

Revista

FAMECOS

mídia, cultura e tecnologia

Representação

Queridas, mas nem tanto: a representação da travestilidade em *Queridos Amigos*

Darlings, but not that much: the representation of travestitism in Queridos amigos

LEANDRO COLLING

Professor no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA/BA/BR.

<leandro.colling@gmail.com>

TESS CHAMUSCA PIRAJÁ

Mestranda no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA/BA/BR.

<tesschamusca@gmail.com>

RESUMO

A atual predominância de gays, lésbicas e trans discretas e respeitáveis na ficção televisiva produzida pela Rede Globo significa um avanço para as representações midiáticas de sexualidades dissidentes? Neste trabalho, propomos uma discussão sobre tal temática a partir da investigação da minissérie *Queridos amigos* (2008), exibida pela TV Globo entre fevereiro e março de 2008. Em destaque, através da análise de normas de gênero e sexualidade evocadas na obra, problematizamos a representação de duas personagens travestis. Para tal, nos baseamos em uma concepção pós-estruturalista de representação e na teoria Queer.

PALAVRAS-CHAVE: Representação; Travestilidades; Teoria queer.

ABSTRACT

There is a current prevalence of respectable gays, lesbian and trans people on soap operas and series produced by RedeGlobo. Does it mean an advance with respect to media representations of dissident sexualities? In this work, the subject will be discussed from the analysis of *Queridos amigos*, serial broadcast on TV Globo on February and March 2008. Through the analysis of gender and sexuality rules and values evoked in the serial, we problematize the representation of two travestite characters. The study is based on a post-structuralist conception of representation and Queer theoretical approach.

KEYWORDS: Representation; Travestitism; Queer theory.

Através das pesquisas sobre telenovelas, minisséries e seriados produzidos pela Rede Globo de Televisão, observamos que, nos últimos dez anos, personagens homossexuais ditos estereotipados vêm perdendo espaço para indivíduos que se comportam de acordo com as convenções atribuídas ao seu gênero, possuem ou almejam uma relação monogâmica, de preferência oficializada, e desejam ter filhos. A tendência tem ampla aceitação por parte da crítica, inclusive a acadêmica (Lopes, 2003), e da militância LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros), mas será que estamos experimentando um grande avanço no tocante às representações midiáticas de sexualidades dissidentes?

A presença de gays afeminados, lésbicas masculinizadas e travestis escandalosas nas tramas desses programas, por si só, não implica na construção de uma imagem pejorativa destes indivíduos e tais personagens “respeitáveis” podem realizar um processo de apagamento das diferenças se considerados como ideais de representação. Neste trabalho, propomos a discussão de tal temática a partir da investigação da minissérie *Queridos amigos* (2008). Em destaque, através da análise de normas de gênero e sexualidade evocadas na obra, problematizamos a representação de duas personagens travestis. Para tal, nos baseamos em uma concepção pós-estruturalista de representação e na teoria *Queer*.

Representações midiáticas e sexualidades dissidentes

Em artigo de revisão teórica sobre o conceito de representação, Soares (2007) explica que o termo vem do vocábulo latino *repraesentationis*, que significa “imagem ou reprodução de alguma coisa”. Ou seja, na sua origem e etimologia, a idéia de representação se relaciona com a busca pela apreensão da realidade por meio de sistemas de significação. Contudo, por entender a linguagem, e todo sistema de significação, como cultural e arbitrária, instável e indeterminada – “Há um constante deslizamento

de sentido em toda interpretação” (Hall, 1997, p. 33) –, opós-estruturalismo questiona a noção clássica do conceito.

“No registro pós-estruturalista, a representação é concebida unicamente em sua dimensão de significante, isto é, como sistema de signos, como pura marca material” (Silva, 2007, p. 90). Sem pressupostos miméticos, ela se expressa em filmes, textos, obras de teledramaturgia. Além de serem meios através dos quais damos sentido aos mundos da vida, as representações são instrumentais em sua construção (Rabinow, 1999). Há uma intrincada relação entre formas representacionais e sociedade, o que implica em uma disputa simbólica entre diferentes discursos cujos efeitos são sentidos no mundo social.

A televisão se consolidou como fonte primordial de representações na contemporaneidade. Ou seja, os programas televisivos têm um papel fundamental no desfazer e refazer das identidades coletivas, que se alimentam e se projetam sobre as representações da vida social que ela oferece (Martín-Barbero, 2000). Não podemos entendê-la

“

como o aparelho que gerencia a reprodução social e ideológica da ordem existente, mas como o espaço contraditório onde se negocia a significação e onde, no jogo das mediações, se cria e se recria a hegemonia cultural.

(Mattelart, 1989, p. 201-202)

Ocupando o horário nobre da programação e alcançando altos índices de audiência, a teledramaturgia tem um papel central neste processo. Motter e Munglioli (2007/2008,

p. 163) explicam que, durante o período da censura governamental, de uma forma indireta, transferiu-se “para a ficção a responsabilidade de mostrar a verdade ou a realidade da vida dos brasileiros”. Se, de um lado, os militares queriam que a telenovela mostrasse com ufanismo os valores da cultura nacional, para os roteiristas e diretores o programa deveria servir como uma forma de o Brasil se discutir como nação.

Com essa dose de crítica social e política, a teledramaturgia conseguiu estabelecer uma imagem até certo ponto “avançada” da Rede Globo. E se até os dias atuais temas considerados polêmicos dentro da sociedade brasileira são discutidos nas telenovelas a partir de uma abordagem romântica e melodramática (características do formato), minisséries tornaram-se reconhecidas por darem a essas questões um tratamento mais denso e, de certa forma, anteciparam uma mudança de costumes (Paiva, 2007). De modo que, se em comparação às telenovelas as minisséries experimentam maior liberdade estética e temática, nos interessa saber como esse potencial é acionado na representação da travestilidade.

Assim como a crítica feminista, a partir dos anos 70, as discussões acadêmicas sobre representações de sexualidades dissidentes empreenderam “uma luta política e teórica contra a repetição das imagens negativas em favor das imagens positivas” (Lopes, 2004, p. 66). Ao mapear a existência de personagens homossexuais no cinema brasileiro produzido até os anos 90, o que totalizou 67 obras analisadas, Moreno (2002) qualificou as representações de gays afeminados e lésbicas masculinizadas em 30 filmes como estereotipadas e pejorativas e considerou que a maioria delas contribuía para a reduplicação dos preconceitos. Por sua vez, ao analisar a representação da homossexualidade em telenovelas da Globo, Peret (2005, p. 181) concluiu que as obras que valorizam a imagem do homossexual de “forma positiva” são aquelas que “o mostram de uma forma tal que é preciso incluir a verbalização clara de sua preferência sexual para fazer o público notar esse aspecto”.

Parte dos ativistas gays brasileiros também critica essas formas de representação. Em vários momentos, o Grupo Gay da Bahia (GGB) ameaçou processar autores de novelas da Rede Globo e a própria emissora em função da existência de personagens homossexuais considerados afeminados e/ou caricatos. Em outras ocasiões, a entidade teceu elogios quando os personagens “pareciam normais”, sem afetações (Colling, 2007). Tais reações às representações midiáticas suscitam questionamentos. Por que personagens que praticamente anulam as suas diferenças e se comportam como pessoas “respeitáveis” e assexuadas são mais aceitas em tais programas? Por que homossexuais afeminados, lésbicas masculinizadas e travestis e transexuais extravagantes não podem fazer parte das tramas de obras teledramatúrgicas? Até que ponto representações “aceitáveis” fazem com que, verdadeiramente, no jogo das mediações, se recrie a hegemonia cultural?

Para nós, representações de gays afetados, lésbicas “caminhoneiras” e pessoas trans “fechativas” podem sim provocar discussões relevantes desde que os personagens sejam humanizados. O que se relaciona não com a busca por imagens positivas – o que levaria a novos estereótipos, idealizados – mas com a reivindicação de representações diversificadas. Com base nas reflexões sobre o tema empreendidas por três autores de campos distintos (Pallotini, 1998; Silva, 2007; Lima, 2006), entendemos que uma abordagem humanizada gira em torno dos seguintes aspectos: a presença de sujeitos que interagem socialmente; são personalizados e não representados como exemplares de um grupo; não são seres exóticos; são verossímeis e, por isso, afetados por transformações e conflitos internos; e possuem uma dimensão psicológica bem construída. Seguindo os passos de Butler (*apud* Pris; Meijer, 2002), também consideramos humanizados aqueles personagens que não são abjetos, que possuem uma história familiar e/ou psicológica complexa e que não são fantoches provocadores de risos perversos nos telespectadores.

Além disso, para discutir de que modo são abordadas as relações entre gênero, sexualidade e travestilidade na minissérie *Queridos amigos*, utilizamos algumas reflexões centrais da teoria *Queer*.

Teoria *Queer*, matriz heteronormativa e travestilidade

Desenvolvida a partir de meados dos anos 80 por pesquisadores e ativistas, a teoria *Queer* tem relação direta com a política *Queer*, uma nova forma de militância que surge no movimento gay e lésbicodados Estados Unidos nesse período. Tratava-se de um período de crise da identidade homossexual, devido ao seu caráter unificador e generalizante, a partir do qual todos que não fossem heterossexuais eram classificados apenas como gays, independente das especificidades com que lidavam com a sua vida sexual e as suas identidades.

Queer pode significar estranho, ridículo, excêntrico ou extraordinário, raro. A expressão foi escolhida para nomear o movimento e a teoria com o intuito de positivar um termo comumente utilizado para insultar homossexuais. Considerando que “a sexualidade envolve tantas dimensões que não são bem descritas, de modo algum, em termos do gênero do objeto do desejo” (Sedgwick *apud* Moita Lopes, 2004, p. 4), os autores *Queer* propõem, sobretudo, um deslocamento do objeto de análise: do centro (branco e classe média) para as margens da sociedade.

Os estudos *Queer* englobam não só a crítica literária, cinematográfica, mas também a análise de discursos científicos, legais e pedagógicos. Ao analisar espaços de sociabilidade masculina na literatura inglesa do século XIX, Sedgwick deu o pontapé inicial para a compreensão de que a ordem social contemporânea não difere de uma ordem sexual. Sua estrutura está no dualismo hetero/homo, mas de forma a priorizar a heterossexualidade por meio de um dispositivo que a naturaliza e, ao mesmo tempo,

a torna compulsória. Dispositivo este que, em 1991, Michael Warner iria intitular heteronormatividade (Miskolci, 2007).

Por heteronormatividade, compreende-se a legitimação do modelo heterossexual como norma regulatória das relações sexuais e de gênero na sociedade ocidental contemporânea, que se torna uma imposição ao invés de ser uma entre tantas formas de viver a sexualidade. Tal padrão é herdeiro de uma visão de sexualidade orientada por aspectos “biológicos”. A partir do momento em que a heterossexualidade virou algo compulsório (final do século XVIII), rapidamente ocorreu uma associação entre heterossexualidade e reprodução, concebida como natural e normal. O que gerou a atribuição de papéis rígidos e estanques ao feminino e ao masculino. Quem não cumpre esses papéis passa a ser tido como anormal.

Com base em releituras de Austin, Derrida, Kristeva, Lacan e Sedgwick, entre outros, Butler (2001) afirma que a heteronormatividade se impõe performativamente. Ou seja, a autora defende que as regras que materializam o sexo dos sujeitos são construídas socialmente e precisam, a todo instante, ser reafirmadas, o que significa dizer que são performativas. “A performatividade não é, assim, um ‘ato singular’. [...] E na medida em que ela adquire o status de ato no presente, ela oculta e dissimula as convenções das quais ela é uma repetição” (Butler, 2001, p. 167).

Dessa forma, sendo os corpos desde sempre demarcados pela cultura, o gênero é aqui concebido como ideal que cria os corpos que governa, materializando-os performativamente. Para Butler, tal processo de materialização dos sujeitos cria, ao mesmo tempo, dois campos interdependentes: os chamados gêneros inteligíveis e o domínio do abjeto – instância com a qual os indivíduos não devem se identificar. Os gêneros inteligíveis estão de acordo com as regras por manterem relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, desejo e prática sexual. Assim, o corpo, identificado como de um homem, determina o gênero (masculino) e leva a

uma forma de desejo dirigido ao sexo/gênero oposto (a mulher). O que, por sua vez, aponta para uma família “normal”, sustentada sobre a reprodução sexual e a monogamia.

Contudo, “certos tipos de ‘identidade de gênero’ parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, precisamente por não se conformarem às normas da inteligibilidade cultural” (Butler, 2003, p. 39). Tais matrizes subversivas são criadas pelos corpos abjetos, habitantes de zonas inóspitas da vida social, povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas que são fundamentais para que o domínio do sujeito seja circunscrito.

Dentre os corpos abjetos presentes na sociedade, figuram as travestis. Elas modificam as formas de seu corpo com o intuito de torná-lo parecido com o das mulheres; comportam-se no cotidiano como uma delas, mas não desejam recorrer à cirurgia de transgenitalização (Benedetti, 2005). Assim, é fundamental ter a noção de que o feminino travesti não é o feminino das mulheres. Ainda que busquem exaustivamente a feminilidade, elas “não querem abrir mão de alguns bens simbólicos que julgam próprios da masculinidade, tais como independência, autonomia, força física, racionalidade, entre outros” (Pelúcio, 2004, p. 133).

Análise da minissérie Queridos amigos

Para investigarmos a representação da travestilidade na minissérie *Queridos amigos* interpretamos os seguintes aspectos: identidade de gênero e identidade sexual que as personagens assumem na trama; gestualidade (Colling, 2008); caracterização (Pallottini, 1998); posição que ocupam na trama (protagonista, antagonista, secundária); forma como são caracterizadas narrativamente (personagem plana ou redonda) (Gancho, 2006); e tamanho e ângulo dos planos e elementos sonoros utilizados nas cenas em que as personagens investigadas participam ou são mencionadas (quando esses adquirirem

significado que ultrapasse as questões relacionadas apenas à narrativa). Em seguida, apresentaremos dados gerais da minissérie, além de um resumo do enredo da obra.

Queridos amigos, de Maria Adelaide Amaral, com a colaboração de Letícia May, é composta de 25 capítulos, de 40 minutos. Os programas foram exibidos às 23 horas, entre 18 de fevereiro e 28 de março de 2008. Alguns personagens foram acrescentados ou ganharam mais espaço na minissérie. É o caso das travestis Cintia (que tem uma participação furtiva no romance) e Brenda (que não existia na sinopse original). A trama se passa entre outubro e novembro de 1989 nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. A obra fala sobre um grupo de amigos que se autointitulava “família”: Léo, Tito, Pedro, Bia, Benny, Vânia e os casais Ivan e Lena, Lúcia e Rui e Rachel e Pingo. São intelectuais de esquerda que viveram juntos as agruras da ditadura militar mas que, desde 1982, acabaram se afastando. Com problemas de saúde, Léo vivia isolado numa casa de campo, na companhia de Karina. Ao sonhar com sua morte e os amigos, decide convidá-los para um reencontro.

Cintia e Brenda são amigas e estão presentes na obra desde o primeiro capítulo. As duas estão em uma boate gay quando Benny procura companhia para ir até a casa de Léo – como Brenda já tinha compromisso, ele escolhe Cintia. Na festa promovida pelo amigo, ele vai embora e deixa Cintia sozinha. Ela e Karina, que estava se sentindo rejeitada por Léo, pegam carona com Pingo. As duas acabam se tornando amigas, pois Cintia a abriga em seu apartamento. No decorrer da trama, o interesse por astrologia faz com que Cintia também se aproxime de Bia. Ao buscar o resultado de seu mapa astral na companhia de Brenda, as duas acabam presenciando uma discussão de Bia com sua mãe, Iraci, sobre o fato de Bia ter sido torturada durante a ditadura. Cintia e Brenda tentam acalmar Iraci e conquistam a sua afeição.

Iraci sempre se diverte nos bailes do Chão de Prata com o amante Alberto, que lança a sua candidatura a Rainha do Havai. A participação de Cintia e Brenda na trama está muito relacionada ao trabalho de cantora da primeira (que, além de se apresentar na boate gay, é convidada a fazer shows nos bailes do Chão de Prata) e a amizade que elas constroem com Benny, Bia, Iraci e Alberto. Brenda auxilia Iraci nos preparativos para o concurso da Rainha do Havai e descobre o nome do torturador de Bia. Cintia é uma das poucas pessoas presentes no enterro de Léo. Quando ela diz a Karina que não vai até a casa de Lúcia após o enterro porque acha que o convite se restringe à “família”, Karina responde que ela também faz parte da “família”. Cintia fica emocionada e acompanha todos.

Cintia e Brenda integram o grupo de personagens secundários, que têm diferentes níveis de inserção na trama. Enquanto pais, maridos, esposas e amantes dos doze amigos aparecem um pouco mais na minissérie, as pessoas que se aproximaram da “família” na época atual da trama participam menos do enredo. É o caso de Karina, Cintia e Brenda. A travestilidade está diretamente relacionada ao surgimento de Cintia e Brenda na trama, pois é a partir da busca de Benny por uma moça (não exatamente do tipo que os amigos estavam acostumados a ver) para acompanhá-lo até a casa de Léo que conhecemos as duas personagens. Embora o convívio com os outros apresente alguns momentos de tensão pelo fato delas serem travestis, de maneira geral, são como figuras femininas que Cintia e Brenda se reconhecem e são tratadas pelos demais.

Elas aparentam ter cerca de 30 anos. A primeira é alta e magra. Tem olhos castanho-escuros e cabelos de mesma cor, com comprimento abaixo dos ombros. De estatura mediana, Brenda é um pouco mais robusta. Ela tem olhos verdes e cabelo Chanel castanho-claro curto. As duas se vestem como “peruas” que adotam uma indumentária mais comportada. Ou seja, ostentam jóias e têm no guarda-roupa ao menos uma peça de oncinha que usam com frequência, mas não possuem vestes curtas e decotadas.

Cintia e Brenda estão sempre bem maquiadas, com as unhas impecáveis e sapatos com saltos. Além de serem luxuosas no modo de se vestir, têm o comportamento de uma *lady*. Nesse sentido, é possível identificardiferenças entre as duas. Cintia é expansiva, sensível, romântica e tem “horror de violência”. Já Brenda é mais objetiva e compenetrada. E embora fique consternada com as mesmas situações que Cintia presencia, nunca chora.

Brenda é prostituta de luxo e ostenta com frequência seus ganhos financeiros. Já Cintia canta na boate gay frequentada por Benny e, com o dinheiro que ganhou em temporada na Suíça, comprou um apartamento no centro da cidade. As duas circulam entre intelectuais de classe média e convivem com pessoas abastadas, mas não vieram de famílias ricas. Elas fazem parte de um grupo que as travestis costumam chamar de “europeias”. Como explica Pelúcio (2007, p. 106), “a passagem pela Europa significa uma ascensão social no meio travesti” que, além de proporcionar ganhos financeiros, torna possível outros bens simbólicos, como ser sofisticada e cosmopolita.

Assim, quando vai até a casa de Léo com Benny e escuta a “família” falando sobre os problemas do Brasil, é por querer se sentir “à altura” daquele grupo - pessoas viajadas, que falam outros idiomas – que, mesmo receosa, Cintia diz: “por mim, eu tinha continuado na Europa”. Em outra cena, Brenda diz que não vê a hora de voltar para a Europa porque “lá pelo menos o dinheiro vale alguma coisa”. Ou seja, é se aproximando de um refinamento burguês que as duas esperam ser tratadas como pessoas dignas. Contudo, como veremos em seguida, a partir da análise de uma sequência em que Cintia participa, a abjeção pode continuar atravessando a vida destas pessoas ainda que elas sejam *ladies* tenham dinheiro e *glamour*.

Capítulo 2, 19/02/2008 – Na minissérie não há uma cena do momento em que Benny contrata Cintia para acompanhá-lo até a casa de Léo. Até então, só tínhamos a visto cantando na boate. Antes dos dois chegarem, os amigos já estão sentados à

mesa. Vemos Benny e uma figura feminina no carro, de costas e em *plongée* (filmada de cima para baixo), o que nos permite observar o modo comportado como a moça se senta sem saber quem ela é. Em seguida, a câmera se movimenta horizontalmente pela mesa. De um lado, Vânia dá um beijo em seu marido, do outro, Rachel abraça e beija Pingo. Todos estão observando o casal que chega. Ao terminar de filmar a mesa, a câmera para e vemos os dois se aproximando sorridentes. Benny apresenta Cintia aos amigos como sua noiva. Léo diz que quer fazer da reunião “um elogio ao afeto, à tolerância e solidariedade”.

Os filhos gêmeos de Rachel, Gil e Caetano, se perguntam se Cintia é homem ou mulher e ficam embaixo da mesa para tentar descobrir. Os amigos seguem conversando sobre as infelicidades dos anos 80 e do Brasil. Quando Vânia questiona porque Cintia voltou para o Brasil, Benny diz que ela foi deportada.

Cintia: Essa parte foi terrível (*rindo*).

Benny: Ah! Mas foi melhor assim ‘né’ meu amor? Imagina se você tivesse continuado na Suíça. Como é que eu ia encontrar a mãe dos meus filhos?

(*Karina pergunta á Cintia o que ela fazia na Suíça e Benny responde que ela fazia ‘michê’*)

Rachel: Eu não vou expor as crianças a esse deboche.

B: E o seu marido comendo as alunas não é deboche?

(*Rachel se revolta e resolve ir embora*).

Benny continua provocando todos e eles vão se retirando um a um da mesa. Quando Pingo diz a Leo que era melhor não ter convidado Benny, ele responde: “Por quê? Isso é democracia. Aceitar as diferenças. É um exercício muito difícil pra nós. Nossa geração é muito sectária”. Anoitece e as pessoas se preparam para ir embora. Ao deixarem a casa, Tito e Pedro passam por Benny e não se despedem do amigo. Ele fuma sozinho na

varanda. A música de fundo é *We are thechampions*, de Freddie Mercury. Gil e Caetano vão até a cozinha fazer um lanche. Quando Rachel vai buscar os dois filhos, Cintia está se despedindo dos meninos.

Rachel: Vocês dois, ‘umbora’.

Gil: um dia ‘cê’ mostra ‘pra’ gente se é homem ou mulher? (*há uma trilha sonora na cena: o início de We are thechampions*).

Cintia: (*dando risada*) Se a sua mãe deixar.

R: Vão arrumar a mochila de vocês. Vão. Sem enrolar. Rápido, rápido.

(*Rachel espera os meninos saírem*)

R: Quem você pensa que eu sou? (*agressiva*)

(*Cintia fica assustada com o comportamento de Rachel*)

R: Que é que ‘cê’ tem nessa sua cabeça hein seu anormal? Fica longe dos meus filhos entendeu? (*num tom ameaçador*)

C: Eu não fiz nada com seus filhos. Olha, se tem uma coisa que eu respeito nessa vida é família, ‘tá’! (*com a voz embrulhada de choro*)

R: Fica longe dos meus filhos (*e se retira*)

(*A trilha sobe no momento do refrão da música. A câmera filma Cintia sozinha, tentando assimilar a ofensa gratuita*)

Nessa sequência, de modo debochado, Benny critica a família mononuclear burguesa e a heterossexualidade. E, para isso, usa Cintia. Além dele, as próprias realizadoras da minissérie brincam com o tema ao incluírem na cena um suspense sobre a identidade da moça que o acompanha e estabelecerem um paralelo entre dois casais heterossexuais expressando afeto na mesa e um par não-convencional que se junta a eles e desestabiliza os padrões de normalidade. Com o intuito de provocar os

amigos, Benny, um homossexual assumido, forja um par monogâmico, feliz e ansioso para constituir uma família (algo não somente aceito, mas valorizado socialmente), em que o papel feminino é ocupado por uma travesti. No entanto, ele não contava com o fato de ter contratado uma travesti que, por todos seus atributos (feminilidade recatada e muito respeito pela instituição da família), dificilmente faria “um show ‘pros’ coroas”, como ele desejava.

E aqui chegamos a uma questão interessante: a tensa reação dos amigos – intelectuais de esquerda que lutaram contra um sistema opressor nos anos 70 – à polida travesti. Atitude que nos remete a considerações de Trevisan (2007, p. 344) sobre o surgimento do movimento homossexual brasileiro, em destaque, quando observamos a fala de Léo sobre a dificuldade de sua (sectária) geração em aceitar as diferenças. O autor explica que, em 1978, a “esquerda ortodoxa” considerava a sexualidade uma luta secundária e os homossexuais eram discriminados pelos “setores progressistas”.

Benny e Cintia passam por situação semelhante. Quando chegam à casa de Léo, alguns dos amigos ficam visivelmente incomodados com o fato de Benny ter levado uma travesti para confraternizar com eles. Rachel põe a mão na testa impaciente e Tito, Pedro, Rui e Pingo ficam sérios e evitam olhar para o casal. Aliado a isso, antes mesmo do encontro, chama a atenção o modo como Léo convida Benny para a festa: “em razão das crianças presentes, eu não quero que você leve esse rapaz [Jurandir, namorado dele]”. Embora de forma mais incisiva, Rachel age da mesma maneira ao obrigar Cintia a se afastar de seus filhos. Aqui, uma injustificada ameaça às crianças causada pela diferença serve de bode expiatório para uma atitude preconceituosa.

Ironicamente, são as crianças que mantêm um contato mais humano com Cintia, em destaque os dois filhos gêmeos de Rachel. Ao vê-la sozinha na varanda da casa, um deles diz: “vem com a gente. Não fica aí tomando chuva. Senão você vai ficar resfriada”.

Quanto aos adultos que constituem a “família”, em sua maioria, ao lidarem com Cintia, exercitam a tolerância (a qual Léo propõe um brinde logo no início do encontro). Trata-se de uma postura que se aproxima da adotada em alguns debates equivocados sobre a diversidade nas escolas, como explica Bento (2008). Em ambos os casos, “é como se houvesse o lado da igualdade, onde habitam os/as que agem naturalmente de acordo com os valores hegemônicos e os outros, ou diferentes. Quando, de fato, a diferença é anterior, é constitutiva dessa suposta igualdade” (2008, p. 131-132). Contudo, há aqueles que nem mesmo se esforçam em ser tolerantes. É o caso de Rachel que, sem motivo algum, é extremamente grosseira com Cintia.

De início, ao evocar um tipo de relação amorosa que existe na realidade e foge aos padrões hegemônicos, a provocação de Benny revelou, ainda que indiretamente, a impossibilidade dos arranjos inteligíveis esgotarem o campo da sexualidade e do parentesco. Além de ter denunciado a demagogia de pessoas que, mesmo não seguindo a risca às normas de inteligibilidade, julgam e isolam os não inteligíveis. Porém, no fim das contas, a possibilidade de um homem se relacionar com uma travesti e levá-la a um encontro com amigos é retratada como algo despropositado. O que, em alguma medida, reforça os valores excludentes que impedem as travestis de viverem tal experiência com seus cônjuges na “vida real”¹. Assim, os indícios de superação e resposta de um gay e uma travesti às imposições e discriminações de um grupo de pessoas heteronormativas se resumem aos versos de *We are the champions*, que embalam duas cenas em que eles participam nesta sequência.

Capítulo 17, 14/03/2008 – Cintiacanta pela primeira vez no Chão de Prata. Vão até o baile Iraci, Alberto, Karina e Brenda. Enquanto a amiga se apresenta, Brenda dança com um senhor de meia idade, que puxa seu corpo para perto do dele. Ela não dá muito atenção aos seus apelos. O homem leva Brenda até a mesa onde Karina a espera, puxa a cadeira para que ela possa sentar e diz: “não se esqueça. A próxima contradança

é minha. Maravilhosa!”. Logo depois, beija a mão de Brenda e se retira. Ela fica um pouco incomodada com o flerte.

Brenda: Se bobear ele me pede em casamento (*diz à Karina*).

Karina: Será que ele não sacou que você... (*ela não chega a terminar a frase, pois Brenda a interrompe*)

B: Esse não (*fala rindo*). Mas eu não vendo gato por lebre. Quem sai comigo sabe muito bem o que tá levando. Hum.

K: Você não tem vontade de operar?

B: Eu minha filha. Perder meu capital? Tá maluca?! (*dá risada*).

Em outra cena dessa sequência, Brenda vai ao banheiro. A personagem é filmada de perfil em plano americano com a pélvis projetada para frente, urinando no mictório. Enquanto uma mão segura o pênis, a outra está apoiada na parede. Há uma trilha incidental que ajuda a construir um clima leve e descontraído para a cena. Ao ver que alguém abriu a porta do banheiro (o homem com que estava dançando), ela ajeita a roupa com gestos viris e diz, em um tom de voz mais másculo: “Desculpe. É que o banheiro feminino ‘tava’ cheio”. Logo em seguida, retorna à performance feminina, mexe nas unhas, põe as mãos delicadamente no ombro do homem e fala, graciosa, “Ninguém é perfeito”. Sem constrangimento, pisca o olho sorridente e sai do banheiro. O homem fica bastante confuso.

Aqui, Brenda vivencia uma situação desejada pela maioria das travestis. O ato de “passar por mulher” significa que os códigos do vestuário, gestualidade e comportamento feminino foram assimilados com sucesso. A personagem é admirada por um homem de modo efusivo no baile. Atestando sua feminilidade, diz à Karina que ele poderia até pedi-la em casamento (pois estava confiante de que cortejava uma

mulher). Por extensão, a cena também indica que, longe de conformar um atributo inato, o “ser mulher” é um ato performativo e passível de ser aprendido por qualquer um. Contudo, logo em seguida, Brenda faz questão de esclarecer que não engana os seus clientes. O que, na vida real, se torna uma questão de sobrevivência, já que a reação masculina ao equívoco pode resultar em atitudes violentas e, até mesmo, em assassinato da travesti. Para Silva (2007, p. 166), aí reside uma “incorespondência”:

“

Enquanto tais performances significam a consagração de todo um esforço, naquele momento supremo para o qual tudo talvez concorra, nesse instante do encontro sexual com o macho, quando a experiência trans irá se revestir de sua mais alta potencialidade, ela deve negar-se a se própria.

Porém, consideramos que o ato de informar que não é mulher não significa que a travesti nega a si mesma. Ela reivindica a feminilidade para si. De modo que o pênis não inviabiliza, mas integra o projeto de ser travesti. E, na cena em questão, é também concebido como um atrativo diferencial que proporciona à Brenda ganhos financeiros. Como o próprio Silva (2007, p. 207) nota, há “uma nítida feminização do membro [...] ressignificado por uma outra harmonia anatômica”. Ou seja, aqui a mera distinção entre homem e mulher torna-se um recurso insuficiente.

Na ousada cena em que Brenda aparece urinando no banheiro masculino, ao optar por um plano que expõe a pélvis de Brenda e insinuar, do modo mais explícito possível, a presença do pênis através do jato de urina, as realizadoras da obra jogam

com a curiosidade do público a respeito do “elemento surpresa” da travesti. A ação da personagem é muito interessante nesse sentido. De início, o surgimento inesperado de uma pessoa (alguém que, até então, via nela uma mulher) cria uma espécie de curto circuito na sua experiência corporal. Ou seja, o olhar do outro traz à tona a sensação de estar corporificando uma quebra da performatividade e faz com que ela, numa reação quase automática, adote uma gestualidade masculina (supostamente condizente com a presença de um pênis em seu corpo) para conversar com o homem. Contudo, logo em seguida, ela retoma a elegância usual e sai ativa do banheiro como se nada excepcional tivesse ocorrido.

Considerações finais

Ao analisar séries norte-americanas, Gross (2001, p. 87) conclui que, aparentemente, para os produtores dos programas, “progresso significa construir imagens de gays e lésbicas que não são ameaçadoras para heterossexuais, apagando qualquer sinal de sexualidade gay e lésbica”. Tal estratégia parece se concretizar em *Queridos amigos*, e na grande maioria das telenovelas da Rede Globo (Colling, 2009), pois a sexualidade é uma dimensão da vida de Cintia e Brenda praticamente ausente da minissérie. Cintia não deseja e nem é desejada por alguém. Só sabemos que a personagem faz sexo porque ela diz a Benny que sempre “transa com camisinha”. Os “favores sexuais” que Brenda faz a seus clientes também são citados somente durante uma conversa que ela tem com Lena. Na vida pessoal, embora tenha despertado o interesse de um homem, ela parece não se sentir atraída pelas pessoas ao seu redor e não fala sobre o assunto.

Por outro lado, há alguma problematização das questões de gênero na obra. A partir de Brenda, a minissérie expõe, de modo mais explícito, outra feminilidade possível, que convive sem conflitos com um pênis. Além disso, retrata não somente

uma ansiedade em enquadrar as personagens como homens ou mulheres (seja através da curiosidade infantil ou do olhar prescritivo de adultos), mas também discursos que pregam a inutilidade de tais categorizações (quando Iraci diz a Alberto que Cintia “não é exatamente uma moça”, ele responde “se ela acha que é, quem é a gente ‘pra’ discordar”). A segunda opção parece prevalecer. No último capítulo, ao ser questionada mais uma vez pelos gêmeos a respeito do seu gênero, Cintia responde emocionada: “eu sou gente, muito gente”.

Como discutimos anteriormente, a humanização de personagens, em nosso ponto de vista, está relacionada à existência de representações diversificadas. Nesse sentido, mostrar Cintia e Brenda como duas pessoas que se distanciam da imagem da travesti de curvas fartas e roupas curtas e apresentam distinções entre si colabora para o entendimento de que diversas feminilidades habitam os corpos das travestis. Além de serem personalizadas (e não somente pertencentes a um determinado grupo), Cintia e Brenda são personagens complexas.

Dentro do espaço que ocupam na trama, Cintia e Brenda apresentam uma variedade de características que as torna personagens redondas (definidas por uma quantidade maior de atributos). Podemos traçar diversas qualidades das duas: são pessoas amorosas, tranquilas, generosas, que possuem amigos e fizeram novas amizades, que valorizam a justiça e a honestidade e tiveram êxito na vida financeira de modo independente. Quando Cintia e Brenda ocupam a tela da televisão, não há espaço para o riso cruel, que humilha seus objetos.

Contudo, o modo como as interações sociais das personagens são abordadas nos parece problemática. Ainda que Cintia e Brenda tenham construído uma amizade com Iraci, Bia, Alberto e Karina que as permitiu mostrar, como desejava Odilon Esteves, que “antes de serem travestis, eles são pessoas com anseios, angústias e sentimentos como qualquer um de nós” (Paixão, 2008), no convívio com outras pessoas elas

foram, sobretudo, toleradas. O que nos leva a concluir que a aproximação de um padrão heterossexual não é garantia de uma convivência saudável e que o discurso da tolerância, ainda que bem intencionado, pode se traduzir em mais um mecanismo de produção da abjeção dos corpos. ●

REFERÊNCIAS

- BENEDETTI, Marcos. *Toda feita*. O corpo e o gênero das travestis. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- BENTO, Berenice. *O que é transexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- COLLING, Leandro. A heteronormatividade nas representações de personagens não-heterossexuais nas telenovelas da Rede Globo (1998 a 2008). In: XIX Congresso Anual de la AILCFH (Asociación Internacional de Literatura y Cultura Feminina Hispánica, 2009, Quito. *Anais do XIX Congresso Anual de la AILCFH*. Quito: FLACSO, 2009.
- _____. Aquenda a metodologia! Uma proposta a partir da análise de Avental todo sujo de ovo. *Bagoas: estudos gays – gêneros e sexualidades*, Natal, v. 2, n. 2, p. 153-170, 2008.
- _____. Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados. *Revista Gênero*, Niterói, v. 8, p. 207-221, 2007.
- GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- GROSS, Larry. *Up from invisibility: lesbians, gay men, and the media in America*. New York: Columbia University Press, 2001.
- HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 1997.
- LIMA, Marcus Eugênio Oliveira. Essencialismo, racismo e infra-humanização. *Cadernos UFS Psicologia*, Aracaju, v. VIII, p. 45-56, 2006.
- LOPES, Denílson. Desafios dos estudos gays, lésbicos e transgêneros. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 63-73, 2004.

- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Revista Comunicação & Educação*, São Paulo, v. 9, n. 26, p. 17-34, 2003.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. O medo da mídia: política, televisão e novos modos de representação. In: DOWBOR, Ladislau, et al. (org.). *Desafios da comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- MATTELART, Michele e Armand. *O carnaval das imagens* – a ficção na TV. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Questão das Diferenças: por uma analítica da normalização. In: 16º Congresso de Leitura do Brasil, 2007, Campinas. *Anais Eletrônicos do 16º Congresso de Leitura do Brasil*. Campinas: UNICAMP, 2007. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/prog_pdf/prog03_01.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2011.
- MOITA LOPES, Luiz Paulo. Discursos sobre *gays* em uma sala de aula no Rio de Janeiro: é possível *queer* os contextos de letramento escolar? In: VIII Conlab, 2004, Coimbra. *Anais Eletrônicos do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*. Coimbra: UC, 2004. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel3/LuizLopes.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2011.
- MORENO, Antonio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Niterói: EdUFF, 2002.
- MOTTER, Maria Lourdes; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Gênero teledramatúrgico: entre a imposição e a criatividade. *Revista USP*, São Paulo, n. 76, p. 157-166, 2007/2008.
- PAIVA, Cláudio Cardoso de. As minisséries brasileiras: irradiações da latinidade na cultura global. *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação – BOCC*, Portugal, v. 1, p. 1-10, 2007. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-minisseries-brasileiras.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2011.
- PAIXÃO, Sara. Odilon Esteves e Ricardo Monastero vivem travestis em nova minissérie. *O Dia Online*, 15 fev. 2008. Disponível em: <http://odia.terra.com.br/cultura/htm/odilon_esteves_e_ricardo_monastero_vivem_travestis_em_nova_miniserie_151170.asp>. Acesso em: 15 fev. 2011.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.
- PERET, Luiz Eduardo Neves. *Do armário à tela global: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira*. 2005. 245f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, UERJ, Rio de Janeiro, 2005.
- PELÚCIO, Larissa. *Nos nervos, na carne, na pele: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids*. 2007. 312 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Centro de Educação e Ciências Humanas, UFSCar, São Carlos, 2007.
- _____. Três casamentos e algumas reflexões: notas sobre conjugalidade envolvendo travestis que se prostituem. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 2, p. 522-534, 2006.

PELÚCIO, Larissa. Travestis, a (re)construção do feminino: gênero, corpo e sexualidade em um espaço ambíguo. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, Recife, v. 15, n. 1, p. 123-154, 2004.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 155-167, jan. 2002.

RABINOW, Paul. Representações são fatos sociais: modernidade e pós-modernidade na antropologia. In: RABINOW, Paul. *Antropologia da razão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. p. 71-107.

SILVA, Hélio. *Travestis: entre o espelho e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 73-102.

SOARES, Murilo César. Representações da cultura mediática: para a crítica de um conceito primordial. In: XVI Compós, 2007, Curitiba. *Anais do XVI Encontro Anual da Compós*. Curitiba: UTP, 2007. p. 01-13.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

NOTA

- ¹ Pelúcio (2006, p. 527) explica que “nas relações amorosas envolvendo travestis o tempo de consolidação dos laços, e dos compromissos, é distinto daquele que envolve relacionamentos de contornos heterossexuais e de classe média: nada de encontros cercados de amigos, flertes em barzinhos, passeios de mãos dadas em shoppings, saídas para jantares ou reuniões em casas de parentes”.