

 <p>ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN FAMECOS</p>	<h1>REVISTA FAMECOS</h1> <p>mídia, cultura e tecnologia</p> <p>Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 28, p. 1-16, jan.-dez. 2021 e-ISSN: 1980-3729 ISSN-L: 1415-0549</p>
<p>https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2021.1.40929</p>	

SEÇÃO: MÍDIA E CULTURA

De *Queer as Folk a Pose*, 20 anos depois: as representações em disputa, da homofobia à transfobia

From Queer as Folk to Pose, 20 years later: representations in dispute, from homophobia to transphobia

De Queer as Folk a Pose, 20 años después: representaciones en disputa, de la homofobia a la transfobia

André Iribure

Rodrigues¹

orcid.org/0000-0002-2234-1231

iribure@ufrgs.br

Recebido em: 11 maio 2021.

Aprovado em: 21 out. 2021.

Publicado em: 14 dez. 2021.

Resumo: Este trabalho visa apresentar um panorama diacrônico das abordagens de dois seriados veiculados em períodos distintos, num intervalo de duas décadas. O primeiro, intitulado *Queer as Folk*, de 2000, na TV por assinatura, aborda as vivências não normatizadas da sexualidade gay e lésbica, enquanto o segundo, *Pose*, mais recente, por streaming, avança nas representações de minorias transexuais e transgêneros, com cortes de raça e de classe social. Evidencia-se, a partir de um olhar sobre os estudos de gênero e da sexualidade, com aporte das representações sociais da psicologia social e dos estudos culturais, pela análise de conteúdo, como se dão as visibilidades das tensões e das negociações do que escapa da heteronormatividade nos limites da ficção seriada televisiva. Da visibilidade de uma hegemonia gay, branca, classe média com o mote da homofobia, duas décadas após, percebe-se as representações de pessoas negras e vulneráveis social e economicamente ao enfrentarem a transfobia.

Palavras-chave: LGBTQIA+. Queer as Folk. Pose.

Abstract: This paper aims to present a diachronic overview of the approaches of two serials broadcast in different periods, in an interval of two decades. The first, entitled *Queer as Folk*, from 2000, on pay TV, addresses the unstandardized experiences of gay and lesbian sexuality, while the second, *Pose*, most recently broadcast by streaming, advances in the representations of transexual and transgender minorities, with cuts of race and social class. It is evidenced, from a look at the studies of gender and sexuality, with the contribution of social representations of social psychology and cultural studies, by content analysis, how the visibilities of tensions and negotiations of what escapes heteronormativity within the limits of serial television fiction take place. From the visibility of a gay, white, middle class hegemony with the motto of homophobia, two decades later, we can see the representations of black and vulnerable people socially and economically when facing transphobia.

Keywords: LGBTQIA+. Queer as Folk. Pose.

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo presentar un panorama diacrónico de los planteamientos de dos series emitidas en diferentes períodos, en un intervalo de dos décadas. El primero, titulado *Queer as Folk*, de 2000, en TV paga, aborda las experiencias no estandarizadas de la sexualidad gay y lésbica, mientras que el segundo, *Pose*, más reciente, de streaming, avanza en las representaciones de las minorías transexuales y transgénero, con Corta raza y clase social. Es evidente, desde una mirada a los estudios de género y sexualidad, con insumos de las representaciones sociales de la psicología social y los estudios culturales, a través del análisis de contenido, cómo las tensiones y negociaciones de lo que escapa a la heteronormatividad dentro de los límites de la ficción televisiva seriada. Desde la visibilización de una hegemonia gay, blanca, de clase media con el lema de la homofobia, dos décadas después, podemos ver las representaciones de las personas negras y vulnerables social y económicamente ante la transfobia.

Palabras clave: LGBTQIA +. Queer as Folk. Pose.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, Brasil.

Introdução

Nos idos de 2000, um seriado intitulado *Queer as Folk* (QAF), traduzido por *Os Assumidos*, era veiculado na madrugada de sexta para sábado num canal *premium*² de televisão por assinatura, HBO. Durante a pandemia, em 2020, repercutiu um seriado intitulado *Pose*, tendo recebido indicações ao prêmio Emmy na categoria Melhor Série Dramática e Melhor Ator. *Pose* foi disponibilizado por plataformas de *streaming*, numa das mais conhecidas no Brasil, Netflix. Ambos, em comum, centravam à temática LGBTQIA+.³

De um seriado acessível a poucos em canal *premium* e veiculado de madrugada, QAF, para uma outra produção de maior exposição, *Pose*, que pode ser vista a qualquer hora, e numa sequência única, garantindo uma espetatorialidade intensa pela prática do *binge-watching* (DE FEIJTER; KHAN; VAN GISBERGEN, 2016), como se denomina no senso comum "maratonar uma série", ambas as produções são aqui destacadas pela repercussão que tiveram de audiência e de engajamento nas redes sociais. No caso de *Queer as Folk*, ainda em período pré-redes sociais, já era possível identificar o potencial de ser conhecida globalmente através de depoimentos em blogs que traziam manifestações de pessoas que encontraram na série um alento ao se identificarem como possíveis em personagens não normatizadas de gênero e sexual em cenários sociais ainda muito inóspitos para as minorias sexuais, como relatos até do oriente médio.⁴ É relevante identificar como de uma perspectiva macro, do conjunto de temporadas, a outra micro, de um conjunto de cenas de determinados episódios, é possível apontar elementos que atravessam os tempos, e que se delimitam em uma economia política da televisão na qual uma série de canal *premium* e um serviço de *streaming* seguem um modelo

da indústria cinematográfica com o acesso pago e distante de uma lógica comercial baseada na receita publicitária (MEIMARIDIS, 2017).

Portanto, o desafio aqui é apresentar um restrito panorama de dois momentos que envolvem as representações LGBTQIA+ em seriado de ficção veiculados em TV por assinatura e por *streaming*, permitindo identificar num intervalo de duas décadas os desdobramentos das relações de poder, os tensionamentos com um modelo heteronormativo e as possibilidades de (des)construções do que escapa à norma binária do gênero e da sexualidade (SWAIN, 2001). Essa abordagem conta com aporte das discussões sobre gênero e sexualidade numa perspectiva pós-estruturalista de inspiração *Queer* (LOURO, 2001, 2004), reconhecendo os limites dessa abordagem crítica diante de um trabalho acadêmico que ainda exige estruturas e normas de adequação, garantindo sua validade teórica e metodológica.

Como base para o entendimento das possibilidades de transgressão e os limites impostos pela norma, identificando também o conjunto de práticas de uma indústria da cultura comprometida com índices de audiência e de engajamento, as representações sociais (MORIGI, 2004) na perspectiva da psicologia social (MOSCOVICI, 2003) e dos estudos culturais (HALL, 1995, 1997) são o aporte para identificar as construções sociais que se relacionam às vivências de pessoas LGBTQIA+ e as disputas com um modelo hegemônico e o que tensionam para além das fronteiras delimitadas como possíveis nessas representações.

O conteúdo midiático é analisado de uma perspectiva crítica do papel da produção cinematográfica e afins (LOURO, 2000), entendendo a linguagem da ficção seriada dentro dos limites de uma indústria da cultura (FRANÇA 2009, MEIMARIDIS, 2017, SILVA, 2014). A Análise de Conteúdo (BAUER, 2002) será uma abordagem de técnica de coleta de dados e de leitura do *corpus* ao orientar uma relação diacrônica

² No auge das TVs por assinatura, os canais que exibiam, e ainda veiculam, filmes de sucesso ou séries de ficção de muita repercussão eram reconhecidos como *premium channels*, como HBO e Telecine, responsáveis por chamar atenção dos assinantes, tanto que as assinaturas ainda são divididas em pacotes de canais, sendo os canais *premium* integrantes das seleções mais caras, identificados como os "alavancadores" de assinaturas.

³ A sigla refere-se a Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros/Transexuais, Queers, Intersexos, Assexuais/Agêneros e "+" todas as outras construções que escapam ao modelo heteronormativo, entendidos como não normativos, normatizados, minorias sexuais, sexo e gênero dissidentes e, em alguns momentos, tomados como sinônimos de homossexualidades, no plural.

⁴ É relevante salientar que nos idos de 2000, o acesso a plataformas digitais e produtos como blogs eram realidade para as classes média e alta em países desenvolvidos e uma parcela privilegiada em países marcados pela desigualdade social como no Brasil.

das representações, ao considerar os extremos de duas décadas, o contexto social onde se enquadram as encenações e as interfaces dos próprios conteúdos em suas peculiaridades tecnológicas que vão da veiculação em canal de TV por assinatura⁵ até uma outra em realidade de *streaming*, podendo, a segunda, ser visualizada em contexto multiplataforma, na TV, no celular, no tablete ou iPad, no notebook, no computador de mesa, sendo assistido o conteúdo em mais de uma dessas tecnologias no contexto sob demanda, no tempo de quem assiste. Serão analisadas três cenas de *QAF* e outras três de *Pose*. A análise do conteúdo do que é veiculado na mídia permite consideração de categorias, tipificações, qualidades e suas distinções, estabelecendo relação entre o caráter quantitativo desses recorrentes elementos. Também, o método insere na rotina da pesquisa a relevância do aspecto qualitativo de análise das distinções, mostrando-se híbrido como técnica. "Através da reconstrução das representações, os analistas de conteúdo inferem a expressão dos contextos, e o apelo através dos contextos" (BAUER, 2002, p. 192).

Parte-se do pressuposto das regulações apresentadas nas séries *QAF* e *Pose* através do que se entende como discriminação contra LGBTQIA+, ao serem um objeto potente de análise a permitir identificar o que é possível de ser representado nesse tipo de produção (NUNAN, 2003). Em dois momentos, em 2000 e 2020, reitera-se a possibilidade de identificar no que avançam entre conquistas e tensionamentos as representações LGBTQIA+ a partir de uma regulação apontada para a discriminação contra essas minorias, incluindo nos seriados da homofobia à transfobia, também compreendida no que se entende por LGBTQfobia. As formas de discriminação contra LGBTQIA+ vem mobilizando a sociedade civil organizada, visando coibi-las através de garantias de direitos junto ao Estado. Esses tensionamentos desdobrados nas representações midiáticas permitem identificar as disputas e as transgressões e são motivações importantes neste texto bem como

a crítica as formas de opressão.

George Weinberg introduziu o termo homofobia (*homophobia*) em seu livro *Society and Healthy Homosexual* (1972), sendo utilizado amplamente pelo movimento homossexual e por teóricos que abarcam a temática. Homofobia se baseia em atitudes negativas, preconceituosas em relação a homossexuais ou à homossexualidade. Hencken (1982) chama atenção para o fato de o termo estar calcado em duas vertentes e que são: medo e preconceito. O termo homofobia possui analogia a termos como sexismo, racismo, antissemitismo e, como tal, pode ser entendido como um essencialismo (HENCKEN, 1982; ALMEIDA NETO, 1999). Neste caso, visa transformar em natureza o que é arbitrário e histórico, imputando diferenças sociais, sem evidências científicas (BOURDIEU, 1995), podendo ser nomeado heterossexismo. Ao estabelecer um sistema ideológico, o heterossexismo coloca a homossexualidade e outras formas de manifestação sexual como inferiores à heterossexualidade. Atualmente, com o reconhecimento dos desdobramentos (FACCHINI, 2005) das representações sexuais e de gênero, de corpos dissidentes e de multiplicidades do sexo (PRECIADO, 2014), e que fogem ao modelo hegemônico heterossexual, outras manifestações são reconhecidas como alvo de discriminação ampliando o sufixo "fobia" para o termo LGBTQfobia. Assim, também considerando, além da homofobia que engloba a lesbofobia, a transfobia, a bifobia entre outras possibilidades a serem consideradas, partindo-se dos pressupostos de violência física e moral contra minorias sexuais e de gênero (BOURDIEU, 1995). Ainda é relevante destacar o avanço pelo fato de a LGBTQfobia ter sido enquadrada como crime de racismo, comparada a Lei n.º 7.716/89 pelo STF (AMPARO; CARVALHO; DUTRA; SANTIAGO, 2020).

1 *Queer as Folk*

As cinco temporadas⁶ do seriado norte-americano *Queer as Folk*⁷, produzidas para a televisão,

⁵ As temporadas de *Queer as Folk* tiveram desdobramentos de disponibilização de conteúdos com a comercialização em DVDs e também pelo compartilhamento clandestino do conteúdo, via DVD gravável ou mesmo pela *internet*.

⁶ Tradução do inglês *Season*, e utilizada pelos veículos de comunicação no Brasil ao se referirem, como a expressão original, a um conjunto de episódios que são veiculados de uma minissérie em um respectivo ano de exibição.

⁷ *Queer as Folk* é o nome de dois seriados dramáticos de sucesso, criados por Russell T. Davies. O seriado original começou a ser produzido em 1999 pelo Red Production Company para o canal aberto [Canal 4](#) do Reino Unido. Contava os conflitos diários de três homens

demonstram a inserção de temáticas relativas às relações entre pessoas do mesmo sexo, permitindo uma visibilidade a grupos de minorias sexuais gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros (GLBT),⁸ o que vem sendo percebido na mídia⁹ a partir da década de 1990 com maior frequência.

Guacira Lopes Louro (2001) chama a atenção para o surgimento de um contexto favorável ao de um movimento Queer, o que sustenta a aplicação da Teoria Queer no cenário nacional, e, entre os elementos constituintes desse contexto, destaca: "com uma mídia que vem se desenvolvendo articulada a esse processo e também com o surgimento de espaços e produtos culturais voltados para o público gay" (LOURO, 2004, p. 62). Deve-se destacar que este contexto, no qual emerge um discurso midiático de visibilidade das minorias sexuais¹⁰ (GLBT), está a efetiva luta dessas pessoas aquém nas relações de poder.¹¹

Um conceito que permite inferir sobre a emergência de produtos da indústria cultural para um público específico e, no caso, para temáticas relativas às minorias sexuais é o modo de endereçamento de um filme. De acordo com Elizabeth Ellsworth (2001), este direcionamento da trama, no caso de um seriado televisivo, parte do pressuposto que os produtores, o emissor da mensagem em um processo comunicativo, tenha consciência sobre o grupo ao qual está

direcionado o filme. Se há um endereçamento para uma minoria sexual, o seriado *Queer as Folk* sugere que seus produtores percebam e reconheçam um público específico, e que se pode sugerir, então, a visibilidade de um determinado segmento a emergir na cena social. Fazendo-se um paralelo entre o cinema e o seriado televisivo, o modo de endereçamento, o conteúdo da mídia, demonstra a presença na cena midiática de um grupo específico, do qual a indústria cultural busca atingir recordes de bilheteria no cinema, e elevados índices de audiência na televisão.¹² E, atualmente, o engajamento em redes sociais (RODRIGUES; MACHADO, 2015). Os personagens, até então deslocados, sem sua representação na mídia, vão como que para a poltrona do centro, a qual, segundo Ellsworth (2001), todas as linhas de perspectiva convergem, tornando um grupo específico como o protagonista da cena literalmente.

Paralelo a essa perspectiva, é relevante ponderar que novas dinâmicas espectatoriais ocorrem em um contexto de cultura de séries atravessado por dinâmicas de modelos narrativos tensionados por produções que tendem a fugir dos clichês e das narrativas consagradas a partir de mudanças de uma lógica publicitária da TV aberta. A presença de roteiristas, diretores e outros atores sociais do cinema na produção de ficção seriada impacta na

gays vivendo em Manchester. O seriado adaptado foi uma co-produção Estados Unidos-Canadá e começou a ser transmitido em 2000 nos seguintes canais de televisão a cabo: Showtime (EUA) e Showcase (Canadá). Uma história de cinco homens gays e um casal de lésbicas que viviam em Pittsburgh, Pennsylvania. Houve algumas diferenças entre os dois seriados: primeiro na quantidade de personagens e tramas principais, segundo nas cenas de nudez (devido ao fato de que o segundo era transmitido em canais de televisão a cabo, e o primeiro não). Ver em: QUEER as Folk. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2006]. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Queer_as_Folk. Acesso em: 8 jul. 2006. A primeira versão britânica foi exibida em outros países da Europa, nos Estados Unidos e no Brasil no canal de TV por assinatura Eurochannel em 2000. A versão norte-americana começou a ser exibida nos Estados Unidos e Canadá em 2000, tendo parte da primeira temporada sendo exibida em 2001, e no Brasil a partir de maio de 2001, quando a HBO do Brasil comprou os direitos de exibição. (para mais informações ver site TV.com em EPISODE Guide HTML. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2006]. Disponível em: http://www.tv.com/queer-as-folk/show/3177/episode_guide.html. Acesso em: 8 jul. 2006). As duas primeiras temporadas foram veiculadas no canal Cinemax, às sextas-feiras à meia-noite. A partir da terceira temporada a veiculação ocorreu no canal HBO Plus, mais tarde, 1h e 2h na quarta e quinta temporadas.

⁸ Por uma questão temporal, de Análise de Conteúdo, insere-se a sigla da época, em que os gays ainda vinham antes de lésbicas e que demonstra também as hegemonias e disputas dentro das minorias e suas representações e visibilidades ao longo dos tempos.

⁹ É importante considerar que a percepção do tratamento de temáticas relativas às minorias sexuais se dá a partir da recepção em que o autor se considera inserido, no contexto brasileiro, no qual a produção norte-americana se mostra presente em seriados, filmes, exibidos tanto no cinema como na televisão aberta e por assinatura e, mais recentemente, pela tecnologia de *streaming*.

¹⁰ Ao se falar de minoria utiliza-se a conceituação apresentada por Guacira Lopes Louro na perspectiva da Teoria Queer. "Dentro dessa lógica, os sujeitos que, por qualquer razão ou circunstância, escapam da norma e promovem uma descontinuidade na sequência serão tomados como 'minorias' e serão colocados à margem das preocupações[...]" (LOURO, 2004, p. 66).

¹¹ Tais minorias buscam na perspectiva dos movimentos feministas construir expressões que permitam visibilidade pública como forma de luta contra a discriminação, e que são automaticamente traduzidas pelos meios de comunicação de massa (LOPES, 2004).

¹² O canal Showtime gastou 10 milhões de dólares em campanhas publicitárias, e conseguiu fazer de *Queer as Folk* a série com os maiores índices de audiência do canal nas suas três primeiras temporadas, com um público que variava entre 18 e 35 anos (ZARFOLIN, 2005, p. 15).

estrutura dos conteúdos que passam a ser endereçados a públicos segmentados com interesses próprios (SILVA, 2014), no caso um contexto de público LGBTQIA+. A temática das minorias atravessa um processo de emissão de uma telefilia transnacional, em que essas narrativas transitam entre tecnologias digitais ao apresentarem uma singularidade nos produtos audiovisuais. Assim, indicam a transição de uma economia política de um modelo nacional em fluxo para um outro transnacional e em rede, em que o cardápio de oferta multiplataforma amplia o presente ao integrar o passado, contextos diferentes interligados por áreas de interesse e abordagens comuns. Pode-se identificar material voltado a minorias, negros, latinos ou ao escopo aqui abordado das minorias sexuais e de gênero, vislumbrando-se, inclusive, a trajetória de um panorama de gêneros e de formatos, que se contextualiza no que Silva (2014) chamaria de "cibertelefilia".

Os seriados, ao colocarem as minorias sexuais no protagonismo da cena, parecem inovar e se alinhar com uma perspectiva política dos movimentos das minorias LGBTQIA+. São representados personagens em contextos específicos, em tramas que retratam o cotidiano deste público nas grandes metrópoles, envolvendo temáticas atravessadas pela homofobia e pela transfobia, ao abordar direitos civis como a adoção de filhos e o casamento entre pessoas do mesmo sexo, as diferentes formas de relação com a família, as relações no trabalho, questões relativas à AIDS e também sobre a militância política e a reivindicação de direitos, sempre diante a situações de discriminação e de constrangimento moral.

Neste aspecto, *Os Assumidos* (QAF) apresenta também a possibilidade de uma representação e, ao mesmo tempo, uma crítica aos modelos tradicionais, uma abordagem de como são tratadas essas minorias pela indústria cultural, em específico na categoria ficção. A série traz à cena parte dessa crítica aos modelos tradicionais de representação, como, por exemplo, do gay afeminado, engraçado, passivo, e representa alternativas na produção cinematográfica e televisiva. Essa forma de resistência pode ser

instigada por uma potência crítica. Como não há uma alternativa delineada, é possível fazer uma ruptura examinando os modelos tradicionais da produção ficcional como elementos para uma reconstrução cênica.

Ironicamente, as leis do mercado e do sucesso de audiência parecem, no caso de *Os Assumidos*, ser uma resposta passível de inserção social e comercial, se considerarmos a postura de um cinema alternativo e militante, como se poderia entender na perspectiva do chamado contra-cinema. Segundo Elizabeth Ellsworth (2001), alguns filmes dessa linha, preocupados em dar voz a públicos nunca vistos, acabam não sendo compreendidos pelos diferentes segmentos da sociedade ao romperem com códigos pré-estabelecidos, correndo o risco de tirarem o aspecto prazeroso de assistir a um filme. "O prazer e a fantasia podem ser políticos, mas isso não é tudo o que eles são" (ELLSWORTH, 2001, p. 29). As questões políticas que perpassam o cinema devem necessariamente levar em conta o que os receptores, ou assinantes de TV a cabo ou tecnologia de *streaming*, buscam e que estão imbricados em uma complexa rede entre disputas de poder e de entretenimento.

França (2009) contribui com essa discussão ao enfatizar que as mídias que sucedem outras provocam modificações e adaptações, reconfigurando o próprio ambiente midiático. Dessa forma, a autora salienta a estreita relação da produção televisiva com a vida social, participando de uma dinâmica conjunta, atrelando-se a fenômenos mais amplos em um sistema de equilíbrio e desequilíbrio, quando a ficção capta os humores da sociedade assim como repele em outros momentos. O equilíbrio dessa complexa rede parece ser o tom necessário para garantir a ascensão de um determinado produto da indústria cultural. Ao buscar uma forma de trazer essa alternativa de representações LGBTQIA+ para os limites heteronormativos de um espaço midiático, segue uma afirmação de um dos produtores da série QAF, Ron Cowen, bastante emblemática:

Eu diria que as reclamações que mais me chateiam são as do público gay. Quando ouço,

"oh, os gays são estereotipados, há muito sexo, o sexo é gratuito". Francamente, nós fazemos sexo, pelo menos eu estou fazendo sexo no seriado, e não quero que soe pretensioso, mas faço isso mais por motivos políticos do que por titilação. Temos assistido heterossexuais fazendo sexo em filmes desde que nascemos, então penso que temos cerca de 35 anos para alcançar. É a nossa vez de fazer sexo. Quero que heterossexuais continuem nos assistindo a fazer sexo até que se torne absolutamente entediante, que eles não se importarão mais. Penso que assim teremos dado um passo a frente. Quero que o sexo gay se torne desinteressante (ZARFOLIN, 2005, p. 61-62).

Nesse breve levantamento de cenas, se percorre sobre três momentos aleatórios e que demonstram parte das discussões levantadas pelo seriado a serem tratadas adiante. Ao seguir para a etapa de análise de conteúdo, com relação às cenas escolhidas, a partir de uma experiência de espectadorialidade de um homem gay, branco, classe média, marcado pela visão sistêmica a partir de um arcabouço teórico delimitado neste texto, parte-se de uma matriz de leitura que atravessa a diacronia de um *corpus* em seu tempo e ano de produção. Também, como ponto de referência para a leitura das cenas é considerado o conjunto das representações sociais em seu potencial histórico em construção relativo às sexualidades e às manifestações de gênero (BUTLER, 2008). Portanto, as temáticas relativas à pauta LGBTQIA+ que tensionam e entram em disputa com o modelo heteronormativo mobilizam tanto a escolha das cenas, a seguir explicitadas, quanto a leitura no que concerne aos temas centrais, aos diálogos, às presenças e às descrições dos personagens, bem como suas potências que se constroem nas alteridades dos que resistem às normatizações e delimitações atravessadas por posturas e atitudes de contenção, manifestadas pela LGBTfobia.

A primeira cena a ser apresentada veicula uma dança (*save the last dance*), no episódio 22 e que encerra a primeira temporada de *QAF*¹³. Justin Taylor (Randy Harrison), um garoto de 17 anos, se apaixona por Brian, um publicitário bem-sucedido na profissão e inconformado com seus 30 anos, o que, segundo a trama, seria um marcador de

desvalorização. Justin passa por conflitos familiares e busca em Brian sua realização amorosa. Brian não acredita em relações românticas e monogâmicas, por entender ser um modelo heterossexual e que não pode ser comportado num estilo de vida gay.

Justin está terminando o ensino médio, *High School* nos Estados Unidos, e deseja que Brian esteja presente como seu parceiro para dançar no baile de formatura. Brian se recusa, já que isso seria assimilar um vínculo que vai contra seus princípios de romper com padrões os heterossexuais. Contudo, de forma surpreendente, Brian aparece na festa e dança com Justin na frente de todos os colegas de formatura com a música *Save the last dance*, completando a construção cênica.

A postura de Brian tensiona ao buscar não reproduzir os modelos da heterossexualidade. E, a dança de Justin e Brian acaba, contraditoriamente, reforçando uma situação ambígua, ao reproduzir um modelo hegemônico, assimilando a minoria à norma, ao mesmo tempo que tensiona com uma prática não aceita pelo mesmo modelo hegemônico.

A perspectiva afirmativa da homossexualidade, entenda relações afetivas e/ou sexuais entre pessoas do mesmo sexo, sugere uma desconstrução, à medida que busca uma naturalização dessas relações no espaço público. Relações que passam, inclusive, por novas denominações como homoerotismo (GARCIA, 2004), homoafetividade, sugerida por Denilson Lopes (2004), englobando a complexidade das práticas sociais de sujeitos que estão marcados por uma típica fragmentação pós-moderna, na qual a sexualidade é uma parte de suas práticas sociais. Isso se percebe no caso de Brian, um publicitário bem-sucedido, em uma crise de idade, conflitos com a família (com um pai alcoolista e uma mãe que não aceita a orientação homossexual do filho), e no de Justin, um jovem entrando na fase adulta, buscando uma afirmação de sua sexualidade, em crise com um modelo hegemônico heteronormativo representado por instituições como a escola e a família.

¹³ Para mais informações sobre o episódio ver no site. Disponível em: <http://www.tv.com/queer-as-folk/episode-122/episode/77669/summary.html>. Acesso em: 9 jul. 2006.

A proposição de uma dança pelo seriado com um tratamento estético e de recursos cinematográficos, com diferentes enquadramentos, centrando Brian e Justin em primeiro plano, demonstra a submissão, e, ao mesmo tempo, uma provocação às normas vigentes. Em alguns aspectos, o *Queer* se mostra nitidamente, e que bem se explicita na assertiva de Louro (2004, p. 38-39): "queer representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, e, portanto, sua forma de ação é mais transgressiva e perturbadora". Se pensado diacronicamente, o *Queer* se alia à cena, pois, no "ritmo" da contestação, a dança busca inserir esses sujeitos em um lugar no qual ainda estão longe de ocupar, e, com isso, precisam estar constantemente transgredindo e perturbando, em uma ação política de reivindicação de direitos e de naturalização de práticas sociais. O caráter transgressor e perturbador fica evidente no olhar de reprovação e de raiva do colega de Justin, Chris Hobbs (Alec McClure), demarcando a hegemonia que está sendo provocada, desconstruída. Segundo Judith Butler (2008), as normas regulatórias reiteram um padrão hegemônico, a heterossexualidade, e, paradoxalmente, demarcam a existência do que está fora da norma. O olhar do colega de Justin demarca essa fronteira entre a norma e o que está fora, o que foi *extraviado* segundo expressão bem apropriada de Louro (2004) ao analisar a viagem metafóricamente às situações de sujeitos que ousam romper com o itinerário traçado para suas vidas. O colega regulador persegue durante todo o seriado o personagem Justin, por este afirmar-se como integrante de uma minoria sexual.

Apesar desse protagonismo tratado na cena, o último episódio da primeira temporada de *Os Assumidos* termina de forma trágica, quando Justin é golpeado pelas costas por seu colega que, para essa ação violenta, utiliza um taco de beisebol. Justin entra em coma pela agressão, em uma cena que explora pela dramaticidade a violência aplicada, caracterizada pelo requinte

de crueldade das práticas relativas à homofobia. O agressor representa um dos aspectos reguladores de uma hegemonia. A norma precisa ser reestabelecida e a trama também, quando se tira de cena o elemento complicador, a dança entre dois homens. Por um lado, se estabelece a ordem hegemônica, e, por outro, se busca sensibilizar, pela dramaticidade, o que significa na prática esse ordenamento. A ação violenta acaba, paradoxalmente, deixando um desordenamento na cena, já que fica a indagação sobre o destino de Justin e que será traçado somente na próxima temporada.

A segunda cena analisada é veiculada no episódio 14 que encerra a quarta temporada.¹⁴ Essa cena envolve Michael Novotny (Hal Sparks), o outro personagem principal da trama, que até a segunda temporada trabalhava em uma loja de departamentos, e que, por conflitos internos, em função de discriminação de sua orientação sexual, decide abrir sua loja de revistas em quadrinhos, especializada em super-heróis, já que Michael sonha lançar o primeiro super-herói gay em quadrinhos, o Capitão Astro. Michael, desde a terceira temporada, tem um companheiro, **Benjamin Novotny-Bruckner (Robert Gant)**, Ben, um professor universitário da área da literatura, especializado em literatura gay. Michael e Ben vivem em uma relação monogâmica, ao contrário da postura de Brian, e têm, inclusive, a guarda de um adolescente, Hunter (Harris Allan), portador do vírus da AIDS, contraído em suas relações sexuais, enquanto "garoto de programa". Michael tem uma mãe superprotetora, Debbie Novotny (Sharon Gless), Deb, que se orgulha de ter um filho gay e se envolve em movimentos como o Passeio Ciclístico pela Liberdade, *Liberty Ride*. O evento ocorrerá nos dois últimos episódios dessa temporada, indo de Pittsburgh, nos Estados Unidos, até uma cidade próxima no Canadá, que faz fronteira com os Estados Unidos, e visa angariar fundos para o Abrigo Liberty, abrigo aos portadores do vírus da AIDS que manifestaram os sintomas da doença e necessitam de auxílio,

¹⁴ Para mais informações sobre o episódio ver o site. Disponível em: <http://www.tv.com/queer-as-folk/episode-414/episode/345565/summary.html>. Acesso em: 9 jul. 2006.

pois se encontram em situação de desamparo.

Michael e Ben aproveitam que a lei canadense permite o casamento entre pessoas do mesmo sexo e se casam durante o passeio. Ao ingressarem novamente nos Estados Unidos, preenchem um formulário único de imigração, o que é comum para casais heterossexuais. Contudo, como o casamento gay não era, em 2000, reconhecido naquela região do território norte-americano, o agente de imigração obriga que eles façam formulários em separado. É clara a intenção provocadora de ambos, que aceitam prontamente, sob comentários irônicos, como o de Hunter, que diz ao agente se tratar de "marido e marido", fazendo uma alusão à expressão "marido e mulher", quando se categoriza os parceiros de uma relação heterossexual.

Quem problematiza a cena é a mãe de Michael, que em seu diálogo questiona a discriminação da qual é alvo seu filho, já que naquele país cantoras como Britney Spears casam-se bêbadas em um dia e se separam no outro, e ainda menciona pessoas que se casam em programas de televisão, *reality shows*, por alguns milhões de dólares como prêmio. O agente a repreende, e mostra sua autoridade manifestando que ela poderia ser presa em função de sua postura.

Essa cena pode ser traduzida da mesma forma como a anterior em uma relação de contestação e contenção. E torna-se ainda mais provocativa ao se pensar que as fronteiras geográficas, que se esvaem na pós-modernidade, nas trocas via internet, se elevam, se remontam, ante questões como os direitos civis, que, em alguns locais, não se estendem às minorias sexuais. José Amicola (2000) matiza elementos inseridos no conceito de homofobia, enfatizando que esta prática vai além de uma atitude de violência moral e física e extrapola "[...] como um ajuste de contas" (AMÍCOLA, 2000, p. 29) no que o autor denomina "polícia de gênero". Neste caso, o agente de imigração incorpora na sua prática profissional uma atitude de policiamento e cumpre regras que notoriamente marcam a diferença, e se coloca em uma

posição de autoridade ao impor o preenchimento de um novo formulário, além de reprimir um ato contestatório que se personifica na personagem Debbie. Neste caso, o "ajuste de contas" se dá amparado na lei, caracterizando uma regulação sexual como modo de produzir o sujeito (AMÍCOLA, 2000, p. 29) e estabelecer a conduta e as atitudes previstas a serem cumpridas.

O que se percebe nesse conflito é um acentuado significado de uma construção de imposições de gênero (SCOTT, 1995), e, conseqüentemente, de diferenças que se refletem, por exemplo, nos direitos civis que demarcam uma desigualdade, e, portanto, se tornam alvo de constante reivindicação e luta das minorias sexuais. Ainda, a atitude de Hunter, ironizando com a expressão "marido e marido", marca a característica de ironia e paródia que as expressões sugerem quando amparadas a uma postura política de contestação Queer (AMÍCOLA, 2000).

A terceira cena se passa também no mesmo episódio da anterior. Ela envolve Brian que em um sonho reencontra o tio Vic de Michael, Vic Grassi (Jack Wetherall), que esteve presente até a quarta temporada, quando morre no terceiro episódio vítima de complicações consequentes da AIDS. Brian, nessa temporada, descobre ter câncer no testículo e passa por uma cirurgia para extirpá-lo, incluindo algumas sessões de radioterapia, quando ao final da temporada é diagnosticado curado pelo seu médico. Em uma das cenas finais do episódio, Brian, cansado, pois participara do Passeio pela Liberdade, mesmo sem o consentimento do médico, em sonho está em uma boate gay e reencontra com Vic, que vem ao seu encontro. Michael pergunta para Vic se tinha pagado sua dívida – ao sugerir sua cura ao câncer, pois em muito auxiliou no levantamento de fundos para o Abrigo Liberty -, e tem a resposta de Vic que tinha ganhado mais quatro anos. Brian pergunta se Vic sabia disso diretamente de Deus e ele diz: "a Judy me contou". Brian questiona: "Que Judy?" – e Vic responde: "a Garland, é assim com ele (juntando os dois dedos indicadores em sinal

de intimidade entre Deus e Judy)", referindo-se a atriz Judy Garland¹⁵ que falecera em 1969 e tornara-se ícone do movimento gay.

É interessante se pensar no tratamento despendido à figura de Deus, que no cristianismo é tratado como uma figura masculina, pai de Jesus, o qual exclui uma construção feminina, pois, como Ser Supremo, é Único e Capaz de conceber Sozinho a todas as coisas. Se se parte do pressuposto que gênero é um princípio estruturante, um mecanismo de regulação (AMÍCOLA, 2000), logo, a Figura Máxima do cristianismo, a qual não se pode ousar em questionar Sua supremacia, a de Deus, pois se incorre em heresia ou pecado, é masculina. Se resigna, então, ao fato de que Deus necessariamente é do gênero masculino, e, se fez o homem a sua imagem e semelhança, deve, Deus, inserir-se no corpo de um homem.

Como esta orientação se sustenta na Instituição Igreja, que regula boa parte do conjunto de representações da sociedade ocidental, o princípio estruturante de gênero se mostra como um mecanismo de regulação e de contenção, impedindo, pelo constrangimento da prática religiosa e da fé cristã, em função do pecado, qualquer outra possibilidade de entendimento da figura Suprema, sob a ótica de gênero. Para Linda Nicholson (2000), o gênero tem como base o suporte da identidade e da construção do caráter humano. No caso da fé, a figura Suprema está dada e não pode ser contestada, pois há um constrangimento religioso. Percebe-se que a identidade e a construção do caráter humano de qualquer pessoa que não se alinhe com uma supremacia religiosa está abaixo, ou mesmo à margem dos padrões.

O seriado *Os Assumidos* questiona e até sugere a homossexualidade de Deus, indicada pela sua

intimidade com a atriz Judy Garland, e que faz Brian perguntar: "Então Deus?", interceptado pela resposta de Vic: "você que está dizendo". É adequado, ou talvez necessário, questionar em que nível uma regulação hegemônica atua, como no caso, para além de normas marcadas nos direitos civis. Estão nas normas que atingem a base da personalidade dos indivíduos, em específico das minorias, os colocando frágeis ante a construção de sua própria identidade, já que não se reconhecem naquilo que é o início de sua existência, está além de sua própria compreensão, e, nem neste nível, estão livres de uma regulação, de encontrar a sua própria intimidade ou identidade, estão policiados, necessariamente extraviados pelas crenças religiosas.

2 Pose

Pose é uma série de televisão produzida pelo canal FX¹⁶ tendo disponibilizadas duas temporadas na Netflix Brasil, em setembro de 2019 e janeiro de 2021 respectivamente, e já possui uma terceira para veiculação nacional, em setembro de 2021, na plataforma Star+, que será a última.¹⁷ Essa série é veiculada pela tecnologia *streaming* e surge no contexto digital e em rede com uma espectralidade hiperconectada com o advento das redes sociais. Como já mencionado, surge em um contexto atravessado pela cibertelefilia em que escritores e produtores tornam-se o centro criativo tanto no que compete à narrativa quanto ao modo de encenação (Silva, 2014).

A série, de acordo com Ryan Murphy, produtor e um dos criadores da série,¹⁸ foi inspirada pelo documentário *Paris is Burning*,¹⁹ que retratava a cultura dos *ballrooms* nos anos 1980. De acordo com Santos (2018), os *ballrooms* surgiram no final

¹⁵ É importante relatar que a atriz foi emblemática no conflito conhecido como o levante de Stonewall, um enfrentamento entre gays que frequentavam um bar em Nova Iorque e policiais, no dia em que se celebrava a morte de Judy Garland, notorizada entre os gays, o que também relaciona o símbolo do movimento "GLBT", o arco-íris, com a música do filme Mágico de Oz protagonizado pela atriz intitulada "Somewhere over the rainbow", de tradução livre "algum lugar além do arco-íris".

¹⁶ O site do Canal FX, do grupo Fox Networks Groups, uma divisão da The Walt Disney Company, não está disponível para acesso de fora dos EUA. É possível acessar à série no Facebook do canal. Disponível em: <https://www.facebook.com/PoseOnFX>. Acesso em: mar. 2021.

¹⁷ Há uma mensagem do produtor executivo e co-criador da série Steven Canals sobre o anúncio da terceira e última temporada. Apesar de lamentar o final, ele reafirma que foi possível contar a história do jeito que gostariam que tivesse sido. Disponível em: https://fb.watch/4ox3k_kDZs. Acesso em: 21 mar. 2021.

¹⁸ Disponível em: <https://www.elitedaily.com/p/is-pose-based-on-a-true-story-heres-the-backstory-behind-ryan-murphys-new-show-9249237#:~:text=While%20Pose%20is%20not%20based,created%20by%20filmmaker%20Jennie%20Livingston>. Acesso em: 21 mar. 2021.

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mBVipOl76Q>. Acesso em: 21 mar. 2021.

dos anos 1970 em Nova York e eram "práticas dos bailes de fantasia e *drag queen* iniciados no começo do século XX, é uma cultura LGBT baseada em práticas de performance, competições e estruturas de apoio social e emocional para seus membros." (SANTOS, 2018, p. 10). Essa cultura começou a se popularizar no início dos anos 1990 com a aparição do *vogue*²⁰ em diversas mídias, como programas de televisão, o documentário *Paris is Burning* e o videoclipe da música *Vogue* da cantora Madonna que levou os movimentos de *vogue* ao clipe (SANTOS, 2018).

Pose é uma produção emblemática e entra para história da televisão como a que mais reuniu pessoas negras trans de gênero e sexuais a aparecer regularmente na série,²¹ em especial atrizes trans negras, as quais têm representação na mídia ainda muito tímida.²² É importante destacar também que a série não se limita só em colocar pessoas trans nas telas, elas também participam nos bastidores, na escrita, na produção e em outras etapas desde o processo criativo até a produção. Por exemplo, a coreógrafa Leiomy Maldonado que, além de fazer aparições como atriz no seriado, também coreografou as cenas de dança dos *ballrooms*.²³ Além disso, destacamos que *Pose* traz um recorte de raça e de classe social - tanto nas representações quanto nas pessoas envolvidas na produção - como a atriz Indya Moore, que interpreta a personagem Angel. A atriz vivenciou a realidade da personagem, já que foi garota de programa na vida real e vítima de tráfico sexual.²⁴ Nesse contexto, a série visibiliza a interseccionalidade de uma atriz e de uma personagem trans, negra e porto-riquenha.

A marginalidade LGBTQIA+ subsume a violência de pessoas que são expulsas de casa, que

tiveram dificuldades na formação escolar por não serem aceitas por sua condição fora dos padrões heteronormativos, e com poucas chances de inserção no mercado de trabalho pela baixa escolaridade, como é o caso de pessoas trans²⁵. A questão interseccional se soma nesta análise e mostra-se como uma abordagem possível a partir deste seriado, por tratar diversos tipos de discriminação. As diferentes formas de tratamento, para os que estão aquém nas relações de poder, de "uma gama de violações de direitos humanos fica obscurecida quando não se consideram as vulnerabilidades interseccionais" (CRENSHAW, 2002, p. 117). Mesmo sabendo-se que a terceira temporada será a última temporada da série, pois, em seu *twitter*,²⁶ Steven Canals anunciou que a decisão se deu pela chegada ao final pretendido da história que queriam contar, com seu encerramento, a série deixa um legado importante para as representações desses indivíduos ainda marginalizados na mídia. O seriado apresenta a possibilidade de se investigar e identificar metodologias possíveis para se enfrentar os cruzamentos das diferentes formas de desigualdade social (CRENSHAW, 2019), ao mesmo tempo que há o desafio de flagrar as peculiaridades e perversidades a serem demonstradas e analisadas como práticas sociais cotidianas e reproduzidas na mídia a representarem à margem os que escapam de um modelo heteronormativo (LOURO, 2004). A seguir, apresenta-se, como no seriado *QAF*, três cenas emblemáticas de *Pose* que permitem trazer questões sobre gênero, sexualidade e interseccionalidade, diante do papel da mídia ao proporcionar visibilidade de sujeitos que escapam de um modelo hegemônico e que deveriam receber a representatividade e a mesma plurali-

²⁰ Estilo de dança de performance dos bailes dos *ballrooms*.

²¹ Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/pose-film-review-ryan-murphy-ballroom-drama-movie-video-a8829691.html>. Acesso em: 21 mar. 2021.

²² O relatório Inclusão ou Invisibilidade [tradução nossa], aponta a prevalência branca, heterossexual, masculina na produção cinematográfica norte-americana (SMITH; CHOUETI; PIEPER, 2016) Disponível em: https://annenberg.usc.edu/sites/default/files/2017/04/07/MDSCI_CARD_Report_FINAL_Exec_Summary.pdf. Acesso em: 21 mar. 2021.

²³ Disponível em: <https://www.vice.com/en/article/evkebj/voguing-legend-leiomy-maldonado-is-bringing-ballroom-to-the-masses>. Acesso em: 21 mar. 2021.

²⁴ Disponível em: <https://celebrityinsider.org/indya-moore-claims-to-have-used-prostitution-as-a-way-of-funding-her-transition-i-was-just-a-kid-281447/>. Acesso em: mar. 2021.

²⁵ Para maiores informações ver *Travestis e Transexuais e sua inserção no mercado formal de trabalho* (SILVA; LUNA, 2019).

²⁶ Disponível em: https://twitter.com/StevenCanals/status/1367852122428108802?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwtterm%5E1367852122428108802%7Ctwgr%5E%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=http%3A%2F%2Fwww.adorocinema.com%2Fnoticias%2F-series%2Fnoticia-157859%2F. Acesso em: 21 mar. 2021.

dade do que vem sendo visualizado na história da produção da indústria cultural audiovisual sobre outros sujeitos tomados como norma.

Como na análise de conteúdo de *QAF*, são consideradas cenas de *Pose* que abordam temáticas relativas à pauta LGBTQIA+ que tensionam e entram em disputa com o modelo heteronormativo. A leitura se concentra aos temas centrais, aos diálogos, às presenças e às descrições dos personagens, bem como suas potências que se constroem nas alteridades e resistem às normatizações e delimitações atravessadas por posturas e atitudes de contenção, manifestadas pela LGBTfobia. A primeira cena, do episódio um da primeira temporada, a ser apresentada se trata da introdução de um dos principais personagens da trama, Damon Richards²⁷ (Ryan Jamaal Swain), jovem negro gay de 17 anos que ainda mora com os pais. Ao retornar para casa após uma aula de balé, ele se encontra sozinho em casa e aproveita para ir até seu quarto, pegar uma fita cassete que havia escondido e a coloca para tocar em som alto. Ao ouvir "On The Radio", sucesso de Donna Summer, Damon se solta e dança livremente. Enquanto isso, seu pai retorna para casa sem que ele perceba. Ao chegar, o pai o interrompe imediatamente e o repreende pela dança e a música alta, dando a entender que esse comportamento performativo de dança já fora um problema no passado. Já alterado, o pai o confronta após descobrir as aulas de balé, que ele frequentava às escondidas, e uma revista pornográfica masculina que havia encontrado entre seus pertences. Diante disso, o garoto confessa: "sou dançarino e sou gay!". O que leva o pai a iniciar uma agressão física contra o filho e o expulsar de casa. Já na rua, Damon ainda é confrontado pela mãe sobre a sua homossexualidade, que é vista por ela como uma traição e pecado perante Deus. Como Damon não compactua com uma postura de arrependimento, diante de uma

representação da homossexualidade como traição a uma boa criação familiar heterossexual e como pecado perante a religião cristã, e nem promete deixar de se construir no devir de seus desejos, a mãe, de forma incisiva e agressiva, reafirma a decisão do pai de o expulsar, quando joga contra ele sua mochila e um casaco, em frente de casa e de alguns vizinhos que assistem à cena. O personagem apresenta uma vivência comum de jovens gays expulsos de seu núcleo familiar por sua orientação sexual, o que se torna ainda mais tensionador ao trazer uma realidade pouco tratada sobre a cena LGBTQIA+ ao adicionar um corte de raça e outro de classe social, de um jovem adolescente e sua relação em uma típica família negra do subúrbio norte-americano. Esta cena coaduna com as comuns cenas de homofobia, já encenadas, em parte, em *QAF*, mas acrescenta dois dados importantes, os cortes de raça e de classe social.

A segunda cena, do quarto episódio da segunda temporada, é um importante desfecho da história de vida da personagem Candy Johnson²⁸ (Angelica Ross), uma mulher negra e transexual, que, como muitas jovens trans, acabam recorrendo à prostituição como forma de sobrevivência, tendo sido agredida e morta após um programa.²⁹ Durante o seu velório, com todos os amigos e conhecidos, chegam seus pais para dizer adeus após anos de rejeição. A presença do casal é sentida com estranhamento por todos os presentes, um tradicional casal de meia idade, negros e numa típica relação, aparentemente, monogâmica e com laços religiosos. No local, eles se encontram com o espírito da filha (figura bastante presente no episódio, em que o recurso foi utilizado para a personagem interagir com os personagens vivos, resgatando conflitos e experiências a partir da imaginação dos interlocutores de Candy) para uma conversa emotiva de recon-

²⁷ Mais informações sobre o personagem, disponível em: https://pose-fx.fandom.com/wiki/Damon_Evangelista. Acesso em: 21 mar. 2021.

²⁸ Mais informações sobre o personagem, disponíveis em: https://pose-fx.fandom.com/wiki/Candy_Ferocity. Acesso em: 21 mar. 2021.

²⁹ Embora polêmicos, e pouco conclusivos, há relatos da baixa expectativa de vida de pessoas trans. Segundo a comissão autora do relatório de 2014, *An Overview of Violence Against LGBTI Persons*, entidades de direitos humanos informaram que a expectativa de vida do segmento estaria entre 30 e 35 anos. Disponível em: <http://www.oas.org/en/iachr/lgtbi/docs/Annex-Registry-Violence-LGBTI.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2021. Segundo Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), o índice de assassinatos de pessoas trans volta a subir em 2020, sendo a subnotificação ainda um desafio para o mapeamento. Disponível em: <https://antrabrazil.files.wordpress.com/2021/01/dossie-trans-2021-29jan2021.pdf>. Acessado em: 21 mar. 2021.

ciliação. Eles expõem suas saudades, seus erros e mágoas e, sob a dor da perda após a morte, se arrependem do passado e parecem aceitar a filha, uma vez falecida. Na cena, sugere-se o resgate de uma afinidade maior de Candy com o pai, homem negro cis, do que com sua mãe, no que em geral é percebido como mais comum, a afinidade de mulheres trans com suas mães.

Nesse caso, a resolução do conflito ocorre com a morte da personagem, sendo esse evento o mote para a reaproximação da família. A mãe de Candy demonstra sua dificuldade de lidar com a filha: "pensei que seria gay, mas uma mulher?", o que deixa evidente a exclusão de pessoas trans ainda atravessada por dois conflitos contra uma expectativa hegemônica, o da sexualidade e o do gênero. É relevante pontuar que há uma diferença nas relações de poder entre os próprios membros da sigla LGBTQIA+. Não será objeto de análise aqui, mas há uma cena em que duas personagens trans são expulsas de um bar frequentado por homens gays, o que demonstra uma dupla exclusão, dos que reiteram uma heteronormatividade, e dos que lutam por respeito e representatividade, mas se segmentam em seus interesses, distanciando-se do conceito de diversidade. Essa desigualdade pode ser percebida na produção publicitária brasileira, por exemplo, pois identifica-se uma hegemonia das representações gays sobre as representações lésbicas e a rara visibilidade com corte de gênero e de raça, sendo a primeira personagem, veiculada na publicidade na TV brasileira, ser visibilizada como uma mulher trans negra somente em 2017 (RODRIGUES, 2019).

A terceira cena, do episódio 10 também da segunda temporada, demarca os conflitos de outra das personagens principais da série. A personagem é Angel Evangelista³⁰ (Indya Moore), uma mulher transexual que, contra todas as dificuldades, conseguiu se estabelecer como uma modelo de sucesso. No seriado, há sugestão de que sua agenciadora seria uma executiva proeminente, referenciando Eileen Ford, da

agência de modelos Ford Models, na década de 1980. É importante observar que a maioria das pessoas com as quais Angel trabalhava não estavam cientes da sua transexualidade, o que até gera questionamentos. Mesmo nos idos de 1980, acredita-se que o mundo de negócios da moda exigia que contratos fossem assinados, e como o nome social ainda não era uma realidade, parece ficar dúbia a forma como a personagem sofria de uma passabilidade cis heterossexual. A passabilidade "implicada em uma performatividade de gênero, dispõe de um conjunto de atos regulados e repetidos que asseguram uma imagem substancial de gênero no registro de uma matriz heterossexual e cisgênera." (PONTES; SILVA, 2017,2018, p. 407).

Na cena, a modelo adentra a sala de sua empresária na agência de modelos, sem ser convidada, após semanas sem receber retorno de suas ligações sobre convites de trabalho. Ao se justificar, a empresária relata a história de um integrante da equipe de produção de uma das campanhas publicitárias que Angel havia estrelado e que decidiu espalhar a origem da modelo após uma interação rude entre os dois nos bastidores. A partir disso, a notícia se tornou pública e, naquele contexto, arruinou sua carreira, tendo sido todos seus contratos cancelados. A empresária afirma que o mundo ainda não está pronto para alguém como Angel, mas demonstra afetividade e compaixão, prometendo que iria ajudá-la.

Ainda, sobre *Pose*, há um elemento importante a ser resgatado da série e que atravessa as três cenas e as duas temporadas e que são as Casas, de tradução da série como *Houses*. Há duas que se destacam: Abundance³¹ (abundância, tradução nossa) e Evangelista.³² As Casas eram constituídas a partir de figuras reconhecidas na comunidade trans do subúrbio de Nova Iorque, que se denominavam "mães" e acolhiam pessoas LGBTQIA+. Como integrantes, no seriado, predominam mulheres trans, seguidas de homens gays, e há um homem cis heterossexual. É relevante perceber

³⁰ Mais informações sobre o personagem disponíveis em: https://pose-fx.fandom.com/wiki/Angel_Evangelista. Acesso em: 21 mar. 2021.

³¹ Mais informações sobre a Casa disponíveis em: https://pose-fx.fandom.com/wiki/House_Abundance. Acesso em: 21 mar. 2021.

³² Mais informações sobre a Casa disponíveis em: https://pose-fx.fandom.com/wiki/House_Evangelista. Acesso em: 21 mar. 2021.

por esta estrutura social como a noção de família foi sendo apropriada e reproduzida nesse contexto. A concentração urbana da população LGBTQIA+, como estratégia de sobrevivência, foi criando espaços de convivência e de sociabilidade, delimitando vínculos afetivos, formando-se famílias de amigos gays (SPENCER, 1996) e outros desdobramentos dessa rede que nasce da marginalização de uma parte da população por um corte de identidade sexual e de gênero num primeiro momento. Parker (1998, 1999, 2002) considera a concentração populacional nos centros urbanos como fundamental para a construção de uma identidade, inicialmente, gay, e que se complexifica a outras formas de construção do gênero e da sexualidade, a partir de um fluxo migratório de LGBTQIA+ para megacidades. É o que se percebe pelas regras estabelecidas, os contratos sociais e as hierarquias e mesmo conflitos, quando de uma Casa, por exemplo, surge outra como aconteceu, em *Pose*, com o surgimento da *Ferocity*,³³ de uma dissidência da *Abundance*.

A partir das cenas apresentadas dos seriados *QAF* e *Pose*, é possível identificar, pela análise de conteúdo, elementos da diacronia do *corpus* que atravessam as cenas. As representações de resistência que visibilizam as construções sociais e históricas diante de um modelo hegemônico heterossexual permitem identificar uma telefilia, ou mesmo cibertelefilia, transnacional capaz de disponibilizar pela cultura das séries na televisão, seja por assinatura ou por *streaming*, um *corpus* de potência transnacional a garantir uma espetatorialidade em diferentes contextos. As formas de resistência a um conjunto de regulações aproximam tempos de produção e de representação diferentes num mesmo espaço imbricado na economia política da televisão. *QAF* foi produzido e encenado nos idos anos 2000, em um contexto específico, enquanto *Pose* representa as vivências da década de 1980 com a visão contemporânea de uma produção que vai de 2019 até 2021.

O material analisado, ao atravessar o tempo na produção, na encenação e na veiculação, apre-

sentada, em uma perspectiva macro dos seriados e das temporadas, uma passagem de tempo e de contextos capazes delimitar um conjunto de representações das disputas de poder e de tensionamentos vivenciados através das narrativas e dos personagens, permitindo identificar um regime dessas representações ao longo de duas décadas, podendo ir mais além, se considerados os anos 1980, período de contextualização da série *Pose*. Temas e instituições como a manifestação pública de afeto da primeira cena de *QAF*, o casamento na segunda, a religião na terceira, a família na primeira e segunda cenas de *Pose*, e o mercado de trabalho na terceira, puderam demonstrar os conflitos que aproximam a ficção da realidade expondo, como aponta França (2009), o equilíbrio e o desequilíbrio representado na ficção pelos humores da sociedade. Este recorte contextualiza o conjunto de representações, ao mesmo tempo que permite uma leitura sincrônica dos elementos pontuais de cada cena que aludem aos conflitos de pessoas LGBTQIA+, através de seus personagens e dos próprios atores, produtores e demais atores sociais envolvidos na produção que fazem parte de uma minoria, como no caso de *Pose*, a falar para um público segmentado pela lógica de uma produção seriada televisiva que se aproxima de uma lógica de distribuição cinematográfica (MEIMARIDIS, 2017).

Considerações finais

As duas histórias separadas em duas décadas permitiram se evidenciar como as lutas históricas do movimento LGBTQIA+ partem de uma predominância gay e vão sendo tensionadas e incorporadas por outras formas de vivência da sexualidade e do gênero que escapam ao modelo heteronormativo. A primeira delimitação na visibilidade e nas representações das minorias passa pela influência norte-americana de uma imagem gay ocidental branca e de classe média, que não contempla a diversidade das minorias sexuais em diferentes culturas (PARKER, 2002). Isso pode ser bem evidenciado no seriado *QAF*,

³³ Mais informações sobre a Casa disponíveis em: https://pose-fx.fandom.com/wiki/House_Ferocity. Acesso em: 21 mar. 2021.

como nas cenas analisadas, diante de conflitos mobilizados por uma minoria. Mesmo sendo pouco comum no cenário midiático, *QAF* permite visualizar um tensionamento pelo que fora relegado pela indústria cinematográfica e na ficção seriada ao longo do século XX, mas dentro dos limites estabelecidos do que se tem como fora da norma. Havia um alento, nos anos 2000, abordava-se algo ainda estigmatizado e inviável na cena da indústria cultural. Estavam lá, embora regulados do que poderia ser representado nos limites dessa indústria de cultura das séries.

Em *Pose*, há um desdobramento, 20 anos depois, de personagens abjetos e inimagináveis na cena cinematográfica. De onde vieram tantas trans, negras e da periferia? Já estavam lá, mas invisíveis e rechaçadas aos guetos e espaços não acessíveis ao conjunto das representações sociais em um espaço de produção comercial. Esse cenário de produção de séries potencializado pelas plataformas digitais e pelo engajamento de fãs nesta cultura das séries sugere que mais análises permitam contribuir, como aponta Meimaridis (2017), com bibliografia nacional a respeito desse tema. Neste caso, entende-se a relevância de contribuir com a análise da eclosão de espaços de produção, e porque não dizer de resistência, que abarquem a temática LGBTQIA+ e atraem um público segmentado e também oportunizam a inserção de minorias nos processos de produção ao ocuparem um espaço de representatividade tanto em frente como atrás das câmeras.

Ao se tematizar sobre a produção televisiva que aborda as minorias, devemos avançar e reivindicar a potência midiática para tantas outras possibilidades de representações, como, por exemplo, a brasilidade de personagens trans. Como seriam representadas as travestis negras, algo de nossa cultura latina? Portanto, o que se tentou foi trazer este rápido panorama para futuros desdobramentos e, ainda, muitos questionamentos e desconstruções. Entre tantos sonhos *que ousam dizer o seu nome*, eis mais um, pretencioso pela complexidade resumida em poucos caracteres.

Referências

AMÍCOLA, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Editora Paidós, 2000.

ALMEIDA NETO, Luiz Mello de. **Família no Brasil dos anos 90**: um estudo sobre a construção social da conjugalidade homossexual. 1999. Tese (Doutorado em Sociologia) – UnB, Brasília, 1999.

BAUER, Martin W. Análise de Conteúdo Clássica: uma revisão. In: BAUER, Martin; GASKELL, George (ed.). **Pesquisa Qualitativa com Texto**: imagem e som: um manual prático. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 189-217.

BOURDIEU, Pierre. A Dominação Masculina. Tradução de Guacira Lopes Louro. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 133-184, jul./dez. 1995.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 236 p.

CRENSHAW, Kimberle. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. 1989. **University of Chicago Forum**, Chicago, v. 1989, n. 1, p. 139-167. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?Article=1052&context=uclf>. Acesso em: 18 mar. 2019.

CRENSHAW, Kimberle. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 10, v. 1, 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2019.

DE FEIJTER, Dymph.; KHAN, Vassilis-Javed.; VAN GISBERGEN, Marnix. Confessions of a 'guilty' couch potato understanding and using context to optimize binge-watching behavior. In: 3rd ACM International Conference on Interactive Experiences for TV and Online Video (TVX 2016). **Proceedings** [...]. Chicago: IIT Institute of Design, 2016. p. 59-67.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Nunca fomos humanos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 7-76.

EPISODE Guide HTML. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2006]. Disponível em: http://www.tv.com/queer-as-folk/show/3177/episode_guide.html. Acesso em: 8 jul. 2006.

FACCHINI, Regina. **Sopa de Letrinhas?**: movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 1990. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

FRANÇA, Vera V. A televisão porosa: traços e tendências. In: FREIRE FILHO, João (org.). **A TV em Transição**: tendências de programação no Brasil e no mundo. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 27-52.

GARCIA, Wilton. **Homoerotismo & imagem no Brasil**. São Paulo: U.N. Nojosa, 2004.

AMPARO, Thiago de Souza; CARVALHO, Lorraine; DURTRA, Nathalia; SANTIAGO, Natan. (Coord.). **A Violência LGBTQIA+ no Brasil**. FGV, SP, 2020. Disponível em: https://www.fgv.br/mailling/2020/webinar/DIREITO/Nota_Tecnica_n.pdf. Acesso em: mar. 2021.

HALL, Stuart. **A Questão da Identidade Cultural**. Textos Didáticos, São Paulo: IFCH/UNICAMP, 1995.

HALL, Stuart. **Representation**. Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage: Open University, 1997.

HENCKEN, Joel D. Homosexuality and Psychoanalysis: toward a mutual understanding. **American Behavioral Scientist**, Boston, v. 25, n. 4, p. 435-468, mar./abr. 1982.

LOPES, Denilson. Desafios dos Estudos Gays, Lésbicos e Transgêneros. **Comunicação Mídia e Consumo** – Corpo e sexualidade na mídia, São Paulo, v. 1, n. 1, p.63-73, 2004.

LOURO, Guacira. O cinema como pedagogia. In: LOPES, Eliane Marta T. e al (org.). **500 anos de educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 423-446.

LOURO, Guacira. Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação. **Estudos Feministas**, ano 9, p. 541-553, 2º semestre 2001.

LOURO, Guacira. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MEIMARIDIS, Melina. A Indústria das Séries Televisivas Americanas. **Culturas Midiáticas**, João Pessoa, v. 10, n. 1, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/cm/article/view/35037>. Acesso em: out. 2021.

MORIGI, Valdir Jose. Teoria Social, Comunicação: Representações sociais, produção de sentidos e construção dos imaginários midiáticos. **Revista Eletrônica E-compos**, Brasília, v. 1, 2004.

MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais**: investigações em psicologia social. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2003.

NUNAN, Adriana. **Homossexualidade**: do preconceito aos padrões de consumo. 1. ed. Rio de Janeiro: Caravansaraí, 2003.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 8, p. 9-41, 2. sem. 2000. Disponível em: <http://www.portalfeminista.org.br>. Acesso em: 10 jan. 2006.

PONTES, Júlia Clara; SILVA, Cristiane Gonçalves. Cisnormatividade e Passabilidade: deslocamentos e diferenças nas narrativas de pessoas trans. **Periódicos**, Salvador, v. 1, n. 8, p. 396-417, nov. 2017/abr. 2018.

PARKER, Richard. Teorias de intervenção e prevenção do HIV/AIDS. In: PARKER, Richard; TERTO JÚNIOR, Veiriano (org.). **Entre homens**: homossexualidade e aids no Brasil. 1. ed. Rio de Janeiro: ABIA, 1998. p. 101-109.

PARKER, Richard. Cultura, Economia Política e Construção Social da Sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O Corpo Educado**: pedagogias da sexualidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

PARKER, Richard. **Abaixo do Equador**. Tradução de Rytá Vinagre. Rio de Janeiro: Record, 2002.

PRECIADO, Paul Beatriz. Manifesto Contrassexual: políticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

SANTOS, Henrique. **A transnacionalização da cultura dos Ballrooms**. 2018. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2018.

SPENCER, Colin. **Homossexualidade**: uma história. Tradução de Rubem Mauro Machado. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SILVA, Antônio Sidney da; LUNA, Moisés Saraiva de. Travestis e transgêneros e sua inserção no mercado formal de trabalho. **Cadernos de Gênero e Tecnologia**, Curitiba, v. 12, n. 39, p. 303-318, jan./jun. 2019.

SILVA, Marcel. Cultura das Séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia**, São Paulo, n. 27, p. 241-252, jun. 2014. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/15810/14556>. Acesso em: out. 2021.

SMITH; Stacy; CHOUETI, Marc; PIEPER, Katherine. **Inclusion ou Invisibility?** Comprehensive Annenberg Report on Diversity in Entertainment. Institute for Diversity and Empowerment at Annenberg (IDEA). Los Angeles: USC Annenberg – School for Communication and Journalism, 2016. Disponível em: https://annenberg.usc.edu/sites/default/files/2017/04/07/mdsci_card_report_final_exec_summary.pdf. Acesso em: 21 mar. 2021.

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

SWAIN, Tânia Navarro. Para além do binário: os queers e o heterogênero. **Gênero**, Niterói, v. 2, n. 1, p. 87-98, 2. sem. 2001.

TV.com em EPISODE Guide HTML. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2006]. Disponível em: http://www.tv.com/queer-as-folk/show/3177/episode_guide.html. Acesso em: 08 jul. 2006.

WEINBERG, George. **Society and the Healthy Homosexual**. New York: St. Martin's Press, 1972.

ZARFOLIN, Sofia. **Rupturas Possíveis**. São Paulo: Anablume, 2005.

André Iribure Rodrigues

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre, RS, Brasil. Professor da mesma universidade.

Endereço para correspondência**André Iribure Rodrigues**

Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Rua Ramiro Barcelos, 2705

Santana, 90035-007

Porto Alegre, RS, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.