um aborto, numa ideia de recomeço sem “máculas”, preservando as regras formais do casamento civil. A trama se justapõe entre o discurso da modernização e da tradição.

Outro fator que Xavier (2004) destaca são as conexões simbólicas do enredo histórico de *Anos Dourados* com a própria época de veiculação da minissérie, 1986, num convite para as pessoas seguirem as novas regras baseadas no conhecimento moderno e científico. O mesmo ocorre com *Anos Rebeldes* (1992), que representa o período subsequente de *Anos Dourados*, 1963 a 1979. A trama termina com uma mensagem clara sobre a crise política de 1992, em que as discussões sobre a corrupção no Brasil estavam em alta. Após alguns meses da exibição da minissérie, aconteceu o *impeachment* do presidente Fernando Collor. Xavier (2004) afirma que a imprensa, na época, relacionou fortemente a minissérie com a atmosfera criada pela mobilização contra o presidente Collor. Embora o autor não se aprofunde nesse quesito, reconhecendo a complexidade e a necessidade de uma análise detalhada, não subestima o papel da trama em contribuir, de alguma forma, com o contexto político da época.

Como Baccega (2013) reitera, os temas do cotidiano se tornam parte substancial da ficção e sem eles, não haveria como uma telenovela se manter no ar por tantos meses. A

verossimilhança com a cultura representada é condição necessária para o seu êxito. Para a autora, a inclusão do cotidiano, ou seja, as questões políticas, econômicas e sociais, respeita a lógica ficcional, mas esta, tem por referência a lógica cultural da sociedade em questão. Acrescenta ainda, que as transformações ocorridas no nível ficcional, sugerem soluções possíveis para o nível do real, pois “estão todos imersos na mesma história cultural: dramaturgos e espectadores” (BACCEGA, 2013, p. 42).

Essa prática de inserir temas sociais na teledramaturgia é vista por Dourado (2011), diferentemente de Tufte (2004), como uma das estratégias comunicacionais de conquistar a credibilidade do público e alcançar altos índices de audiência, para conseqüentemente, despertar o interesse de anunciantes. Ao buscar indícios de cidadania na programação da Rede Globo de Televisão, por intermédio do *marketing* e do *merchandising* sociais, Dourado (2011) assevera que a pauta desses temas é, em grande parte, agendada por interesses comerciais, além de concentrarem as mobilizações num período pontual de tempo, ou seja, encerrada a ficção, o tema volta a ficar submerso. A autora exemplifica com a questão da doação de medula óssea tratada na telenovela *Mulheres Apaixonadas* (2003), de Manoel Carlos. O Instituto Nacional do Câncer (Inca) recebia, em média, dez cadastramentos de doação por mês, nas semanas subsequentes ao término da telenovela, passou a receber 149 cadastramentos. Mas passada a repercussão da telenovela, como pontua Dourado (2011), os índices voltaram a cair. Em sua análise, o *merchandising* social atua, desse modo, como uma ferramenta publicitária, com a mesma lógica de qualquer outro *merchandising*. Quando a telenovela expõe temas sobre as relações que envolvem a homossexualidade, por exemplo, Dourado (2011, p. 335) acredita que a temática é tratada como uma “discussão sem discussão”, em que se transmite somente uma ideia, ainda num plano publicitário, ao invés de tratá-la no campo da racionalidade, “visando convencer a massa e não permitindo sua verdadeira expressão e reconhecimento”.

Para a autora, a cidadania midiática é bastante precária por ser construída a partir de lógicas privadas, voltada aos interesses mercadológicos. Mesmo quando a ação parte de autores de ficção, os temas abordados seguem as regras da empresa de comunicação, tornando-se com isso, limitados e pouco aprofundados. Por outro lado, não há como desconsiderar as contribuições que, possivelmente, surgem a partir da telenovela. Como a própria autora cita, em *Mulheres Apaixonadas* (2003), os maus-tratos sofridos por personagens idosos e a violência doméstica contra a mulher, colaborou respectivamente, para o avanço dos direitos aos idosos e em mudanças na Lei Maria da Penha, entre elas, o aumento no rigor das punições das agressões contra a mulher. Assim, Dourado (2011) reconhece que a telenovela, ou qualquer outro produto televisivo, pode agir como ator social, mas que produz realidades fragmentadas ou

rearticuladas, as quais, privilegia os interesses mercadológicos. Especialmente, a Rede Globo, como afirma Dourado (2011), que se coloca como uma televisão socialmente responsável, fortalecendo sua imagem pública através de uma programação que consiste num espaço de formação e educação para o público. Com esse intuito, a emissora recorre às estratégias do *merchandising* social, como também na sua técnica de produção altamente qualificada.

Aliás, ao falar de telenovela, referimo-nos às obras da Rede Globo, emissora responsável pelo maior número de produções teledramatúrgicas no Brasil, que estabeleceu, ao longo dos anos, um padrão de qualidade.

Essa especificidade é resultado de um conjunto de fatores que vão desde o caráter técnico e industrial da produção, passam pelo nível estético e artístico e pela preocupação com o texto e convergem no chamado padrão Globo de qualidade. É possível atribuir às novelas da Globo o papel de protagonistas na construção de uma teledramaturgia nacional. (LOPES, 2003, p. 23 e 24).

A Rede Globo é a emissora que possui maior capacidade de produção nacional, e no caso das telenovelas, possui certa apropriação do gênero. Tondato, Abrão e Macedo (2013) explicam que a produção da telenovela envolve todo um aparato de conhecimento, ao se embasar em pesquisas de mercado e avaliação de tendências de comportamento. Um dos fatores que consolidou a Rede Globo como líder de audiência foi a elaboração de sua “programação-sanduíche” no *prime time*, que se constitui por um telejornal (Jornal Nacional) entre duas telenovelas, denominadas de novela das sete e novela das nove. Dessa maneira, Borelli e Priolli (2000) indicam que se cria o hábito de ver televisão, quando alguns assistem à telenovela das sete aguardando o telejornal; e outros, assistem ao telejornal aguardando a telenovela das nove. De acordo com os autores, as telenovelas da Rede Globo tiveram altos índices de audiência e fidelidade de público entre final dos anos 1960 até os anos 1980. “Em 1988, 70 a 80% dos aparelhos de TV estavam ligados na Globo, chegando, muitas vezes, perto de 90%” (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p. 109).

Mas esse panorama se altera no início dos anos 1990, sobretudo, devido ao crescimento da concorrência, que torna o contexto midiático fragmentado, resultando na segmentação da oferta. A partir dessa década em diante, como afirmam Borelli e Priolli (2000), a audiência passa a buscar outras alternativas no *prime time*, como programas chamados de “popularescos”; telenovelas de outras emissoras, muitas vezes, visitadas durante o *zapping*; e outras mídias, como a internet e a TV paga. Trazendo para os dias de hoje, acrescenta-se o provedor Netflix, que tem sido um grande concorrente da audiência televisiva, tanto que as emissoras criaram seus próprios aplicativos, como Globo Play, TV SBT, Now, Vivo Play, etc. Outro aspecto que

tem alterado os hábitos de consumo dos brasileiros é a crescente produção dos conteúdos digitais produzidos por youtubers.

No país, 95,4 milhões de pessoas têm acesso à rede, e isso significa que um em cada três lares brasileiros conta com acesso, o que tem incidido no consumo de produtos audiovisuais em dispositivos móveis e plataformas tecnológicas, como *television on demand*, modificando os hábitos de recepção de conteúdos das audiências brasileiras não apenas em relação ao ato de assistir TV, mas também quanto à produção, uma vez que aumentaram os conteúdos produzidos por usuários YouTube. (LOPES; GÓMEZ, 2016, p. 36).

A pesquisa de Borelli e Priolli (2000) cobre a década de 90, e mostra a queda de audiência da Rede Globo. No começo dos anos 1990, a emissora alcançava uma média de 60% de audiência no horário nobre, já em 1999, os índices caíram para 30%. Segundo a Folha de S. Paulo, a década seguinte ficou entre os 45% e 43%. Apesar disso, a Globo não deixa de ser a campeã de audiência, e sua perda com o passar dos anos revela que o contexto sociocultural do Brasil mudou, e tem mudado, seja pelos novos hábitos provocados pelas novas tecnologias, pelas questões econômicas do país, como o aumento do poder aquisitivo das classes populares, e tantas outras razões que englobam nossa sociedade. Ao observar esse amplo quadro, podemos afirmar que a liderança quase absoluta da Rede Globo, no passado, deu-se principalmente, pelas condições em que a emissora se estabeleceu, em 1965.

A parceria com o grupo norte-americano *Time Life*, possibilitou benefícios financeiros, técnicos e administrativos. Outro ponto importante, mencionado por Borelli e Priolli (2000), foi o contexto político da época. O regime militar visava à integração nacional, para isso, investiu no sistema de rede nacional (Embratel) para propagar a sua ideologia. A Rede Globo obteve vantagens por não ter compromisso com o regime político anterior e por ter um modelo empresarial que se equiparava às perspectivas de modernização do Estado. Essas condições permitiram que a Rede Globo estivesse muito à frente, técnica, estética e financeiramente das outras emissoras, que no passado, não poderiam ser consideradas como grandes concorrentes.

As produções televisivas, as telenovelas em particular, adaptam-se com a realidade social, cultural e econômica do Brasil, isso pode ser confirmado através dos dados mais recentes do Anuário Obitel – Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva, em que se verificou uma inovação tanto dos conteúdos ficcionais como das formas narrativas, especialmente, o desenvolvimento de ações transmídia: expansão da ficção televisiva para outras plataformas e conteúdos da ficção disponibilizados nas plataformas *streaming*. Em 2016, a Rede Globo ampliou essas possibilidades com os chamados *spin-offs* – técnica de extensão da história que

explora pontos não abordados na trama principal, disponibilizados no Globo Play. Lopes e Greco (2017) consideram, portanto, que a última década foi assinalada pela transição digital.

As lógicas de produção são marcadas por práticas com diferentes linguagens, como as narrativas transmídia e as ficções produzidas para a web, que criam públicos a partir de suas próprias demandas. Afinal, o que é produzido é consequência não apenas das estratégias industriais e comerciais, mas também da trama cultural e dos modos de estar nesta trama (LOPES; GRECO, 2017, p. 120).

Nesses dez anos de pesquisa, o Obitel observou que a telenovela é o gênero televisivo líder absoluto no país, ocupando sempre o *top ten* dos programas mais assistidos, mesmo num contexto de fragmentação da audiência. Esta, por sua vez, tem praticado novas formas de interação social com as produções ficcionais – comunidades virtuais, blogs, páginas na internet, *fanfics*, que por se tratar de uma recepção digital, está inserida numa efetiva “cultura de participação”.

Essa circunstância demonstra que, como lembram Tondato, Abrão e Macedo (2013, p. 152 e 153), as possíveis mudanças, seja de comportamento, consumo ou outra qualquer, “só ocorrem se já estiverem no horizonte daquela sociedade e se ela assim o exigir, isto é, se ela as quiser incorporar”. A maneira como ocorre a interação e quando ela ocorre depende da vontade e disposição do telespectador. As autoras acrescentam que a telenovela, apesar de estar limitada a “representar” a realidade, não deixa de ser “real”, pois esse produto ficcional “faz parte das nossas vidas, sendo também responsável pela estrutura dessas, bem como do espaço social e cultural em que vivemos”. Por mais imediato ou superficial que o envolvimento do telespectador possa estabelecer com a trama, não deixa de passar por um processo reflexivo, por menor que seja. “A telenovela pode ser entendida como fonte de reflexão, capaz de levantar questões relevantes à cultura, pois estabelece relações diretas com essa e, dessa forma, ajuda a organizar a vida social” (TONDATO; ABRÃO; MACEDO, 2013, p. 153).

O processo reflexivo proporcionado pela narrativa ficcional pode ser pensado através do conceito de “reflexividade institucional”, de Giddens (2002), que diz respeito à produção de conhecimento sistemático sobre a vida social, que está sempre num processo de mudança. Nas palavras do autor: é o “uso regularizado de conhecimento sobre as circunstâncias da vida social como elemento constitutivo de sua organização e transformação” (GIDDENS, 2002, p. 26). Os meios de comunicação e seus produtos contribuem para o processo de reflexividade. O autor salienta que as narrativas midiáticas são as mais impactantes, pois não sugerem apenas estilos de vida a serem desejados, mas, mais importante, desenvolvem histórias que criam uma coerência narrativa, pelas quais, o telespectador pode se identificar. E nesse processo de

identificação, por meio da reflexividade proporcionada pelas narrativas, “ganha-se uma sensação de controle reflexivo sobre as circunstâncias da vida; uma sensação de uma narrativa coerente que é um equilíbrio tranquilizador para as dificuldades de sustentar a narrativa do eu em situações sociais reais” (GIDDENS, 2002, p. 184).

Almeida (2001) estudou essa experiência do telespectador com a telenovela em seu trabalho de campo. Ela observou que o processo de reflexividade se dá pelas comparações que o telespectador faz entre os personagens e as pessoas com quem convive em sua vida diária; pela aproximação com certos personagens ou situações, na qual, o telespectador revê a si mesmo, ao se colocar em diálogo com a narrativa. Diferentemente da reflexividade mais racional concebida por Giddens, a autora afirma que a reflexão vinda da experiência com a trama é realizada através de sentimentos. São as relações afetivas retratadas na telenovela que provocam reflexões, sejam sobre os relacionamentos íntimos e/ou outras questões familiares.

Há um processo de comparação que gera ao mesmo tempo nos espectadores uma reflexão e uma constante revisão de suas posições, de suas escolhas na vida. As concepções que a novela coloca nesse processo são variadas, de acordo com diversos personagens e contextos, e muitas vezes unindo concepções muito distintas e conflitivas numa mesma narrativa, pelas visões e posições de diferentes personagens, e mesmo pelas idas e vindas dos personagens, suas inconstâncias e contradições, as reviravoltas e peripécias da narrativa (ALMEIDA, 2001, p. 182).

Essas muitas concepções que a telenovela evidencia, são os diversos “padrões culturais”, como são chamados pela autora, que estão em jogo nas narrativas televisivas, que de acordo com a temática, podem tanto criar aproximação quanto rejeição por parte do telespectador. A telenovela permite que o telespectador reveja esses padrões, que por meio do processo reflexivo, podem apreender novas práticas culturais. A telenovela é uma entrada para certas questões, movimenta-se através de eixos temáticos recorrentes da modernidade, como mobilidade social, novas configurações da família, diversidade sexual, étnica, racial e assim por diante. Seja por razões estratégicas de audiência, seja para promover debates públicos, a telenovela se apropria de novas práticas e identidades sociais. De acordo com Martín-Barbero e Rey (2001, p. 73):

A significação social das mídias está mudando. Junto com sua capacidade de representar o social e construir a atualidade, persiste sua função socializadora e de formação das culturas políticas. Entrelaçadas com a história das sociedades modernas, as mídias, além de “mostrar” como vão ocorrendo as mudanças, as acompanham.

Os autores acreditam que as mudanças sociais representadas nos produtos midiáticos, precisamente, nas telenovelas, são consequentes também das próprias reivindicações vindas de

movimentos sociais identitários: étnicos, raciais, sexuais, de gênero, que exigem o reconhecimento de sua diferença. E não somente por um público específico, mas pelo público de modo geral, na medida em que este participa das discussões propostas pelas tramas, critica e reivindica mudanças sociais e incentiva a mobilização de políticas públicas. Tondato, Abrão e Macedo (2013) corroboram que a telenovela, ao inserir personagens em contextos sociais determinados, reforça identidades e estilos de vida, dando-lhes significados. Desse modo, sua representação atua como um mecanismo de diferenciação e inclusão social, que acompanha as transformações de nossa sociedade. Transformações essas que rompem com tradições, reformulam padrões sociais e geram, conseqüentemente, novas práticas sociais e culturais, bem como novas identidades – generificadas e sexuadas. Como Tondato, Abrão e Macedo (2013, p. 149) afirmam: “É neste ambiente fluido que os meios de comunicação funcionam como mediadores de culturas e identidades”. Para compreender como a representação dessas “novas” práticas e identidades se constroem no contexto brasileiro, ao relacioná-las com os estudos queer abordados no capítulo anterior, apresentamos um panorama das/dos personagens LGBT presentes nas telenovelas da Rede Globo no período de 2014 a 2016.

3.1 Personagens LGBT nas telenovelas da Rede Globo de 2014 a 2016

Para situarmos os personagens LGBT no período de 2014 a 2016, realizamos uma pesquisa nos sites do Gshow e Memória Globo, além de consultar sites sobre telenovelas e ao assistir durante ou depois do período de exibição, através da plataforma Globo Play. Ainda assim, é possível que algum personagem com pouca visibilidade não tenha sido incluído nesse levantamento.

Ao considerar outras pesquisas que se propuseram a fazer esse mapeamento, como Peret (2005), Colling (2007) e Silva (2015), acreditamos ser importante dar continuidade a esse projeto, para manter o quadro de personagens LGBT atualizado. A mais recente e completa pesquisa que propôs descrever esse quadro é a de Silva (2015), que também se baseou nesses e em outros autores. Seu trabalho mapeou todos/as os/as personagens LGBT de 1970 até 2013, por isso, nosso levantamento se dá a partir dos anos seguintes.

O levantamento concentrou-se especificamente nas telenovelas da Rede Globo, portanto, não abrange séries e/ou minisséries, nem produções de outras emissoras. Das 21 telenovelas produzidas nesses três anos, cinco não trabalharam com a temática LGBT, das 19 telenovelas que tiveram representação LGBT, chegamos ao resultado de 51 personagens. Em cada ano, foram produzidas sete teledramaturgias. O ano de 2015 foi o que mais teve

personagens LGBT, somando 23 personagens, quase o dobro de personagens exibidos nos outros dois anos, 13 personagens em 2014 e 15 em 2016.

Em 2014, estiveram no ar as telenovelas: *Em Família*, *Meu Pedacinho de Chão*, *Geração Brasil*, *O Rebu* – 2ª versão, *Império*, *Boogie Oogie* e *Alto Astral*. Dessas sete produções, apenas duas – *Meu Pedacinho de Chão* e *Boogie Oogie* – não apresentaram personagens LGBT. Embora, em *Meu Pedacinho de Chão*, novela de cunho fantástico de conto de fadas de Benedito Ruy Barbosa, exibida às seis, tenha apresentado a personagem Gina (Paula Barbosa), que é chamada de “mulher homem” por ter uma conduta masculinizada. Ao longo da trama, a personagem consegue se adequar aos modelos femininos e casa-se com Ferdinando (Johnny Massaro).

Já a novela de Manoel Carlos, *Em Família*, exibida em 3 de fevereiro a 18 de julho de 2014 no horário das nove, começa com o namoro entre a fotógrafa Marina (Tainá Müller) e sua assistente, Vanessa (Maria Eduarda de Carvalho), que ao longo do enredo terminam a relação e a história passa a enfatizar o romance que nasce entre Marina (Tainá Müller) com a dona de casa Clara (Giovana Antonelli), após se separar do marido Cadu (Reynaldo Gianecchini) e assumir uma relação lésbica. A trama exibiu um beijo entre as duas personagens e retratou o casamento delas no final. De acordo com Oliveira (2014), a cena fez referência à união civil homoafetiva consolidada pelo Conselho Nacional de Justiça em 2013, exigindo que os cartórios atendessem à resolução do Supremo Tribunal Federal de 2011, pois alguns cartórios ainda se recusavam a registrar casamentos entre homossexuais. No final da trama, Vanessa (Maria Eduarda de Carvalho) fica com Flavinha (Luisa Moraes), que também trabalhava como assistente de Marina.

A comédia romântica das sete, *Geração Brasil*, novela de Filipe Miguez e Izabel de Oliveira, no ar em 5 de maio a 31 de outubro de 2014, exibiu a personagem transexual Dorothy Benson (Luís Miranda). Retratada como fina, chique e elegante, a personagem, além de transexual, era nordestina e negra, características que ainda são tratadas com muito preconceito na sociedade brasileira. Porém, Dorothy é rica, viveu nos Estados Unidos e tornou-se uma pessoa midiática, o que contribuiu para não sofrer preconceito. Apesar de pertencer a um núcleo humorístico, a personagem não é caricata e namora o heterossexual Cidão (André Gonçalves). Ao descobrir num programa de TV que Dorothy era trans, ele a rejeita, mas termina a trama ao lado dela.

Na segunda versão da novela *O Rebu*, exibida em 14 de julho a 12 de setembro de 2014 no horário das onze, escrita por George Moura e Sérgio Goldemberg, o personagem Nilo (Antônio Fabio) é casado e tem uma filha, mas vive uma vida dupla ao esconder seu caso com

um rapaz, que o suborna para não contar a ninguém. O personagem aparece em pouquíssimas cenas e com tempo de aparição muito curto, apenas uma cena mostrou seu envolvimento com o rapaz. Diferentemente da primeira versão da novela em 1974, em que *O Rebu*, segundo Peret (2005) e Colling (2007), foi a primeira novela da Globo a exibir um personagem homossexual. Na primeira versão, tratava-se do personagem Conrad Mahler (Ziembonski), protagonista da trama, que mantinha uma relação com o michê Cauê (Buza Ferraz) e assassina a jovem Sílvia (Bete Mendes) por ciúmes da paixão que o amante tinha por ela.

A telenovela de Aguinaldo Silva, *Império*, exibida em 21 de julho de 2014 a 13 de março de 2015, no horário das nove, representou cinco personagens LGBT – novela que mais teve personagens LGBT no ano de 2014, e cada um recebeu uma caracterização bem diferente um do outro. Téo Pereira (Paulo Betti), um jornalista que publica fofocas em seu blog, caminhou entre o cômico e a vilania e provocou risadas com suas frases criativas. Téo vivia em busca de escândalos sobre pessoas conhecidas, principalmente, Cláudio Bolgari (José Mayer), famoso cerimonialista, casado com a ex-miss Brasil Beatriz (Suzy Rêgo), com quem tinha dois filhos, mas escondia sua homossexualidade e mantinha em segredo o amante Leonardo de Sousa (Kleber Toledo), sustentado por ele. O segredo é revelado no blog do jornalista, que desestabiliza a vida de Cláudio, sobretudo sua relação com o filho homofóbico Enrico (Joaquim Lopes). Ao longo da trama, também aparece o ritmista da escola de samba União de Santa Teresa, Etevaldo (André Gonçalves), que se envolve com Leonardo, mas o romance não dura muito e no final da trama, Cláudio reata o namoro com Leo.

A/o personagem mais emblemática/o de *Império* foi Xana Summer (Ailton Graça), dona(o) do salão de beleza em Santa Teresa, bairro do Rio de Janeiro. Xana é transgênero e ao longo da novela, a/o personagem transita entre o feminino e o masculino. Foi a/o primeira/o personagem a ser representada/o nessa ambiguidade, que ora se assumia como “ele” ora como “ela”⁵. A/o personagem teve grande repercussão devido as suas características dramáticas e divertidas; a principal delas era seus gritinhos parecidos com grunhidos de gato. Ao final da novela, Xana se casa com sua amiga Naná (Viviane Araújo), para poder adotar Luciano (Yago Machado), filho de uma amiga que morreu. O mais excêntrico da relação é que Naná namora Antonio (Lucci Ferreira) e os três dividem o mesmo quarto.

⁵ Sobre um estudo mais aprofundado desta/deste personagem, consultar: MATTOS, G.; SANTOS, T. C. As Relações de Gênero na Telenovela “*Império*”. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo, SP. *Anais...* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-0121-1.pdf>>. Acesso em: 21 mai. 2017.

A última produção de 2014, *Alto Astral*, uma comédia romântica espiritualista de Daniel Ortiz, exibida na faixa das sete entre 3 de novembro de 2014 a 8 de maio de 2015, apresentou um personagem homossexual, Pepito (Conrado Caputto), o peruano e secretário da paranormal Samantha (Claudia Raia). Pepito ou Pepe recebe muitas críticas e deboches de Samantha, inclusive cenas em que os dois se esbofeteiam, além de sofrer ameaças do irmão dela, o *pitboy* César (Alejandro Claveaux). A/o personagem sofre muitos preconceitos ao longo da trama, seja por ser gay ou por ser imigrante. As cenas mostram uma violência declarada, embora com tom de humor. Segundo nota no portal Terra, “o bullying recorrente contra Pepe ainda não provocou manifestações de grupos LGBTs. Talvez seja aceito, ou ignorado, por estar embalado pela comédia”. Ao final da novela, Pepito namora Nazir (Luciano Andrey), secretário do Rei Mohammed, e torna-se astro após participar de um concurso de *funk* no programa “Mais Você”, apresentado por Ana Maria Braga.

No ano de 2015, as sete produções teledramatúrgicas foram *Sete Vidas*, *Babilônia*, *I Love Paraisópolis*, *Verdades Secretas*, *Além do Tempo*, *A Regra do Jogo* e *Totalmente Demais*. Com exceção da novela espiritualista das seis, *Além do Tempo*, que teve como tema principal a reencarnação, todas as outras produções incluíram personagens LGBT no enredo. A novela das seis de Lícia Manzo e Daniel Adjafre, exibida entre os dias 9 de março a 10 de julho de 2015, *Sete Vidas*, apresentou três personagens homossexuais. A educadora Esther (Regina Duarte), protagonista da trama, viúva de sua falecida esposa, com quem teve um casal de gêmeos por meio de inseminação artificial cujo o doador era anônimo, porém, ao longo da história, a personagem envolve-se com o ex-namorado José Renato (Jonas Bloch). Mas, a novela surpreende com o final amoroso entre os amigos Eriberto (Fabio Herford) e Renan (Fernando Eiras). Em toda a trama, eles eram retratados como pessoas sofisticadas e sensíveis, mas não davam indício de serem homossexuais; a ideia principal foi revelar um romance que nasce da amizade. Após terem terminado seus respectivos casamentos, declaram-se e terminam de mãos dadas no cinema. A novela enfatizou a relação afetuosa acima de um envolvimento sexual.

Apesar da pouca audiência, a telenovela das nove, *Babilônia*, estreou com o famoso beijo lésbico entre Tereza (Fernanda Montenegro) e Estela (Nathália Timberg). A novela de Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga, exibida em 16 de março a 28 de agosto de 2015, mostrou a homofobia que o casal enfrentou ao longo da trama, além da discriminação que o neto de Tereza, Rafael (Chay Suede), sofreu pela família conservadora e religiosa de sua namorada, Laís (Luísa Arraes), que não aceitava um rapaz que tinha sido criado por um casal de lésbicas.

O outro personagem homossexual é Ivan Camargo (Marcello Melo Jr.), instrutor de *slackline* na praia que, a princípio, teria um relacionamento com Carlos (Marcos Pasquim) e o ajudaria a assumir sua homossexualidade, porém, para não perder a audiência feminina, que já estava prejudicada, os autores mudaram a história do personagem Carlos, que se desenvolveu como hetero. Ivan formou par romântico com Sérgio (Cláudio Lins), que demora para assumir sua homossexualidade. Devido à pouca audiência da novela, a participação da personagem transexual Úrsula Andressa (Rogéria) foi adiada em mais de 60 capítulos e mesmo com tom humorístico, a personagem não alcançou tanto destaque.

Em *I Love Paraisópolis*, escrita por Alcides Nogueira e Mario Teixeira, no ar em 11 de maio a 6 de novembro de 2015, na faixa das sete, o mordomo Junior (Frank Menezes) é o braço direito da patroa Soraia (Letícia Spiller), refinado, transita entre o cômico e a vilania, mas não possui estilo exageradamente caricato. Na história, o mordomo é sempre lembrado de sua época como transformista e, numa cena, revive a *drag queen* Juneca Purpurina. Na reta final da trama, no entanto, ele se envolve com a cozinheira Urbana (Maria Paula Lima). Já o personagem Expedito (José Dumont), característico como machista e "cabra macho cearense", é morto por uma descarga elétrica, mas reencarna e volta diferente, sem preconceito. Após sua reencarnação, deixou a esposa e os filhos para fugir com a/o transgênero Claudineia na boleia de um caminhão e não se importou quando descobriu que ela nasceu "homem". Por sua vez, Claudinei/Claudineia (Iuri Kruschewsky) vestia-se de mulher para ficar perto de Claudete (Mariana Xavier), filha de Expedito, mas que no fim, assumiu a nova identidade e ficou com o pai da moça. São reviravoltas típicas de uma comédia das sete.

Nestes três anos, a novela que mais teve personagem LGBT foi *Verdades Secretas*, de Walcyr Carrasco, exibida em 8 de junho a 25 de setembro de 2015 na faixa das onze. Ganhadora do Emmy Internacional 2016 de melhor novela, a trama contou com sete personagens LGBT, entre eles, o caricato Visky (Rainer Cadete), *booker* da agência de modelo de Fanny (Marieta Severo), apaixonou-se por Leo (Raphael Sander), mas o rapaz afirmava ser hetero e não queria nada com ele. Visky passa a trama inteira disputando Leo com Lourdeca (Dida Camero), que cuida da contabilidade da agência. Na disputa para conquistar o rapaz, Visky e Lourdeca acabam se envolvendo sexualmente.

As cenas que mais chamaram a atenção foram as que retrataram o envolvimento entre o estilista francês, de renome internacional, Maurice Argent (Fernando Eiras) e o ex-modelo Anthony (Reynaldo Giannechini). Anthony namora a dona da agência de modelo Fanny (Marieta Severo), que quer realizar um desfile da marca de Maurice. Este por sua vez, encanta-se com Anthony e aceita fazer o desfile com a condição de ter um caso com o rapaz. Anthony

namora Fanny somente por interesse e a trai com a modelo Giovanna (Agatha Moreira). No fim da trama, Maurice leva Anthony e Giovanna para trabalharem com ele em Paris, Anthony continua mantendo relações com os dois.

Além da bissexualidade de Anthony, o modelo Sam (Felipe de Carolis) também afirma fazer qualquer coisa por dinheiro, inclusive vender drogas e participar do esquema “book azul”, termo usado em algumas agências de modelo para se referir ao catálogo de modelos homens que aceitam se prostituir, “azul” se refere à prostituição masculina, ao passo que a prostituição de modelos mulheres é chamada de “book rosa”. Sam se envolve com Bruno (João Vitor Silva), após o garoto sofrer uma decepção amorosa com a modelo Stephanie (Yasmin Brunet) e, por isso, passa a comprar cocaína de Sam. Bruno tem uma overdose e termina numa clínica de reabilitação, assim, a relação deles acaba e Sam volta para o interior, já que a carreira de modelo não vinga. Somente no último capítulo, a modelo Stephanie (Yasmin Brunet) beija a modelo Mayra (Rhaissa Batista), deixando subtendido uma possível relação amorosa.

No horário das nove, *A Regra do Jogo*, escrita por João Emanuel Carneiro, exibida em 31 de agosto de 2015 a 11 de março de 2016, o casal gay é formado por Úrsula (Júlia Rabello) e Duda (Giselle Batista), que querem ter um filho por inseminação artificial, mas no meio da trama, Duda acaba dormindo com o irmão de Úrsula, Vavá (Marcello Novaes), e engravida de gêmeos. Depois de alguns desentendimentos, as duas ficam juntas e criam as crianças. O apoio do pai de Úrsula, Feliciano (Marcos Caruso), ao casal é tratado de forma homofóbica pela filha mais velha, Dalila (Alexandra Richter), que afirma ser “uma pouca vergonha uma criança ser criada por duas mulheres”. O romance das duas não apresenta demonstrações de toque e afeto, e devido à baixa audiência, um selinho entre as duas foi vetado. Assim como aconteceu na novela *Babilônia*, o personagem Orlando (Eduardo Moscovis) de *A Regra do Jogo* estava previsto para ser um homossexual não assumido, que manteria encontros em segredo com um rapaz, mas sua história foi mudada para reverter a audiência.

Em *Totalmente Demais*, no ar em 9 de maio de 2015 até 30 de maio de 2016, escrita por Rosane Svartman e Paulo Halm na faixa das sete, representou o bem-sucedido diretor de arte da revista *Totalmente Demais*, Pietro (Marat Descartes), de maneira que o personagem não fosse rotulado, numa conduta sóbria e sem caricaturas, diferente do *booker* Max (Pablo Sanábio), com mais trejeitos em sua performance, mas que também é bem-sucedido. A história de Max é marcada por homofobia, que chega a ser agredido na rua. Somente no fim da trama, Max se acerta com alguém, ao conhecer Fernando (Creo Kellab) na exposição de arte de Jamaica (Gabriel Reif).

Em 2016, as telenovelas produzidas pela Rede Globo foram *Êta Mundo Bom!*, *Velho Chico*, *Liberdade, Liberdade*, *Haja Coração*, *Sol Nascente*, *A Lei do Amor* e *Rock Story*. Não encontramos personagens LGBT nas tramas *Haja Coração* e *Velho Chico*, aliás, na festa de lançamento da novela *Velho Chico*, o autor Benedito Ruy Barbosa declarou uma frase que causou polêmica, ao afirmar “odeio história de bicha”, o que gerou um boicote por parte do público segundo a Folha de S. Paulo.

No folhetim de época das seis, *Êta Mundo Bom!*, de Walcyr Carrasco, exibida nos dias 18 de janeiro a 26 de agosto de 2016, ambientada na cidade de São Paulo dos anos 40, os personagens Lauro (Marcelo Argenta) e Tobias (Cleiton Moraes) demonstram ter uma amizade, que entre uma cena e outra, deixam sutilmente transparecer uma possível relação amorosa. Ao longo da trama, o médico Lauro inicia um compromisso com uma mulher mais velha, Emma (Maria Zilda Bethlem), e somente nos últimos capítulos ele desmancha a relação e afirma que “não é um homem como os outros”, ela responde que entende e completa: “é um amor que não ousa dizer o nome”. Assim, Lauro convida o alfaiate Tobias para jantar, indicando que a relação dos dois continuará de forma discreta, devido à época em que viviam.

O destaque de 2016 foi a novela das onze, *Liberdade, Liberdade*, que representou a primeira cena de sexo entre homossexuais na televisão brasileira. A história é baseada no livro “*Joaquina, Filha do Tiradentes*” de Maria José de Queiroz, adaptada por Mario Teixeira e exibida em 11 de abril a 4 de agosto de 2016. O personagem afeminado André (Caio Blat) é irmão de criação de Joaquina (Andreia Horta) e descobre que sente atração por homens. Ao longo da história, precisa lidar com o preconceito, por ser muito diferente da brutalidade masculina da época e ainda conter o amor de Mimi (Yanna Lavigne), uma amiga prostituta que se apaixona por ele. Ao se envolver com o coronel Tolentino (Ricardo Pereira), em 1808, quando a homossexualidade era considerada crime, André foi acusado de sodomia e teve um trágico fim ao ser condenado ao enforcamento, suas últimas palavras foram: “Se algum crime cometi, foi ter amado”.

Em *Sol Nascente*, novela de Walther Negrão, Suzana Pires e Júlio Fischer, na faixa das seis, exibida no período de 29 de agosto de 2016 a 21 de março de 2017, o personagem Bernardo (Márcio Kieling) é *marchand* e ajuda Yumi (Jacqueline Sato) a ser lançada no mercado das artes, ela se interessa por ele até descobrir que Bernardo é casado com Fábio (Luka Ribeiro). O personagem tem pouca aparição e seu relacionamento não é explorado.

Na novela das nove, *A Lei do Amor*, escrita por Maria Adelaide Amaral e Vincent Villari, no ar em 31 de outubro de 2016 a 31 de março de 2017, o frentista e pai viúvo Wesley (Gil Coelho), apesar de ser heterossexual, apaixona-se pelo *DJ* Zelito (Danilo Ferreira) no

começo da trama, mas não passa muito tempo e Zelito é assassinado. Somente na última semana da telenovela, Wesley se aproxima de Gledson (Raphael Ghanem), o caricato *personal stylist* de Luciane (Grazi Massafera), formando, assim, uma família. Também na última semana da novela, a personagem Flávia (Maria Flor) termina sua relação com Misael (Tuca Andrada) e aparece com a namorada Gabi (Fernanda Nobre). Ambas as histórias não foram construídas ao longo da trama, portanto, as relações homossexuais não foram bem exploradas.

Já em *Rock Story*, de Maria Helena Nascimento, na faixa das sete, que estreou em 9 de novembro de 2016 e terminou no dia 5 de junho de 2017, apresentou o primeiro personagem gay no início da trama, o caricato fã do cantor Léo Régis (Rafael Vitti) – Jaiminho (Bruno Boer), que apesar de aparecer em poucas cenas, elas são sempre bem-humoradas. O cantor tem tanto carinho pelo fã, que o convida para ser seu assistente pessoal. Ao longo da novela, aparece o jornalista Cassiano Junior (Caike Luna), que tem um programa de fofoca e é odiado pelo roqueiro Gui Santiago (Vladimir Brichta), por exibir notícias falsas e sensacionalistas sobre o cantor. Cassiano tem pouca aparição, também é construído num tom cômico, mas é sádico e possui má fama profissional.

Na reta final da novela, a personagem Vanessa (Lorena Comparato) se revela lésbica, até então a trama só havia mostrado sua admiração pela chefe Diana (Alinne Moraes). A secretária se apaixona por Bianca (Mariana Vaz) após passarem a trabalhar juntas na gravadora Som Discos. O pai da personagem, Nelson (Thelmo Rodrigues), tem dificuldades em aceitar a orientação sexual da filha, mas a apoia. Num jantar, ele afirma para Bianca que ela será sempre bem recebida em sua casa. O personagem Nelson representa aquelas pessoas que encaram a homossexualidade com estranhamento, porém, sem desprezo ou homofobia.

Diante desse levantamento, podemos fazer alguns apontamentos importantes. Apesar da representação LGBT ter aumentado com os anos, o que se nota, é que muitos ainda são representados de forma heteronormativa, ou seja, dentro de um padrão heterossexual, que supõe ser a única conduta válida socialmente. “Esse conceito é a base de argumentos discriminatórios e preconceituosos contra LGBT, principalmente aos relacionados à formação de família e expressão pública” (MARTINS et al., 2010, p. 12 e 13).

São poucos os personagens que parecem, de fato, desestabilizar essa dicotomia. Podemos considerar as/os personagens trans, que embora assumem a identidade de gênero oposta, ainda assim, cruzam a fronteira do feminino e do masculino, como se ambos estivessem presentes neles/as. Como vimos na discussão do capítulo anterior, em que tanto o feminino quanto o masculino, além de serem modelos criados socialmente, estão sempre presentes em

qualquer identidade de gênero. Conforme Butler (2003), são as incorporações que realizamos ao longo do tempo.

Os personagens bissexuais, talvez, sejam os que mais proporcionam rupturas à norma, pois a separação entre a identidade e a orientação sexual é, de certa forma, mais acentuada. Independente da identidade generificada manifestada, as práticas sexuais não se limitam em escolher um lado e outro, mas transitam entre elas. Nesse ponto, consideramos os personagens bissexuais Esther, de *Sete Vidas*, e Junior, de *I Love Paraisópolis*, pois os outros personagens, da novela *Verdades Secretas*, admitem que a bissexualidade se justifica por interesses financeiros e não por um desejo que emerge espontaneamente. Exceto o personagem Bruno, que se envolve com Sam, após uma decepção amorosa com uma modelo. Numa cena, a mãe de Bruno, Pia (Guilhermina Guinle), pergunta se o filho é gay, mas ele responde: “Não tem isso de ser gay, não ser gay, se rolar, rolou, [...] quem tá querendo rotular é você”.

Essa posição de indeterminação também é exposta na telenovela *A Regra do Jogo*, quando a personagem Duda é interrogada pela família por ter dormido com o cunhado, comentam que ela precisa se definir, mas ela afirma que “definir é limitar”. Apesar da afirmação, a novela não mostrou cenas de afeto ou beijo entre ela e sua parceira Úrsula, por outro lado, mostrou a cena em que ela beija o cunhado. Não somente nesta telenovela, mas em praticamente todas as representações, não há demonstração de afeto e toque, muito explorada nas situações heterossexuais. Apenas as telenovelas *Verdades Secretas* e *Liberdade, Liberdade* representaram o envolvimento sexual entre os/as homossexuais, embora de forma bem romantizada, ainda levando em conta que se trata de duas novelas do horário das onze. Nas relações lésbicas, essa maneira quase assexuada de envolvimento é ainda mais marcada, apenas com trocas de olhares e aperto de mão.

Isso deixa claro que mesmo a telenovela expondo identidades que fogem às normas inteligíveis, constrói seus discursos sempre de forma negociada entre um posicionamento que atravessa a ordem compulsória da heterossexualidade e, ao mesmo tempo, mantém a conservação da mesma. Não podemos esquecer que se trata de um produto comercial, que apesar de propor novas formas de pensar, ainda visa ao lucro, portanto, cria suas representações com estratégias balanceadas para não perder o público conservador. Como aconteceu com as novelas *Babilônia* e *A Regra do Jogo*, que precisaram alterar a sinopse inicial. Provavelmente, por isso, alguns personagens se “revelam” homossexuais ao longo da trama ou somente nos últimos capítulos.

Em contrapartida, as telenovelas de nosso século têm explorado a temática LGBT de forma mais aberta e, de forma menos estereotipada, como aponta as pesquisas de Peret (2005),

Colling (2007) e Silva (2015). Ainda assim, verificamos seis personagens caracterizados, nesses três anos, como fortemente caricatos: Téo Pereira e Xana (Império), Pepito (Alto Astral), Visky (Verdades Secretas), Gledson (A Lei do Amor) e Cassiano Junior (Rock Story). Todos associados ao humor. Comparando com as pesquisas anteriores desses autores, é perceptível o aumento de personagens lésbicas nas telenovelas, além de expor com mais frequência a relação homossexual entre casais da terceira idade, que antes era representada somente entre uma pessoa mais velha com alguém mais novo, geralmente, numa relação mantida em segredo.

A partir desta breve revisão podemos afirmar que, nesses três anos, quase todas as telenovelas representaram personagens LGBT de forma muito mais abrangente se comparado com outros períodos, seja por que estamos num momento em que o tema é emergente, seja pelo interesse comercial para atingir esse público. De qualquer maneira, a telenovela desempenha um poder/saber na sociedade brasileira por possuir grande penetração no cotidiano do telespectador.

Desse modo, o aumento da representação da comunidade LGBT, mesmo verificando as nuances e estratégias de representação, favorecem para uma maior visibilidade das “novas” identidades generificadas e das orientações sexuais que estão fora da matriz heterossexual. Essa maior visibilidade pode vir a contribuir, de uma certa forma, com o rompimento de certos padrões culturais.

Além disso, quando a telenovela trata sobre o preconceito e a homofobia, fortemente presentes em nossa sociedade, ou sobre os direitos ao casamento e à adoção, acaba estimulando o desenvolvimento de políticas públicas em favor da comunidade LGBT. Pode incitar, inclusive, a reflexão da sociedade sobre as novas configurações identitárias e sexuadas.

Por outro lado, também destacamos que a telenovela constrói seus discursos de forma negociada. Mesmo que a representação de personagens LGBT seja mais explorada, suas relações amorosas ainda são tratadas timidamente, como meras amizades ou até mesmo assexuadas. Também observamos que a quantidade de personagens caricatos tem diminuído, tornando-se menos estereotipados, mas a maioria das representações continuam a enquadrar a relação homoafetiva dentro do padrão heteronormativo. Acreditamos que a telenovela tem modificado as representações que faz da comunidade LGBT com o passar do tempo, de modo a incluir mais as identidades generificadas e sexuadas que estão fora da matriz heterossexual.

Essas representações sobre as identidades LGBT nos remetem às indagações que Hall (2003a) levanta sobre o negro na cultura popular negra, ao questionar se a proliferação da diferença, ou seja, os discursos sobre as diferenças e as diversidades – próprio do momento atual, realmente, contribuem para fazer alguma diferença. Para o autor, “não há nada que o pós-

modernismo global mais adore do que um certo tipo de diferença: um toque de etnicidade, um ‘sabor’ do exótico” (HALL, 2003a, p. 337), com isso, mesmo que exista maior abertura para os discursos da diferença, não significa que sua proliferação favoreça, de fato, às identidades que são marcadas pela diferença, mas, ao contrário, podem apenas criar modos de fetiche sobre elas, ao retratá-las de forma estereotipada ou mítica. Hall (2003a, p. 339) afirma que os espaços conquistados para a diferença ainda são poucos, além de serem rigorosamente policiados, “o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada”. Ainda assim, não se pode ignorar a importância que uma maior visibilidade das diferenças possui para propiciar discussões e possíveis mudanças sociais. Como Hall (2003a) aponta:

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural, isso vale não somente para a raça, mas também para outras etnicidades marginalizadas, assim como o feminismo e as políticas sexuais no movimento de gays e lésbicas, como resultado de um novo tipo de política cultural. (HALL, 2003a, p. 338).

Hall (2003a) entende que, numa hegemonia cultural, não há vitória ou dominação pura, mas trata-se, na verdade, de constituir uma mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura, em buscar mudanças nas disposições do poder cultural. Com isso, ele reconhece que “existe sempre um preço de cooptação a ser pago quando o lado cortante da diferença e da transgressão perde o fio na espetacularização” (HALL, 2003a, p. 339), ao mesmo tempo em que discorda da ideia de que “nada muda, o sistema sempre vence”. Nesse ínterim, o que interessa para o autor, portanto, são as estratégias culturais capazes de fazer realmente a diferença, de deslocar as disposições de poder.

Ao considerar as representações dos negros na cultura popular negra, Hall denuncia a construção do significante “negro”, enquanto um dispositivo que serve para distinguir entre a cultura negra legítima da ilegítima, como se existisse um essencialismo “negro”. Hall (2003a) defende que esse modo essencializante naturaliza e “des-historiza” a diferença ao ignorar o contexto histórico, cultural e político em que o significante negro está inserido, confundido o que é histórico e cultural com o que é biológico e genético. “Além disso, como sempre acontece quando naturalizamos categorias históricas (pensem em gênero e sexualidade), fixamos esse significante fora da história, da mudança e da intervenção políticas” (HALL, 2003a, p. 345).

Assim como não existe uma cultura popular negra considerada “pura” ou “verdadeira”, tampouco existem identidades “puras”. Parafraseando Hall, todas as identidades são atravessadas por fronteiras culturais e sociais, que se constituem em posições negociadas, inclusive como estratégia de sobrevivência. Como ele afirma em outro texto: “A raça é uma categoria *discursiva* e não uma categoria biológica” (HALL, 2005, p. 63, grifo do autor). Dessa forma, qualquer identidade social é uma categoria composta por sistemas de representação, por construções discursivas, que se utilizam das diferenças para distinguir uma identidade da outra. Pois não há experiência vivida fora da representação, “é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos. Não há como escapar de políticas de representação” (HALL, 2003a, p. 346). E ao desmistificar essas construções discursivas trazemos à tona o quanto a identidade pode ser contraditória e está entrelaçada a outras identidades que se articulam conjuntamente e transitam por diferentes posições. Como Butler (2003, p. 20) afirma: “Se alguém ‘é’ uma mulher (ou gay, ou lésbica, ou transexual), isso certamente não é tudo que esse alguém é”. As identidades atravessam fronteiras culturais, num processo de negociação entre as posições assumidas.

Os sistemas de representação, por sua vez, também são espaços contraditórios, inseridos num contexto social pluralizante, que devido às condições da modernidade, não atuam de forma unilateral, mas pelo contrário, intensificam a capacidade reflexiva do indivíduo. A popularidade que as telenovelas possuem na cultura brasileira pode ser justificada, entre outras razões, por essa característica de colocar em circulação temas que favorecem o debate público. Apesar da telenovela operar de forma negociada, movendo-se ora na confirmação de convenções preestabelecidas e ora na desestabilização dessas mesmas convenções, contudo, não deixa de se apropriar de novas práticas sociais e culturais, bem como de novas identidades, que acompanha a própria realidade sociocultural do Brasil. Os temas apresentados nas narrativas ficcionais, por mais inovadores que pareçam ser, já fazem parte do cotidiano dos indivíduos, que através do processo reflexivo, reconhece os significados dados, mas os interpreta e os ressignifica à sua maneira. Dessa relação concomitante, ocorrem as práticas culturais e os (res)significados dos signos compartilhados em nossa cultura. No capítulo seguinte, realizamos a análise da telenovela *A Força do Querer* a partir do Circuito da Cultura, para entendermos a construção do sentido e os significados atribuídos à transexualidade.

4 ANÁLISE DA TELENOVELA A FORÇA DO QUERER A PARTIR DO CIRCUITO DA CULTURA

O instrumental analítico, desenvolvido por Paul du Gay et al. (1997), tem na cultura o parâmetro central de seus estudos, compreendida como um conjunto de práticas sociais, num sentido antropológico do termo, que se refere a tudo que é distintivo de um povo, comunidade, nação ou grupo social. A cultura, nesse âmbito, traduz os valores compartilhados de um grupo ou de uma sociedade, que expressa certos significados culturais, significados estes que organizam as práticas sociais e influenciam em nossa conduta, “porque todas as práticas sociais são práticas significativas, elas são fundamentalmente culturais” (DU GAY et al., 1997, p. 2, tradução nossa).

A cultura, portanto, está inerentemente ligada aos significados produzidos na sociedade, que de acordo com os autores, é o que nos permite “fazer sentido” das coisas. E o “fazer sentido” se realiza quando os integrantes dessa cultura interpretam de forma significativa as coisas e os acontecimentos ao seu redor. Paul du Gay et al. (1997) entendem que os significados são produzidos em vários lugares diferentes e circulam por vários processos ou práticas diferentes, é o que eles propõem como “circuito cultural”. Aquilo que significa em nossa sociedade contribui para formar nossa própria identidade, criar um senso de pertencimento e, desse modo, a cultura marca e mantém as identidades e as suas diferenças entre os grupos.

Da mesma forma, os significados produzidos na cultura também regulam e organizam as práticas sociais, ao contribuírem com o estabelecimento das regras, normas e convenções sociais que permeiam nossa vida. Assim, “a questão do significado surge em relação a todos os diferentes momentos ou práticas em nosso ‘circuito cultural’ – na construção da identidade e na marcação da diferença, na produção e no consumo, bem como na regulamentação da conduta social” (HALL, 1997a, p. 4, tradução nossa).

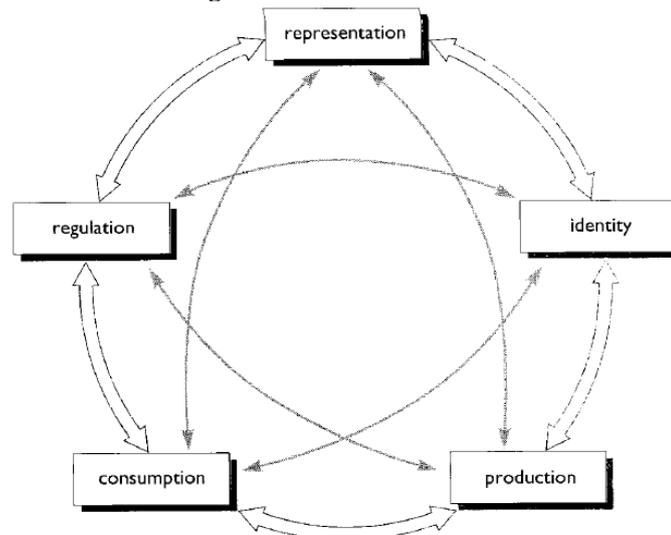
Os autores desenvolveram, a partir desse pensamento, a perspectiva metodológica do Circuito da Cultura, qual contempla os processos distintos – mas interligados – que produzem os significados na sociedade. Os cinco principais processos culturais que os autores identificam são: representação, identidade, produção, consumo e regulação. Esses eixos do circuito são analisados separadamente, mas como os autores afirmam, “no mundo real”, eles se sobrepõem e se conectam de forma complexa e contingente.

Ao contrário de outras proposições analíticas, que privilegiavam somente o processo de produção enquanto determinante para a construção de significado, este modelo analítico se baseia na articulação de uma série de processos distintos, que se combinam para formar uma

unidade temporária, sem privilegiar qualquer um desses eixos. Por isso, o estudo pode partir de qualquer um dos eixos, sem seguir uma ordem designada.

Paul du Gay juntamente com outros pesquisadores partem do circuito da cultura para estudar o Walkman, considerado por eles como um artefato cultural, ou seja, um objeto significativo que se conecta com um conjunto de práticas sociais. Para tanto, eles estudaram como este produto foi representado, quais identidades foram associadas a ele, como foi produzido e consumido, e quais regulamentos foram estipulados para sua distribuição e uso. Segundo os autores, o Walkman é cultural: 1) por ser um objeto significativo que se conecta com um conjunto de práticas sociais; 2) por estar associado a um certo tipo de pessoas; 3) por ser representado dentro de linguagens midiáticas; 4) por possuir uma cultura de produção, ou seja, porque se baseia nas maneiras pelas quais as práticas e modos de produção estão inscritos com significados culturais particulares; 5) por adquirir regras que regulamentam seu uso na sociedade; e 6) por seu consumo se transformar em práticas sociais. Tem-se, dessa maneira, um objeto cultural porque é construído através de uma variedade de significados e práticas, reais e simbólicas.

Neste capítulo, realizamos uma análise da telenovela *A Força do Querer*, apoiando-nos na metodologia do Circuito da Cultura, desenvolvida por Paul du Gay e outros pesquisadores. Tal como o Walkman, a telenovela também pode ser pensada como um artefato cultural que constrói significados simbólicos e afeta a realidade sociocultural do país. Levando em conta a complexidade que cada eixo do circuito exige, aprofundamos nossa análise nos eixos produção, representação e identidade, focando na construção de sentido da transexualidade na telenovela, nosso tema de pesquisa. No entanto, mesmo não nos aprofundando nos eixos regulação e consumo, ainda assim, buscamos caracterizá-los, na medida em que a ideia do circuito pressupõe uma volta completa, abarcando todas as dimensões que o compõe, conforme ilustração:

Figura 1: Circuito da Cultura.

Fonte: Paul du Gay et al. (1997, p. 3).

Nossos passos seguiram o estudo do Walkman realizado pelos autores, por isso, consideramos importante mostrar em linhas gerais como os autores desenvolveram a pesquisa sobre o Walkman, para em seguida, apresentarmos o modo como desenvolvemos a nossa análise da telenovela. Segundo Paul du Gay e outros pesquisadores (1997), como qualquer produto que visa ao consumo, a produção do Walkman foi elaborada por meio de um aparato técnico e cultural que envolveu design, marketing e publicidade, que acoplaram significados ao produto, os quais os consumidores se identificaram. No processo de produção, os autores pesquisaram as maneiras pelas quais o Walkman foi codificado, buscando entender quais significados foram atribuídos ao produto durante o processo de construção. Para tanto, detiveram-se na história da empresa Sony, fabricante do produto, e de seus fundadores, além de analisarem o design do produto. Já em nosso artefato cultural, a telenovela, pesquisamos sobre o modo como a autora Glória Perez constrói suas narrativas. É por meio da narrativa que os telespectadores se identificam e se envolvem com as histórias. Desta forma, fizemos uma análise da estrutura narrativa de *A Força do Querer*.

No trabalho de Paul du Gay et al. (1997), em relação à representação do Walkman, os autores analisaram imagens publicitárias do produto, nas quais verificaram um discurso sobre tecnologia, associando o aparelho à alta qualidade técnica, assim como à ideia de entretenimento e juventude, que elaborou um modo de vida moderno e, conseqüentemente, produziu uma determinada Identidade: jovens que praticam atividades físicas e de lazer. Em nosso trabalho, propomos analisar o discurso da telenovela, para então, identificarmos os significados atribuídos em sua representação sobre as relações de gênero e a transexualidade e, assim, perceber que identidade transexual a telenovela construiu.

O eixo regulação está atrelado ao poder regulatório do artefato cultural. No caso específico do Walkman, os autores o associaram às regras de regulação no que diz respeito ao seu uso em ambientes públicos, que podiam causar incômodo para as pessoas ao redor, devido aos ruídos do aparelho. Na telenovela, no entanto, interessa-nos observar o contexto midiático da Rede Globo no período de exibição da telenovela *A Força do Querer*, que pôde contribuir para reforçar o/s discurso/s sobre a transexualidade. Para linhas gerais de exemplificação, traçamos os programas e uma campanha social realizados pela emissora que abordaram a questão.

Paul du Gay et al. (1997) defendem que a criação de significado é um processo contínuo, portanto, seu sentido se efetiva no consumo, mas não termina em um local pré-ordenado. Em sua pesquisa, os autores exploraram as formas como esse produto foi usado pelas pessoas, na prática de suas vidas cotidianas, bem como apresentou uma tabulação estatística para identificar quem adquiriu o Walkman, qual o perfil dos consumidores. Em nosso artefato cultural, entendemos que um estudo à parte, dedicado exclusivamente à recepção da telenovela, seria necessário para a compreensão dos “usos” que o telespectador realizou em seu cotidiano. Porém, dada a profundidade que um estudo assim requer, por razões evidentes – de tempo e de recursos metodológicos, um estudo de recepção não caberia neste trabalho, mas para fim de exemplificação sobre o consumo da telenovela, buscamos observar os índices de audiência de *A Força do Querer*, que não deixam de revelar como a telenovela foi “recebida” pelo público brasileiro. Passemos, então, para a análise da estrutura narrativa da novela, buscando entender a construção do sentido a partir de sua produção.

4.1 A Força do Querer e sua estrutura narrativa – eixo produção

A telenovela *A Força do Querer*, autoria de Glória Perez e direção artística de Rogério Gomes, estreou em 3 de abril de 2017, ficou no ar por quase sete meses e, durante sua exibição, alcançou altos índices de audiência, chegando em seu ápice no último capítulo, de número 172, exibido no dia 20 de outubro de 2017, com 50 pontos em São Paulo e 49 pontos no Rio de Janeiro⁶.

Como o título indica, o tema principal da telenovela é sobre os “quereres” da vida, em relação ao amor, dinheiro, sucesso, identidade, poder e/ou realização profissional. O tema sobre

⁶ Dados obtidos no site Veja. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/entretenimento/final-de-a-forca-do-querer-bate-os-50-pontos-de-audiencia/>>. Acesso em: 30 out. 2017.

o “querer” foi exposto na telenovela mediante o embate entre as escolhas dos/das personagens e os limites éticos e morais que compõem nossa sociedade. Na pré-estreia da novela, o site Gshow publicou a seguinte descrição:

Os quereres são múltiplos e se interligam, interagem entre si nesse grande painel da convivência humana, harmonizando-se ou chocando-se uns com os outros. Movidos pelo querer, somos o tempo todo desafiados a fazer escolhas. Escolhas que nos fazem bem ou que se voltam contra nós. São questões que nos unem em um mundo em ebulição, no qual as certezas e os valores estão em pleno questionamento. Num tempo em que as distâncias são relativas e a vida de todos é arrebatada por uma enxurrada de informações, onde surgem novas linguagens, novos modelos e novos códigos (NOVA..., 2017).

Toda narrativa é composta por um tema, que segundo Gancho (2006), refere-se a ideia em torno da qual a história se desenvolve. Neste caso, a trama abordou os diferentes quereres e desejos de seus personagens. Gancho (2006) diz que o tema não pode ser confundido com o assunto e a mensagem da narrativa. O assunto é a concretização do tema, ou seja, como o tema é desenvolvido nos fatos da história; e a mensagem é a conclusão que se pode tirar da história, qual mensagem ela quis passar. Para perceber como se deu o assunto e a mensagem apresentados nesta narrativa, iremos nos debruçar no enredo da telenovela, contudo, nosso foco está centrado na construção da/do personagem Ivana/Ivan.

Para Gancho (2006), uma narrativa se estrutura a partir de cinco elementos: enredo, personagens, tempo, espaço e narrador – este podendo ser prescindível. Assim, toda história é construída por fatos, que são vividos pelos personagens, num determinado tempo e lugar.

Em *A Força do Querer*, as histórias dos personagens se cruzaram umas com as outras, de forma que os vários núcleos da telenovela se entrelaçaram, apesar das diferentes questões tratadas em cada núcleo. A começar pela protagonista, Ritinha (Isis Valverde), que trabalha num aquário como sereia, pois acredita ser uma de verdade. No começo da trama, é noiva de Zeca (Marco Pigossi), mas se engraça com Ruy (Fiuk), e no dia de seu casamento, devido a uma confusão entre eles, acaba fugindo com Ruy para o Rio de Janeiro. O rapaz é noivo de Cibele (Bruna Linzmeyer), mas por acreditar que o filho que Ritinha está esperando é dele, casa-se com a moça.

No primeiro capítulo, Ruy e Zeca, quando crianças, afogam-se num rio em Parazinho (cidade fictícia do Pará), e são salvos por um índio (Benki Piyãko) que prediz: “o rio que juntou vocês vai juntar e separar de novo. A vida toda vocês tomem cuidado com o que brotar das águas”, entregando-lhes um cordão, como amuleto. Essa profecia permeia toda a trajetória

destes personagens, que apesar de todas as desavenças por causa de Ritinha, terminam amigos, após se afogarem no mesmo rio e serem salvos pelo mesmo índio quinze anos depois.

Zeca é caminhoneiro e se muda para o Rio, para recomeçar sua vida. Na nova cidade, ele conhece Jeiza (Paolla Oliveira), uma policial que trabalha no Batalhão de Ações com Cães e sonha em se tornar lutadora de MMA (Mixed Martial Arts). De acordo com o site Gshow, “Jeiza quer conquistar os ringues e mostrar que mulher pode fazer o que quiser”. No final da trama, eles ficam juntos e têm gêmeos.

Uma personagem que ganhou grande destaque foi Bibi (Juliana Paes), que no início da trama, termina seu noivado com Caio (Rodrigo Lombardi), por achar que ele se dedicava demais ao trabalho, e se casa com Rubinho (Emílio Dantas). A princípio, Rubinho se mostrava um marido afetuoso, mas ao se infiltrar no tráfico de drogas, tornou-se rude e violento. A partir daí, Bibi passa por grandes dificuldades, comete alguns crimes “em nome do amor” ao marido e acaba sendo presa. Rubinho morre ao final da trama após um embate com a polícia. A história é inspirada no livro de Fabiana Escobar (a real Bibi Perigosa), que passou por algumas das situações retratadas na trama.

No núcleo rico da novela, tem-se a família de Eurico Garcia (Humberto Martins), homem que não gosta de mudanças e tem muitas dificuldades para assentir com o que é diferente. Sua esposa Silvana (Lilia Cabral), por outro lado, é muito aberta e flexível, mas mente para a família por causa de sua dependência em jogo. A filha do casal, Simone (Juliana Paiva), é retratada como uma moça madura e sensata, que está sempre disposta a ajudar.

O irmão de Eurico, Eugênio Garcia (Dan Stulbach), é uma pessoa generosa, que por muitos anos deixou de realizar seus sonhos para atender às necessidades da família. No começo da trama, decide colocar seu filho Ruy para assumir seu cargo de chefia na empresa Garcia, e seguir a sonhada carreira de advogado. Sua esposa Joyce (Maria Fernanda Cândido), no entanto, é contra essa decisão e não apoia o marido. Eles passam por uma crise no casamento, após Eugênio ter um caso com Irene (Débora Falabella). Junto aos problemas conjugais, eles lidam com os conflitos da filha Ivana (Carol Duarte), que quer resgatar sua identidade ao descobrir que é trans homem. No momento, interessa-nos expor o enredo da telenovela, mas exploraremos mais adiante o modo como a história de Ivana foi narrada, para então, discutirmos as possibilidades de produção de sentidos com base na construção dessa personagem.

Na trajetória de Ivana, sobre a questão da transexualidade, a personagem Elis Miranda (Silvero Pereira), ou Nonato, é quem a/o apoia em sua transição. Elis é transformista, vem do Nordeste para tentar a vida artística no Rio de Janeiro, mas por causa das dificuldades financeiras e do preconceito, passa a trabalhar de motorista para Eurico, que descobre somente

no penúltimo capítulo sobre a vida dupla de seu funcionário. Compõe este núcleo também o ator Tarso Brant, que faz uma participação especial como ele mesmo, ao compartilhar sua história com Ivana. Tarso é transexual e foi consultado por Glória Perez para a composição da/do personagem Ivana/Ivan. Através de Tarso, Ivana descobre que é trans⁷.

Por meio deste breve quadro sobre o enredo da telenovela, a partir de seus principais núcleos, verificamos as questões mais importantes trabalhadas na trama, como relações amorosas, segurança pública, vício em jogo e identidade de gênero. Questões representadas sob o viés do *merchandising* social – ou ações socioeducativas – considerados como “marca” da autora. Posto isso, para melhor compreensão sobre os aspectos que envolvem a produção da telenovela, assim como trabalhado por Paul du Gay et al. (1997), acreditamos ser importante considerar o modo como a autora Glória Perez constrói suas narrativas.

Gomes (2013), em sua dissertação, examinou as marcas de autoria de Glória Perez e identificou alguns elementos comuns em suas narrativas ao longo de sua carreira: temáticas culturais, campanhas socioeducativas, danças, bordões e o apoio de pesquisadores para o desenvolvimento de suas histórias. É fato que essas características são muito trabalhadas por outros/as novelistas da Globo como estratégia comunicativa, mas Gomes (2013) observou que Glória Perez as utiliza de forma peculiar.

As temáticas culturais e, principalmente, as diferenças culturais, são questões que sempre acompanharam o trabalho desta autora, como consta no site Memória Globo, desde 1995, com a novela Explode Coração, que retratou os hábitos e os costumes dos ciganos. Em O Clone (2001-2002), abordou a cultura mulçumana; em América (2005), a autora apresentou algumas situações do contexto norte-americano e mexicano; Caminho das Índias (2009) mostrou a cultura indiana; e Salve Jorge (2012-2013) teve tramas ambientadas na Turquia. Desse modo, Gomes (2013) aponta o caráter migratório de suas tramas, trabalhadas pelo deslocamento de uma cultura a outra, em que os personagens se defrontam com o novo local e seus próprios hábitos culturais. Em A Força do Querer (2017), Glória Perez não representou uma cultura do exterior, ainda assim, mostrou algumas especificidades do Pará⁸ e o choque cultural, quando alguns personagens se mudam para o Rio de Janeiro, em especial, por causa do linguajar⁹ e dos rituais religiosos.

⁷ Importante mencionar a personagem Mira (Maria Clara Spinelli), amiga de Irene (Débora Falabella) na trama. A atriz é trans mulher e interpretou uma mulher cisgênero.

⁸ A telenovela apresentou uma vila fictícia do Estado do Pará – Parazinho, gravada numa comunidade ribeirinha do Amazonas.

⁹ Parte do público paraense criticou o sotaque dos personagens, declararam que não estava parecido com o sotaque da Região Norte do Brasil, mas sim, com a Região Nordeste.

As temáticas amorosas, parte essencial de uma telenovela, também são identificadas por Gomes (2013, p. 87) como distintas de outros autores. Contrariamente ao padrão melodramático, o amor nas tramas de Glória Perez “não move montanhas”, apenas prevalece se estiver de acordo com os projetos individuais dos personagens. O casal romântico pode ser prontamente mudado, priorizando a felicidade individual no lugar do “amor acima de tudo”. Outro ponto que Gomes (2013) revela é que todas as protagonistas da autora são mulheres, que lutam para alcançar seus objetivos, seja conseguir liberdade ou concretizar um amor. No caso de *A Força do Querer*, isso se confirma mais uma vez. Ritinha realiza seu sonho em “se tornar sereia” e, no final da trama, faz sucesso nos aquários fora do Brasil, sem par romântico. Glória Perez inovou com o desfecho de uma protagonista que termina sozinha¹⁰.

Mas são as campanhas socioeducativas que assinalam a “marca” da autora em suas obras. Em *Explode Coração* (1995-1996), como citado no capítulo anterior, foi realizada uma campanha de utilidade pública em favor de crianças desaparecidas. A cada capítulo, mães exibiam fotos de seus filhos desaparecidos e, ao final da trama, 64 crianças foram encontradas. Em *O Clone* (2001-2002), a questão da dependência química rendeu o prêmio Personalidade do Ano de 2002 para a autora, conferido pelo Conselho Estadual Antidrogas (Cead/RJ). O site Memória Globo informa ainda que a autora foi homenageada pela Associação Brasileira de Alcoolismo e Drogas (Abrad), e premiada pelos principais órgãos norte-americanos de combate ao tráfico de drogas, o FBI e a Drug Enforcement Administration (Dea).

Já em *América* (2005), a novela abordou a imigração ilegal para os Estados Unidos; realizou uma campanha em favor da acessibilidade para pessoas com deficiência visual; e esclareceu sobre a doença da cleptomania – desejo irresistível de roubar qualquer tipo de coisa ou objeto. Na telenovela *Caminho das Índias* (2009), as doenças psíquicas, como esquizofrenia e psicopatia, foram amplamente explicadas. *Salve Jorge* (2012-2013) explorou a questão sobre o tráfico internacional de mulheres, e mobilizou uma campanha para combater o tráfico sexual; o trabalho doméstico; e a adoção ilegal.

Gomes (2013) menciona a forma própria com que Glória Perez trabalha essas ações socioeducativas dentro da narrativa, através da composição dos personagens ao explicitar uma questão, numa forma de diálogo entre os núcleos da telenovela. Em *Caminho das Índias* (2009), por exemplo, a novela exhibe um personagem do núcleo rico que sofre de esquizofrenia, em seguida, aparece uma cena com outro personagem, do núcleo pobre, passando pela mesma dificuldade; na sequência, há uma cena com a personagem que possui psicopatia e,

¹⁰ Apesar de Ritinha (Isis Valverde) ser a protagonista da novela, em muitos momentos ao longo da trama, as personagens Bibi (Juliana Paes) e Jeiza (Paolla Oliveira) ganharam maior evidência.

posteriormente, a novela mostra uma clínica de reabilitação, onde o personagem psiquiatra orienta sobre essas doenças e esclarece as diferenças entre elas. Outro ponto destacado por Gomes (2013), presente nesta e em outras obras da autora, é a representação de situações e/ou problemas parecidos enfrentados por pessoas de diferentes camadas sociais.

Ao lado dessa maneira de compor o diálogo dos personagens sobre determinada questão, as telenovelas de Glória Perez são conhecidas, igualmente, pela inserção de pessoas reais, que expõem suas histórias de vida na trama. Em *Caminho das Índias* (2009), pessoas que sofriam das mesmas enfermidades psíquicas retratadas na novela davam seus depoimentos; e ONGs que se dedicam a pessoas que sofrem dessas doenças foram divulgadas. Bem como na telenovela *O Clone* (2001-2002), ao tratar sobre a dependência química, inclusive com pessoas famosas, como o ator Carlos Vereza e a cantora Nana Caymmi.

Todos esses recursos comunicacionais estão presentes na telenovela *A Força do Querer*. Para compor a/o personagem Ivana/Ivan (Carol Duarte), Glória Perez se baseou no livro de João W. Nery, *Viagem solitária – Memórias de um transexual 30 anos depois*. A princípio, a autora faria uma personagem trans mulher, mas depois desse contato, procurou João W. Nery para uma consultoria, além de outras pessoas trans, como o ator Tarso Brant, que participa da trama. A/o personagem Ivana/Ivan, entre um capítulo e outro, menciona e assiste aos vídeos de youtubers trans – Lucca Najar e Guilherme Góes, que aconselham e compartilham suas experiências nas redes sociais, misturando a ficção com a realidade.

Ao retratar a dificuldade da mãe com a transição da filha, o capítulo do dia 13 de outubro de 2017 também divulga o grupo *Mães pela Diversidade*, um coletivo nacional composto por mães e pais de LGBT, ainda que a telenovela não explore essa vivência. Essas referências e participações contribuem para chamar a atenção do público, ao tornar a narrativa mais realista, indicando a importância da questão, que converge entre a realidade e a ficção.

As muitas histórias que a autora conheceu sobre as experiências transexuais foram reunidas em dois personagens, Ivana/Ivan e Elis/Nonato. As cenas que mostravam Ivana em conflito com seu corpo eram seguidas das cenas de Elis esclarecendo sobre a inadequação de gênero, numa posição de “especialista”. Ambos também pertencem a classes sociais diferentes, Ivana, filha de um empresário e Elis, transformista que batalha para um dia conseguir viver somente do trabalho artístico. Da mesma forma, a telenovela mostrou as dificuldades de pessoas viciadas em jogos, representadas na personagem Silvana, que ao chegar numa situação extrema, admite ser dependente e passa a frequentar o grupo *Jogadores Anônimos*.

Uma questão importante abordada, vivida pelo personagem Yuri (Drico Alves), foi o alerta para o jogo virtual *Baleia Azul*, que se tornava popular entre os adolescentes. Tratava-se

de 50 desafios que os jovens deveriam cumprir, entre eles, passar a noite em claro assistindo a filmes de terror, até se cortar, marcando a pele num formato de baleia. A intenção do “jogo” era levar os jovens ao suicídio. A trama mostrou como os desafiantes do jogo ameaçavam os adolescentes que, durante o processo, queriam desistir. Na telenovela, apesar do medo, o adolescente conta aos pais o que está ocorrendo, e impede que uma tragédia aconteça.

Outras personagens de *A Força do Querer* também tiveram inspirações da vida real. Bibi Perigosa (Juliana Paes) foi baseada na história de Fabiana Escobar, relatada no livro *Linha Cruzada*, que conta sobre sua relação amorosa com um chefe do tráfico de drogas. Glória Perez afirma em entrevista ao portal IG que “a história da Bibi Perigosa me impressionou demais, inspirada no livro dela vou contar até onde uma mulher vai pela intensidade da paixão”. E a policial Jeiza (Paolla Oliveira) foi inspirada na cabo Aline Trambaiolido, do Batalhão de Ações com Cães da Polícia Militar do Rio de Janeiro.

Os elementos “dança” e “bordões”, apontados por Gomes (2013), são semelhantemente trabalhados na telenovela em questão. Em praticamente todos os capítulos, havia um tempo dedicado ao carimbó, dança de roda típica do Pará, executada com movimentos giratórios. O bailado ocorria no bar da dona Nazaré (Luci Pereira), natural da fictícia Parazinho, que influenciou os cariocas que frequentavam o bar de Portugal Pequeno, em Niterói. Com a mesma frequência, a novela se ambientava na gafieira da Estudantina, no Rio de Janeiro, com a participação de cantores famosos, Wesley Safadão, Nego do Borel, Marília Mendonça, Xande de Pilares, Elymar Santos, Diogo Nogueira, Alcione, e outros cantores que a autora conheceu na gafieira e os convidou a participarem da novela. A gafieira da Estudantina sempre é referenciada nas obras de Glória Perez.

Alguns capítulos foram dedicados às apresentações de Elis Miranda (Silvero Pereira), com participações de Pablo Vittar e as Divinas Divas¹¹, em homenagem à Rogéria, que morreu no dia 4 de setembro de 2017. Segundo Gomes (2013), a dança e a música ganham um papel relevante nas telenovelas de Glória Perez, tornando-se um núcleo específico devido ao espaço que possuem. Já os bordões, podemos destacar as gírias do Pará, como “égua”, “me abicorando”, “tu és leso é?”, “o pau te acha”, “mas quando já”, o termo “arrego”, da personagem Jeiza, e a frase “passando a visão”, muito falada no morro entre os traficantes da trama.

A partir dessas estratégias comunicacionais, introduzidas nas obras de Glória Perez, consideramos que a autora possui um modo próprio de fazer/escrever telenovela, um estilo

¹¹ O grupo representa a primeira geração de artistas travestis do Brasil. Formado por Rogéria, Valéria, Jane di Castro, Camille K., Fujica de Holliday, Eloína, Marquesa e Brigitte de Búzios. Na telenovela, estavam apenas Jane di Castro, Camille K. e Eloína.

traçado ao longo do tempo, identificado como “marca” da autora. Esse estilo próprio direciona o público para o reconhecimento de sua obra. Neste sentido, o estilo de sua obra atua como “autor-modelo” – conceito elaborado pelo semiólogo Umberto Eco, que entende o autor-modelo como uma entidade presente no texto narrativo (de qualquer tipo), como uma voz que convida, ou determina, seus leitores a seguir os preceitos e a lógica presentes na história.

[...] o autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo. (ECO, 1994, p. 21).

Assim, o autor-modelo e o leitor-modelo representam estratégias textuais. Este último, refere-se ao ato do leitor em corresponder a lógica ficcional da narrativa, ao exercício da capacidade intelectual em compartilhar o estilo da obra. Portanto, é no enredo da telenovela que encontramos o autor-modelo, que convida, orienta e direciona o “telespectador-modelo” a entrar na lógica da história, fazer parte da narrativa, com a disposição de se adaptar ao estilo e aos critérios propostos pela narrativa. De acordo com Eco (1994, p. 30), “o autor-modelo e o leitor-modelo são entidades que se tornam claras uma para a outra somente no processo de leitura, de modo que uma cria a outra”.

Não se pode confundir, com isso, o autor-modelo com a autora propriamente, pois se trata de uma entidade implícita no texto e não a pessoa em si. A autora Glória Perez é a autora empírica da obra. Mas o semiólogo reconhece que pode ser muito difícil distinguir o autor-modelo do autor empírico, sobretudo, quando já existe um vasto conhecimento sobre o autor empírico. É o que ocorre neste caso. A autora Glória Perez assume sua posição enquanto autora que trata das questões sobre as diferenças culturais e sociais, como sua afirmação, que se encontra na pesquisa de Gomes: “Sempre me pautei também por outra questão: se você tem um palco, por que não trazer para ele a voz dos que não têm voz?” (PEREZ apud GOMES, 2013, p. 90). Dessa forma, Eco (1994, p. 50) esclarece que o autor-modelo se revela muito facilmente, já que coincide com os propósitos do autor empírico, que “interfere diretamente para nos dizer que deseja se tornar um perfeito-autor-modelo”. Ainda assim, o autor declara que existe uma diferença entre a intenção do autor empírico e a intenção que aparece no texto, pois “o texto está aí, e produz seus efeitos próprios” (ECO, 2005, p. 88).

Mesmo que as estratégias comunicativas utilizadas por esta autora sejam bem reconhecíveis, o enredo presente na narrativa ficcional atua de forma independente, e é a partir das histórias representadas que o telespectador ativa seu modo de “leitura”, ou seja, executa o

processo interpretativo. Como Eco (1994, p. 43) reforça, “a mera representação de fatos diz aos leitores o que precisam tentar entender”. Essa relação entre o autor-modelo, que está inserido virtualmente no texto/enredo, com o leitor-telespectador-modelo, é classificado por Eco como um “jogo”, em que o leitor-modelo assina tacitamente um acordo ficcional, aceitando as “regras” desse jogo.

A intervenção de um sujeito falante é simultânea à criação de um leitor-modelo que sabe dar continuidade ao jogo da investigação da natureza dos jogos; e a disposição intelectual desse leitor (até a necessidade de brincar com o tema dos jogos) é determinada somente pelo tipo de passos interpretativos que a voz lhe pede para dar: olhar, ver, considerar, encontrar relações e semelhanças. (ECO, 1994, p. 31).

Para que o “jogo” dê certo, precisa existir o que o autor chama de “cooperação textual”, quando o texto sugere caminhos para o leitor percorrer no processo interpretativo. O leitor-modelo, deste modo, coopera para atualizá-lo, já que “o texto é uma máquina preguiçosa que espera muita colaboração da parte do leitor” (ECO, 1994, p. 34). Com a telenovela, pelo hábito de assisti-la a cada capítulo, o telespectador pode chegar as várias interpretações, mas todas possíveis e estabelecidas pelo próprio enredo, como Eco (2005, p. 81) adverte, “interpretar requer respeitar o pano de fundo cultural e linguístico”, no qual o telespectador-modelo atualiza de acordo com seu conhecimento e contexto cotidiano.

[...] quando um texto é produzido não para um único destinatário, mas para uma comunidade de leitores, o/a autor/a sabe que será interpretado/a não segundo sua intenção, mas de acordo com uma complexa estratégia de interações que também envolve os leitores, ao lado de sua competência na linguagem enquanto tesouro social. Por tesouro social entendo não apenas uma determinada língua enquanto conjunto de regras gramaticais, mas também toda a enciclopédia que as realizações daquela língua implementaram, ou seja, as convenções culturais que uma língua produziu e a própria história das interpretações anteriores de muitos textos (ECO, 2005, p. 79 e 80).

Cada narrativa exigirá um grau diferente de competência social do leitor-modelo. Sendo assim, podemos considerar que a enciclopédia do telespectador-modelo de telenovelas é ricamente ampla, dada à relação que os telespectadores brasileiros estabelecem com essa narrativa. O ato de acompanhar e assistir à telenovela, como vimos no capítulo anterior, é um hábito firmado na nossa cultura, que transcorre por longos anos.

As referências da realidade que a telenovela se utiliza fazem com que a ficção, muitas vezes, pareça mais real que a própria vida cotidiana. Para Eco (1994, p. 91), isso ocorre por que “os mundos ficcionais são parasitas do mundo real”, o que torna comum o leitor/telespectador se projetar no mundo ficcional, de modo a acreditar na existência real dos personagens e nos

acontecimentos ficcionais. A narrativa ficcional toma o mundo real como pano de fundo, criando desse modo, “pequenos mundos”, como afirma Eco (1994, p. 91), “que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre”. E esse “mundo fechado” possibilita melhor compreensão da existência humana, dado que o telespectador pode observá-lo de fora, ao mesmo tempo em que se envolve a ponto de vivê-lo junto, numa relação de reciprocidade e aprendizado. Por se pautar no mundo real, a narrativa ficcional se mostra como um lugar privilegiado para as discussões de questões emergentes. Por isso, pretendemos identificar o modo como a história de Ivana/Ivan foi narrada, para assim, discutirmos as possibilidades de produção de sentidos com base na construção dessa/desse personagem.

4.1.1 Uma leitura de narrativa sobre a/o personagem Ivana/Ivan

Ao considerar a telenovela como um artefato cultural, entendemos que esse produto implica numa produção tanto técnica quanto cultural, constituída de significado. Por se tratar de uma narrativa, consideramos importante analisar sua estrutura narrativa, sabendo da importância que este produto ficcional possui em nossa cultura. Para tanto, centramos nossa análise na construção da/do personagem Ivana/Ivan, tomando como base o esquema narrativo proposto por Todorov (2011), juntamente com o modelo de estrutura narrativa utilizado por Gancho (2006), que estabeleceu os elementos da narrativa em: enredo, personagens, tempo, espaço e narrador.

A personagem Ivana demonstra, desde o início da trama, sua inadequação ao gênero feminino. Para transmitir a ideia de que a personagem passa por esse conflito desde muito nova, o primeiro capítulo da novela reparte a história em dois tempos: um no passado, quando ela era ainda criança, e sua mãe a fazia posar para capas de revistas, mas a menina revelava não ter jeito para tal coisa; e o outro tempo no presente, em que se desenrola os atritos entre mãe e filha, por esta não dispor da vaidade que a mãe estipulou como padrão.

Quanto ao tempo de duração da história, o enredo abarcou, aproximadamente, dois anos, na fase em que Ivana já é adulta. Sobre a ordem dos fatos numa narrativa, Gancho (2006) sintetiza em dois principais tempos: o cronológico, em que o tempo do enredo transcorre de forma linear, na sequência natural; e o psicológico, que não obedece ao tempo natural dos acontecimentos, podendo começar pelo fim da história, por exemplo. A telenovela *A Força do Querer* seguiu o percurso cronológico da história, como é comum para esse tipo de narrativa.

Há um outro ponto a considerar sobre o tempo do enredo. É a diferença entre o tempo da história, tempo em que os fatos ocorrem; e o tempo do discurso, que se refere ao tempo da representação da história. Essa dessemelhança entre a temporalidade da história e do discurso é chamada por Todorov (2011) de “deformação temporal”. Conforme o autor, no tempo da história, muitos acontecimentos podem se desenrolar ao mesmo tempo, sendo “pluridimensional”, enquanto o discurso, obrigatoriamente, ordena os acontecimentos um seguido do outro. Para compor os acontecimentos numa narrativa, as histórias podem se ligar de várias maneiras, Todorov (2011) delimita três: através do encadeamento, consiste em justapor as diferentes histórias; do encaixamento, quando uma história é incluída no interior de uma outra; e da alternância, combina-se duas histórias simultaneamente. Na telenovela, a amarração das histórias se deu pela alternância, em razão mesma de sua tecnicidade. O tempo da história teve uma extensão maior que o tempo de sua representação, cabendo dois anos de história em sete meses que esta esteve no ar.

A respeito do enredo, dedicamo-nos agora, somente ao núcleo da/do personagem Ivana/Ivan. Gancho (2006) explica que a organização dos fatos no enredo não se dá somente pela história ter um começo, meio e fim, mas antes de tudo, por um elemento estruturador das partes, denominado de “conflito”. O conflito pode ser definido pela tensão entre o/a personagem e alguma força opositora. No caso de Ivana, o conflito se dá com seu próprio corpo, por ter nascido homem num corpo de mulher. Sua história é movida em busca de retificar essa discordância.

Dado a exposição do conflito, ocorre a segunda parte do enredo, a complicação, quando o desenvolvimento do conflito, normalmente, toma a maior parte da narrativa. No desenrolar da história, para intensificar o conflito, agem forças auxiliares e forças opositoras ao desejo da personagem. Desde o início da trama, Ivana não compreende seu conflito, por diversas vezes tenta obter respostas ao se olhar no espelho, mas não se reconhece nele. Sente-se mais confortável com as roupas do irmão do que com os vestidos e sapatos de salto alto, dos quais a mãe insiste que ela use. São frequentes desentendimentos com a mãe, por não ser uma moça vaidosa como as “moças devem ser”. Na tentativa de descobrir o que há de errado, Ivana faz terapia.

Passa por um longo processo de autodescobrimento. Sabe que não é lésbica, apaixonase por seu amigo Cláudio (Gabriel Stauffer), com quem tem sua “primeira noite”, mas o deixa, pois compreende que precisa se resolver primeiro. Tenta se acomodar aos modos femininos. Mantém longas conversas com sua confidente, a prima Simone (Juliana Paiva), com quem sempre desabafa e recebe conselhos. Até o dia em que conhece T. Brant e descobre que, assim

como ele, é transexual. Deste momento em diante tudo passa a fazer sentido. Agora, sabe do que está em busca: adequar o corpo à mente.

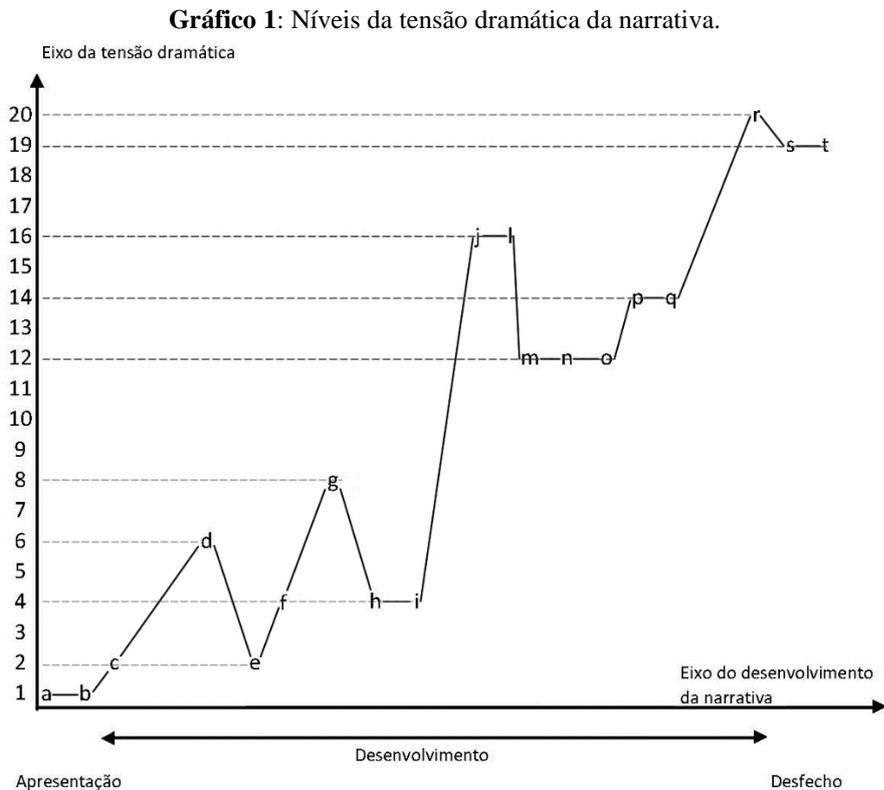
Após dar início ao processo de transição, vestir-se como homem e tomar testosterona, a história chega no seu clímax, momento de maior tensão, em que o conflito chega em seu ponto máximo. “O clímax é o ponto de referência para as outras partes do enredo, que se organizam em função dele” (GANCHO, 2006, p. 14). Nos capítulos 126 e 127, Ivana reúne a família e revela que é transexual. Cena em que muitos lares brasileiros pararam para vivenciar o conflito junto à família da personagem. Em entrevista ao jornal O Estado de S. Paulo, Glória Perez afirma que “o público, mesmo o mais conservador, deu colo a Ivana”.

Como um ato simbólico de libertação, neste mesmo capítulo, Ivana corta seus longos cabelos diante do mesmo espelho que tantas vezes não “se via”. Neste momento, o personagem Ivan havia se encontrado. Passa a enfrentar as situações preconceituosas, a começar pela sua família, a incompreensão da mãe e do irmão, a indignação do tio Eurico, o estranhamento de amigos, os olhares maldosos e as provocações na rua – os antagonistas da narrativa. Mas há aqueles, por outro lado, que o apoiaram, são os personagens auxiliares. Mesmo sem entendê-lo, Zu (Cláudia Mello), a babá, acolhe-o, demonstrando afeto e amor. Do mesmo modo, o pai, que apesar das dificuldades, esforça-se para compreendê-lo, a tia Silvana não hesita em ajudá-lo, e a cunhada Ritinha, que o apoia sem dificuldades. Mas é pelo amparo de Elis Miranda e a amizade da prima Simone, que Ivan ganha forças para atravessar os obstáculos.

Algumas situações hostis surgem, como ser chamado de Ivana, estando na aparência masculina; não arranjar emprego por causa disso; e não conseguir usar o banheiro no shopping. Sofre provocações no banheiro masculino, e no banheiro feminino, ameaçam chamar o segurança. Nesse ínterim, Ivan descobre gravidez, mas sofre um aborto após ser agredido na rua. A situação, apesar de lastimável, favoreceu a reaproximação com sua família, que aos poucos, passa a entendê-lo. O enredo caminha então para seu desfecho, quando ocorre a solução dos conflitos. Ivan faz a cirurgia de mastectomia, com o apoio dos pais. Realiza seu sonho de ficar sem camisa na praia, recebendo a brisa no peito aberto, e termina ao lado de seu amor, Cláudio.

À parte de como a história foi construída no enredo da telenovela, Todorov (2011) entende que toda obra possui uma tendência à repetição, seja em relação às ações, aos personagens ou mesmo aos detalhes da descrição. Dessas leis da repetição, há a gradação, quando a relação entre os personagens se modifica paulatinamente na trama. O conflito se resolve pouco a pouco até chegar no desenlace da história. Abdala Junior (1995) acrescenta que numa estrutura narrativa tradicional, há níveis de tensão dramática. Desse modo, a tensão

dramática é baixa na apresentação da história, mas tende a aumentar conforme o desenrolar de cada complicação, variando de nível, até atingir um ponto alto de tensão no clímax da história. O autor exemplifica os níveis de tensão dramática através de um gráfico, o qual, adaptamos para a história de Ivana/Ivan, em que os níveis de tensão dramática foram selecionados de acordo com as situações significativas envolvidas em sua transição. Cada letra corresponde a um episódio marcante, pontual na história dessa/desse personagem, em ordem cronológica, seguida de sua descrição, como se pode ver:



Fonte: Adaptado de Abdala Junior (1995, p. 37).

A partir do gráfico¹², podemos observar as diferenças entre os níveis de tensão dramática, que são consideravelmente baixos na apresentação da história: (a) Ivana criança, desconfortável em posar para fotografias e (b) Ivana em frente ao espelho, afirma: “não sou eu!”, apenas aludindo para o conflito da personagem. Na parte mais extensa da trama, seu desenvolvimento, notamos as variações entre alto e baixo, que dizem respeito tanto a situações corriqueiras, mas relevantes para o conflito da personagem, quanto situações ou atitudes que causaram um certo impacto: (c) sai com Cláudio, esse encontro marca o início do namoro, (d)

¹² Para melhor compreensão dos episódios inseridos no gráfico, em anexo, constam as imagens destas cenas.

bate em seus seios, em frente ao espelho, (e) permite que sua mãe a arrume para uma ocasião familiar, numa tentativa de se adequar à vaidade feminina, recomendado por sua psicóloga, (f) perde a virgindade com Cláudio, mas antes, rasga a lingerie que ele deu para ela, pois sente-se mal com a camisola, (g) conhece T. Brant e descobre que é trans, (h) veste-se como homem e sofre a primeira tentativa de agressão física, pois é ajudado por Nonato (Silvero Pereira), e (i) começa aplicar hormônio masculino. Cada ocorrência dessa representa um momento-chave no percurso da/do personagem em busca de solução para seu conflito.

Abdala Junior (1995) explica que no decorrer de uma narrativa, a história possui sequências marcantes para direcionar a atenção do leitor, assim, neste caso, um episódio, ou cena, pode ser considerada “forte”, impactante, com a finalidade de causar um certo efeito no telespectador, como compaixão, indignação, raiva, expectativa, curiosidade, solidariedade e etc. A telenovela, produzida por meio de uma tecnicidade própria, elabora cenas tocantes que dispensam o próprio texto, consegue comover o telespectador somente com a expressão do/da personagem e uma música de fundo. Consideramos cenas como essas a (d) e (f), que transmitem o sofrimento da personagem, ao se bater, num ato de rejeição ao corpo. Já o episódio (g), precisou a situação através do diálogo entre os personagens, que representou o momento em que Ivana descobre o “nome” do seu conflito.

Os episódios seguintes – (j) Ivana reúne a família e revela que é trans e (l) corta o cabelo num ato simbólico de libertação –, referem-se exatamente ao clímax da trama. Esses dois capítulos marcaram o ponto da transição da/do personagem, naquele momento em diante não havia mais a Ivana, e o personagem passa, a partir daí, a buscar o ajuste entre o corpo e a mente. Todas as situações posteriores: (m) aparece de barba, efeito do hormônio, (n) não arruma emprego por causa da discrepância entre a aparência e o nome na identidade, (o) não consegue usar um banheiro no shopping, (p) descobre gravidez, (q) sofre agressão física e perde o bebê, representam as dificuldades que um/a transexual passa durante o processo de transição, todos esses episódios dão sequência para o desfecho da trama, que possui o nível mais alto da tensão dramática, com o episódio (r) em que retira os seios, seguidos dos episódios: (s) realiza o sonho de ficar sem camisa na praia e (t) termina a trama ao lado de Cláudio, com menor grau de intensidade dramática. Abdala Junior (1995) afirma que uma narrativa, comumente, possui seu nível mais alto de tensão dramática no clímax da história, próximo ao desfecho, mas também, que cada história tem sua própria forma de traçar os pontos mais intensos.

No caso de Ivana/Ivan, consideramos que a história atingiu seu nível de tensão dramático mais alto com a realização da cirurgia de mastectomia (r), pois é quando o processo de transição se completa na narrativa. E situamos o clímax da história nos episódios (j) e (l) por

algumas razões: é o momento que demarcou o antes e o depois da/do personagem; cumpriu com a função de clímax, em ser o ponto de referência para as outras partes do enredo; e por último, porque a narrativa, ao longo da construção da história, criou toda uma expectativa para a chegada deste momento; o público aguardava por estas cenas, pois já se sabia que seriam “intensas” e impressionantes. A revelação do personagem se deu num tom dramático, mas ao mesmo tempo, elucidativo. A reação de cada familiar representou as várias opiniões e (des)entendimentos sobre a questão da transexualidade, expondo todas as partes envolvidas no conflito. Em casa, era possível o telespectador se colocar no lugar de cada um deles, ou se identificar com esta/este ou aquela/aquele personagem, de modo que a cena dialogou com o público. Estas cenas representam um ponto importante e determinado da história.

Para compreender a/o personagem de nosso interesse, foi preciso examinar a composição de sua história, perceber como a autora deu forma à sua persona, como a/o caracterizou. No tocante à construção dessa/desse personagem, que tem função de coprotagonista em relação à telenovela como um todo, procede como a/o heroína/herói de seu núcleo, devido aos seus atributos éticos positivos. Os autores que nos baseamos para essa análise concordam que um personagem possui um “sistema de predicação”, ou seja, são lhe atribuídos predicados, e estes podem ser repartidos em características físicas, sociais, psicológicas, ideológicas e morais. A/o personagem em questão se mostra como alguém justo, solidário, amigável, engraçado, mas que se sente insatisfeito com seu corpo, aflito por não compreender, a princípio, o que há de errado em sua aparência. Filha/o de empresário, joga vôlei e se relaciona com as pessoas de maneira honesta e sincera. Suas aflições a/o encorajam a buscar a solução para seu conflito, determinada/o a resgatar sua identidade, que ao conseguir, passa a se sentir feliz e realizado.

A mudança do estado de espírito acontece quando seu conflito é resolvido. Mas outras mudanças foram primordiais para sua construção. Ivana é retratada como uma pessoa calma e paciente, mas esses traços se alteram com a aplicação do hormônio masculino, deixando-a/o impaciente. No período da transição, Ivan manifesta muita ansiedade para ficar com a aparência desejada, como a de seu amigo T. Brant, com barba, bigode e sem os seios salientes. A propósito, o aspecto físico foi o mais evidenciado na trama. Acusada de “desleixada”, “sem autoestima” e “gata borracheira” pela sua mãe – a personagem antagonista que queria impedir a filha de passar pela transição, são características que a definem na visão da mãe, que somente no desfecho da história compreende o filho e muda de posição para personagem auxiliar, apoiando a cirurgia de mastectomia. Mas Ivana/Ivan não se definia como sem autoestima ou sem vaidade, apenas queria corrigir o que lhe incomodava, quando se colocou no gênero

masculino, afirmou que se achava bonito, satisfeito. Loira de cabelos longos para castanho de cabelo curto, barba e sem seios. A voz também representou um marco interessante para a transição da/do personagem. Conforme passava-se o tempo, sua voz engrossava, como a de um garoto na puberdade, dando veracidade para o efeito do hormônio.

Sua caracterização e todos os aspectos que envolveram sua representação, revelam-se oportunos para a questão trabalhada – a transexualidade. Mesmo que não alcancem toda a complexidade dessa experiência, como veremos nos próximos eixos, colaboram para esclarecer sobre a questão e, em certa medida, para apoiar as causas LGBT, ao explorar o conflito, o preconceito, a violência, os direitos – ou a falta deles – e as dificuldades que essas pessoas enfrentam no dia a dia.

A estrutura narrativa da história de Ivana/Ivan permite ainda outras possibilidades, visto que os componentes de uma história podem exercer variadas funções dentro da narrativa, como se encontra no artigo de Silva e Santos (2015), ao estudar o modo como são narradas as experiências da peregrinação, que constam no site da Associação de Confrades e Amigos do Caminho de Santiago de Compostela. Em seu trabalho, as autoras perceberam, entre outras coisas, que muitas histórias fazem do caminho o protagonista, às vezes, o antagonista, embora o sujeito narrador fosse o centro da narrativa. Outro ponto que nos chamou a atenção está no “leitor ideal” dessas narrativas. Muitos dos que leem as histórias não estão dispostos a realizar a peregrinação, mas apenas em conhecer e compartilhar essas experiências. Podemos associar essa mesma especificidade com a história de Ivana/Ivan. A questão da transexualidade representada na trama não prevê, necessariamente, que o telespectador-modelo seja transexual, ou faça parte, de alguma forma, dessa vivência, mas pode ser aquele telespectador interessado na questão, ou mesmo aquele que até então desconhecia essa experiência e, por meio da narrativa, teve seu interesse despertado.

Além das forças opositoras já relatadas, acrescentamos o próprio corpo da/do personagem como antagonista, pois era com ele que o conflito estava atrelado. Ao corrigi-lo, o conflito estava solucionado, deixando de ser um empecilho. Não se pode deixar de lado o papel relevante que o espelho teve na narrativa, era com ele que a/o personagem se indagava sobre o que estava errado. O espelho era unânime em quase todas as cenas da/do personagem, que passava tempo se olhando nele, tomando assim, uma posição de personagem na trama. Nos capítulos 4 e 5 (06 e 07/04/17), Ivana conversa com seu pai e ele aconselha a filha a perguntar para o espelho, “a gente sempre sabe as respostas, pergunta para o espelho”, mas Ivana responde no dia seguinte que “ele também não sabe quem eu sou”. Esse diálogo faz uma analogia com o conto da Branca de Neve, em que a rainha perguntava para o espelho mágico e este lhe dizia

somente a verdade. Ivana, do mesmo modo, olhava-se para o espelho na esperança em que este lhe respondesse.

Com isto, a narrativa desempenha um papel importante ao comunicar questões complexas, produzidas através de recursos artísticos e informativos, que as tornam acessíveis ao telespectador, que se emociona, aprende, julga, portanto, vive junto com a narrativa, numa relação que proporciona o sentir e o pensar. Concordamos com Silva e Santos (2015, p. 13) de que “seja oral, escrita ou compartilhada pelas redes sociais, a narrativa segue, operando como ponte entre sujeitos que se confraternizam, fornecendo parte da realidade, criticando-a e criando outros mundos possíveis”.

Entendemos que para uma compreensão maior sobre os sentidos atribuídos nesse artefato cultural que é a telenovela, nosso estudo prossegue na investigação acerca do discurso embutido na representação da transexualidade, pois como afirma Eco (1994, p. 43) “é o discurso, não a simples história que orienta o leitor”. Assim, pretendemos identificar os mecanismos de significação empregados em sua representação.

4.2 As relações de gênero no discurso sobre a transexualidade – eixo representação

Para dar continuidade à análise sobre os sentidos presentes neste artefato cultural, além de entender sua estrutura narrativa, o estudo do Circuito da Cultura busca compreender sua produção cultural, ou como denominam Paul du Gay et al. (1997), o modo como a telenovela foi “codificada” de significados no processo de sua produção. Para isso, trabalhamos, neste eixo, os significados atribuídos na representação que a telenovela construiu sobre as relações de gênero e a transexualidade, a partir do aporte teórico dos Estudos Queer.

A personagem Ivana, desde o início da novela, revela uma inconformidade consigo mesma, numa relação de conflito com o espelho, por não se reconhecer na imagem refletida, como ela conta numa das sessões de terapia, no capítulo do dia 17 de julho de 2017: “Não aguento mais olhar no espelho e não reconhecer a figura que o espelho *tá* mostrando, não sou eu! Não aguento mais brigar com meu corpo o tempo todo, sentir que meu corpo *tá* errado, sentir que eu *tô* numa embalagem trocada”. Nesta fala, que exemplifica tantas outras da personagem, a novela coloca em questão a inadequação que Ivana tem com o seu gênero feminino, não somente em relação à sua imagem e ao seu corpo, mas em assumir os aspectos que envolvem o universo feminino, como as roupas consideradas próprias de seu gênero – vestidos, sapatos de salto alto, rendas, babados, maquiagem; e o comportamento considerado “adequado” da mulher na nossa sociedade, como delicadeza e passividade. Ao refutar esses

protocolos, a personagem afirma se sentir “fora dos padrões”, devido à sua incapacidade em corresponder com a ideia de feminino estabelecida na sociedade, agravado na trama, pela sua relação com a mãe, com quem trava constantes discussões sobre desempenhar sua feminilidade da maneira correta. Embora, não pretendemos aqui, discutir sobre essa relação entre mãe e filha.

Muitos capítulos foram dedicados a mostrar a inadequação da personagem aos padrões (impostos) ao gênero feminino, como Bento (2006) verificou em sua pesquisa de campo, em que muitos/as transexuais desde muito novos/as percebem sua indisposição no cumprimento do comportamento determinado para o gênero que lhes foi atribuído no nascimento. Uma trans declara que não entendia, quando criança, por que não podia ter os mesmos produtos cosméticos que de suas irmãs, por exemplo. Na telenovela, Ivana se sente mais confortável com as camisas do irmão, preferindo um estilo mais “básico”, com um tipo de roupa mais sóbria, determinado para os homens, demonstrando assim, um desprendimento em se dedicar à produção mais trabalhosa, “exigida” para as mulheres.

Além da vestimenta, a personagem também se sente incomodada em ter que se comportar exatamente como é esperado que uma mulher se comporte socialmente. Em seu encontro com Cláudio, isso ficou claramente retratado. Ao abrir a porta do carro, ele prontamente diz “opa, opa, calma, deixa comigo”, mas ela responde “nossa, mas essa porta é tão pesada assim?”. No restaurante, Cláudio puxa a cadeira para ela sentar, mas ela diz “não precisa, eu já sei afastar uma cadeira, eu treinei em casa”, descumprindo assim, com uma convenção cultural, em que o homem é o provedor e a mulher, o ser frágil. Na cena, Ivana diz que ele está a tratando como se ela fosse uma criança, mas ele afirma “não sei se você percebeu, mas eu tô tentando conquistar você”, pois essas são as regras de um encontro romântico heterossexual, cada um sabe como “deve” se comportar. No trecho a seguir, do capítulo do dia 11 de abril de 2017, Ivana conta sobre o encontro para a prima, relatando esse modelo de conduta:

Ivana: Ele estava todo artificial, sabe, *tava* me tratando como se eu fosse uma criança, ele abria a porta do carro, puxava a cadeira... [...] O pior, Simone, foi quando a gente chegou no restaurante, o garçom trouxe a carta de vinho, começou o telefone sem fio. Ele perguntou o que eu queria, para ele falar para o garçom, sendo que o garçom *tava* aqui do meu lado, escutando tudo que eu *tava* falando.

Simone: Ele *tava* sendo cavalheiro, criatura! Gente, não é possível, qualquer mulher ia gostar de ser bem tratada por um homem cavalheiro.

Ivana: Simone, eu detesto esse joguinho, parece que você, sei lá, tem que se fingir de surda, cega. [...]. Parecia que a gente *tava* seguindo um script, representando um papel.

Nesta transcrição, Ivana chama de “joguinho” o fato do comportamento deles já ter sido preestabelecido, como se estivessem representando um papel. Mas é precisamente isto que fazemos socialmente, o que Butler (2003) denomina de performatividade. Representamos nossos gêneros através de um conjunto de atos repetidos, que são constituídos no interior de uma estrutura reguladora, que por se cristalizar no tempo, tem-se a falsa noção de ser natural. Ao transgredir à norma de gênero que determina a conduta adequada para o feminino, Ivana traz à tona o caráter performático dessa conduta.

Mas nossa sociedade enxerga essa atitude como “indevida”, como algo que está errado, fora do lugar e que precisa, portanto, ser corrigido. Na continuação do diálogo, a prima entende que Ivana age assim por insegurança, como em outros capítulos que é compreendida como sem autoestima, com complexo de borralheira ou de patinho feio, pois é a explicação cabível para uma mulher que se sente desconfortável em agir conforme o que foi imputado como correto e aceito. Tornou-se uma obrigação social assumir as performances do gênero, qualquer outra forma de se comportar é considerada transgressora, fora da ordem, portanto, ilegítima. Na sociedade, só há lugar para o que é inteligível, então, a personagem precisa passar por um processo corretivo, no caso da novela, a terapia.

Numa tentativa de se adequar aos padrões femininos, recomendado pela sua terapeuta, que acredita que ela bloqueou o feminino que há dentro dela devido à expectativa exagerada da mãe, Ivana se esforça para cumprir com as exigências de “seu” gênero. Procura aprender a usar a paleta de sombras, a escolher as roupas “apropriadas” e, assim, conseguir fazer as “pazes com o feminino” e “recuperar” sua autoestima. Ao experimentar uma lingerie, que segundo a prima, “não há nada mais feminino que isso”, Ivana afirma se sentir “esquisita”. Na transcrição abaixo, do capítulo do dia 11 de maio de 2017, Ivana conta para a terapeuta como se sentiu:

Ivana: É isso, a gente foi comprar um monte de lingerie.

Eva: E já usou?

Ivana: Não, não, a gente comprou hoje.

Eva: Mas já se imaginou usando?

Ivana: Ah, a Simone me fez experimentar tudo.

Eva: E como é que você se sentiu?

Ivana: Eu me senti fantasiada, pronta para ir num bloco, não sou eu, aquilo não tem nada a ver comigo. Não é que eu ache feio, eu acho bonito, ficou lindo na Simone, mas em mim, em mim destoa, eu me sinto uma bruta com aquelas rendinhas todas, tipo um elefante de saio, sabe?

Eva: Ah Ivana, é natural esse estranhamento todo. Você *tava* ali tentando resgatar sua feminilidade, mas diante de outra pessoa, diante

do olhar de outra pessoa, diante da expectativa de uma outra pessoa. E foi exatamente por isso que você sufocou a sua feminilidade, por receio de não corresponder às expectativas da sua mãe.

Ivana: Não sei, eu não me sinto encaixada em nenhuma explicação.

Eva: Sabe, descobrir a si mesmo leva tempo, e você já passou tempo demais tentando destruir, tentando construir, melhor dizendo, essa sua aversão ao feminino.

Neste diálogo, é interessante a interpretação que a psicóloga, Eva (Ester Jablonski), faz sobre o sentimento de inadequação de Ivana, partindo do pressuposto de que há uma feminilidade dentro dela, que com o tempo e com a ajuda profissional, conseguirá resgatá-la, como se possuísse em si mesma uma essência feminina. Num outro capítulo, dia 18 de maio de 2017, a terapeuta diz: “o seu feminino está aí, você sabe que está, o que nós estamos fazendo aqui é dizer para ela ‘não tenha medo’”. Com essa concepção, a terapeuta ignora a própria experiência da pessoa, sua própria condição, para insistir num ideal normativo construído socialmente. Sua postura é a da autoridade profissional, que atua para manter as normas de gênero, que “garantem” a inteligibilidade das identidades generificadas. Toda e qualquer incoerência precisa ser corrigida, a identidade de gênero tem que se tornar inteligível, caso contrário, “o discurso médico não pode lidar com as consequências políticas e sociais da ambiguidade ou da fluidez sexual” (PRECIADO, 2014, p. 142).

Em diferentes contextos, esse mesmo discurso é proferido por outros/as personagens, que entendem a feminilidade e a masculinidade como características intrínsecas do ser humano, naturais de cada indivíduo, como na seguinte transcrição, exibida no dia 9 de junho de 2017, num diálogo entre Ivana e sua mãe sobre os gostos de seu sobrinho, Ruyzinho (Lorenzo Souza), ainda bebê:

Ivana: Como é que ele tá?

Joyce: Ah, é um anjinho né. Ele é um anjinho.

Ivana: Muito bonitinho.

Joyce: Olha a titia. Sabe que eu já tô imaginando ele assim, pedalando aqueles carrinhos.

Ivana: Você nem sabe se ele vai gostar de carrinho.

Joyce: Mas claro que vai, ele é menino, meninos gostam de carrinho.

Ivana: Ah é? Nasce com bula, né? Então, se é menino vai gostar de carrinho, vai gostar de skate, de futebol.

Joyce: Ivana, do mesmo modo que as meninas gostam de maquiagem, de balé, de boneca. É assim, filha. Não é bebê?

Ivana: E quando não gostam? Eu nunca achei graça em boneca.

Joyce: Você, sabe o que você gostava? De me contestar, é isso, não é Ruyzinho? Ela gostava de me contestar.

Ivana: Não mãe, *tô* falando sério agora, não faz isso com o menino não, deixa ele crescer e falar do que gosta, ele nem sabe quem ele é e você já *tá* falando como ele deve ser.

Joyce: Ah, Ivana.

Ivana: Não, é mesmo, depois ele cresce e é diferente disso que você está falando. Ele vai ficar o resto da vida se sentindo desencaixado.

Para Joyce, mãe de Ivana, meninos já nascem gostando de carrinhos, ao passo que meninas gostam de maquiagem, de balé, numa clara ideia de que o gosto está automaticamente de acordo com os elementos determinados para cada gênero. É a personagem Ivana, por viver esse “desencaixe” consigo mesma, que contesta a estabilidade dessa norma. Num outro capítulo, Ritinha, mãe do menino, mostra os brinquedos que o pai comprou, carrinhos, bola, camiseta de futebol e, novamente, Ivana contesta: “mas gente, deixa o menino escolher o que ele quer brincar, o menino mal nasceu e vocês já estão sufocando, e se ele não gostar de futebol?”, mas sua mãe torna a reforçar que “todo menino gosta de futebol”. Ivana começa a falar que nunca gostou de bonecas, “não achava a menor graça”, e sempre preferiu andar de skate, de jogar bola, e sua mãe retruca, dizendo que “gostava era de ser rebelde isso sim, toda menina gosta de boneca”, mas Ritinha concorda com Ivana e afirma que “também não gostava de boneca não, gostava era de nadar no rio, subir em árvore, soltar pipa”, Joyce faz uma cara de desprezo e diz “subindo em árvore, menina, credo, isso é coisa de moleque”. Neste ponto, é notório perceber que a novela, ao colocar em xeque a feminilidade natural da mulher, poderia, por outro lado, reforçar uma possível essência masculina na personagem Ivana, por se tratar de uma personagem transexual, mas entendemos que seu discurso foi elaborado para mostrar que não nascemos prontos e integralmente ligados a este ou aquele universo, instituído de forma binária entre o feminino e o masculino, em que o indivíduo se vê obrigado a se encaixar em um ou em outro. A transexualidade se refere, justamente, na percepção que a pessoa tem de si mesma, nas possíveis e variáveis identificações identitárias, que transpassam esse binarismo, desestabilizando-o.

Ainda para exemplificar esse ideal normativo, no capítulo do dia 29 de setembro de 2017, Ivana/Ivan (no processo de transição) está com Simone no consultório médico, quando a primeira pergunta para uma mulher, que também aguarda ser atendida, quantos meses de gestação ela está e se é menino ou menina, a mulher responde “oito meses” e acrescenta: “é menino, mas eu demorei para fazer os exames e eu comprei tudo cor de rosa, é menino, agora vou ter que trocar tudo para azul”, Ivan, então, comenta “ah não, mas fica bonito rosa em menino também”, mas a mulher estranha e declara “que isso, imagina, coitada da criança, imagina”. A simples expressão “coitada da criança” revela a irregularidade em vestir um menino com a cor rosa, e

indica os danos que isso causaria à criança, movendo-a de seu lugar determinado, de sua ordem normatizada: menino, masculino e heterossexual. Como declara Louro (2016), já nascemos nomeados pela cultura.

Ao representar várias situações e diálogos como estes, em que alguns personagens pensam de acordo com a ordem compulsória da heterossexualidade (BUTLER, 2003), ou seja, que o sexo determina o gênero – gosto, comportamento, preferências, e este determina o desejo, direcionado sempre para o sexo oposto, mostra também, outros/as personagens que contestam essa norma, contrapondo-a com seus argumentos provocativos. Assim, a telenovela faz uma clara alusão dos/das personagens que estão do lado “certo” e daqueles/as que são tachados/as de “ultrapassados”, apegados/as a concepções já vencidas pela experiência humana, pelas práticas que não podem mais ser negadas. Seu discurso, desse modo, propõe um rompimento com esses antigos paradigmas. Ainda que mostre que muitos na sociedade pensam dessa forma, a novela sugere que no momento atual, esses preceitos não cabem mais. O espaço que antes era dado somente para as identidades inteligíveis, agora, revela-se como um espaço de todos e para todos, num discurso a favor da diversidade. Essa estratégia comunicacional, de mostrar ideias opostas sobre um tema específico, contrapondo-se e incitando a uma discussão, lembra muito a pesquisa de Xavier (2004), apresentada no capítulo anterior, em que se verificou, na trama Anos Dourados, um convite para as pessoas seguirem novas regras baseadas no conhecimento moderno e científico. Encontramos essa mesma intenção em A Força do Querido, como se pode ver no trecho abaixo, do dia 29 de agosto de 2017, quando Simone conta para seu pai que Ivana revelou para a família que é transexual:

Simone: Então, acho melhor você saber logo e por mim. Pai, a Ivana descobriu que é um trans.

Eurico: O que é?

Simone: Ela não é uma mulher, é um homem.

Eurico: Como é que é? Repete aí para eu entender.

Simone: Ela descobriu que é um trans homem, é quando a pessoa, pai, nasce num corpo que não é o dela, que ela não se identifica. No caso da Ivana, para ela, ela nasceu homem, se identifica com o gênero masculino, só que ela nasceu num corpo de mulher.

Eurico: Que isso? Que aberração é essa?

Simone: Não, não é aberração, é difícil de entender, eu sei, eu vou te explicar de novo...

Eurico: Não, não precisa me explicar nada não que eu já entendi muito bem, que isso, você tá querendo me dizer que a Ivana tá dizendo que ela é um homem, a Ivana tá dizendo isso?

Simone: A reunião que rolou ontem foi para isso, para ela contar para a família.

Eurico: E onde é que *tá* ela? Onde *tá* ela que não botaram numa camisa de força, não internaram essa menina ainda.

Simone: Pai, pelo amor de Deus, tem gente que nasce assim.

Eurico: Não, conversa. Ninguém nasce na coluna do meio, não, a pessoa nasce homem ou a pessoa nasce mulher, isso aí é gente encostada, a gente vê, ora.

Simone: Não, tem coisas que a gente olha e não vê. Esse é o caso do transgênero, parece menino, mas não é, parece menina, mas não é. Eu vou te mostrar, tem vários vídeos na internet de médicos explicando, psicólogos explicando.

Eurico: Ah meu Deus, tem até médico embarcando nessa também, era só o que faltava, isso é uma aberração ora, eu já sei, eu já sei, o negócio é contestar né? O negócio é contestar tudo que é normal, é isso que é.

Simone: Ninguém quer contestar nada, é o que eles sentem.

Eurico: Não, que sente, imagina só eu chegando aqui um dia e dizer ‘Simone, olha minha filha, *tá* tudo errado, eu não sou seu pai, sou sua mãe’.

Simone: Pai, vamos combinar que no seu caso é praticamente impossível né.

Eurico: Não, nada disso, isso é falta de pulso, perdi até a fome de comer, vou te falar um negócio, é falta de pulso dentro de casa.

O ponto de vista de Eurico, ao chamar de “aberração”, considerando a transexualidade como uma escolha do indivíduo, ao dizer que “o negócio é contestar tudo que é normal”, ou ainda, como se tratasse de uma doença, para colocar numa “camisa de força”, revela não somente sua falta de entendimento sobre a questão, como transmite a ideia de alguém “antiquado”. Mais do que representar alguém conservador, o discurso busca mostrar que não há mais lugar para este tipo de pensamento e que continuar a defender uma posição como essa é se colocar numa posição de ignorância. Em contrapartida, a filha, por ter obtido informação sobre o assunto e conviver com essa experiência através de Ivana/Ivan, demonstra ter conhecimento e melhor compreensão, ainda que se trate de um assunto tão complexo.

Além de personagens como Simone, que passou a compreender melhor a questão, ou daqueles personagens que vivem a experiência da transexualidade, como Ivana/Ivan e T., quem compartilhou sua história na trama, ou ainda a personagem Elis Miranda, travesti que se mostra muito entendida do assunto, em 1º de setembro de 2017 em diante, a nova psicóloga de Ivan também passa a explicitar a questão sob essa nova perspectiva, de forma teórica e, agora, representando uma profissional “atualizada”, entendida, de fato, sobre a questão. No trecho a seguir, observamos isso através de sua conversa com os pais de Ivan, após ele aparecer de barba e bigode:

Tereza: Bom, agora, o fato está posto, vocês não têm alternativa, vocês têm que encarar ou fugir, vocês têm que aceitar ou dar as costas.

Eugênio: Não vamos dar as costas para nossa filha.

Tereza: Filho.

Eugênio: Não, hã?

Tereza: Eugênio, não é uma filha, é um filho.

Eugênio: Não, Tereza.

Tereza: E não se tornou um filho agora, sempre foi.

Joyce: Não, isso não, ela não nasceu assim.

Tereza: Olha, Joyce, não existe só uma maneira de se definir o sexo de uma pessoa, não é só pelo aspecto físico, pelo que é a aparência, entende? Uma criança quando nasce, logo se diz é menino, é menina, aí aquela criaturinha cresce, sendo enquadrada na maneira como uma sociedade percebe os homens e as mulheres, só que muitas vezes não é a maneira como essa pessoa se percebe. A Ivana não se percebe como mulher.

As palavras da psicóloga são teóricas ao esclarecer sobre a transexualidade, sua última frase contém preceitos muito congruentes com os estudos queer. Sobre não ter uma só “maneira de se definir o sexo de uma pessoa, não é só pelo aspecto físico”, o discurso se embasa no rompimento de uma natureza anterior à cultura, denuncia a estabilidade dicotômica entre sexo e gênero, concordando com Butler (2003), de que o sexo é tão culturalmente construído quanto o gênero e, desse modo, o sexo não é fixo como se presume e nem o gênero é o resultado causal do sexo. Isso causa certo estranhamento em alguns personagens. Ao se descobrir transexual, Ivana indaga a prima se ela já pensou que poderia não ser mulher, mas Simone prontamente responde “prima, eu tô te vendo, que isso, a gente se conhece desde pequena, já te vi pelada várias vezes. Ivana, você é uma mulher”. Num capítulo e outro, Joyce, mãe de Ivana/Ivan, afirma que a viu nascer, “você não sabe o que você está dizendo, você nunca foi um menino, os médicos, as enfermeiras, eles me trouxeram, a minha menina”. Essas afirmações declaram que conhecer o corpo de alguém, saber seu sexo confere legitimidade ao gênero, é a garantia de que não há qualquer outra possibilidade para o indivíduo. Mas, a transexualidade causa uma ruptura nessa falsa estabilidade, ela indica, ao contrário, quão cambiantes e mutáveis são as identidades generificadas, não se trata somente do indivíduo que nasceu num corpo errado, mas em como a sociedade construiu padrões determinantes para os indivíduos, estabelecendo as identidades legítimas das identidades consideradas desviantes.

A experiência transexual rompe com o binarismo feminino e masculino, expõe as muitas nuances que existem entre esses dois extremos, obrigando-nos a refletir sobre a solidez produzida pelas normas de gênero. Esse processo reflexivo é representado no capítulo do dia

30 de setembro de 2017, através do personagem Eugênio, pai de Ivan, numa conversa com o filho Ruy, após Ivan descobrir que está grávido.

Ruy: Caramba né, pai? Que loucura tudo isso.

Eugênio: Quem sabe isso traz a Ivana de volta *pra* gente, quem sabe.

Ruy: Se for para parar com essa história aí de dizer que é homem.

Eugênio: Eu tenho lido muito sobre o assunto, sabe. É perturbador como a gente... como as coisas não são tão exatas né. As coisas não são tão exatas como a gente cresce achando que são.

Ruy: É, sei lá. Do que você *tá* falando?

Eugênio: Ah, do preto no branco, é isso ou é aquilo, existem muitas camadas, muitas entre os dois extremos.

Ruy: Você *tá* dizendo que você realmente acha que a Ivana pode ser um homem? É isso? Não né?

Eugênio: Um transhomem, Ruy. Um transhomem.

Ruy: Pai!

Eugênio: Impressiona o quanto a gente passa a vida inteira sem enxergar o que *tá* ali, do nosso lado. Tanta gente passando por esse drama e eu nunca percebi que elas existiam.

Neste diálogo, o irmão ainda se mostra relutante em admitir a condição de Ivan, ao longo da trama, ele considera como um “surto” ou uma vontade de “chamar a atenção”, e não aceita receber explicações sobre essa experiência. Já Eugênio, mesmo reconhecendo que é “perturbador como as coisas não são tão exatas”, representa aquela pessoa que se dispõe a pensar sobre o assunto, e mais, que procura entender, informar-se, como descrito na frase “tenho lido muito sobre o assunto”, coisa que sua esposa, Joyce, não estava disposta a fazer. No capítulo do dia 18 de setembro de 2017, Eugênio entrega o livro do João Nery – Viagem Solitária – para a esposa, diz que foi Ivana quem deu e ele leu para “entender o que está se passando com ela”, mas Joyce, sem nem olhar para o livro afirma “ela pode doutrinar você, a mim não doutrina não”. Ao colocar essas duas atitudes, o discurso da telenovela sinaliza, de um lado, uma postura considerada sensata, de pessoas instruídas e, do outro, uma forma antiquada e inflexível em lidar com a questão. Essa representação incita o/a telespectador/a tomar o lugar certo e a rejeitar a postura obstinada, que insiste em não enxergar a realidade, com o intuito de despertar o interesse do público para pensar e conhecer sobre a questão da transexualidade.

Posto que a telenovela intencionou promover um discurso a favor da diversidade, desmistificando concepções essencialistas e apontando para uma nova realidade, que rompe com antigos paradigmas e, apresenta em seu lugar, as novas possibilidades das identidades generificadas, trazidas à tona a partir da experiência da transexualidade, acreditamos que seu discurso muito se associa aos conceitos de Butler (2003), principalmente, no que diz respeito à

ideia de subversão, que se refere ao deslocamento das identidades generificadas, que passam a transitar e a transpassar por/entre os dois universos estabelecidos. Essas novas possibilidades, consideradas “transgressoras”, reformulam e desestruturam as normas de gênero que regulam e autonomizam as identidades, permitindo repensar criticamente os atos repetitivos, performativos de gênero e denunciar a estabilidade da identidade de gênero como uma construção fixa e coerente.

Como o próprio personagem Ivan afirma, numa conversa com seu irmão, que tem uma pequena vantagem sobre ele, pois “em algum momento, eu já vivi nesse universo da mulher”, indicando que a feminilidade e a masculinidade não são universos fechados, intransponíveis para este ou aquele gênero, mas construções que aprendemos, performaticamente, a exercer ao longo dos anos, e que podem, portanto, serem alteradas, repensadas. Não significa, como Butler (2003) alerta, subverter a ponto de romper totalmente com as normas inteligíveis estipuladas, pois as possibilidades de subversão das identidades de gênero só podem ocorrer dentro dos termos da cultura, não existe realidade ou práticas fora dela, mas a persistência de identidades de gênero que não se conformam às normas “criam oportunidades críticas de expor os limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade e, conseqüentemente, de disseminar, nos próprios termos dessa matriz de inteligibilidade, matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero” (BUTLER, 2003, p. 39).

Com isto, confirma-se que cada momento histórico tem um discurso próprio sobre as práticas sociais, que substitui discursos anteriores, possibilitando novas concepções. Se em tempos anteriores, o discurso de uma telenovela sugeria reforçar os valores tradicionais da família, das relações convencionais, dos preceitos religiosos, hoje, percebemos que seu discurso acompanha as mudanças socioculturais e corrobora para a reconfiguração das relações identitárias, sociais, sexuais, amorosas, enfim, fomenta novas práticas sociais e individuais.

No que concerne à relação de poder que a telenovela exerce, concordamos com o pensamento foucaultiano de que este não somente inibe, mas também possui caráter produtivo, ademais, quando se ocupa em esclarecer questões sociais importantes, que proporciona visibilidade a assuntos que por tanto tempo ficaram à margem da sociedade, como a transexualidade. Claro, que dentro de seus limites discursivos, tratando-se de um produto, além de cultural, mercadológico, que visa à audiência e ao lucro. E como qualquer discurso, que cumpre a função de expressar determinado conhecimento, ao fazê-lo, supõe “sujeitos” que correspondem com a ideia defendida neste conhecimento, desse modo, estudaremos no próximo eixo qual sujeito, ou qual identidade transexual, a telenovela construiu.

4.3 O “verdadeiro” transexual – eixo identidade

Como vimos no eixo anterior, a transexualidade permite contestar a estabilidade e a veracidade do feminino e do masculino, estipulados pelas normas de gênero, que rompe com os fundamentos essencializantes de uma identidade generificada fixa e coerente, naturalizada ao longo do tempo. A identidade de gênero é uma construção em processo, que ocorre dentro das possibilidades existentes na cultura, na qual se efetiva por certas escolhas performáticas, em adotar ou eliminar condutas que são reconhecidas como significantes das identidades generificadas.

E essas incorporações ou exclusões performativas são materializadas no corpo, por isso, Bento (2008, 2006) defende que o corpo sexuado, que dá inteligibilidade aos gêneros, encontra na experiência transexual seus próprios limites. Para a autora, existem pelo menos três deslocamentos possíveis na experiência transexual: o deslocamento entre o gênero e o corpo, ou seja, as mudanças na aparência; o segundo ocorre entre o gênero, a sexualidade e o corpo, em que a orientação sexual independe do gênero adotado; e o terceiro deslocamento se refere aos olhares em que os/as transexuais são submetidos, pois o olhar classifica o gênero através de sua aparência e conduta. Encontramos esses três deslocamentos na construção da/do personagem Ivana/Ivan, qual vamos analisar a partir dessa caracterização formulada pela autora, a começar pelo primeiro deslocamento, quando o personagem Ivan aparece de barba e bigode, efeito dos hormônios.

No capítulo do dia 1º de setembro de 2017, numa conversa com Elis, Ivan fala sobre a reação que sua mãe teve ao vê-lo pela primeira vez com barba e bigode:

Ivan: É estranho isso, antes era eu que não me reconhecia, agora me reconheço, mas parece que ninguém mais me reconhece.

Elis: Eu te falei que não ia ser fácil.

Ivan: A minha mãe fugiu de mim, Elis, ela nem disfarçou. Ela me olhou assim como se eu fosse um fantasma.

Elis: Dá um tempo para ela, é uma situação nova, inclusive para você. Olha, agora, você está aqui escondido, mas depois, você vai ter que voltar para o seu mundo, para os seus amigos, seu vôlei, só que com uma aparência nova.

Ivan: Eu preciso fazer essa cirurgia de qualquer forma, Elis.

Elis: Não, não, você não vai procurar um açougueiro desses qualquer porque eu não vou deixar.

Ivan: Eles não vão bancar, entendeu, eles não vão.

Elis: Ivana, nossa é até difícil, assim, chamar desse jeito agora, desculpa. Olha, presta atenção, você *tá* nascendo de novo, e isso não é só para você, é para eles também.

Ao ver o filho pela primeira vez na versão masculina, Joyce se espanta, não consegue ficar na presença dele e sai de camisola, no impulso, para o escritório do marido. Essa reação demonstra a dificuldade em reconhecer o filho com a nova aparência, pois sua identidade se tornou ininteligível, fora de lugar. As mudanças hormonais e/ou cirúrgicas que os/as transexuais realizam, criam uma ruptura com a ordem dos gêneros, permitindo que a pessoa transite entre ambos os universos, contendo em si mesma o feminino e o masculino ao mesmo tempo. Mas passado o período de transição, ao se estabelecer no gênero identificado, a ordem volta a ser reestabelecida, principalmente para aqueles que não acompanharam a transição, pois conhecem ele ou ela, e não viram a pessoa com ambos os aspectos, como no diálogo abaixo, exibido no dia 5 de agosto de 2017, quando Ivana começa a se vestir de homem:

Ivana: Ninguém estranha o T., você reparou?

Simone: Claro.

Ivana: Ninguém olha para ele como minha mãe me olha, como meu irmão me olha, como aqueles caras na rua me olharam.

Simone: Porque ele é homem. Agora, ele parece um homem, mas Ivana, se ele nasceu mulher, teve um momento também que ele ficou confuso, que as pessoas ficaram confusas, ele deve ter passado por tudo que você está passando.

A declaração de que “ninguém estranha o T.” é justamente porque todos o conheceram já como homem, ou melhor, na aparência masculina, sem as incoerências de ambos os gêneros. Isso revela como a aparência legítima a identidade da pessoa, é a aparência que confere inteligibilidade aos homens e às mulheres, à feminilidade e à masculinidade. Na telenovela, essa diferença no tratamento com alguém no processo de transição e com aquele que já se encontra no gênero identificado foi evidenciado através dos personagens Ivan e T. Os familiares e amigos de Ivan reagiam com estranhamento, conforme ocorriam suas mudanças, diferente de quando eram apresentados ao T., chamado sempre de rapaz, pois não havia dúvidas sobre “quem ele era”. Quando Simone o vê pela primeira vez, sem saber que era ele, diz “olha que gato aquele garoto ali de azul, de barbinha”. O estranhamento, neste caso, vinha depois, ao descobrir que ele já tinha tido uma aparência feminina. Como na transcrição seguinte, do dia 31 de julho de 2017:

Ivana: Essa é a Simone, minha prima.

T.: Oi, Simone, prazer.

Simone: Prazer. Vocês estão me zoando.

Ivana: Eu falei a mesma coisa quando conheci ele.

T.: Verdade.

Simone: Então, você era uma mulher?

T.: Igualzinho a você.

Simone: Dá licença (apalpa o peito dele). Não tem.

T.: Não tem.

Ivana: Simone, eu te falei. Ela não acredita, cara.

T.: É, normal, relaxa.

Simone: Você não pode ter nascido mulher. Então, você é hermafrodita?

T.: Não, *perai*, hermafrodita nasce com os dois sexos, eu só tinha um.

Simone: Mas você tem barba, tem musculatura, eu *tô* vendo.

T.: Hormônio.

Simone: Então, quer dizer que se você for mesmo transgênero, você vai ficar igual a ele?

T.: Vai, se ela fizer a transição vai, mas se ela não fizer, vai continuar sendo uma transgênero no corpo que ela nasceu.

Simone: *Tô* chocada.

Ao T. afirmar que nasceu mulher, Simone passa a conferir, em seu corpo, a veracidade dessa declaração, apalpando-o para encontrar seus seios, parte inerente do corpo de uma mulher, mas não encontrando e vendo sua barba, seus músculos, constata o que seus olhos veem, que não se trata de uma mulher, justificando a ambiguidade de seu corpo na condição de ser hermafrodita, que aliás, por ser anatomicamente possível nascer assim e ser socialmente “aceito”, parece ser a explicação mais coerente para a compreensão de seu corpo. Novamente, a perplexidade que a experiência transexual provoca por romper os pilares determinados para os gêneros. Eugênio também tem essa reação ao conhecer T., afirma ter ficado “perturbado”, de acordo com a transcrição abaixo:

Ruy: Eu não consegui achar aquela amiga que ela fala que é igual ela. A Cibele falou que acha que a Ivana *tá* na casa dessa menina aí.

Eugênio: Não, não *tá* não.

Ruy: E como é que você sabe que não?

Eugênio: Porque a Ivana apareceu no escritório hoje, com essa... com essa pessoa.

Ruy: Então, me fala, como ela é?

Eugênio: Um homem.

Ruy: Então, não tem nada a ver com a Ivana né, pai?

Eugênio: É um homem, Ruy, um homem. É um homem como eu, como você. Não falei nada para a sua mãe porque eu *tô* completamente perturbado.

Neste diálogo com Ruy, do dia 31 de agosto de 2017, além de ficar perturbado com a aparência de T., que confirma ser um homem “de verdade”, é intrigante como Eugênio não consegue chamar de menina, ou menino, mas fala que conheceu “essa pessoa”. Pessoa neste sentido, significa a impossibilidade de enquadrá-la no gênero “adequado”, já que possui características de ambos os sexos em si.

Outra possibilidade que esse desvio entre o corpo sexuado e o gênero ocasiona, representado também na telenovela, é a possibilidade de gravidez em corpos de transhomem, que pode causar ainda mais impacto, pois a aparência é masculina, mas a maternidade é uma característica própria de um corpo de mulher. Essa situação cria uma confusão no que a sociedade entende como os elementos que fazem parte do gênero feminino e do masculino, talvez, seja a condição mais transgressora para a estabilidade das normas de gênero.

Na trama, Ivan sofre violência física na rua, por causa do preconceito com os/as LGBT, e acaba perdendo a criança, mas sua mãe encarava a gravidez como a chance de a maternidade trazer de volta a mulher que “há nela”, como no trecho do dia 13 de outubro de 2017:

Joyce: Quando eu vi que você tinha engravidado, eu sei que para você foi um choque, mas para mim, me enchi de esperanças de que isso devolvesse a minha Ivana.

Ivan: Ô mãe.

Joyce: É verdade, porque a maternidade é uma experiência tão feminina. Eu achei que isso fosse trazer a Ivana de volta. Entende?

Ivan: É, mas se tivesse nascido, eu teria sido pai.

Joyce: Pai não gera filhos.

Ivan: Transhomem gera.

Para Joyce, assim como para a maioria da sociedade, a maternidade é mais que uma condição física, é considerada como atributo essencial da mulher, numa concepção romantizada, construída ao longo dos anos, de que toda mulher já nasce pré-disposta a ser mãe, e que passar pela gestação garante feminilidade à mulher, mas a afirmação de Ivan, de que mesmo que tivesse gerado e parido, ainda assim, seria pai e não mãe, causa uma impossibilidade, tal qual, que sua mãe imediatamente afirma que “pai não gera filhos”, e Ivan corrige, lembrando-a que isso é possível em corpos de transhomem. Em outros momentos, sua mãe diz “grávida”, mas ele reitera “grávido”, confirmando que as possibilidades de subversão se realizam a partir do que já existe, pois mesmo que possibilite uma reestruturação na ordem de gêneros, ainda assim, não é possível fugir totalmente do binarismo estabelecido em nossa sociedade, mesmo as identidades que se colocam como não-binária e/ou agênero, que

perpassam por entre os gêneros, em suas mais variáveis possibilidades, ou por nenhuma delas, ainda partem de uma base binária como referência.

Em relação aos procedimentos cirúrgicos que os corpos trans se submetem, são considerados, ainda, como algo aberrante, assustador e “anormal”. Sobre o desejo – necessidade – que Ivan tem em retirar os seios, Eugênio e Joyce se mostram confusos, esse conflito ficou bem retratado na transcrição a seguir, do dia 14 de outubro de 2017:

Eugênio: A Ivana veio falar de novo sobre os seios, o Ivan. Ivan, Ivana, ainda me atrapalho.

Joyce: Não, Eugênio, não, mutilação não.

Eugênio: Você acha que a gente ainda deve, que a gente ainda pode chamar isso de mutilação?

Joyce: Tirar os seios? Não é uma mutilação tirar os seios?

Eugênio: Homens não têm seios. Você não acha que isso possa ser revertido, sinceramente.

Joyce: Que pena, que pena ter acontecido esse aborto, eu tinha tanta esperança que os hormônios da gravidez trouxessem a Ivana de volta, eu tinha...

Eugênio: Foi mesmo uma pena, o aborto foi mesmo uma pena, mas você mesma me mostrou uns vídeos na internet com homens trans que passam por gravidez, passam por parto e continuam sendo homens trans.

Joyce: Impossível, é impossível não se sentir mulher carregando um filho. Você não enxerga isso, Eugênio? É impossível que você não enxergue isso.

Eugênio: Talvez, meu amor, talvez, faça parte da evolução humana, entendeu?

Joyce: Evolução, Eugênio?

Eugênio: É, a humanidade sempre destruiu barreiras, não é? Destruiu barreiras para poder avançar. A gente venceu as barreiras impostas pela natureza, quem sabe agora, agora a gente esteja vencendo as barreiras impostas pelo gênero.

Joyce: Não, Eugênio, você está arrumando uma desculpa. Eugênio, olha para mim, você está arrumando uma desculpa para ceder, para financiar essa aberração. Eu não vou permitir.

Eugênio: Tá bom, eu só tô pensando aqui junto com você, só isso.

A cirurgia de mastectomia, para Ivan, seria a concretização da correção entre seu corpo e mente, mas para Joyce, esse procedimento nada mais é que uma mutilação, ou seja, é a degradação de um corpo que nasceu “perfeitamente” saudável. Ao tomar esse procedimento como uma contravenção, ou mesmo, como um desrespeito à humanidade, os/as transexuais são estigmatizados, mas como lembra Preciado (2014), a sociedade ignora o fato de que todos passaram pela primeira operação simbólica ao nascer, qual foram instituídos como pertencentes

a um dos sexos e, conseqüentemente, este determinou o gênero e a posição social que cada um deveria ocupar. Para Preciado (2014), essa primeira operação designa os órgãos sexuais como zonas geradoras da totalidade do corpo, esquecendo-se que o indivíduo tem autonomia para ressignificar seu próprio corpo. Assim, as operações de mudança de sexo “não passam de mesas secundárias nas quais se renegocia o trabalho de recorte realizado sobre a primeira mesa de operações abstrata pela qual todos nós passamos” (PRECIADO, 2014, p. 128).

Os procedimentos cirúrgicos e/ou hormonais para a mudança nos corpos sexuados suplantam os limites que antes eram estabelecidos pelas normas de gênero, isso vai de encontro com a fala de Eugênio de que “agora a gente esteja vencendo as barreiras impostas pelo gênero”, considerado como algo que faz “parte da evolução humana”, neste sentido, o discurso defende uma clara posição em prol dessas “novas” identidades, ou seja, a favor das diferenças.

O segundo deslocamento acontece entre o gênero, a sexualidade e o corpo, qual assinala a independência da orientação sexual em relação ao gênero. Quando o/a transexual passa a pertencer ao outro gênero e corpo sexuado, supõe-se que seu objeto de desejo será, conseqüentemente, o sexo oposto ao assumido, presumindo-o/a como heterossexual, seguindo a lógica da ordem compulsória da heterossexualidade. Essa convenção, por ter se tornado uma obrigação social, confunde a/o própria/o personagem transexual, como no diálogo a seguir, entre Ivana e sua terapeuta, no dia 10 de agosto de 2017:

Ivana: Eva, eu ainda não me sinto encaixada, mas eu sei onde me encaixo, só tem uma coisa que ainda me incomoda, me perturba, o Cláudio, não mudou nada em relação ao Cláudio, quero dizer, os meus sentimentos, eu amo o Cláudio, eu continuo sentindo atração por ele.

Eva: E o que é que isso tem de extraordinário?

Ivana: Ué, porque eu achei que isso ia mudar também.

Eva: Você está mudando de gênero, não de sexualidade, são coisas diferentes.

Ivana: São?

Eva: Você tem amigos homens que são gays, não tem? As pessoas nascem homens ou mulheres, mas a sexualidade delas pode estar direcionada para pessoas de sexo diferente ou pessoas do mesmo sexo. As pessoas podem ser heterossexuais ou gays.

Ivana: Você acha que eu sou gay?

Eva: Se você completar essa travessia, você vai ser tornar um trans homem gay.

A explicação da psicóloga deixa claro que a identidade generificada e a sexualidade são coisas distintas, que funcionam independentes uma da outra. Essa noção fica ainda mais

compreensível nas palavras de Elis, numa conversa com sua amiga Rochelle (Dig Dutra), no capítulo do dia 17 de julho de 2017:

Elis: Gênero não tem nada a ver com sexualidade. Gênero é aquilo que você é, se você é homem, se você é mulher, travesti, transgênero. Sexualidade é outra coisa, é aquilo que você gosta, se você gosta de homem, de mulher, das duas coisas, de coisa nenhuma, mas são coisas completamente diferentes, que não precisam andar ali coladinho.

Rochelle: Mas aí confunde a gente, né.

Elis: Faça ideia de quem vive.

Mas o interessante é que, ao completar a travessia, a pessoa continua sendo denominada dentro da lógica da ordem compulsória da heterossexualidade. No caso de Ivan, assumindo o gênero masculino e por desejar o sexo masculino, é considerado trans homem gay, novamente, não se pode desintegrar completamente das normas de gêneros, ainda que subverta seus padrões.

Apesar da telenovela não explorar os relacionamentos amorosos e sexuais de pessoas transexuais, os quais Bento (2006) relata em sua pesquisa, em que os/as transexuais criam, muitas vezes, formas negociadas de se relacionar afetiva e sexualmente com seus/suas parceiros/as, Ivan termina a trama com seu ex-namorado Cláudio, que é heterossexual e, a princípio, fica chocado ao ver sua ex-namorada com a aparência de homem, como se encontra no trecho do dia 20 de outubro de 2017:

Ivan: Ele ficou chocado, e eu fiquei sem chão.

Simone: Eu vi.

Ivan: Tão estranho, porque eu não sou mais a mesma pessoa, mas ele, ele continua sendo o Cláudio.

Simone: Você é a mesma pessoa, e com o tempo ele vai conseguir enxergar isso também, tá bom?

Ivan: Tá bom.

O discurso, nessa transcrição, indica que o único aspecto que muda em alguém transexual é sua aparência, a pessoa continua sendo quem “é”, sua personalidade não se altera. Na praia, após a cirurgia de mastectomia, Ivan está sem camisa, de barba e bigode, Cláudio e ele ficam se olhando por algum tempo e Cláudio diz “é tão estranho te ver assim”. Mas Ivan responde “sou eu, Cláudio, a que veio com você na praia, a que leu um livro para você no hospital, sou eu!”, demonstrando que apesar do estranhamento, Cláudio não deixou de gostar desta pessoa, independente do gênero em que está enquadrada, rompendo, de certa forma, com

a ordem compulsória da heterossexualidade, que impediria um homem cisgênero heterossexual se relacionar, ou se apaixonar, por um transhomem. Embora, terminem de forma heteronormativa, com um selinho entre eles, e Cláudio carregando Ivan nas costas, sugerindo Cláudio como o ativo, associado à virilidade, e Ivan numa suposta posição de fragilidade.

Já o terceiro deslocamento, refere-se aos olhares depositados às pessoas trans, que carregam em si as ambiguidades dos gêneros. Sobre esse julgamento social, em que a aparência está submetida, Simone e Ivana conversam, quando ela decide realizar a transição:

Simone: Se as tuas mudanças forem acontecendo, mesmo aos poucos, seu visual vai ficar bagunçado, né? Sei lá, vai ter características de homem misturadas com a de mulher, você acha que está preparada para isso? *Tô* falando de receber os olhares das pessoas.

Ivana: Se eu não conseguir, vou estar desistindo de mim.

Para a prima, é uma questão de avaliar se a escolha da transição é mesmo viável, e pergunta se Ivana está preparada, já que em nossa sociedade, é muito difícil “receber os olhares das pessoas” quando não se apresenta de uma forma inteligível. O transexual T. também afirma isso no capítulo do dia 30 de agosto de 2017: “é muito difícil carregar um corpo que não é seu. O corpo é a identidade da gente, a identidade da gente *tá* ali. Se você *tá* no corpo, as pessoas sempre cobram de você uma coisa que você não é, uma coisa que você não pode ser”. Nessas palavras, verifica-se que, se a pessoa está num corpo que não se identifica, é “cobrada” a se portar de acordo com a inteligibilidade desse gênero, mas sua inadequação a esse gênero torna essa cobrança uma impossibilidade de ser cumprida, como também, quando a pessoa está no processo de transição, com a aparência “bagunçada”, tanto corresponder ao gênero estabelecido no nascimento quanto a cobrança social tornam-se impossíveis de se realizar, pois se a pessoa apresenta características de homem e de mulher ao mesmo tempo, em que gênero ela deve ser cobrada? Daí a impossibilidade de enquadrá-la exatamente neste ou naquele gênero.

Outro ponto que a telenovela retratou sobre as nuances que envolvem a aparência do/da transexual, foi em relação à adaptação das outras pessoas, amigos e familiares, no tratamento com essa “nova pessoa”, a incerteza no modo como se deve referenciá-lo/la. Como no seguinte diálogo, exibido no dia 4 de setembro de 2017, entre Ivan e um amigo em comum de seu irmão, Amaro (Pedro Nercessian), que apresenta essa dificuldade:

Ivan: Não olha assim, como se eu fosse um E.T., me diga que você nunca ouviu falar sobre transgênero?

Amaro: Não, eu ouvi, claro. O T. pô, conheço o T., amigo da Anita.

Ivan: Então.

Amaro: Mas é diferente né, bem diferente, o T. eu já conheci homem né, já conheci na forma masculina, o T. para mim é o T., sempre foi homem, é diferente quando a gente conhece assim antes e vê a transição. Não vou te enganar, a gente estranha.

Ivan: Eu até entendo.

Amaro: Dá um tempo para o Ruy, difícil para ele, para ele que é irmão, que conviveu com você desde pequeno.

Ivan: É, por isso mesmo, por a gente ter compartilhado tanta coisa junta, eu esperava o apoio dele, um pouco de compreensão, não tive nada.

Amaro: Mas é difícil, é difícil *pra* gente, sabe, até ontem a gente tratava você como uma menina né, a gente cuidava, a gente abria a porta do carro, puxava a cadeira, de uma hora para a outra, assim, do nada, você virou *brother*, é difícil, a gente não sabe direito como tratar.

Ivan: Ué, como você falou, como um *brother*.

Como se vê, a transição não ocorre somente para quem muda o corpo sexuado, mas também se realiza na abordagem em que as pessoas passam a ter com o/a transexual, tratando-o/a de acordo com o gênero assumido. E não é apenas no modo de tratamento, a transição também pode provocar modificações nas relações, mesmo naquelas de vínculo muito próximo. Entre Ivan e Simone essa situação é retratada em 16 de setembro de 2017, quando Simone demonstra ficar sem graça ao conversar com Ivan, como se não existisse mais a intimidade de antes por se tratar, agora, de um homem, pois há maneiras determinadas, convencionadas na sociedade, para uma amizade entre homem e mulher, que é diferente da proximidade entre duas amigas mulheres.

Ivan: Que foi? Você está estranha comigo.

Simone: Como assim estranha?

Ivan: Estranha, *tá* me olhando assim de um jeito.

Simone: Ai, primo, normal né, normal, sei lá, demora para pegar intimidade.

Ivan: Ah.

Simone: Então *tá*, vou ficar assim ó, conversar com você assim (cobre os olhos).

Além de retratar a transexualidade a partir desses três deslocamentos, a telenovela construiu uma identidade transexual, representada através de uma estratégia comunicacional em combinar cenas sobre os conflitos de Ivana, que desconhecia a razão de sua inadequação ao gênero feminino, seguidas das explicações de Elis Miranda/Nonato, que ocupava uma posição de especialista no assunto. Percebemos nessa composição de cenas, uma construção exata e precisa do que é ser transexual, como rejeição e ódio aos órgãos sexuais. No caso do

transhomem, essa aversão é mais forte em relação aos seios, Ivana surra seus seios entre um capítulo e outro, usa faixas para escondê-los e sempre afirma “eu queria tirar, não queria que eles tivessem nascido”. Outra característica é a dificuldade em ter relações sexuais. Num comportamento assexuado, a personagem sempre foge do beijo e/ou do toque físico com seu namorado, e quando perde a virgindade com ele, sente-se mal por causa de seu próprio corpo. E as diferenças identitárias entre transexual ou transgênero e travesti foram definitivamente traçadas. A transcrição abaixo, do dia 17 de julho de 2017, exemplifica, entre tantas outras cenas representadas pela personagem Elis, essa demarcação identitária.

Elis: Eu não nasci no corpo errado, não quero arrancar nada do meu corpo, nem acrescentar nada nele, isso daí é o transgênero, é diferente. No transgênero, é como se a cabeça não aceitasse o próprio corpo, entende?

Rochelle: Entendi.

Elis: Então, eu não sou assim, eu sou travesti, transformista, eu quero expressar a mulher que tem na minha cabeça, viver ela, sabe? Mas eu não sou mulher.

Rochelle: Mas se você pudesse, você passava o dia todo de Elis, não passava?

Elis: Claro, a Elis Miranda tá na minha vida, não é só uma criação artística não, é minha homenagem às mulheres, das divas poderosas. Ser mulher, meu amor, é o máximo.

Rochelle: E você já transou com mulher?

Elis: Não! Não meu amor, eu gosto é de homem, nesse quesito aí eu sou é gay.

Elis explica de forma muito contundente a diferença entre transgênero e travesti ao longo da novela, em que no primeiro caso, é imperativo a necessidade de alteração do corpo sexuado, e no segundo, uma travesti sente satisfação e prazer em expressar a mulher que tem em mente, mas não tem conflito com o corpo. Sua fala também pode sugerir que toda travesti é gay, embora, em outros momentos, tenha explicado a diferença entre identidade de gênero e sexualidade, assim, travesti se expressa como mulher, mas sua orientação sexual independe disso. Essas diferenças identitárias podem existir, de fato, mas não são tão claramente definidas e fixadas na prática. A pesquisa de Bento (2006) mostrou, de acordo com os relatos obtidos dos/as transexuais, que muitos/as não se importam em fazer cirurgia, pois já se sentem homens/mulheres e esse sentimento de pertencimento de gênero é maior do que o sexo, também não são assexuados/as, muitos/as negociam suas relações amorosas e sexuais com seus/suas parceiros/as. Seu trabalho aponta ainda, que muitos/as trans não solicitam a cirurgia motivados/as pela sexualidade, mas acima disso, para ter inteligibilidade social. Assim,

entendemos que a telenovela construiu um sujeito transexual de acordo com os documentos oficiais que dão base para os programas de transgenitalização, porém, a experiência, na prática, contrasta com o/a transexual estabelecido/a nesses documentos.

O próprio termo travesti foi contestado durante a exibição da novela pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais – ANTRA, que publicou uma nota no Facebook, de que travestis, diferente de como a telenovela representou, vive a travestilidade socialmente, no cotidiano, não se “veste” de mulher apenas à noite para interpretar o feminino, mas vive o feminino no dia a dia, apesar de não reivindicar a identidade de mulher, e que muitas, inclusive, fazem uso de hormônios e modificam o corpo. Existe uma preocupação com o uso do termo travesti, por este já ser muito marginalizado em nossa sociedade e associado à prostituição.

A/o personagem Elis/Nonato também afirma ser transformista, são homens, não necessariamente gays, que se vestem de mulher para apresentações artísticas, mas segundo a ANTRA, o termo está em desuso.

A Associação se referiu ainda para o termo transgênero, palavra considerada guarda-chuva, pois abrange todas as expressões de gênero, sendo assim, travesti não é uma identidade à parte, pois está sob a nomenclatura da transgeneridade, desse modo, a travesti é transgênero; e esclarece que transgênero é uma expressão de gênero e não uma identidade politicamente construída, por isso, para a Associação Nacional de Travestis e Transexuais, a/o personagem Ivana/Ivan deve ser identificada/o como homem trans, ao invés de transgênero como a telenovela exprimiu. E assim como se encontra na pesquisa de Bento (2006), a ANTRA também declara que os/as transexuais podem ou não externalizar a transexualidade com intervenções cirúrgicas, ou simplesmente usam as roupas e adquirem as características atribuídas ao gênero em que se sentem pertencentes.

Em seu trabalho de campo, Bento (2006) se deparou com a dificuldade que alguns transexuais têm em definir essa experiência, muitos/as se situam através de outras identidades, seja como meio de aproximação ou distância, alguns/algumas se identificam como transexuais, outras como travestis, o que revela que o modo como se sentem, percebem-se e se identificam não pode ser fixamente instituído, como se houvesse uma identidade transexual universal e/ou absoluta. A autora chama isso de “dispositivo da transexualidade”, querer encaixar o/a transexual num modelo preciso e rigoroso, qual o saber médico estabeleceu, ao longo do tempo, uma “verdade” sobre a transexualidade.

Manter essa concepção é limitar a experiência transexual e confinar a identidade trans aos padrões e às “verdades” estabelecidos socialmente para os gêneros. E foi neste âmbito que

a telenovela construiu o/a personagem transexual, delimitando as possibilidades da transgeneridade, representado/a no domínio do dispositivo da transexualidade.

Entre um capítulo e outro, alguns youtubers trans são citados na novela, conhecidos na internet por compartilharem suas experiências. No capítulo do dia 19 de agosto de 2017, Ivana menciona o youtuber Guilherme Góes: “o T. falou que é normal, e esses dias também, eu estava falando com um trans *lá* de São Paulo, o Guilherme Góes, ele falou também que *tá* vivendo isso tudo, não tem nada de mais”. O contexto do assunto era sobre os efeitos dos hormônios, não teve referência à sua história ou menção aos seus vídeos, mas é interessante destacar que em seu canal, há um vídeo intitulado “Você não é trans”¹³, em que ele conta sobre uma pessoa que se descobriu transexual e, ao pesquisar na internet sobre o assunto, deparou-se com “muita coisa errada”. Vídeos ensinando a usar hormônio por conta própria, informações sobre a dosagem e a venda ilegalizada no Brasil, coisas que o youtuber se mostra contra, mas na telenovela, Ivana faz exatamente desta forma, ela aprende na internet como conseguir clandestinamente e como aplicar o hormônio.

Guilherme Góes conta ainda que essa mesma pessoa, que ele chama de “Zequinha”, percebe-se como menino, mas não quer passar pelo tratamento hormonal, não quer ter barba e nem pelos no corpo, por causa disso, ouviu de um militante que ele não poderia ser transexual sem passar por esse processo, Zequinha então, ficou se sentindo perdido. O intuito do vídeo é mostrar que “não existe uma característica pré-determinada predominantemente masculina”, o youtuber defende a liberdade de cada um em expressar sua identidade de gênero, sem se prender a padrões e regras do que é ou não é ser transexual. Um pensamento contrário ao que a telenovela produziu, ao encaixar a transexualidade nos parâmetros do discurso médico.

Não é possível classificar os/as transexuais como sujeitos que apenas desejam mudar a aparência ou o sexo, pois a própria transgenitalização não se limita à sexualidade, mas atravessa relações, a incoerência está em estabelecer uma verdade sobre a transexualidade, estipular um tipo de transexual universal. Como Bento (2008, p. 53) afirma: “as intersecções entre uma narrativa e outra não são suficientes para se concluir que haja um núcleo comum compartilhado por todos os que vivem a experiência transexual”.

Isso não é negar que existe um coletivo que compartilha sentimentos e histórias em comum, mas não se pode deixar de considerar as diversidades e as pluralidades que existem em cada história de vida. Pois “o ato de nomear o sujeito transexual implica pressuposições e suposições sobre os atos apropriados e os não-apropriados que os/as transexuais devem

¹³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4GUZWXCopKI>>. Acesso em: 19 ago. 2017.

atualizar em suas práticas” (BENTO, 2006, p. 47). A experiência transexual desperta para a vulnerabilidade de todas as identidades que se passam por fixas e coerentes, pois denuncia que o ideal identitário é inatingível para todas as pessoas.

E as identidades – sejam elas quais forem – adquirem sentido por meio dos significados que são produzidos pelos sistemas de representação, portanto, são socialmente construídas no interior da representação, através da cultura. De acordo com Woodward (2014, p. 18): “É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido a nossa experiência e àquilo que somos”. Os diferentes sistemas de representação – cinema, publicidade, telenovela e etc. – possuem profunda influência sobre a forma como as identidades são formadas, ao estabelecer as posições em que o sujeito pode tomar, mediante o processo de identificação, tornando-o reconhecido social e culturalmente na posição tomada. Woodward (2014) afirma que os discursos engendrados pelos sistemas de representação constroem os lugares pelos quais os indivíduos podem se posicionar, que ao se identificarem com uma ou outra identidade representada, apropriam-se dela e a reconstróem para seu uso.

Quaisquer que sejam os conjuntos de significados construídos pelos discursos, eles só podem ser eficazes se eles nos recrutam como sujeitos. Os sujeitos são, assim, sujeitados ao discurso e devem, eles próprios, assumi-lo como indivíduos que, dessa forma, se posicionam a si próprios. As posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades (WOODWARD, 2014, p. 56).

Nessa esfera, a questão que Woodward (2014) levanta é justamente sobre as relações de poder que estão imbricadas na prática da representação, ao preferir e privilegiar certos significados relativos a outros. Isso inclui o poder, precisamente, de definir quem é incluído e quem é excluído, ou seja, quais identidades são legitimadas e quais são marcadas pela diferença. A identidade e a diferença estão, desse modo, estritamente ligadas com as relações de poder. Como reitera Silva (2014, p. 91), “quem tem poder de representar, tem o poder de definir e determinar a identidade”. Para ele, tanto a identidade quanto a diferença fazem parte da relação de poder, que não são somente definidas discursivamente pelos sistemas de representação, mas impostas por eles, numa relação de constante disputas.

Woodward (2014) salienta que a diferença é aquilo que separa uma identidade da outra, de modo a estabelecer uma oposição entre uma determinada identidade e a sua “outra”, marcada pela diferença. A marcação da diferença é o próprio elemento-chave para a constituição da identidade. Segundo a autora, a identidade é relacional, no sentido de que para existir, ela depende exatamente de algo que está fora dela, precisa se distinguir do que ela não é. Hall (2014, p. 110) concorda e afirma que “toda identidade tem necessidade daquilo que lhe falta”,

pois é a partir da marcação da diferença, daquilo que “lhe falta” que a identidade é construída como tal. Assim, a identidade depende da diferença.

As identidades consideradas diferentes, na maioria das vezes, são tachadas como estranhas, presumidas como desviantes. As construções dos significados dados às identidades funcionam discursivamente para separar aquilo que é marcado, daquilo que não é. Como exemplo, a identidade de gênero, em que o/a transexual é o/a outro/a, marcado/a pela sua “diferença” com as identidades não transexuais. Nesse sentido, Silva (2014) também cita que é a sexualidade homossexual que é “sexualizada”, então marcada, e não a heterossexual. E essas diferenças são produzidas pelo poder que as práticas de representação exercem na sociedade.

Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. [...]. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. [...]. A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como *uma* identidade, mas simplesmente como *a* identidade. (SILVA, 2014, p. 83, grifo do autor).

Giddens (2002) consente com a ideia de que os indivíduos incorporam os elementos da experiência transmitida pelos meios de representação, mas defende que o fazem de modo seletivo. Assim, não se trata de subestimar o poder atuante da representação, mas de considerar que os indivíduos são ativos, ou seja, apropriam-se dos modelos propostos, mas também os recriam à sua maneira. Os sistemas de representação, com efeito, instituem as identidades, criam uma linha divisória entre as identidades legitimadas e as identidades marcadas, que concerne com seus interesses sociais, culturais e mercadológicos, contudo, ainda assim, seu poder não é absoluto. Para Giddens (2002), o próprio contato regular com a representação midiática é uma apropriação positiva, que estimula a interpretação e a reflexividade nas rotinas da vida diária.

Num outro momento, Giddens (1993) declara que não nega o poder do discurso, mas que o compreende mais como um fenômeno pertinente da reflexividade, que está em constante movimento, ao se transformar conforme as ações adotadas pelos indivíduos. Para ele, “o poder é um fenômeno mobilizador e não apenas um fenômeno que estabelece limites” (GIDDENS, 1993, p. 28).

A representação da telenovela *A Força do Querer* construiu uma identidade transexual baseada muito mais num padrão formulado oficialmente pelo saber/poder médico, do que nas muitas possibilidades que existem socialmente, enquadrando o indivíduo transexual numa

norma fixa e regular, que contradiz com a diversidade da realidade. Mas, por outro lado, o discurso da telenovela se colocou favorável às diferenças identitárias, outrora, banidas desse mesmo espaço representacional, dando visibilidade para as identidades marcadas por sua diferença. Ainda mais, quando contribuem para alertar a sociedade sobre a violência contra a comunidade LGBT, no intuito de combater a transfobia e/ou a LGBTfobia.

Muitos capítulos foram dedicados a mostrar a violência e a discriminação que pessoas trans sofrem em nosso país, que ocupa o primeiro lugar mundial de crimes contra pessoas LGBT. Segundo dados do Grupo Gay da Bahia, 343 LGBT foram assassinados em 2016. Em 2017, os dados computados até o dia de 20 de setembro registraram 277 homicídios, sendo a maior média de mortes no país nesses 37 anos em que o grupo realiza esse relatório. Sem contar que esse levantamento é com base em crimes registrados, a realidade é ainda pior. A expectativa de vida de pessoas transexuais e travestis é de 35 anos, metade da média nacional, que é de 75 anos.

A telenovela abordou também sobre os direitos dos/das transexuais, como a inclusão do nome social e do novo gênero no registro civil, possível mediante o Decreto Nº 8.727, do dia 28 de abril de 2016, que dispõe sobre o uso do nome social e o reconhecimento da identidade de gênero, mesmo sem a realização de cirurgia de mudança de sexo. Entretanto, segundo o STJ – Superior Tribunal de Justiça, “não há no Brasil uma legislação que regule e determine a alteração imediata do registro civil. Assim, resta ao transexual pleitear judicialmente a alteração”, além disso, a alteração do gênero requer a interpretação do juiz, que pode tanto considerar o sexo psicológico quanto se apoiar em critérios biológicos, negando a petição. A Lei 8.727 de 2016 busca amenizar os constrangimentos que transexuais passam no dia a dia devido à discrepância entre sua aparência e o nome de batismo, fora a dificuldade que enfrentam para conseguir emprego. Essas situações foram representadas na telenovela: Ivan é chamado de Ivana no consultório médico, na frente de outros pacientes; quando apresenta os documentos para uma vaga de emprego, recebe desculpas para não o empregar; e ainda, não consegue usar o banheiro no shopping.

Quando um sistema representacional, como a telenovela, utiliza-se de seu poder para transmitir informações de utilidade pública e contribuir com a formação discursiva a favor da diversidade, da inclusão social e da liberdade do indivíduo em se reconhecer fora da ordem compulsória da heterossexualidade, tendo autonomia para se expressar socialmente, mesmo com as incoerências percebidas ao longo da análise sobre a construção de uma identidade transexual, seu papel se revela de grande importância para o contexto atual, e para possíveis mudanças em nosso país. A própria experiência transexual proporciona a construção de novos

significados para os gêneros. Segundo Bento (2006, p. 178), “o gênero só existe na prática e sua existência só se realiza mediante um conjunto de reiterações cujos conteúdos são frutos de interpretações sobre o masculino e o feminino” (BENTO, 2006, p. 178). Dessa forma, as estruturas que produzem e regulam o gênero são cambiantes e possíveis de serem transformadas, quando mais, reforçadas pelos sistemas de representação, que lhes dão visibilidade. Com relação ao poder que a mídia e seus produtos exercem em nossa sociedade, no próximo eixo, traçamos o contexto midiático da Rede Globo, em que a temática da transexualidade estava inserida no período da telenovela.

4.4 Questões LGBT nos programas da Rede Globo em 2017 – eixo regulação

Este eixo se refere ao poder regulatório sobre o artefato cultural, que diferentemente da pesquisa realizada por Paul du Gay et al. (1997), em que se verificou as regras de regulação do uso social do Walkman, entendemos que a telenovela, enquanto um sistema de representação, produz significados que dão sentido às ações sociais e, sendo assim, exerce um certo poder que contribui para modelar nossa cultura, portanto, atua também como uma força regulatória sobre e através da nossa cultura. “Seja o que for que tenha a capacidade de influenciar a configuração geral da cultura, de controlar ou determinar o modo como funcionam as instituições culturais ou de regular as práticas culturais, isso exerce um tipo de poder explícito sobre a vida cultural” (HALL, 1997b, p. 35).

A televisão, neste sentido, tem o poder de controlar quais temas podem ser expostos e quais devem ser excluídos para o telespectador, qual o tempo de aparição e como são trabalhadas cada temática, dentro de inúmeras outras regras e condutas da emissora que regem a composição de sua programação, regulando, deste modo, não somente sua grade televisiva, mas também os significados de nossa cultura, influenciando a vida social e os modos de ser do brasileiro. Nas palavras de Hall:

Não estamos necessariamente falando aqui em dobrar alguém por coerção, influência indevida, propaganda grosseira, informação distorcida ou mesmo por motivos dúbios. Estamos falando em arranjos de poder discursivo ou simbólico. Toda a nossa conduta e todas as nossas ações são moldadas, influenciadas e, desta forma, reguladas normativamente pelos significados culturais. (HALL, 1997b, p. 40).

Por isso, interessa-nos observar o contexto midiático da Rede Globo no ano de 2017, período de exibição da telenovela *A Força do Querer*, que abordou a transexualidade e outras questões que envolvem a comunidade LGBT, colaborando para reforçar o discurso a favor das

diferenças. Incluímos somente os programas que se aprofundaram nas questões LGBT, que dedicaram todo o programa a esse tema, independente do formato.

A começar pelo programa semanal de auditório Amor e Sexo, que nesse ano completou sua décima temporada, apresentado por Fernanda Lima. O programa é mesclado com música, dança, brincadeiras e bate-papo entre convidados e artistas da TV Globo que compõem o elenco. A trilha sonora do programa é realizada pela *drag queen* Pablio Vittar e sua banda. Entre os mais variados assuntos sobre sexualidade, como o nome do programa indica, dia 2 de março foi dedicado especialmente à comunidade LGBT. Participaram várias/os convidadas/os LGBT, que mostraram seu trabalho artístico e conversaram sobre identidades generificadas, direitos civis e relacionamentos. A apresentadora abriu o programa falando sobre a luta do orgulho LGBT, enfatizando a violência e o preconceito com essa comunidade. Ao final do programa, suas palavras acentuaram a concepção de uma sociedade inclusiva: “os humanos mudam a todo instante e a sociedade junto com eles, e ninguém é obrigado a seguir um padrão de comportamento com o qual não se sente bem e respeitar aquele que parece diferente deve ser uma obrigação”.

Já o *talk show* que estreou em 2017, Conversa com Bial, apresentado por Pedro Bial nas madrugadas de segunda a sexta-feira, quatro programas abordaram a transexualidade ou discutiram sobre questões LGBT. Em 29 de maio, o cantor Ney Matogrosso contou sobre sua carreira em Secos e Molhados, quando as pessoas diziam que ele tinha algo de feminino, mas ele afirmou “eu não queria espaço feminino, eu queria ser um homem, que eu sou um homem, gosto de ser homem, liberado apenas, não existia limite para mim entre um gesto de homem e um gesto de mulher”. Como visto no primeiro capítulo, o papel relevante que essa banda teve para o Brasil na década de 70 ao questionar a moral sexual da época.

O cantor falou ainda sobre sua primeira participação na TV Globo, ao gravar para o programa do Fantástico. Durante o ensaio, ele olhou para a câmera e, em seguida, ouviu uma voz dizendo “é proibido olhar para a câmera!”, o que ele entendeu da seguinte forma: “você podia ser visto pelas pessoas nas suas casas, mas você não podia se comunicar com elas, e eu queria me comunicar com elas”. Há uma clara tentativa da emissora em limitar a performance do cantor, para controlar sua expressão artística, que afrontava os preceitos de gênero. A mesma emissora que hoje tem procurado falar diretamente com o telespectador sobre as barreiras de gênero. Sobre as crescentes manifestações de gênero que ocorrem atualmente, Ney chama de “liberdade de expressão” e defende que cada um tem que ser como é, mostrar-se como é, sem precisar usar máscaras, sem se esconder, e isso tem que ser respeitado.

No dia 8 de junho, o programa recebeu as travestis Jani de Castro, Rogéria e a atriz Leandra Leal, que dirigiu o filme *Divinas Divas*. Jani lembrou como era ser travesti no período ditatorial, em que podiam se apresentar no teatro, mas não podiam sair na rua “montadas”, vestidas como mulher, qual foi presa uma vez por estar maquiada. Durante a conversa, Rogéria afirmou: “Astolfo sou eu, sou gay, e Rogéria é minha personagem”, o que se aproxima da construção da personagem Elis e não com a definição de travesti dada pela ANTRA, analisado no eixo anterior. Isso demonstra, mais uma vez, quão difícil se torna encaixar as identidades generificadas em nomenclaturas exatas, pois na realidade, essas experiências são cambiantes e variáveis.

Em 4 de julho, Bial entrevistou a modelo transexual Lea T. e seu pai Toninho Cerezo, ex-jogador de futebol. Lea falou do medo que sentiu ao contar à família sobre sua transexualidade, pois não sabia se seria respeitada, e teve medo de precisar se prostituir para sobreviver. “Você saber que talvez corre o risco de ter que vender seu corpo porque a sociedade não te dá o direito de poder trabalhar, de ser a pessoa com a dignidade que você quer ter”. Lea afirmou ainda que parou de classificar os gêneros, pois sempre aparece uma forma nova de nomear, para ela é “ele, ela, como a pessoa quiser”. E no dia 25 de julho, o programa recebeu a cartunista Laerte Coutinho e seu filho Rafael Coutinho, que falaram sobre sua relação, seus trabalhos e a transição de gênero dela após os 60 anos de idade. Em sua experiência, Laerte contou que a questão da sexualidade – bissexualidade apareceu antes da questão de gênero, e se reconhece como transgênero.

O programa jornalístico semanal *Profissão Repórter*, apresentado por Caco Barcellos, dedicou dois programas sobre LGBT. No dia 26 de abril, mostrou três casos de violência contra transexuais e travestis. A transexual de 26 anos Ágatha Mont, de Itapevi, SP, encontrada morta no dia 2 de fevereiro com o vestido enrolado no pescoço, além de ferimentos no rosto e nos braços. Tudo indica que foi homicídio, mas a polícia ainda investiga o caso para saber se ela foi vítima de crime de ódio, ou seja, por transfobia. O segundo caso aconteceu em Fortaleza, CE, a travesti Hérica Izidório, de 24 anos, foi espancada e jogada de um viaduto no dia 12 de fevereiro, após dois meses internada com quadro de traumatismo craniano, ela morreu na manhã do dia 13 de abril, até então, os autores do crime não foram presos.

Três dias depois da agressão contra Hérica, também na cidade de Fortaleza, CE, Dandara dos Santos, 42 anos, foi brutalmente assassinada. Seu caso provocou uma repercussão dentro e fora do país, pois a agressão foi gravada por um dos criminosos. Eles a espancaram, apedrejaram e mataram a tiros. Dos 12 acusados de envolvimento na morte de Dandara, cinco estão presos e três estão foragidos. Seu caso foi mencionado na telenovela como exemplo das

barbaridades que as/os transexuais e travestis estão ameaçados de sofrer no dia a dia¹⁴. O programa apresentou também o Casa 1, uma casa em São Paulo que acolhe jovens LGBT que foram abandonados pela família.

Em 2 de agosto, o Profissão Repórter abordou sobre o respeito que os/as LGBT buscam no trabalho. Entrevistou o rapper Rico Dalasam, primeiro a assumir sua homossexualidade neste meio musical. Em sua opinião, “existe uma fragilidade na masculinidade do homem, e o rap reforça muito essa coisa, dessa força mentirosa”. O programa acompanhou um caso de um homem que não quis se identificar, que saiu do emprego, pois sofria hostilização dos companheiros do trabalho e de seu chefe. Entre outros casos apresentados no programa, mostrou ainda times de futebol formados somente por gays, outros times formados por lésbicas, transhomens, muitos/as dos/das quais não conseguiam praticar esse esporte antes por causa do preconceito e do machismo.

A revista semanal Fantástico exibiu uma importante série intitulada “Quem sou eu?”, dividida em quatro episódios. No dia 12 de março, contou-se a história de Melissa, 11 anos, que afirma que sempre se sentiu menina, seus pais relatam que desde muito cedo perceberam a inadequação da filha ao gênero masculino e buscaram ajuda no Instituto de Psiquiatria do Hospital das Clínicas de São Paulo, primeiro centro público de atendimento para crianças transgêneros no Brasil, onde encontraram outros pais que passavam pela mesma situação. A maioria dos pais desconhecia o que era transexualidade e confundia com sexualidade. Neste episódio, o psiquiatra Alexandre Saadeh, do Hospital, explica como ocorre a transgeneridade no embrião, através de um desacordo entre a formação da genitália e a área cerebral que gera a identidade de gênero¹⁵.

No dia 19 de março, a série apresentou as histórias de Bernardo e Andrea, e o ingresso ao tratamento hormonal para adquirirem as características do gênero identificado. O programa falou sobre os riscos da automedicação e esclareceu sobre os efeitos hormonais. Em 26 de março, o tema se voltou para as mudanças corporais através do tratamento hormonal e cirúrgico, além do preconceito e rejeição sofrido na família. Thais Rocha, ao ser expulsa de casa aos 16 anos, vive da prostituição e contou sobre os riscos que passa na rua. Luiza Valentim apanhou do pai até ele compreender sua condição. Antes de realizar o tratamento hormonal, que a

¹⁴ Em entrevista ao site TVefamosos/UOL, Silvero Pereira afirmou que Glória Perez ficou emocionada com a história de Dandara e seu caso inspirou a cena em que Elis é espancada pelo irmão no capítulo do dia 9 de maio de 2017. Disponível em: <<https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2017/05/18/morte-de-travesti-no-ceara-inspirou-cena-em-a-forca-do-querer-diz-ator.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

¹⁵ Importante frisar que essa é a opinião deste profissional. Embora haja indícios biológicos da condição da transexualidade, ainda não há uma clara confirmação sobre sua origem.

deixaria estéril, decidiu ter um filho com sua melhor amiga, por meio da inseminação artificial, “um filho de duas amigas”, formando uma família não convencional.

O último episódio da série, exibido em 2 de abril, mostrou as dificuldades nos relacionamentos de pessoas transexuais. O programa destacou as histórias de Alessandra Azevedo, que se sente satisfeita após a cirurgia de transgenitalização, mas por medo de se decepcionar, nunca se relacionou com ninguém, declarou-se virgem; Leonard Maulaz, realizou a transição aos 35 anos e namora sua professora de academia. Ela não lidou com estranhamento e afirmou que “gosto de homens, agora, homem trans”, eles pretendem formar uma família e disseram que há muitas formas para isso; e o caso de Léo e Carla, ambos transexuais. Ele quem gerou o filho deles, o que causa estranhamento quando as pessoas o veem amamentando. Carla afirma que eles ensinam o filho Gregório quem é o pai e quem é a mãe, e a única função de mãe que Léo exerce é a amamentação. A série encerra com esta narração, na voz da jornalista Renata Ceribelli: “Gregório vai aprender desde cedo que as pessoas são diferentes e tudo bem, afinal, a árvore da diversidade que mostramos no início da nossa série é realmente cheia de ramificações, mas quando estamos falando de amor, não existe diferença”. Essas palavras, mais uma vez, corroboram com o discurso sobre a diversidade e, desta vez, a partir de um viés afetivo, mostrando que todas essas histórias se tratam de amor e que este está acima das diferenças.

Além dos programas de televisão, a Rede Globo tem realizado uma campanha social chamada “Tudo Começa pelo Respeito”, em parceria com UNESCO, UNICEF, UNAIDS e ONU Mulheres, sobre os direitos de mulheres, idosos, LGBT, negros, pessoas com deficiência, religiosos e soropositivos. O comercial contra a transfobia passou a ser exibido no dia 29 de agosto, logo após o capítulo em que Ivana revela ser trans para sua família, capítulo que alcançou 42 pontos de audiência em São Paulo¹⁶, e dizia:

Um dia você vai ver que não somos apenas trans, que somos arquitetos, médicos, professores. Um dia você vai ver que não somos apenas trans, lésbicas, gays, vai ver o que somos de uma forma mais ampla, o que fazemos, o que contribuímos. Um dia você não vai ver o que vestimos, mas o que sonhamos. Mas até esse dia chegar, respeitosamente, precisamos conversar muito sobre isso e entender que tudo começa pelo respeito. (GLOBO, 2017).

A emissora também se utilizou de outro recurso comunicacional. Pela primeira vez, o programa jornalístico Globo Repórter, que vai ao ar às sextas-feiras após a novela das nove,

¹⁶ Dados obtidos no site Folha de S. Paulo. Disponível em: <<http://f5.folha.uol.com.br/televisao/2017/09/saiba-quais-cenas-de-a-forca-do-querer-bateram-records-de-audiencia.shtml>>. Acesso em: 30 out. 2017.

produziu uma edição especial sobre a telenovela *A Força do Querer* em seu último capítulo. O programa fez uma cobertura ao vivo da festa de despedida da novela com todo o elenco e a autora Glória Perez, e durante o programa, mostrou entrevista com a autora e informações sobre os temas trabalhados na trama, entre eles, a transexualidade.

A partir dessas estratégias comunicacionais em sua programação, características próprias da Rede Globo, como Temer e Tondato (2009, p. 155) sublinham, que se utiliza da autopromoção como recurso para se referenciar e fortalecer sua audiência, percebemos que a emissora tem produzido uma formação discursiva a favor das diferenças, dos direitos civis à comunidade LGBT e alertando sobre a realidade brasileira violenta em que pessoas LGBT estão sujeitas. O discurso proferido pela Rede Globo tem promovido a liberdade de expressão das identidades de gênero, reforçando essa concepção no interior de sua grade televisiva, instituindo, assim, a um tipo de comportamento social inclusivo, de igualdade de direitos e respeito às diferenças. Através das entrevistas, fica mais evidente a impossibilidade de enquadrar as identidades generificadas em estruturas fixas, pois cada um tem à sua maneira de se reconhecer.

Percebe-se também que a visibilidade dada às pessoas LGBT na mídia é muito maior comparada com algumas décadas atrás, em que as aparições eram restritas a manifestações artísticas, sem voz ativa para opinar. Em contrapartida, a vulnerabilidade de pessoas LGBT parece ser maior, ao levar em conta os dados sobre a violência contra essa comunidade, que tem crescido sobremaneira. Como Hall (1997b) explica sobre as grandes transnacionais das comunicações, como a CNN, a Time Warner e a News International, que ao transmitirem um conjunto de produtos culturais estandardizados, através de tecnologias ocidentais padronizadas, criam uma “cultura mundial” homogeneizada, ocidentalizada, mas é próprio desse mesmo sistema, despertar também resistências, “reações culturais conservadoras, fazendo parte do retrocesso causado pela disseminação da diversidade efetuada pelas forças da globalização cultural” (HALL, 1997b, p. 20).

Desse modo, há uma clara tentativa da Rede Globo em produzir uma “cultura nacional” homogeneizada, no sentido de todos aceitarem e respeitarem as diversidades do país, mas as opiniões sobre a transexualidade e questões LGBT são muito divergentes no Brasil, há uma forte resistência da parte conservadora, que começa na própria família, ao rejeitar e expulsar de casa filhos/as LGBT. Essas “tendências contrapostas”, como Hall (1997b) denomina, não podem invalidar, no entanto, as transformações que acontecem socialmente, é nítido que muitos dos padrões e das tradições do passado tem sido vencido com a facilidade ao acesso à

informação, com o contato contínuo aos esclarecimentos e exemplos de “novos” comportamentos e configurações familiares.

Em meio às mudanças sociais, a mídia e seus produtos adquirem um poder elevado para a nossa sociedade, já que “toda prática social tem condições culturais ou discursivas de existência. As práticas sociais, na medida em que dependam do significado para funcionarem e produzirem efeitos, se situam ‘dentro do discurso’, são ‘discursivas’ (HALL, 1997b, p. 34), ainda assim, não possuem poder absoluto, não podem inviabilizar a ação das pessoas. Desse modo, tanto os produtos televisivos quanto o público, ou seja, os agentes sociais, realizam práticas de produção de sentido.

4.5 Os índices de audiência – eixo consumo

Na pesquisa de Paul du Gay et al. (1997), o consumo foi abordado através dos índices de vendas do Walkman, e também se observou os usos que as pessoas faziam deste produto, que iam além do entretenimento, do ouvir músicas ao ar livre, para utilizá-lo como um meio de estudo e aprendizado. Para o nosso artefato cultural, entendemos que um estudo à parte, dedicado exclusivamente à recepção seria necessário para a compreensão dos “usos” da telenovela, que segundo Hall (2003b), é o momento da decodificação, do “consumo” das mensagens produzidas pelo emissor, quando a mensagem recebida pelo receptor/audiência se transforma em práticas sociais.

Em seu estudo, Hall elaborou um modelo denominado de “codificação/decodificação” do discurso televisivo, elaborado anos antes da formulação do instrumento-analítico Circuito da Cultura, em que já indicava uma visão integrada do processo comunicativo. Para ele, o esquema comunicativo emissor-mensagem-receptor ocorre através da articulação de momentos distintos, mas que estão intrinsecamente interligados. Nesta perspectiva, a mensagem possui uma estrutura complexa de significados e a recepção/audiência possui sua própria forma de “leitura”, que completa o sentido construído pelo emissor.

Codificação, assim, é o momento da produção, da construção da mensagem, que dá início ao circuito. O processo de produção é realizado a partir de seus próprios referenciais de sentidos: rotina de produção, técnicas, ideologias profissionais, ou seja, todo um aparato estrutural. Ao passar pelo processo de produção, a mensagem, por sua vez, torna-se uma forma discursiva, é quando um fato passa a ser significado através das formas (visuais, audiovisuais ou textuais) do discurso. “No momento em que um evento histórico é posto sob o signo do

discurso, ele é sujeito a toda a complexidade das “regras” formais pelas quais a linguagem significa” (2003b, p. 388).

Entre o momento da codificação e o momento da decodificação, existem as estruturas de significado. Uma delas é a relação comunicacional entre codificador/produtor e decodificador/receptor, que o autor chama de “graus de simetria”. São os graus de compreensão e/ou má-compreensão no reconhecimento dos códigos inscritos na mensagem/discurso. Na falta de reconhecimento, ocorrem as distorções e os mal-entendidos. Uma outra estrutura de significado são os “sentidos dominantes ou preferenciais”, em que a codificação produz a formação de alguns limites, são as regras “performativas, ou seja, regras de competência e uso que buscam ativamente reforçar ou pre-ferir um domínio semântico a outro e incluir ou excluir itens dos conjuntos de sentidos apropriados” (HALL, 2003b, p. 397). Pois se não existisse certos limites, o receptor/audiência poderia “ler” qualquer coisa que quisesse dentro da mensagem.

Já o momento da decodificação, é o momento da recepção, do consumo das mensagens, que se divide em três posições hipotéticas: a Hegemônica-Dominante, quando a recepção decodifica a mensagem nos termos do código referencial em que foi codificada, “operando dentro do código dominante”, seria a comunicação perfeitamente transparente; a Negociada, que mistura os elementos de adaptação e oposição. Reconhece a legitimidade das definições hegemônicas, mas apropria-se conforme suas próprias posições situacionais, com seu próprio contexto de vida e regras; e de Oposição, quando a recepção destotaliza a mensagem no código preferencial para retotalizá-la dentro de algum referencial alternativo. Entende (ou não) o sentido preferido pela construção, mas retira do “texto” exatamente o oposto.

Reconhecer que a recepção produz suas próprias formas de apropriação da mensagem, considerando-a como uma recepção ativa e não passiva, Hall reitera os debates sobre os estudos de recepção, proporcionando novas perspectivas de pesquisas a partir de então. “Se nenhum ‘sentido’ é apreendido, não pode haver ‘consumo’. Se o sentido não é articulado em prática, ele não tem efeito” (HALL, 2003b, p. 388). Daí a importância de um estudo à parte que explore os modos de assistir à telenovela e quais os sentidos atribuídos à sua representação. Mas para exemplificarmos sobre o consumo da telenovela, observamos os índices de audiência de A Força do Querer, que apesar de mostrar somente um âmbito parcial sobre o consumo da telenovela, de acordo com os limites que os dados numéricos nos oferecem, ainda assim, não deixam de ser uma amostra de seu consumo.

Segundo dados mais recentes do levantamento do Obitel, que apresenta um panorama do público da telenovela brasileira, mais de 60% do público é composto por mulheres na faixa dos 50 anos ou mais, que pertencem a classe C, principal classe consumidora de ficção

televisiva. Os índices de audiência da telenovela A Força do Querer expressam que a trama teve boa receptividade de público, sua média percentual de audiência ficou em 36 pontos, levando em conta que cada um ponto de audiência equivale a 245.702 domicílios e 688.211 telespectadores, de acordo com a estimativa do Kantar Ibope Media¹⁷. Na Grande São Paulo, um ponto de audiência representa 70.559 domicílios e 199.309 telespectadores, assim, a média de público da telenovela em São Paulo corresponde a 2.540.136 domicílios e 7.175.110 indivíduos.

O último capítulo bateu recorde de audiência, com 50 pontos em São Paulo, seguido do programa Globo Repórter, edição especial sobre a novela A Força do Querer, que também atingiu recorde de audiência desde 2009, com 35 pontos em São Paulo¹⁸. A seguir, elaboramos uma tabela, a partir dos dados do Kantar Ibope Media, com a média de audiência semanal que a novela alcançou na Região Metropolitana de São Paulo, a porcentagem de audiência equivale ao total de domicílios.

Tabela 1: Média Audiência Semanal da telenovela A Força do Querer em SP.

1ª Semana	03/04 a 09/04/2017	31%
2ª Semana	10/04 a 16/04/2017	31%
3ª Semana	17/04 a 23/04/2017	30%
4ª Semana	24/04 a 30/04/2017	32%
5ª Semana	01/05 a 07/05/2017	32%
6ª Semana	08/05 a 14/05/2017	31%
7ª Semana	15/05 a 21/05/2017	32%
8ª Semana	22/05 a 28/05/2017	33%
9ª Semana	29/05 a 04/06/2017	34%
10ª Semana	05/06 a 11/06/2017	33%
11ª Semana	12/06 a 18/06/2017	32%
12ª Semana	19/06 a 25/06/2017	34%
13ª Semana	26/06 a 02/07/2017	35%
14ª Semana	03/07 a 09/07/2017	35%
15ª Semana	10/07 a 16/07/2017	36%
16ª Semana	17/07 a 23/07/2017	36%
17ª Semana	24/07 a 30/07/2017	37%
18ª Semana	31/07 a 06/08/2017	37%
19ª Semana	07/08 a 13/08/2017	37%
20ª Semana	14/08 a 20/08/2017	38%
21ª Semana	21/08 a 27/08/2017	38%
22ª Semana	28/08 a 03/09/2017	39%
23ª Semana	04/09 a 10/09/2017	39%
24ª Semana	11/09 a 17/09/2017	41%
25ª Semana	18/09 a 24/09/2017	40%
26ª Semana	25/09 a 01/10/2017	41%
27ª Semana	02/10 a 08/10/2017	43%
28ª Semana	09/10 a 15/10/2017	41%
29ª Semana	16/10 a 22/10/2017	43%

Fonte: Adaptado de Kantar Ibope Media. Disponível em: <<https://www.kantaribopemedia.com/conteudo/dados-rankings/audiencia-de-tv-sp/>>. Acesso em: 30 out. 2017.

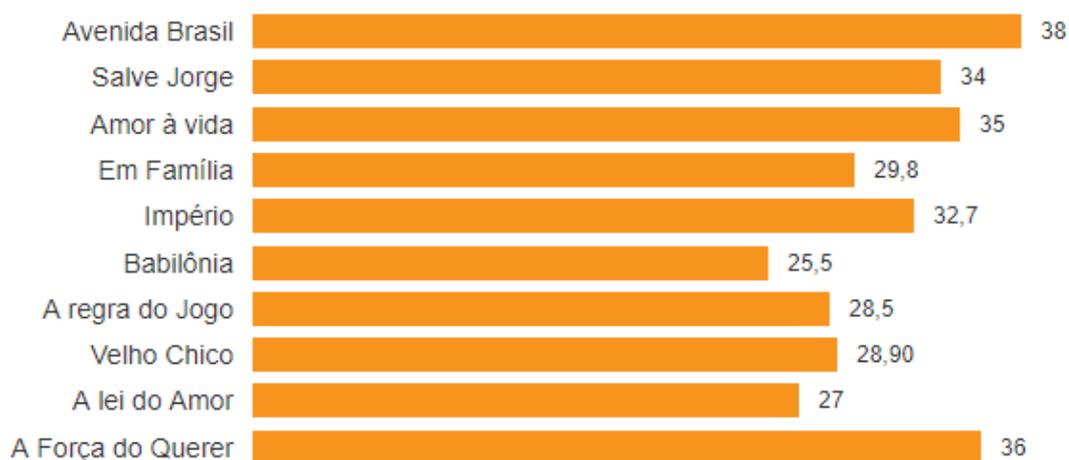
¹⁷ Disponível em: <<https://www.kantaribopemedia.com/kantar-ibope-media-atualiza-representatividade-do-ponto-de-audiencia-de-tv-2/>>. Acesso em: 30 out. 2017.

¹⁸ Dados obtidos no site Veja. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/entretenimento/final-de-a-forca-do-querer-bate-os-50-pontos-de-audiencia/>>. Acesso em: 30 out. 2017.

Podemos observar que até a metade da novela, a audiência variava entre os 31 a 36 pontos, com exceção da terceira semana, que atingiu o menor número de audiência com 30 pontos, isso significa que até a metade da novela, sua audiência cambaleou para alcançar a meta atual de 35 pontos para novela das nove, segundo portal Terra. Somente a partir da 17ª semana que a porcentagem aumentou gradativamente, ficando próximo aos 40 pontos, tendo seu maior índice na antepenúltima e última semana, com 43 pontos.

Ainda assim, sua audiência se mostra expressiva, considerando a média de audiência em São Paulo das dez últimas novelas, como assinala a seguinte tabela:

Tabela 2: Os índices de audiência das últimas dez novelas das nove.



Fonte: Folha de S. Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1928516-a-forca-do-querer-chega-ao-fim-com-melhor-audiencia-desde-2012.shtml>>. Acesso em: 30 out. 2017.

Nessas dez últimas novelas do horário das nove, a telenovela A Força do Querer atinge uma média de audiência que a Rede Globo não alcançava em cinco anos, desde 2012, com Avenida Brasil, ainda recorde de audiência entre essas dez novelas. Em comparação com sua antecessora, A Lei do Amor, a emissora alcança quase dez pontos a mais no Ibope. Os números alcançados pela novela A Força do Querer são muito significativos, ao considerar a temática trabalhada – a transexualidade, suscetível à rejeição do público, principalmente, se compararmos com a novela que teve a pior média de audiência nesse período, Babilônia, com 25,5 pontos, de 2015, que estreou com o beijo lésbico entre Tereza (Fernanda Montenegro) e Estela (Nathália Timberg), e não teve aceitação do público, ao contrário de Amor à Vida (2013-2014), em que o público torceu para o beijo gay entre Félix (Mateus Solano) e Niko (Thiago Fragoso) no final da trama, a novela alcançou uma média de 35 pontos, próxima à média de A Força do Querer.

Esses resultados podem sugerir que uma boa receptividade por parte do público depende muito da forma como a narrativa é construída, quando o desenvolvimento do enredo segue uma ordem progressiva, que estrutura e organiza a telenovela de modo a preparar o público para o andamento do conflito, que passa a torcer pelo desfecho proposto na trama. Em *A Força do Querer*, criou-se uma expectativa para que o personagem Ivan pudesse retirar os seios e, então, sentir-se feliz e realizado. A repercussão deste personagem foi tão grande, que o jornal americano *The New York Times*¹⁹ publicou uma reportagem sobre a importância da telenovela para a representatividade das pessoas trans no Brasil, segundo o jornal, a história de Ivan “pode ser o retrato positivo mais proeminente das questões transgêneros na cultura popular” (SIMS, 2017, tradução nossa).

Este cenário reflete a importância que este produto/artefato cultural, a telenovela, desempenha na cultura brasileira, que através do estudo proporcionado pelo Circuito da Cultura, compreende a articulação de cada um de seus processos como parte constitutiva das formações sociais.

¹⁹ Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/10/07/world/americas/brazil-transgender-pablo-vittar.html?smid=tw-nytimesworld&smtyp=cur>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do estudo realizado sobre a construção de sentido da transexualidade na telenovela *A Força do Querer*, em que se investigou os cinco processos distintos nos quais os sentidos e as significações são produzidos e colaboram para a formação das ações sociais e culturais da nossa sociedade, chegamos a algumas considerações relevantes. No primeiro eixo estudado – produção – verificamos que a autora Glória Perez possui um modo próprio de produzir suas narrativas, trabalhadas sob o viés de ações socioeducativas. Em *A Força do Querer*, esse mecanismo se deu através da estratégia dialógica entre os/as personagens Ivana/Ivan e Nonato/Elis, que explicavam sobre a transgeneridade ao longo dos capítulos, além de compor o elenco com um personagem transexual da vida real. O estilo peculiar da autora atua, desse modo, como “autor-modelo” (ECO, 1994), que convida, orienta e direciona o “telespectador-modelo” a entrar na lógica da história e fazer parte da narrativa.

Ao analisar a estrutura narrativa da telenovela, percebemos que esta não prediz, necessariamente, um telespectador-modelo transexual, podendo ser um telespectador que tenha interesse no assunto, ou simplesmente, aquele que até então desconhecia essa experiência e, por meio da narrativa, teve seu interesse despertado. Identificamos ainda que o corpo da/do personagem funcionou como uma força antagonista na narrativa, pois era nele que o conflito estava atrelado; e o espelho que ficava no quarto da/do personagem se destacou como um personagem na história, no qual Ivana perguntava o que havia de errado consigo mesma.

No segundo eixo – representação, pudemos observar que a telenovela teve uma intenção deliberada em promover um discurso a favor da diversidade, desmistificando concepções essencialistas e apontando para as novas possibilidades de identidades generificadas, trazidas à tona a partir da experiência da transexualidade. O discurso sobre as relações de gênero na telenovela está muito próximo dos conceitos desenvolvidos por Butler (2003), principalmente, no que diz respeito à ideia de subversão, que se refere ao deslocamento das identidades generificadas, que transitam por/entre os dois universos estabelecidos para os gêneros. Se em tempos anteriores, o discurso de uma telenovela sugeria reforçar os valores tradicionais da família, das relações convencionais, dos preceitos religiosos, hoje, percebemos que seu discurso acompanha as mudanças socioculturais e corrobora para a reconfiguração das relações identitárias, sociais, sexuais, amorosas, incitando as novas práticas sociais e individuais.

Por outro lado, se a telenovela construiu um discurso que concerne com os preceitos teóricos sobre gênero/s, também produziu uma identidade transexual baseada no padrão formulado oficialmente pelo saber/poder médico. Neste terceiro eixo, a representação do

personagem transexual coincidiu com os três deslocamentos propostos por Bento (2006): as mudanças na aparência, a diferença entre identidade de gênero e sexualidade, e os olhares que os/as transexuais estão submetidos. Mas a telenovela construiu um sujeito transexual baseado no que a autora denomina de “dispositivo da transexualidade”, ou seja, numa identidade transexual fixa e pré-determinada, enquadrada num modelo preciso e rigoroso do que é ser transexual. Manter essa concepção é limitar a experiência transexual e confinar a identidade trans aos padrões e às “verdades” estabelecidos socialmente para os gêneros.

Junto ao discurso produzido pela telenovela, verificamos que a Rede Globo tem fortalecido questões LGBT no interior de sua programação televisiva, como um modo de regulação sobre essa formação discursiva. Neste eixo, ao apresentar o contexto midiático da emissora que abordou a transexualidade e outras questões que envolvem a comunidade LGBT, percebemos que a Rede Globo tem promovido a liberdade de expressão das identidades de gênero, reforçando essa concepção em sua grade televisiva, ao qual estimula um comportamento social inclusivo, de igualdade de direitos e respeito às diferenças. Nota-se também que a visibilidade dada a pessoas LGBT na mídia é muito maior se comparada com décadas anteriores, em que as aparições eram restritas a manifestações artísticas. Em contrapartida, a vulnerabilidade social de pessoas LGBT parece ser maior, ao levar em conta os dados sobre a violência contra essa comunidade, que tem crescido bruscamente.

No último eixo, sobre o consumo da telenovela, expomos os índices de audiência que a novela alcançou na Grande São Paulo, onde se evidencia que a trama teve uma boa receptividade de público. Entre as dez últimas novelas exibidas no horário das nove, *A Força do Querer* atingiu uma média de audiência que a Rede Globo não alcançava em cinco anos, isso se revela significativo, ao considerar a temática trabalhada – a transexualidade, muito suscetível à rejeição por parte do público.

Obtidas essas considerações, longe deste trabalho se esgotar aqui, dado a complexidade que o tema proporciona para futuros projetos, podemos, por ora, concluir que o estudo desse artefato cultural, que é a telenovela, assevera-se como um produto de suma importância para a averiguação das questões socioculturais de nosso país, que investigado através de um processo comunicativo como o Circuito da Cultura, possibilitou ampliar e refletir sobre a transexualidade e questões LGBT. Apesar de a telenovela *A Força do Querer* construir uma identidade transexual dentro de um padrão pré-determinado, consideramos o seu discurso muito importante para o momento atual, por se colocar favorável às diferenças identitárias, outrora, excluídas desse mesmo espaço representacional, dando visibilidade para as identidades marcadas por sua diferença. Ainda mais, quando contribuem para alertar a sociedade sobre a

violência e a discriminação contra a comunidade LGBT, no intuito de combater a transfobia e a LGBTfobia.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.
- ALMEIDA, Heloisa Buarque. **Muitas mais coisas**: telenovela, consumo e gênero. 2001. 320 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- ALQUAS, Gisele. **Morte de travesti no Ceará inspirou cena em “A Força do Querer”**, diz ator. São Paulo: TVefamosos, 2017. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2017/05/18/morte-de-travesti-no-ceara-inspirou-cena-em-a-forca-do-querer-diz-ator.htm>. Acesso em: 20 nov. 2017.
- AUDIÊNCIA de TV SP. Kantar Ibope Media, 2017. Disponível em: <https://www.kantaribopemedia.com/conteudo/dados-rankings/audiencia-de-tv-sp/>. Acesso em: 30 out. 2017.
- ÁVILA, Simone Nunes. **FTM, transhomem, homem trans, trans, homem**: a emergência de transmasculinidades no Brasil contemporâneo. 2014. 243 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.
- BACCEGA, Maria Aparecida. Resignificação e atualização das categorias de análise da “ficção impressa” como um dos caminhos de estudo da narrativa teleficcional. In: BACCEGA, Maria Aparecida; OROFINO, Maria Isabel R. (Org.). **Consumindo e vivendo a vida**: telenovela, consumo e seus discursos. São Paulo: Intermeios, 2013. p. 27-48.
- BENEDITO Ruy Barbosa dá declaração homofóbica em festa de 'Velho Chico' e gera boicote à novela. Jornal Folha de S. Paulo, 2016. Disponível em: <http://f5.folha.uol.com.br/televisao/2016/03/10000825-benedito-ruy-barbosa-da-declaracao-homofobica-em-festa-de-velho-chico-e-gera-boicote-a-novela.shtml>. Acesso em: 09 abr. 2017.
- BENÍCIO, Jeff. **Bullying contra gay de Alto Astral não gera protestos**. [S.I.]: Portal Terra, 2014. Disponível em: <https://diversao.terra.com.br/tv/blog-sala-de-tv/bullying-contra-gay-de-alto-astral-nao-gera-otestos.d406c5d2af20c2cf5bb1f1caacbe964c7jl2el21.html>. Acesso em: 02 abr. 2017.
- _____. **Novelões da Globo estão há 3 anos abaixo da meta no Ibope**. [S.I.]: Portal Terra, 2017. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/tv/blog-sala-de-tv/noveloes-da-globo-estao-ha-3-anos-abaixo-da-meta-no-ibope.cf041fb786cd5a5ede2eb75a7407b943h1k7pqrm.html>. Acesso em: 30 out. 2017.
- BENTO, Berenice. **A Reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- _____. **O que é Transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BEZERRA, Alessandro Paciello de Castro. **A representação dos homossexuais masculinos nas telenovelas brasileiras**: um estudo de caso de Fina Estampa. 2012. 92 f. Dissertação

(Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

BORELLI, Silvia Helena Simões; PRIOLLI, Gabriel (Org.). **A deusa ferida**: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência. São Paulo: Summus, 2000.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COLLING, Leandro. Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados. **Revista Gênero**, Niterói, v. 8, n. 1, p. 207-222, 2007.

DEL RÉ, Adriana. **Ivana revela à família ser trans em ‘A Força do Querer’**, e cena pode ser histórica. [S.I.]: Estadão, 2017. Disponível em:

<<http://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,ivana-revela-a-familia-ser-trans-em-a-forca-do-querer-e-cena-pode-ser-historica,70001954113>>. Acesso em: 30 out. 2017.

DESIDÉRIO, Plábio Marcos Martins. **O discurso sobre a homossexualidade em insensato coração**: ressonância nos comentários – fragmentos discursivos – de internautas em websites. 2013. 237 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

DIVINAS Divas. **Conversa com Bial**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 08 de junho de 2017. Programa de TV.

DOURADO, Jacqueline Lima. **Rede Globo**: mercado ou cidadania? Teresina: EDUFPI, 2011.

DU GAY, Paul et al. **Doing Cultural Studies**: the story of the Sony Walkman. Londres: Sage, 1997.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

_____. **Interpretação e Superinterpretação**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FEIX, Giovana. **Gloria Perez recebe puxão de orelha por questão trans em novela**. [S.I.]: MdeMulher, 2017. Disponível em: <<https://mdemulher.abril.com.br/novelas/gloria-perez-questao-trans-a-forca-do-querer/>>. Acesso em: 26 out. 2017.

FERNANDES, Guilherme Moreira. **A representação das identidades homossexuais nas telenovelas da Rede Globo**: uma leitura dos personagens protagonistas no período da censura militar à televisão. 2012. 362 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

FINAL de ‘A Força do Querer’ bate os 50 pontos de audiência. Veja, 2017. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/entretenimento/final-de-a-forca-do-querer-bate-os-50-pontos-de-audiencia/>>. Acesso em: 30 out. 2017.

FIORATTI, Gustavo. **‘A Força do Querer’ chega ao fim com melhor audiência desde 2012**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2017. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1928516-a-forca-do-querer-chega-ao-fim-com-melhor-audiencia-desde-2012.shtml>>. Acesso em: 30 out. 2017.

FORÇA do Querer. **Globo Repórter**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 20 de outubro de 2017. Programa de TV.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. **O que é Homossexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 9. ed. São Paulo: Àtica, 2006.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

GLOBO. Tudo Começa pelo Respeito: campanha contra a transfobia. **Youtube**, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OJo9yZ2J7v0>>. Acesso em: 31 out. 2017.

GLÓRIA Perez. Memória Globo, 2011. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/ gloria-perez/trajetoria.htm>>. Acesso em: 03 nov. 2017.

GÓES, Guilherme. Você não é trans. **Youtube**, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4GUZWXCopKI>>. Acesso em: 19 ago. 2017.

GOMES, Juliana Oliveira. **Arebaba!** Telenovela e autoria. Caminho das Índias, Glória Perez e os relatos de migrantes e viajantes. 2013. 163 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: _____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003a. p. 335-349.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. The work of representation. In: _____ (Org.). **Representation**. Cultural representation and cultural signifying practices. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997a. p. 13-74.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 103-133.

_____. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997b.

_____. Codificação/Decodificação. In: _____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003b. p. 387-404.

JOVEM policial inspirou a personagem Jeiza em ‘A Força do Querer’. Globo Repórter, 2017. Disponível em: <<http://g1.globo.com/globo-reporter/noticia/2017/10/jovem-policial-inspirou-personagem-jeiza-em-forca-do-querer.html>>. Acesso em: 06 nov. 2017.

KANTAR IBOPE Media atualiza representatividade do ponto de audiência de TV. Kantar Ibope Media, 2017. Disponível em: <<https://www.kantaribopemedia.com/kantar-ibope-media-atualiza-representatividade-do-ponto-de-audiencia-de-tv-2/>>. Acesso em: 30 out. 2017.

LAERTE Coutinho. **Conversa com Bial**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 25 de julho de 2017. Programa de TV.

LEA e Toninho Cerezo. **Conversa com Bial**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 04 de julho de 2017. Programa de TV.

LGBT. **Amor e Sexo**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 02 de março de 2017. Programa de TV.

LGBT. **Profissão Repórter**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 26 de abril de 2017. Programa de TV.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação e Educação**, São Paulo, v. 26, p. 17-34, jan./abr. 2003.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de.; GÓMEZ, Guillermo Orozco (Org.). **(Re)Invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**: anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GRECO, Clarice. Brasil: rumo à produção e recepção 360°. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco (Org.). **Uma década de ficção televisiva na Ibero-América**: análise de dez anos do Obitel (2007-2016). Porto Alegre: Sulina, 2017. p. 93-123.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MADEIRO, Carlos. **ONG aponta recorde de LGBTs mortos no Brasil em 2017**; “dói só de lembrar”, diz parente. Maceió: UOL, 2017. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/09/25/brasil-tem-recorde-de-lgbts-mortos-em-2017-ainda-doi-diz-parente.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2001.

MARTINS, Ferdinando et al. (Org.). **Manual de Comunicação LGBT**. Curitiba: Ajir Artes Gráficas e Editora Ltda, 2010.

MATTOS, Georgia de; SANTOS, Tarcyanie Cajueiro. As Relações de Gênero na Telenovela “Império”. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo, SP. **Anais...** São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-0121-1.pdf>>. Acesso em: 21 mai. 2017.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. Não ao sexo rei: da estética da existência foucaultiana à política queer. In: SOUZA, Luís Antonio Francisco de; SABATINE, Thiago Teixeira; MAGALHÃES, Bóris Ribeiro (Org.). **Michel Foucault**: sexualidade, corpo e direito. Marília: Cultura Acadêmica, 2011. p. 47-68.

MOTT, Luiz; MICHELS, Eduardo; Paulinho. **Relatório 2016**. Assassinatos de LGBT no Brasil. Bahia: Grupo Gay da Bahia, 2016. Disponível em: <<https://homofobiamata.files.wordpress.com/2017/01/relatc3b3rio-2016-ps.pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela. Empréstimos e Doações. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 251-291.

NEY Matogrosso. **Conversa com Bial**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 29 de maio de 2017. Programa de TV.

NOVA novela das 9: conheça a trama e os personagens de ‘A Força do Querer’. Gshow, 2017. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/tv/noticia/2016/12/nova-novela-das-9-conheca-trama-e-os-personagens-de-forca-do-querer.html>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

OLIVEIRA, José Aparecido. **A construção discursiva e a recepção da homossexualidade na teledramaturgia brasileira**: consumo, representação e identidade homossexual. 2014. 195 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2014.

ORTIZ, Renato. A evolução histórica da telenovela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela**: história e produção. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 11-54.

PECCOLI, Vitor. **Gloria Perez diz que se inspirou em livro e revela porque decidiu abordar transexualidade em “A Força do Querer”**. [S.I.]: Otvfoco/IG, 2017. Disponível em: <<http://www.otvfoco.com.br/gloria-perez-diz-que-se-inspirou-em-livro-e-revela-porque-decidiu-abordar-transexualidade-em-a-forca-do-querer/>>. Acesso em: 06 nov. 2017.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História**, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 77-98, 2005.

PERET, Luiz Eduardo Neves. **Do armário à tela global**: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira. 2005. 246 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2014.

QUEM sou eu? Fantástico, 2017. Disponível em: <<http://especiais.g1.globo.com/fantastico/2017/quem-sou-eu/>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

RAMOS, José Mário Ortiz; BORELLI, Silvia Helena Simões. A telenovela diária. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 55-108.

RESPEITO LGBT. **Profissão Repórter**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 02 de agosto de 2017. Programa de TV.

SAIBA quais cenas de ‘A Força do Querer’ bateram recordes de audiência. Folha de S. Paulo, 2017. Disponível em: <<http://f5.folha.uol.com.br/televisao/2017/09/saiba-quais-cenas-de-a-forca-do-querer-bateram-records-de-audiencia.shtml>>. Acesso em: 30 out. 2017.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SANCHEZ, Marcelo Hailer. **A construção da heteronormatividade em personagens gays na telenovela**. 2013. 91 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

_____. História das Mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História**. São Paulo: EDUNESP, 1992. p. 63-95.

SILVA, Fernanda Nascimento da. **Bicha (nem tão) má: representações da homossexualidade na telenovela Amor à Vida**. 2015. 225 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

SILVA, Míriam Cristina Carlos; SANTOS, Tarcyanie Cajueiro. Peregrinação, experiência e sentidos: uma leitura de narrativas sobre o Caminho de Santiago de Compostela. **E-Compós**, Brasília, v. 18, n. 2, p. 1-15, maio/ago. 2015.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: _____ (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 73-102.

SIMS, Shannon. Transgender Brazilians Embrace Hit Soap Opera: ‘Now You Can See Us’. **The New York Times**, New York, 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/10/07/world/americas/brazil-transgender-pablo-vittar.html?smid=tw-nytimesworld&smtyp=cur>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

SUPERIOR TRIBUNAL DE JUSTIÇA. **O direito dos indivíduos transexuais de alterar o seu registro civil**. [S.I.]: Jusbrasil, 2014. Disponível em: <<https://stj.jusbrasil.com.br/noticias/154275355/o-direito-dos-individuos-transexuais-de-alterar-o-seu-registro-civil>>. Acesso em: 25 nov. 2017.

TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa; TONDATO, Marcia Perencin. A influência da telenovela na programação da TV brasileira. In: _____. **A televisão em busca da interatividade: uma análise dos gêneros não ficcionais**. Brasília: Casa das musas, 2009. p. 46-55.

THEODORO, Hadriel Geovani da Silva. **Transgeneridade, mídia e consumo**: um estudo de caso das visibilidades midiáticas de Laerte Coutinho. 2016. 156 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo) – Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2016.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 218-264.

TONDATO, Marcia Perencin; ABRÃO, Maria Amélia P.; MACEDO, Diana Gualberto de. Ficção e realidade televisivas: o caminhar pela cultura e o encontro com a telenovela. In: TONDATO, Marcia Perencin; BACCEGA, Maria Aparecida (Org.). **A telenovela nas relações de comunicação e consumo**: diálogos Brasil e Portugal. Jundiaí: Paco Editorial, 2013. p. 149-204.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

TUFTE, Thomas. Telenovelas, cultura e mudanças sociais: da polissemia, prazer e resistência à comunicação estratégica e ao desenvolvimento social. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 293-319.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 7-72.

XAVIER, Ismail. Do senso moral-religioso ao senso comum pós-freudiano: imagens da história nacional na teleficção brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 47-73.

ANEXO A – Cenas referidas no Gráfico 1: Níveis da tensão dramática da narrativa

(a) Ivana criança, desconfortável em posar para fotografias.



(b) Ivana em frente ao espelho, afirma: “não sou eu!”.



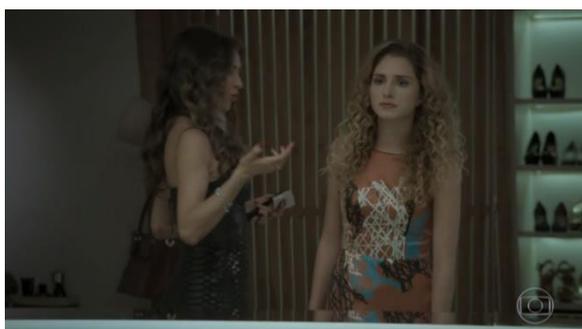
(c) sai com Cláudio, esse encontro marca o início do namoro.



(d) bate em seus seios, em frente ao espelho.



(e) permite que sua mãe a arrume para uma ocasião familiar, numa tentativa de se adequar à vaidade feminina.



(f) rasga a lingerie que Cláudio lhe deu.



(g) conhece T. Brant e descobre que é trans.



(h) veste-se como homem e sofre a primeira tentativa de agressão física.



(i) aplica hormônio masculino.



(j) Ivana reúne a família e revela que é trans.



(l) corta o cabelo num ato simbólico de libertação.



(m) aparece de barba, efeito do hormônio



(n) não arruma emprego por causa da discrepância entre a aparência e o nome na identidade.



(o) não consegue usar banheiro no shopping.



(p) descobre gravidez.



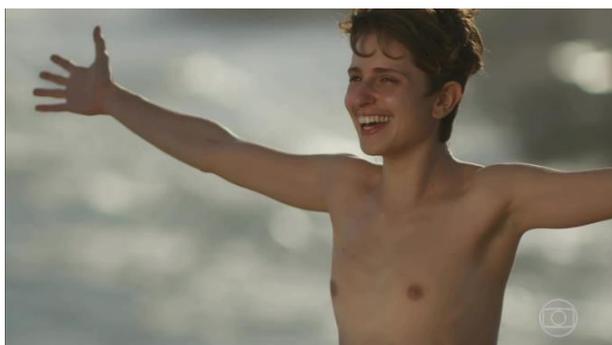
(q) sofre agressão física e perde o bebê.



(r) retira os seios.



(s) realiza o sonho de ficar sem camisa na praia.



(t) fica com Cláudio.

