

Identidade narrativa e representação: a alteridade dos corpos negros, latinos e não-normativos em *Pose*

Erneilton de Lacerda Rezende Teles

Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação – Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias

[Versão corrigida e melhorada após defesa pública]

Erneilton de Lacerda Rezende Teles,
Identidade narrativa e representação: a
alteridade dos corpos negros, latinos e
não-normativos em *Pose*, 2022

Setembro, 2022

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação – Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Carla Baptista e coorientação científica do Professor Doutor Manuel Luís Bogalheiro Rocha Fernandes

*Ao Werner, por sua confiança e dedicação. E por acreditar em mim (especialmente)
quando nem eu mesmo achei que seria capaz. Sobretudo por nunca me deixar desistir
diante das dificuldades.*

“É que a tragédia não é a imitação dos homens, mas das ações e da vida [tanto a felicidade como a infelicidade estão na ação, e a sua finalidade é uma ação e não uma qualidade]”. (Aristóteles)

AGRADECIMENTOS

Este trabalho dificilmente existiria sem a inspiração dada pelas aulas da saudosa professora Maria Lucília Marcos, que, antes de sua triste e precoce partida, em março deste ano, era a minha orientadora. Com a sua profunda empatia e a sabedoria que ia além da inteligência intelectual, ela iluminou o caminho no qual segui até chegar aqui, neste momento. Que descanse em paz.

Também foram fonte de aprendizado constante as aulas do professor Manuel Bogalheiro durante a parte curricular do mestrado. Por isso, foi com grande alegria que recebi sua coorientação para concluir projeto. Mais do que isso, sua gentileza e visões sempre perspicazes fizeram-me ir mais longe.

À professora Carla Baptista, também meus agradecimentos por aceitar a orientação científica deste trabalho e por me ajudar a enfrentar as dificuldades que surgiram durante o período de escrita da dissertação.

Aos meus amigos, deste e do outro lado do Atlântico, por sempre me estimularem a seguir em frente. E, no caso dos queridos companheiros em terras lusas, por entenderem as recusas às noites de queijos e vinhos em nome desta pesquisa.

À minha família, que, lá do Brasil, envia-me força para que eu possa tomar minhas próprias decisões, mas sem jamais julgar-me quando o resultado fica aquém do esperado.

Ao meu marido, Werner, por ser a âncora do nosso lar. Te amo.

IDENTIDADE NARRATIVA E REPRESENTAÇÃO: A ALTERIDADE DOS CORPOS NEGROS, LATINOS E NÃO-NORMATIVOS EM *POSE*

ERNEILTON DE LACERDA REZENDE TELES

RESUMO

Neste momento em que estão cada vez mais em evidência personagens LGBTQIA+, este trabalho tem o objetivo de identificar os aspectos e condições da representação que a série de TV norte-americana *Pose* (2018-2021) faz de sujeitos marginalizados em relação às identidades sexual e de gênero. Neste sentido, buscamos compreender as influências que essa presença na tela levou à identidade narrativa e ao exercício de alteridade de pessoas LGBTQIA+. Tendo a primeira temporada da série como *corpus*, utilizamos três técnicas de análise com abordagem qualitativa e indutiva: estudo das personagens e equipe técnica, análise fílmica e análise de conteúdo. À luz dos filósofos Michel Foucault, Giorgio Agamben e Gilles Deleuze, trabalhamos a cultura e os meios de comunicação como dispositivos afins na construção e enunciação do sujeito, o que repercute em padrões normativos, mas também nas consequentes linhas de fuga produzidas por sujeitos e comportamentos desviantes. A fim de tratar de outro tema caro a esta pesquisa, a narrativa, utilizamos as referências de Aristóteles e sua Poética, com o duplo conceito do *mythos-mimesis*; Paul Ricoeur e a defesa da narratividade como mediação privilegiada; e Richard Kearney a demonstrar a infinitude da narrativa enquanto contadora de histórias humanas. Depois, retomamos Foucault e a definição do dispositivo de sexualidade; como também referimos os estudos de Judith Butler sobre a construção de uma identidade variável; e Paul B. Preciado a respeito da contrassexualidade e sua oposição à verdade biológica e normativa. Por fim, analisamos se houve contribuições de *Pose* não apenas para aumentar numericamente a diversidade LGBTQIA+ na televisão, como ainda quanto a um discurso político de mudança das estruturas hegemônicas, principais responsáveis para que alguns corpos sejam mais válidos do que outros, conforme esses atendam aos desejos de normatização.

PALAVRAS-CHAVE: *Pose*, alteridade, identidade narrativa, representação.

NARRATIVE IDENTITY AND REPRESENTATION: OTHERNESS OF BLACK LATIN NON-NORMATIVE BODIES IN *POSE*

ERNEILTON DE LACERDA REZENDE TELES

ABSTRACT

Nowadays as LGBTQIA+ characters are increasingly in evidence, this work aims to identify aspects and conditions of the representation found in the TV series *Pose* (2018-2021) about marginalized subjects in relation to sexual identity and gender. In this sense, we seek to understand how that screen presence influenced identity and exercise of otherness of LGBTQIA+ people. Therefore, we defined the first season of the series as our research corpus and applied three analysis techniques with a qualitative and inductive approach: character and technical crew study, film analysis and content analysis. In the light of philosophers Michel Foucault, Giorgio Agamben and Gilles Deleuze, we work with the concept that culture and media are related devices in subject's construction and enunciation which has repercussions on normative standards, but also on the consequent lines of escape produced by deviant subjects. In order to address narrative and its importance to this research, we use references from Aristotle and his *Poetics*, with concept of *mythos-mimesis*; Paul Ricoeur and his defense of narrativity as a privileged mediation; and Richard Kearney, who demonstrates how narrative will never come to an end through its role as a human storyteller. Afterwards, we return to Foucault and his definition of device of sexuality; as well as Judith Butler's studies on construction of a variable identity; and Paul B. Preciado on countersexuality and its opposition to biological sex and normative aspects of sexual and gender identity. Finally, we analyze whether there were contributions by *Pose* on increasing LGBTQIA+ diversity in numbers, as well in terms of a political speech of changing hegemonic structures, who have great responsibility in the fact that some bodies are more valid than others as long as they meet the requirements for standardization imposed.

KEYWORDS: *Pose*, otherness, narrative identity, representation.

ÍNDICE

Introdução	9
I. Contextualização	9
II. Conceitualização e problemática da pesquisa	11
1. Dispositivos de subjetivação	15
2. Identidade narrativa e alteridades	21
3. A Poética e a perenidade da narrativa	24
4. Estudos de gênero e as tecnologias de poder e contrapoder.....	28
4.1 Da fabricação dos corpos ideais à subjugação da vida ao poder.....	29
4.2 Dispositivo de sexualidade e os estudos <i>queer</i>	31
4.3 A contrassexualidade: uma tecnologia de resistência	34
5. Pose em análise	38
5.1 Estudo das personagens e equipe técnica	39
Quadro 1 - <i>Principais personagens da primeira temporada de Pose</i>	41
Quadro 2 - <i>Episódios e ficha técnica da primeira temporada de Pose</i>	44
5.2 Análise fílmica	49
Quadro 3 - <i>Análise fílmica dos episódios da primeira temporada de Pose</i> ..	52
5.3 Análise de conteúdo	67
Quadro 4 - <i>Principais temas e categorias da primeira temporada de Pose</i> ..	69
Conclusão	77
Referências bibliográficas	84

INTRODUÇÃO

I. Contextualização

Quando foi exibido a 28 de setembro de 2018 na televisão norte-americana o primeiro episódio de *Pose*, o programa já era responsável por um recorde não superado até o momento em que este trabalho é escrito: o maior número de atores transgêneros em papéis regulares em uma série com roteiro, cinco no total¹. No geral, o *show* criado por Steven Canals, Brad Falchuk e Ryan Murphy, teve três temporadas ambientadas na cidade de Nova York entre os anos de 1987 e 1994, com um enredo que acompanha o cotidiano de personagens em sua maioria afro-americanas, latinas e LGBTQIA+².

Com inspiração no documentário *Paris is Burning* (1990), de Jennie Livingston, sobressai-se em *Pose* o *ballroom*, que agitava a noite dos bairros do subúrbio da principal metrópole norte-americana especialmente durante as décadas de 1960 a 1990, com os bailes, concursos de dança e performance e o *voguing*³. Por isso mesmo, torna-se incontornável para a verossimilhança do enredo um retrato do ambiente social dos grupos marginalizados que constituem aquela cultura: gays, lésbicas, transgêneros, não-binários, *queer*, negros e latinos. A vida dos contaminados por HIV/Aids – até então, uma doença pouco conhecida pela comunidade científica e cujos primeiros casos nos Estados Unidos foram relatados em 1981 – também é um assunto evidenciado pela série.

Assim, nesta pesquisa de caráter exploratório e de abordagem qualitativa e indutiva, sob o tema **Identidade narrativa e representação: a alteridade dos corpos negros, latinos e não-normativos em *Pose***, busca-se identificar os aspectos e condições da representação que aquela série de TV norte-americana faz de sujeitos marginalizados em relação às identidades sexual e de gênero. Como *corpus*, foi definida a primeira temporada de exibição, que conta com oito episódios situados entre os anos de 1987 e 1988, já que ela marca o ponto de ruptura da série em relação ao panorama

¹ Tratava-se das atrizes Michaela Jaé Rodriguez, Indya Moore, Dominique Jackson, Hailie Sahar e Angelica Ross.

² Sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, *Queer*, Intersexo, Assexual e demais grupos e variações da sexualidade e do gênero.

³ Batizado em homenagem à *Vogue*, estilo de dança cuja grande parte dos movimentos consiste nas poses utilizadas pelas modelos nos ensaios fotográficos da revista.

que tinha até então a programação televisiva dos Estados Unidos. Um fator diferenciador, por exemplo, é que as equipes do elenco, criação, direção e produção da série eram constituídas, principalmente, por pessoas que fazem parte das comunidades representadas na narrativa. Ou seja, os grupos marginalizados contribuíram para contar suas próprias histórias. Neste sentido, podemos até parafrasear Aristóteles (1455b) em sua *Poética*, obra essencial no capítulo três desta dissertação: “Mais persuasivos, com efeito, são [os poetas] que naturalmente movidos de ânimo [igual ao das suas personagens] vivem as mesmas paixões; por isso, o que está violentamente agitado excita nos outros a mesma agitação, e o irado, a mesma ira”.

É importante ressaltar, apesar disso, que o programa inclui-se em um contexto de comunicação de massa – não o independente – e apontar à consequente ambivalência encarada por seus criadores entre a sensibilização e a exploração do imaginário, tópico a ser tratado mais adiante. Para resumir, o painel dado àquele microcosmo de segregados por *Pose*, um *show* ligado a uma grande emissora de televisão norte-americana, será evidentemente diferente do resultado de outros objetos culturais marginais ou até clandestinos. Sendo assim, o desafio foi retratar uma cultura *underground* a partir de modos de produção em condições conflitantes com o ambiente a ser exibido. Até porque os cosmos do baile e das batalhas na pista de dança e os grupos que o criaram como forma de expressão e sobrevivência já haviam sido explorados duas décadas atrás pela cultura *mainstream*. O ápice deu-se quando a cantora Madonna lançou em 1990, mesmo ano da estreia de *Paris is Burning*, o single *Vogue*, com versos como “Look around, everywhere you turn is heartache / It's everywhere that you go (look around) / You try everything you can to escape / [...] I know a place where you can get away / It's called a dance floor”⁴.

Ainda assim, aquela diversidade de *Pose* nunca vista tanto à frente das câmeras quanto atrás delas significou uma fissura no paradigma da representação ficcional de

⁴ Acerca disso, pode-se referir o trabalho de Dj Sprinkles, alter-ego não binário da produtora Terre Thaemlitz, a quem o jornal *The Guardian* (2014) referiu-se como “uma espécie de verdadeira renegada na cultura moderna dos clubes” por abordar assuntos geralmente “fora dos limites da música eletrônica, evitando noções convencionais de ‘ter a noite da sua vida’ e, em vez disso, confrontando questões de gênero, sexualidade, raça e classe, muitas vezes de batom e saltos de dez centímetros” [tradução nossa]. Em *Ball'r (Madonna-Free Zone)*, Dj Sprinkles (2008) critica a cantora Madonna: “Ela pegou um fenômeno muito especificamente *queer*, transgênero, latino e afro-americano e apagou totalmente esse contexto”. Terre Thaemlitz faz referência ao próprio trabalho e avisa que “enquanto eu for DJ, você não terá permissão para fazer *voguing* para o reflexo pop descontextualizado, reificado, corporatizado, liberalizado, neutralizado, assexualizado, re-generificado da realidade desta pista de dança!” [tradução nossa].

grupos minoritários quanto à orientação sexual e identidade de gênero. Isto é, os programas de TV normalmente exibiam personagens homossexuais ou bissexuais brancas e de classe social média ou alta e interpretadas por atores e atrizes cisgêneros e heterossexuais. Veja o caso de programas como a comédia dramática *Transparent* (2014-2019), centrado em uma personagem masculina que revela sua transgeneridade feminina, e protagonizado por Jeffrey Tambor, ator branco e que se identifica como heterossexual.

Transpor para a tela, portanto, identidades negras, latinas e não-normativas foi uma aposta arriscada por parte de *Pose*, especialmente quando acrescentam-se inúmeros elementos da diversidade sexual e de gênero a conviverem nesta mesma sociedade dramatizada. De repente, já não era apenas o rapaz branco a descobrir-se homossexual ou a tia lésbica com sua vida bem-sucedida. Entrava em cena Damon, o jovem negro com o sonho de ser bailarino e expulso de casa pelos pais cristãos por ser gay, acolhido por Blanca, uma “mãe” travesti, negra e latina, somente para citar duas personagens centrais na primeira temporada. Assim como ele, aparecem outras personagens com histórico de subalternidade e desigualdade em vários aspectos, sejam sociais ou de representação midiática, mas que estão a tomar as rédeas do presente, ao romper com os padrões impostos para viver de bem com as próprias identidade e sexualidade.

II. Conceitualização e problemática da pesquisa

A partir das referências dos filósofos Michel Foucault, Giorgio Agamben e Gilles Deleuze, compreendemos e desenvolvemos, neste trabalho, a ideia de que a cultura e os meios de comunicação são dispositivos afins na construção e enunciação do sujeito. Enquanto a cultura confere aos sujeitos sua enunciação e, por isso mesmo, sua legitimidade, são os *mass media* que potencializam e reverberam o dispositivo cultural na vida diária de cada um, a partir da comunicação dos sentidos e significados em seu amplo aparelho discursivo. E, desta forma, os modos de subjetivação desses sujeitos são levados a cabo com a contribuição dos diversos dispositivos com que têm contato ao longo da vida.

Ainda sobre isso: a sigla que adotamos aqui já sofreu em si várias modificações para conseguir abarcar a multiplicidade que envolve a sexualidade humana, desde quando surgiu como LGBT, na década de 1990. Isso significa que as próprias letras são

questões de enunciação e que, de certa maneira, atribuem a existência a sujeitos⁵. Quantas mais condições sexuais podem existir e serem enunciadas? Neste momento, inclusive, já há adoção também de uma sigla mais abrangente, LGBTQIAPN+, que acrescentou os grupos de pessoas pan/poli e não-binárias. Isso perpassa pela visibilidade que a enunciação traz consigo, tal qual o faz o objeto de estudo desta pesquisa, que se assenta na exploração desta perceptibilidade que os assuntos da sexualidade e identidades de gênero já têm junto ao público. O que propomos aqui é questionar as maneiras pelas quais o programa, assim como a narrativa ficcional, estabelece a representação dos grupos marginalizados quanto à orientação sexual e à identidade de gênero, e como isso pode impactar na visibilidade de todos os sujeitos que formam parte da sigla LGBTQIA+.

Para além da cultura, abordamos a identidade, que, seja enquanto indivíduo, seja como componente de um grupo social, está atrelada inevitavelmente ao diálogo que mantenho entre mim e o outro. É essa comunicação com a alteridade, outro conceito-chave para esta pesquisa, que nos mantêm expostos às mudanças. Afinal, não se é alguém do nada, mas, sim, a partir de lugares de fala e de condicionamentos históricos e culturais. Interessa-nos perscrutar esta realidade daqueles sujeitos ficcionais negros, latinos e com gênero sexual não-normativo de *Pose* e a representação através deles de características que podem ser vistas no mundo concreto.

Como destaca Ricoeur (2000), as narrativas são mediações simbólicas indissociáveis da compreensão que temos do universo ao nosso redor e sobre nós mesmos, surgindo daí a identidade narrativa. Neste sentido, esta pesquisa deseja compreender as formas pelas quais a narrativa de ficção pode contribuir para a projeção do modo de viver de uma comunidade formada por grupos minoritários em representação nos meios de comunicação e marginalizados socialmente. A ideia foi,

⁵ Prova disso é o debate que surgiu em torno da campanha publicitária em Portugal “ABCLGBTQIA+”, desenvolvida pelo canal de TV a cabo *Fox Life* e com a consultoria da Associação ILGA– Intervenção Lésbica, Gay, Bissexual, Trans e Intersexo. Iniciada em junho de 2022 com a exibição de programas de TV e filmes relacionados à temática, a campanha tinha como objetivo fazer conhecer ou ampliar a ideia que as pessoas têm da comunidade LGBTQIA+. Causou polêmica principalmente a distribuição de cartazes pelas cidades portuguesas com as definições para termos como “não binária”, “*queer*”, “linguagem inclusiva”, “*misgendering*”, “travesti”, entre outros. O resultado passou pelo [questionamento](#) feito pelo humorista Ricardo Araújo Pereira da definição utilizada para “gay” até a [comentários discriminatórios](#) por parte de um professor da Universidade de Aveiro. Em resumo, a sigla LGBTQIA+ traz consigo questões que continuam a ser parte de um embate que é mais do que ideológico, já que trata de questões de direitos fundamentais dos seres humanos, é mesmo de enunciação e existência.

ainda, fazer uma contraposição à narrativa documental, mesmo que não seja este um dos objetivos desta pesquisa.

Isso porque, se foi marcante o que *Pose* representou em 2018, também o foi quando, 28 anos antes, o documentário *Paris is Burning* levou para as telas do cinema pessoas que mal ou sequer existiam para a cultura cinematográfica *mainstream*: transexuais, gays e *drag queens* do bairro periférico de Harlem, em Nova York. Artistas, cidadãos, profissionais, desempregados, sobretudo gente em busca de autoafirmação e também de validação social. O que indicava também que, naquela subcultura, a busca pela perfeição estava mais restrita à construção/modelação de um corpo que condissesse com a identidade de gênero e que fosse vitorioso nas disputas do *voguing* do que propriamente à ação em vidas exemplares e expectáveis. Tanto é assim que o filme não deixa de mostrar os membros daquela comunidade que eram expulsos da casa de pais ou familiares por não corresponderem às definições de sexo ou gênero que lhes eram atribuídas à nascença ou impostas por normatizações do que é ser homem, ser mulher. O preconceito, a rua, que levavam ao cometimento de delitos, e o acolhimento, por fim. Está tudo ali, para explicar o que eram as *houses* e suas *mothers*, nada mais do que as novas estruturas familiares que essas pessoas passavam a constituir após a decisão de se assumir um LGBTQIA+.

Justamente pelo fato de estar tudo ali, faltará sempre alguma coisa, porque a curta duração do documentário (78 minutos), que levou o prêmio do júri no Festival de Sundance de 1991, é um empecilho para retratar aquela comunidade múltipla nas letras da mesma sigla, nas cores, nas raças, nas raízes. Notadamente, a cultura *ballroom* visada pela câmera tinha traços afro-americanos e hispânicos. Provavelmente por isso mesmo, uma das críticas mais contundentes ao trabalho da diretora Jennie Livingston – uma lésbica branca e de classe média – veio da ativista feminista e antirracista bell hooks (1992, pp. 147-148, tradução nossa), que questionou se a cineasta não estava a desempenhar um papel de *voyeur* e de facilitadora da apropriação cultural a partir de sua “construção ficcional racializada do ‘feminino’ que de repente torna a representação da branquitude tão crucial para a experiência da personificação feminina quanto o gênero”. Para ela, em *Paris is Burning*, “o que os espectadores testemunham não são homens negros ansiosos em personificar ou mesmo tornar-se mulheres negras ‘reais’, mas a obsessão deles com uma visão fetichizada e idealizada da feminilidade que é branca”.

Como demonstramos anteriormente, essa é uma das diferenças sensíveis entre o documentário e a série ficcional de que estamos tratando, já que *Pose* foi reconhecida por integrar em suas equipes pessoas que faziam parte daquela comunidade que se veria na tela, ainda que dois de seus três criadores sejam brancos (Ryan Murphy e Brad Falchuk) e somente um seja negro e latino (Steven Canals). Todavia, questiona-se, o fato da série ter uma presença forte de elementos dos sujeitos retratados é por si só fator de ação de mudança política? Trataremos disso mais adiante. Sobre as comparações entre as duas produções audiovisuais, não custa reforçar que cinema e televisão possuem estéticas diferentes, assim como filmes e seriados, pois, como reconhece Branco (2019, p. 37), “a convergência de meios poderá vir a apagar as fronteiras, já diluídas, entre o cinema, a televisão, e o vídeo, mas nunca apagará as suas histórias específicas”.

Algumas perguntas nortearam esta investigação. Como enquadra-se o objeto de investigação no contexto das narrativas de ficção na televisão norte-americana que tiveram a participação de personagens não-normativas? Quais são as principais personagens e quem compõe o elenco do programa? Quais os nomes responsáveis por criar, escrever e dirigir os episódios? Como são representados os grupos LGBTQIA+ em *Pose*, no que diz respeito à idade, cor e raça, orientação sexual e identidade e performatividade de gênero? A narrativa se transforma em mobilização política, em ativismo, ou contenta-se em entreter sua plateia?

Para responder a essas questões, optou-se por dividir o trabalho em cinco capítulos. Os quatro primeiros buscam refletir as definições e temas considerados importantes para abordar a problemática da pesquisa, tais como: a cultura enquanto dispositivo de subjetivação, os meios de comunicação de massa e a representação (capítulo um); a identidade narrativa e as alteridades (capítulo dois); a perenidade da narrativa enquanto arte e representação das histórias humanas (capítulo três); e os estudos de gênero e as tecnologias de poder e contrapoder sobre os corpos (capítulo quatro). Já no capítulo cinco, está em voga a pesquisa exploratória do *corpus*, pois são detalhadas e desenvolvidas as três técnicas de análise dos episódios da primeira temporada da série: estudo das personagens e equipe técnica, análise fílmica e análise de conteúdo. Para obtermos um panorama de todos esses aspectos, quatro grandes quadros foram montados contemplando cada uma das técnicas aplicadas ao objeto de pesquisa desta dissertação. Seguem-se a cada um deles as análises dos resultados.

1. DISPOSITIVOS DE SUBJETIVAÇÃO

A cultura vista como prática que constitui significados e engendra subjetividades é inescapável, como apontou Hall (1997, p. 17), devido ao seu papel de centralidade no cotidiano humano, a partir de uma “enorme expansão de tudo que está associado a ela, na segunda metade do século XX, e o seu papel constitutivo, hoje, em todos os aspectos da vida social”. A respeito disso – e refletindo a partir do trabalho de Foucault, depois retomado por Agamben e Deleuze –, podemos acrescentar que a cultura é um dispositivo de visibilidade e enunciação do sujeito.

Para Foucault (2017, p. 246), o dispositivo é um mecanismo de poder a partir do qual desenrolam-se as práticas discursivas nossas de cada dia em forma de “estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles”. Sobre isso, Tucherman (2005, p. 40) evidencia que “um dispositivo é um regime, para começar, e não um equipamento; um regime de fazer ver e fazer dizer, que distribui o visível e o invisível, fazendo nascer ou desaparecer o objeto que não existiria fora”. Como resultado desta lógica, pondera a autora, o poder acaba por estimular a existência real daquilo que luta contra e que cuja enunciação é negada pelos dispositivos, os desviantes, por exemplo. É mesmo numa espécie de luta pela sobrevivência contra o que/quem lhes nega sequer a existência ou o direito à vida⁶.

Agamben (2009, p. 25) segue caminho semelhante ao de Foucault quando afirma que “o dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve em uma relação de poder”, sendo, por isso mesmo, resultado da interceptação entre as interações entre o poder e o saber. Essa definição – firmada nas positividades concretas inseridas em redes de poder às quais referiram Hegel e Hyppolite – é criticada por ignorar um aspecto fundamental do dispositivo foucaultiano, a saber, a teia resultante da inter-relação entre práticas e discursos e da correspondência entre enunciados e regimes de visibilidade (Agostinho, 2017). É de se notar, contudo, que Agamben tal qual Foucault vê o dispositivo como uma força que não apenas legitima, no campo de batalha

⁶ Um exemplo recente no Brasil é o que chamamos neste trabalho de “efeito Bolsonaro”, e os números dos matrimônios da comunidade LGBTQIA+ ajudam a entender isso. Vejamos: eleito presidente em 2018, Jair Bolsonaro nunca escondeu suas posições declaradamente de desprezo a esses grupos – “Sou homofóbico, sim, com muito orgulho” (2018) – e venceu o pleito com a contribuição de uma base política conservadora e religiosa sempre contrária aos direitos dessas minorias. Não é surpreendente, deste modo, o resultado da pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) sobre dados de Registro Civil, que revelou o crescimento de 62% dos casamentos entre pessoas do mesmo sexo em 2018 em comparação a 2017. A eleição de Bolsonaro pode ajudar a explicar essa elevação exponencial, já que, no mês anterior à tomada de posse dele, os registros de união subiram 360% (2019).

ideológico, o que é ou não um enunciado científico, atribuindo-lhe o estatuto da verdade, mas também um aparelho discursivo que dá vazão à própria existência do sujeito a partir de sua validação como dizível.

A televisão é um desses dispositivos de prática discursiva que podem contribuir para o debate e posterior compreensão de assuntos relacionados aos sujeitos sociais marginalizados, desde que os retratos apresentados não resistam em abranger dentro de si os mecanismos e os jogos de poderes presentes naquelas realidades. Caso contrário, reforçam-se estereótipos ou mesmo sequer há espaço para os desviantes de que falou Foucault. Seria necessário, desta forma, não que o simulacro exibisse um final feliz de suas personagens do bem, porém, que estabelecesse uma espécie de conexão com a realidade capaz de fazer ver matizes e particularidades também presentes para além daquele regime discursivo utilizado. Em suma, a televisão como um dispositivo para enunciar o marginal, o não-normativo.

Retomemos a teorização de Agamben, para quem são três as grandes classes a serem consideradas: seres vivos, dispositivos e sujeitos. Este último grupo seria o resultado da relação entre os dois primeiros. Agamben (2009, p. 44) estabelece que “na raiz de todo dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo, numa esfera separada, constituem a potência específica do dispositivo”. Ora, não seria a própria cultura o “caldo” materializado – mais uma vez, atribui-se à enunciação a tarefa de conferir forma e visibilidade – pela junção de ingredientes como a convivência e interação entre o homem, natureza, técnica, enfim, o universo múltiplo pelo qual se está rodeado? Longe de entrarmos na polêmica definição de cultura, apontemos como os dispositivos com que temos contato desde o nascimento são responsáveis pela construção que faremos ao longo da nossa existência das ideias de mundo particular e mundo coletivo que nos acompanharão. E a cultura é parte indissociável desses processos de subjetivação dos sujeitos, seja com sua própria atuação como dispositivo, seja pelo acionamento de dispositivos afins.

Deleuze (2005, p. 83), por sua vez, nota o dispositivo referido no pensamento foucaultiano como um “conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente”, quase sempre desequilibradas entre si, em momentos de aproximação e distanciamento, estando à mercê de variações de direção e também de derivações. Agostinho (2017) retoma o conceito de diagrama a fim de diferenciar as leituras para o

dispositivo foucaultiano feitas por Agamben e Deleuze. Para ela, é equivocada a percepção do dispositivo somente a partir de sua atuação nas relações de poder, já que ele comporta, além da estrutura do poder, seu estado de organização e suas diferentes funções, sempre por meio dessas conexões. Daí a importância do diagrama como “a apresentação das relações de força que caracterizam uma formação; é a repartição dos poderes de afetar e dos poderes de ser afetado; é a mistura das puras funções não-formalizadas e das puras matérias não-formadas” (Deleuze, 2005, p. 80). Assim sendo, a tendência é para um poder sem forma física, com elos estratégicos dilatados e multifacetados, o que demonstraria que a análise de Agamben não chega para explicar a microfísica do poder em Foucault. Isso porque o diagrama descrito por Deleuze produziria “ligações não-localizáveis e móveis, que passam de um ponto para outro incessantemente: ‘o poder está em todo lugar, não porque ele engloba tudo, mas porque ele vem de todos os lugares’” (Agostinho, 2017, p. 13).

Tal como analisado por Foucault, Deleuze aponta as curvas de visibilidade e as curvas de enunciação como as duas primeiras dimensões de um dispositivo. Enquanto aquelas jogam luz ao sujeito, sobre o visível e o invisível, estas últimas posicionam o sujeito no mundo, o que acaba por caracterizar os dispositivos como artefatos de fazer ver e fazer falar. Juntam-se a elas as linhas de força, cuja dimensão atravessa as relações de poder e, como tal, determinam e tensionam práticas e modos de comportamentos, e as linhas de subjetivação, que são as linhas de fuga e de escape. Em suma:

Os dispositivos têm por componentes linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de brecha, de fissura, de fratura, que se entrecruzam e se misturam, acabando por dar umas outras, ou suscitar outras, por meio de variações ou mesmo mutações de agenciamento. (Deleuze, 1996, p. 157, tradução nossa)

Assim, verificamos que, se por um lado, somos apreendidos pelas estruturas do poder, por outro lado, também podemos utilizar os dispositivos para produzir linhas de fuga e novas formas de capturar as práticas de vida condizentes com os próprios gostos e identificações pessoais, inclusive, com a dos desviantes. Isso acaba por retomar o que dissemos: quando luta contra ou nega a existência, o poder abre brechas para que haja a enunciação do indesejado.

A cultura é mesmo capaz de acionar outros dispositivos com papel imprescindível na construção, subjetivação e mesmo dessubjetivação dos sujeitos sociais. Posto isto, nesta pesquisa, interessa-nos abordar também o papel intrínseco aos meios de comunicação de massa e sua dimensão simbólica de produzir sentidos do real, como veremos a seguir. A função da mídia de fazer circular os significados (Silverstone, 2002) ganha importância reforçada, se pensarmos segundo a perspectiva dos estudos culturais, para a qual “não é o sujeito que produz as práticas de significação, são elas que vão constituir os sujeitos” (Hennigen & Guareschi, 2006, p. 65), porque o modo que interpretamos o mundo tem tudo que ver com as ideias que concebemos dele. Hall identifica no núcleo do processo de significação cultural dois sistemas de representação que se relacionam entre si: enquanto um estabelece o sentido ao mundo através de equivalências entre as coisas e os conceitos, o outro diz respeito à construção de correspondências entre aquele mesmo mapa conceitual e os signos representantes dos tais conceitos. Por isso, “a relação entre ‘coisas’, conceitos e signos se situa no cerne da produção do sentido na linguagem, fazendo do processo que liga esses três elementos o que chamamos de ‘representação’” (Hall, 2016, p. 38).

A realidade em si, pela abordagem construtivista, é uma concepção social manifestada em um universo definido por relações intersubjetivas (Berger & Luckmann, 1985). O indivíduo é, pois, um produto das representações sociais às quais toma como verdade e, como resume Hall (1997), tem sua identidade constituída culturalmente, reforçando a inevitabilidade do dispositivo cultural enquanto processo de enunciação. Importa, neste sentido, retomar que os *mass media* comunicam os sentidos produzidos nos cotidianos coletivo e individual a partir da intermediação e interpretação que fazem (Berger & Luckmann, 2004). A mídia “filtra e molda realidades cotidianas, por meio de suas representações singulares e múltiplas, fornecendo critérios, referências para a condução da vida diária, para a produção e a manutenção do senso comum” (Silverstone, 2002, p. 20).

É por esse motivo que o estudo das identidades na contemporaneidade inclui a análise das representações feitas em ambiente midiático e com amplo acesso do público. Hall (1997, p. 26) pondera que, mesmo se nenhum dos conjuntos de imagens representar satisfatoriamente as pessoas, elas “provavelmente se sentirão mais atraídas por um do que pelos outros, vendo-se representadas ou refletidas (ou, como se diz,

‘sentindo-se no seu lugar’) em algum deles”. Isso significa que a audiência, de uma maneira ou de outra, estará conectada com as imagens construídas, reafirmando-as ou rejeitando-as. A afinidade é estabelecida pelo modo como as experiências pessoais estão ordenadas e justificadas simbolicamente, isto é, a narrativa é a responsável por construir as representações e as identidades (Rocha, 2008) e dela dependerá o grau de atração – e de objeção – que cada indivíduo sentirá por esta ou aquela imagem, e também de como ele identificar-se-á mais com um conjunto imagético do que com outro.

É verdade que são inegáveis as profundas alterações trazidas pela internet no imaginário coletivo e também o impulso que ela deu para que os meios de comunicação tradicionais estejam mais abertos à multiplicidade de identidades, vozes e lugares de fala que representam a contemporaneidade. Trata-se, especialmente, do cuidado com a verossimilhança do construto simbólico para que não haja aqui, como citam Shohat e Stam (2006, p. 268), o “princípio semiótico de que ‘algo está fora de lugar’ de uma outra coisa [...] ou de que alguém ou algum grupo está falando em nome de outras pessoas ou grupos”.

Mesmo com essas mudanças, não se pode dizer que a centralidade da cultura nas nossas vidas cotidianas foi atenuada pela inclusão das novas tecnologias. Pelo contrário, elas contribuíram para a existência de uma revolução cultural, pois sintetizaram o tempo e o espaço e, com isso, mudaram a consciência popular. Como ilustrou Hall (1997, pp. 17-18), “vivemos em mundos crescentemente múltiplos e – o que é mais desconcertante – ‘virtuais’”. Neste contexto, podemos refletir sobre como os aparatos tecnológicos contemporâneos proporcionaram o surgimento das chamadas mídias alternativas, como as redes sociais, sites e *blogs* independentes, tornando produtora de conteúdo qualquer pessoa com acesso à internet e com interesse e disposição para publicar o que pensa ser relevante. Os meios de comunicação de massa, entretanto, continuam a ser o espaço privilegiado de representação, devido à sua capacidade de reverberação social e influência na construção das agendas públicas e políticas, o que contribui a seu papel de aparato associado ao dispositivo da cultura.

A esse respeito, Tubella (2005, p. 282) observa que, ao passo que a mídia tradicional, sendo a televisão o exemplo mais destacado, tem relevância fundamental na construção da identidade coletiva, é a internet a principal influência no que concerne à

construção de uma identidade individual. Ela explica: “os indivíduos confiam cada vez mais nos seus próprios recursos para construir uma identidade coerente para si mesmos, num processo aberto de formação do *self* enquanto projeto simbólico, através da utilização dos materiais simbólicos disponíveis”. No cenário desta pesquisa, podemos avaliar que a TV tem uma utilização vertical nesta formação identitária, de um para muitos, e a internet apoia-se na horizontal, de muitos para muitos. “As narrativas televisivas são vistas como recursos simbólicos capazes de orientar a formulação de representações e identidades que definem o modo como os sujeitos são percebidos e avaliados mutuamente” (Rocha, 2008, p. 89).

Isto posto, compreende-se que a televisão tem mantido ao longo do tempo seu posto como principal *mass media*, devido ao alcance que as representações sociais ali exibidas têm sobre todas as classes sociais, seja como meio informativo ou entretenimento. E, agora, com os serviços de *streaming*, um conteúdo produzido em qualquer lugar do mundo pode ter repercussão internacional, a exemplo das séries *La Casa de Papel* (Espanha) e *Squid Game* (Coreia do Sul) e seus recordes de audiência na *Netflix*⁷, produções de dois países até então sem repercussão internacional em conteúdo televisivo. Além disso, um programa exibido primeiramente na TV aberta ou a cabo pode ocasionalmente ser disponibilizado em uma plataforma online e ganhar ainda mais telespectadores, como é o caso de *Pose*⁸. Acerca disso, Silva (2014, p. 243) verifica uma conjuntura de “ampliação das formas de produção e consumo audiovisual”, ao que chama de “cultura das séries”, especialmente as de origem norte-americana, como resposta aos novos modelos de experiencição do produto e ao caráter multifacetado do público.

Nota-se, por fim, que os Estados Unidos estão para as séries como a América Latina – mais fortemente Brasil, México e Colômbia, maiores países da região – está para as telenovelas. O êxito que registram esses dois modelos de conteúdos está diretamente ligado à lógica de mercado que eles seguem ao manter padrões de interesse e diálogo com os diferentes tipos de espectadores. É evidente, assim, que a boa recepção da audiência é crucial para que uma série tenha a temporada renovada ou uma

⁷ *Squid Game* é decididamente o programa nº 1 de todos os tempos da *Netflix*, com 1,65 bilhão de horas transmitidas nas primeiras quatro semanas, diz a empresa: <https://bit.ly/3xLasRC>.

⁸ *Pose* é uma produção do FX, canal a cabo norte-americano, porém, foi disponibilizada internacionalmente por serviços de *streaming* como a *Netflix*, *HBO* e *Disney+*, alargando o público receptor da série.

telenovela mantenha o caminho determinado na trama, ao invés de sofrer alterações conforme assim o “exija” o gosto do público demonstrado não mais apenas pelos números, mas também pelas cada vez mais comuns pesquisas de opinião feitas pelas emissoras. Caso contrário, os programas são sumariamente cancelados ou têm sua espinha dorsal completa ou parcialmente alterada, em busca do público (ou mais francamente, do lucro), fazendo jus à característica de conteúdo *mass media*.

2. IDENTIDADE NARRATIVA E ALTERIDADES

Se ainda hoje, com todas as tecnologias proporcionadas pela contemporaneidade, a cultura mantém-se central nas atividades humanas, muito se deve ao papel dela na partilha e repercussão das narrativas que impregnam o dia a dia em comum. E isso é realizado com a contribuição destes mesmos aparatos técnicos que fazem a comunicação chegar mais rapidamente a uma quantidade infinitamente maior de pessoas comparado ao passado das tradições orais ou mesmo em relação aos momentos mais importantes dos jornais, rádio e televisão.

Não à toa, Kearney (2012, p. 412) assume que “não importa o quanto as tecnologias transformem nossos modos de contar histórias, as pessoas irão sempre apreciar entrar no transe da narrativa e deixar-se conduzir através de um conto por um mestre tecelão de histórias”. O que muda é a maneira utilizada para se consumir essas narrativas, que estão na base da construção das representações e das identidades, porque é por intermédio delas e do ordenamento que elas fazem do mundo que são conferidos os sentidos às nossas experiências (Rocha, 2008), como sujeitos individuais, como coletividade. Portanto, o ato de narrar é alma deste processo de identificação do eu-sujeito e do nós-comunidade.

No contexto desta investigação, são especialmente indispensáveis dois tipos de constituição identitária, e aqui utilizamos os exemplos de Tubella (2005, p. 281): “a identidade individual entendida no sentido de si próprio enquanto indivíduo, dotado de certas características e potencialidades, e a identidade coletiva, entendida como o sentido de si próprio enquanto membro de um grupo social”. Ambas as construções têm fundamento na narrativa, já que podem tanto serem influenciadas pela transmissão tradicional de “valores, crenças e padrões de comportamento”, como também através de “materiais simbólicos transmitidos pelos media”. A relevância narrativa é ampliada

quando consideramos o contexto fluido na contemporaneidade, em que se alteraram os próprios conceitos do que é o sujeito, que tem dentro de si um caleidoscópio de identidades que o constitui enquanto sujeito social (Hall, 2006). Como evidencia Correia (1999, p. 158), “sem o poder integrante e estruturante da narrativa em articular a miríade de eventos que compõem uma vida, em oferecer-lhes uma orientação e um sentido, dificilmente poderíamos pensar a apropriação da identidade por parte de um sujeito”.

Neste cenário acerca das identidades, recorremos ao filósofo Paul Ricoeur, para quem somente ao compreender-se este “outro eu” diferente de mim lograr-se-á entender melhor a si mesmo. Com efeito, a narratividade estabelece um contato singular entre o ser humano e universos múltiplos, de modo que não apenas um conhece-se a si mesmo, como também conhece-se o Outro, pelo exercício da alteridade no reconhecimento e abraço à diferença.

Tudo na minha experiência me fala dos outros, que o mundo é um mundo de cultura, que o mundo objeto está carregado de todos os olhares que se lançaram sobre ele, é possível perguntar-se se existe um mundo próprio, anterior à intersubjetividade, que mereça ainda o nome de mundo. Eu sozinho e as visadas intencionais do meu ser próprio, será que isto faz um “mundo”? (Ricoeur, 1986, p. 220)

Compreender o sujeito ricoeuriano, portanto, e ter de responder a perguntas como “quem sou eu?” ou “quem é você?” requerem indispensavelmente que se percorra a história da vida de cada um. Isso porque será necessário, antes, dizer quem é o sujeito do verbo, isto é, quem é o autor da ação. É precisamente no desenrolar deste novelo que estarão respostas para os questionamentos que envolvem o modo de ser e estar de um indivíduo e de sua comunidade. Tal pois “a identidade de uma pessoa, de uma comunidade, é feita dessas *identificações-com* valores, normas, ideais, modelos heróis, nos quais a pessoa, a comunidade se reconhecem. O reconhecer-se *no* contribui para o reconhecer-se *com*...” (Ricoeur, 1991, p. 147).

Destarte, estabelece-se a identidade narrativa, a partir da trama contada sobre as ações do sujeito ou de sua sociedade, já que “a compreensão de si é uma interpretação; a

interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada” (p. 138). A identidade narrativa também é capaz de repercutir nas ações ainda a serem tomadas:

Esse papel mediador da narrativa é evidente no que diz respeito à transmissão das tradições: as tradições são, no essencial, narrativas. Em compensação, o laço entre horizonte de expectativa e narrativa é menos direto. Ele não é, porém, inexistente: podemos, com efeito, considerar as antecipações do futuro como retrospectões antecipadas, graças à notável propriedade que tem a voz narrativa [...] de se estabelecer em qualquer ponto do tempo, que se torna para ela um quase-presente e, do alto desse observatório, apreender como quase passado o futuro de nosso presente. (Ricoeur, 1997, p. 443)

De acordo com Dartigues (1997, p. 19), como citado em Lisboa (2013, pp. 100-101), em Ricoeur, “a identidade narrativa implica a narração de uma vida que indica o contexto das ações e situações a partir do qual podemos identificar a pessoa. A pessoa é o que ela faz e o que ela sofreu”. A construção ou, se quisermos, a descoberta da identidade pessoal, deste modo, está incontornavelmente ligada à narrativa, pois, como refere Marcos (1998, p. 370), “o sujeito aparece como leitor e escritor da sua própria vida, refigurando-a como tecido de histórias narradas, clarificando-a pelos efeitos catárticos das narrativas, históricas e fictícias, veiculadas pela cultura”. Ricoeur (1991, p. 176) reforça que “a pessoa, compreendida como personagem de narrativa, não é uma entidade distinta de suas experiências. Bem ao contrário: ela divide o regime da própria identidade dinâmica com a história relatada”. O autor ainda complementa: “a narrativa constrói a identidade da personagem, que podemos chamar sua identidade narrativa, construindo a da história relatada. É a identidade da história que faz a identidade da personagem”. E é essa a faculdade da narratividade que a mantém no âmago das nossas vidas tempos após tempos, mesmo com as mudanças técnicas e tecnológicas que se sucedem.

Diante disso, longe de renegar a narrativa de ficção, Ricoeur (1997, p. 317) reconhece o valor do lugar do imaginário, que “se incorpora à consideração do ter-sido, sem com isso enfraquecer seu intento ‘realista’”. Correia (1999, pp. 161-162) converge

com essa ideia e defende que os universos criados simbolicamente pela ficção podem contribuir para lançar luz a aspectos subalternizados ou ignorados do mundo real. Ele acrescenta: “não só conseguimos descobrir dimensões novas do real que nos cerca, como somos capazes de construir, refigurar novas formas de habitar o mundo. O símbolo, ao revelar o mundo, constitui-o”. Mesmo que, para ficarmos no âmbito desta investigação, identifiquemos as imagens de uma série de televisão como ficcionais, dificilmente estaremos incólumes a elas, a depender do grau de identificação com o universo particular de cada um.

As tecnologias do imaginário tão presentes no nosso dia a dia recorrem essencialmente aos sentidos humanos para provocar e despertar pensamentos, imagens e narrativas compartilhadas em sociedade. Assim, na definição de Machado (2003, p. 22), esses “dispositivos (elementos de interferência na consciência e nos territórios afetivos aquém e além dela) de produção de mitos, de visões de mundo e de estilos de vida” funcionam para dar vazão à trama e às personagens que podem fazer parte do universo particular, mas também dos mundos coletivos. Pode-se notar, pois, ser próprio da narratividade a instituição de pontes entre existências diferentes à partida, mas que demonstram, em dado momento, particularidades comuns e lugares afins, o que despertará uma espécie de reconhecimento mútuo ou coletivo de valores e ideais. Mas também pode haver o estranhamento quando se é confrontado com o incomum, com o estrangeiro, o que também pode servir para que a alteridade seja manifestada a partir do (re)conhecimento de mim e do Outro e nossas afinidades. E isso dependerá da forma como a narrativa é construída e nos elementos e valores nos quais está calcada.

3. A POÉTICA E A PERENIDADE DA NARRATIVA

No início do caminho em que se estuda a narrativa como forma de entendimento do ser humano está a *Poética* de Aristóteles como trabalho fundamental (Gomes, 1996; Kearney, 2002⁹; Ricoeur, 2010). O termo *mythos* utilizado pelo filósofo grego foi interpretado por Ricoeur (2010, p. 65) como uma referência à narrativa, isto é, ao “agenciamento dos fatos”. Para Aristóteles, (1450b), a composição da narrativa em si já atingia o objetivo de representação das ações humanas, sem a necessidade do próprio

⁹ As referências à publicação deste autor em *On Stories* são com base em tradução nossa.

espetáculo da arte teatral, dado que “o enredo é, pois, o princípio e como que a alma da tragédia” (Aristóteles, 1450b).

Aristóteles (1448b) escreveu que, desde a infância, temos um instinto de nos envolvermos com a representação (*mimesis*)¹⁰, inclusive aprendendo a partir dela as primeiras lições da vida, reforçando a ideia de que “nós gostamos de contemplar as imagens mais precisas de coisas cuja visão real é dolorosa para nós”. A representação, no olhar dele, está conectada à construção de um enredo que gire em torno da ação, “para que, tal como um ser vivo único e inteiro, produza um prazer próprio” (1459b).

Kearney (2002, p. 130) utiliza o exemplo da *Poética* e do binômio *mythos-mimesis* para demonstrar que o grego foi um dos primeiros filósofos a notar um “padrão pré-narrativo” na vida e ação humanas, ao revelar “um reconhecimento permanente de que a existência é inerentemente narrada”. Para complementar, Kearney ilustra: “a vida está repleta de histórias. É uma trama nascente em busca de uma parteira. Pois dentro de cada ser humano existem muitas pequenas narrativas tentando sair”. Retomando o seu conceito do *mythos* aristotélico – transposição da “vida de ação” em 1) uma trama com o início, meio e fim de uma narrativa; 2) fábula/fantasia; ou 3) uma estrutura elaborada –, Kearney resume que esses “três significados de *mythos* transmitem a função comum da narrativa como *poiesis*: isto é, uma maneira de *transformar* nossas vidas em histórias de vida”. Assim, a construção e a contação de histórias de vidas cujas próprias temporalidades já remontam por si mesmas à narratividade estarão sempre preservadas na posteridade, dado que o ser humano tem esta disposição inata às imagens nas quais se enxerga como retratado ou reconstituído.

A *mimesis*, a representação das ações humanas para Aristóteles, é referida por Kearney como “recontagem criativa”, representação que não queira dizer mera imitação, mas, sim, a reconstrução social humanamente possível de uma vida e das ações e enredos (*mythos*) que a compõem. “A chave da *mimesis* reside em uma certa ‘lacuna’ que demarca o mundo narrado do vivido, aberta pelo fato de que toda narrativa é contada a partir de um certo ponto de vista e em um certo estilo e gênero” (Kearney, 2002, pp. 133-134). Como argumenta Jost (2012, p. 42), “o que seduz o telespectador

¹⁰ A nossa escolha do vocábulo “representação” para traduzir o termo “*mimesis*” vai ao encontro da perspectiva de Kearney (2002), que se mostrou alinhado às ideias dos filósofos Ricoeur e MacIntyre sobre aquela definição aristotélica. Para corroborar a opção, também utilizamos as versões em inglês de *Poética*, traduzidas do grego por W.H. Fyfe (1932) e Stephen Halliwell (1995).

não é, portanto, encontrar a cópia exata do nosso mundo, mas, sim, e sobretudo, um modo de narração, um discurso, com o qual ele está habituado”. Daí pode-se contextualizar com a cobrança cada vez mais frequente na atualidade para que haja maior participação das minorias em diversas áreas do conhecimento e da produção, porque, quanto mais diversidade houver nas estâncias de poder e decisão, mais chance tem-se de obter imagens plurais de determinada realidade social.

Gomes (1996, p. 6) reforça a representação de que falamos não como simples imitação linha a linha de um objeto, na medida em que Aristóteles teoriza a *mimesis* poética contrapondo-a a técnicas artísticas que têm por meio e fim a própria *mimesis*, a exemplo da arte icônica do pintor de pessoas ou do escultor de estátuas. “A destreza ou habilidade que está em jogo nas formas de poesia aproxima-se da habilidade ou destreza icônica (enquanto ambas realizam-se mediante a *mimesis*) na medida em que dela sempre deve resultar uma espécie de simulação ou ficção.” Gomes compara, contudo: “enquanto no caso da arte iconográfica se trata de simular, traço a traço, objetos da esfera da realidade, as habilidades ou destrezas poéticas simulam ações humanas”. Isso já seria suficiente para colocar em jogo a ideia de uma imitação que consiga ser integralmente real, inclusive em casos de documentários como *Paris is Burning*, tal qual a teoria do espelho na comunicação social deixou de fazer sentido, porque o texto jornalístico é atravessado por perspectivas e características de dadas culturas e pela interpretação de seus autores dos fatos (Tuchman, 2002).

Apesar de não negar os desafios impostos à narrativa linear pelas tecnologias da modernidade e as mudanças nas noções de tempo em função da velocidade e imediatismo de um mundo desterritorializado, Kearney (2002, p. 126) é taxativo ao afirmar que a narrativa nunca chegará ao fim. Ainda assim, ele assume que “as histórias antigas estão dando lugar a novas com múltiplos enredos, múltiplas vozes e múltiplas mídias. E essas novas histórias são frequentemente, como sabemos, truncadas e paródicas ao ponto de serem chamadas de micronarrativas ou de pós-narrativas”. Quem também dá importância às histórias como “parte essencial da realidade social, uma chave para nossa humanidade, um vínculo com a experiência, e uma expressão dela” é Silverstone (2002, pp. 80-81). Segundo ele, é impossível entender as culturas que não as nossas sem entender as histórias presentes nelas como “textos sociais: rascunhos, esboços, fragmentos, estruturas; indícios visíveis e audíveis de nossa cultura

essencialmente reflexiva, convertendo os eventos e ideias tanto da experiência como da imaginação em contos diários nas telonas e telinhas”. É por isso que reafirma:

A história sobrevive – no faroeste e na novela; no relato dos grandes eventos midiáticos do dia e na narração de contos de comédias de situação para adolescentes; em nossa preocupação com as estrelas e em nossa fascinação com nossa origem e nosso futuro. De fato, ela prospera, recorrendo, como lhe é possível agora em nossa era eletrônica, às fontes oral e impressa; extraindo seus recursos cada vez mais, de culturas globais [...].

No entanto, enquanto Silverstone afirma que Walter Benjamin estava errado ao apontar a substituição da arte de contar histórias pela informação, Kearney (2002, p. 125) pondera que o pensador não quis referir-se ao fim da narrativa em si. “Ele estava apenas sinalizando a morte iminente de certas formas de lembrança que pressupunham tradições antigas de experiência herdada, perfeitamente transmitidas de uma geração para a próxima”. Por esta perspectiva é que Kearney acredita na renovação da narrativa como arte e representação, já que “experimentos inovadores *ainda* estão ligados à narrativa familiar ampliada, assim como filhos pródigos estão conectados aos antepassados (*mythos-mimesis*) que mantêm abertas algumas linhas de comunicação, por mais tênues que sejam”. O autor, mais do que isso, coloca-se ao lado da ideia de que as próprias vidas humanas – organizadas em início, meio e fim – são uma razão para que a narrativa continue a sobreviver às mudanças que, inevitavelmente, surgirão e transformarão o modo de vida constantemente:

Toda existência humana é uma vida em busca de uma narrativa. Isso não ocorre simplesmente porque se esforça para descobrir um padrão para lidar com a experiência de caos e confusão. É também porque cada vida humana *já é sempre* uma história implícita. Nossa própria finitude nos constitui como seres que, para dizer a verdade, nascem no início e morrem no final. E isso dá uma estrutura temporal para nossas vidas, que buscam algum tipo de *significado* em termos de

referências de volta ao nosso passado (memória) e adiante para o nosso futuro (projeção). (Kearney, 2002, p. 129, grifos do autor)

Neste sentido, podemos retomar a característica da identidade narrativa de mediar a relação entre as narrativas de ficção literária e de história (Ricoeur, 2001), cujas representações contribuem para que estabeleçamos o reconhecimento entre nós próprios, mas também em relação ao Outro. Até porque a narratividade torna-nos seus cúmplices, ora como atores, ora como agentes, pois as histórias fazem parte de nós antes mesmo de nos darmos conta disso ou de termos criado os nossos próprios enredos (Kearney, 2002). Nossas identidades são constituídas, então, não somente por esta compreensão da reprodução do que é comum entre os indivíduos e seus grupos, como também pela “percepção da diferença, em relação ao outro grupo, ou seja, em uma relação de alteridade” (Kerber, 2010).

O maior exercício de alteridade, conforme Dinis (2005, p. 74), é “desejar encontros com o outro que nos arranquem da condição de permanecermos o mesmo, uma paixão por territórios desconhecidos que são um convite para uma experimentação de diferentes formas de estar no mundo”. A narrativa está aqui para provar isto: haverá sempre algo a acrescentar no rol das histórias de vida, enquanto existir ação humana, já que é ela o centro da representação.

4. ESTUDOS DE GÊNERO E AS TECNOLOGIAS DE PODER E CONTRAPODER

O “sujeitoujeitado” ao qual referiram-se autores como Foucault, Deleuze, Butler e, mais recentemente, Preciado tem sua construção historicamente ligada aos mecanismos e técnicas de poder. Tal constituição dos modos de se ser/sentir/enxergar de uma pessoa, contudo, não tem passado intacta pelos questionamentos e desvios que a subjetividade e vontade humanas impulsionam. Isso representa um processo de resistência ao caráter imposto como natural, ao mesmo tempo em que fomenta a abertura à reconstrução do “eu”, da qual trataremos mais adiante nesta pesquisa. Nas três seções seguintes deste capítulo, discorreremos acerca do processo constitutivo dos corpos ideais à aplicação dos poderes; pesquisas e teorias sobre sexo, gênero e sexualidade; e, por fim, da contrassexualidade como resistência a um sistema de normatização baseado no que seria uma ordem natural das coisas.

4.1 Da fabricação dos corpos ideais à subjugação da vida ao poder

O filósofo francês Michel Foucault concentrou-se em esmiuçar o conjunto de técnicas de adestramento imposto pelas relações de poder aos corpos com vistas à correção, aprendizagem dos gestos, hábitos e movimentos. Daí, ter-se-iam resultados os regimes discursivos centrados nas disciplinas penetradas na vida cotidiana que visam ao controle e sujeição da população, como hospital, escola, igreja, família e universidade. Mais do que punir ou castigar, essas disciplinas compunham ou fabricavam o corpo ideal em função de cada uma das instituições com as quais mantemos contato durante toda a vida. Foucault (1999, p. 288), assim, faz menção a técnicas cuja centralidade propunha aumentar a força de utilização dos corpos, por meio de treinamentos e exercícios, e também à tecnologia disciplinar do trabalho. Isto é, “técnicas de racionalização e de economia estrita de um poder que devia se exercer, da maneira menos onerosa possível, mediante todo um sistema de vigilância, de hierarquias, de inspeções, de escriturações, de relatórios”. O resultado disso seriam corpos produtivos e otimizados para o exército, para o trabalho, para o papel de cidadão ideal e normativo. Deleuze (2005, p. 91) comparou:

Nossas sociedades disciplinares passam por categorias de poder (ações sobre as ações) que podem ser definidas assim: impor uma tarefa qualquer ou produzir um efeito útil, controlar uma população qualquer ou gerir vida. Mas as antigas sociedades de soberania se definiam por outras categorias igualmente diagramáticas: confiscar (ação de se apropriar de ações ou produtos, força de confiscar forças) e decidir a morte (“causar a morte ou deixar viver”, o que é bem diferente de gerir a vida).

Tratava-se da fabricação do ser eficaz e eficiente, o mais preparado e formatado possível para ser colocado a serviço das necessidades inéditas de uma nova sociedade industrial, urbana e política. O poder disciplinar, explica Foucault (2017, p. 291), foi “uma das grandes invenções da sociedade burguesa”, bem como “um instrumento fundamental para a constituição do capitalismo industrial e do tipo de sociedade que lhe é correspondente”. Logo, os corpos dóceis, obedientes e úteis – em suma, à disposição para serem submetidos, utilizados, transformados e aperfeiçoados – interiorizam de

forma voluntária a ideia da sociedade em harmonia a partir de diversos processos de formação e do exercício do poder disciplinar.

No fundo, nesta sociedade descrita pelo filósofo, tudo é distinto, individual, com a massa a ser diagnosticada estruturalmente, com técnicas do biopoder: o poder aplicado sobre os corpos enquanto corpos individuais, os corpos-máquinas. Diante disso, podemos usar a definição de Agamben (2009, p. 40) para os dispositivos referidos no capítulo um desta dissertação: “qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”. O autor acrescenta que os tais corpos dóceis criados pelos dispositivos têm a sensação de liberdade e de protagonismo no próprio processo de assujeitamento ao qual são submetidos.

Foucault (1999) descreve o surgimento, na segunda metade do século XVIII, já durante o predomínio da sociedade disciplinar, de uma nova tecnologia de poder que agrega também a técnica disciplinar, apesar de estar em outro nível devido aos dispositivos que a suporta. A biopolítica representaria uma certa forma de passagem do corpo individualizado (a máquina anatômica) para o corpo coletivo (a espécie, a população), no qual há uma absoluta indiferenciação entre os vários membros que o constitui. As novas técnicas utilizadas – índices de mortalidade, natalidade, protocolos de identificação individualizados, levantamentos biométricos – mantêm um caráter político e exemplificam as distinções biológicas e científicas dos membros do corpo coletivo.

Se no biopoder das disciplinas, o corpo-máquina é reduzido a seus membros, na biopolítica os corpos são aglomerados neste composto de informação que passa a ser objeto da administração, gestão quantitativa e estatística. Como o corpo individual, essa massa também pode ser operacionalizada, através de uma lógica que envolve recolhas de um conjunto de indicadores que permitem antecipar dinâmicas coletivas que refletirão no real. Esses métodos estatísticos e demográficos servem à criação das probabilidades que conservam a biopolítica consciente e com poder de reação diante das ameaças potenciais, seja com processos de imunização, seja com métodos de intervenção, sob pretexto de promover a imunidade da comunidade citada anteriormente. Foi em torno de dois polos, as disciplinas do corpo e as regulações da população, que se estabeleceu o domínio do poder sobre a vida (Foucault, 1988).

Mais, se na soberania tinha-se uma ritualização da morte, na biopolítica temos a gestão da vida e das populações como interesse de segurança nacional, não com a anulação das técnicas disciplinares e de biopoder, mas, pelo contrário, sua integração e maximização. O poder, portanto, não tem controle sobre a morte, mas maneja como melhor entender a mortalidade dos corpos vistos não como máquinas individuais, mas como massa e espécie.

4.2 Dispositivo de sexualidade e os estudos *queer*

Se os corpos são adestrados pelas tecnologias de poder, também o são suas sexualidades, as quais não compreendemos neste trabalho como sendo de natureza imutável e intrínseca a cada sujeito. Pelo contrário, são constituídas social e historicamente, conforme as práticas, discursos e saberes circulantes pelo discurso hegemônico. Neste contexto, o pensamento foucaultiano reflete a sexualidade a partir das relações de poder, tendo em vista que elas não atuam “num único lugar, mas em lugares múltiplos: a família, a vida sexual, (...) a exclusão dos homossexuais, as relações entre os homens e as mulheres”, por isso, “só podemos mudar a sociedade sob a condição de mudar essas relações” (Foucault, 2006, p. 262).

A sexualidade, afirma Foucault (1988, p. 98), funciona como um dos dispositivos de controle junto à população, sendo que, “nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados de maior instrumentalização: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias”. Assim, Foucault (p. 100) aponta a sexualidade como:

o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder.

A partir dessa definição, adentra-se ao que o filósofo francês chamou de dispositivo de sexualidade, que teria passado a vigorar nas sociedades modernas a partir do século XVIII com as técnicas do biopoder e da biopolítica, aumentando de maneira permanente o domínio e o controle sobre os corpos. “O dispositivo de sexualidade”, estabelece Foucault (pp. 101-102), “tem, como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global” e tem como elementos principais “o corpo feminino, a precocidade infantil, a regulação dos nascimentos e, em menor proporção, sem dúvida, a especificação dos perversos”. Foi precisamente aí que surgiram as figuras *desviantes* e *anormais* ao sistema de poder, a exemplo do homossexual visto não individualmente, mas como *espécie* formada por seres com características e *sintomas* afins com tratamento psiquiátrico específico.

No início dos anos 1990, a filósofa estadunidense Judith Butler dedicou parte expressiva de sua produção aos estudos *queer*, em que questionou a diferenciação feita pelas teorias feministas a categorias como sexo (que teria caráter biológico e natural) e gênero (caráter social e cultural) e colocou-se a favor de um feminismo em prol da “construção variável da identidade” (Butler, 2003, p. 23). Tal qual ponderou que “o ‘corpo’ é em si mesmo uma construção, assim como o é a miríade de ‘corpos’ que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero” (p. 27), Butler determinou as identidades, inclusive as de gênero, como sendo culturalmente construídas de acordo com os dispositivos do poder e controle sociais, em vez de serem estabelecidas de forma natural.

Isto posto, podemos pensar a respeito de um conceito seminal da obra butleriana: a “matriz da heterossexualidade”, quer dizer, um modelo predominante na sociedade “por meio da qual os corpos, gêneros e desejos são naturalizados” (p. 216). Por esse ponto de vista, a heterossexualidade é o padrão da norma social binária (masculino/feminino), na medida em que os sujeitos têm o sexo atribuído quando nascem, ao passo que o gênero é constituído ao longo do tempo. Ademais, ao assinalar a heterossexualização do desejo, Butler recorre ao raciocínio foucaultiano das práticas reguladoras da linguagem que produzem uma suposta “verdade” do sexo e, ao mesmo tempo, concebem a coerência identitária e de gênero através das oposições assimétricas entre “feminino” e “masculino”.

A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de “identidade” não possam “existir” – isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não “decorrem” nem do “sexo” nem do “gênero”. Ora, do ponto de vista desse campo, certos tipos de “identidade de gênero” parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, precisamente porque não conformarem às normas da inteligibilidade cultural. (Butler, 2003, p. 23)

Para Figueiredo (2018, p. 42), nesta sequência, Butler indica que, “ao lado de gêneros inteligíveis, que têm relação de coerência e continuidade entre sexo, gênero e sexualidade, há aqueles que parecem ser falhados, como é o caso dos transgêneros e intergêneros”. Isso dado que, como sumariza Oliveira (2021, p. 7), “se gênero é um efeito que advém de práticas discursivas, então, está aberto a intervenções e ressignificações”.

A utilização do termo em inglês *queer* por grupos LGBTQIA+, por exemplo, é uma demonstração de apropriação e reelaboração de uma palavra utilizada de maneira insultuosa para referir-se a homossexuais, já que se traduz como “estranho”, “excêntrico”, “aberrante”. “O significado pejorativo da palavra é desativado através de sua afirmação por aqueles a quem ela seria endereçada e que procura excluir”, ratifica Safatle (2015, p. 177). Nas próprias palavras de Butler, “o gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero”. A teórica estadunidense acrescenta ainda que “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero, essa identidade é *performativamente* [grifos da autora] constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (Butler, 2003, p. 48).

Diante disso, o fato de identidades de gênero *subversivas* existirem e resistirem expõe os limites do padrão socialmente convencionado frente à pluralidade da sexualidade, porém, conforme Butler (p. 53) em alusão a Foucault, simboliza também que não há “sexualidade subversiva ou emancipatória que possa ser livre da lei”. Ou seja, mesmo as ações de destruição, reconstrução e ressignificação do gênero acontecem

dentro do mecanismo das relações de poder sobre os sujeitos. Por esta razão, Butler demonstra concordar quando Foucault defende que “a sexualidade é sempre construída nos termos do discurso e do poder, sendo o poder em parte entendido em termos das convenções culturais heterossexuais e fáticas”. Isso significa assumir que “uma sexualidade normativa que esteja ‘antes’, ‘fora’ ou ‘além’ do poder constitui uma impossibilidade cultural e um sonho politicamente impraticável” (p. 55). Ambos também convergem quando compreendem que o gênero, o sexo e o desejo são categorias resultantes das práticas de discurso na teia social.

Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem *na superfície* do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo *performativo* sugere que ele não tem *status* ontológico separado. (Butler, 2003, p. 194, grifos da autora)

Oliveira (2021) sublinha a necessidade de se refletir a performatividade como o dispositivo que articula os comportamentos, hábitos, falas, textos e ações que os sujeitos repetem e que constituem quem são em termos de gênero. Já segundo Figueiredo (2018, p. 44), “os atos que regem a formação da identidade do gênero são performativos porque são fabricados tanto por sinais corporais quanto por meios discursivos”. Neste cenário, portanto, o gênero tratar-se-ia de “uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma *repetição estilizada de atos* [grifo da autora]” (Butler, 2003, p. 200).

4.3 A contrassexualidade: uma tecnologia de resistência

Considerado uma das vozes mais provocadoras no que concerne aos estudos de gênero na contemporaneidade, o filósofo espanhol Paul B. Preciado reflete que a

identidade é um ato, enquanto o gênero, uma construção. Ele sentiu na própria pele, corpo e organismo, por assim dizer, os efeitos da autoadministração de testosterona, ao qual denominou um “experimento político que durou 236 dias e noites” (Preciado, 2018, p. 14), sendo também uma pessoa transgênero, cujo processo de transição do corpo feminino para o masculino foi iniciado em 2014 e concluído em 2016.

Baseando-se na definição foucaultiana de biopolítica, o autor formula a ideia de sexopolítica como uma das formas dominantes do poder homogêneo, advinda mais precisamente do capital contemporâneo, sobre a população e seus prazeres, gêneros, sexualidades, corpos. Neste ambiente, “o sexo (os órgãos chamados ‘sexuais’, as práticas sexuais e também os códigos de masculinidade e de feminilidade, as identidades sexuais normais e desviantes) entra no cálculo do poder”, tornando os “discursos sobre o sexo e das tecnologias de normalização das identidades sexuais um agente de controle da vida” (Preciado, 2011, p. 11).

Por um lado, Preciado entrelaça as visões da escritora e teórica francesa do feminismo Monique Wittig e Michel Foucault para reafirmar a existência de uma matriz da heterossexualidade como tecnologia biopolítica destinada à produção dos corpos normativos, ou seja, heterossexuais. Isso porque “não é possível isolar os corpos (como materiais passivos ou resistentes) das forças sociais de construção da diferença sexual” (Preciado, 2014, p. 157). O pensador, por outro lado, assegura que é preciso ir além da história da sexualidade de Foucault: enquanto o filósofo francês enxergava corpos e identidades desviantes como a repercussão dos discursos sobre o sexo, na verdade, eles deveriam ser vistos como “potências políticas”, isto é, “uma questão central da política e da governabilidade”, justamente em função da ascensão deste “império sexual” (Preciado, 2011, p. 12).

É por isso que, de acordo com Preciado, o gênero não advém de um complexo de poder sem interferências, haja vista que está sujeito à ressignificação pelas minorias sexuais – como referimos anteriormente –, tal como o corpo não é somente um recipiente passivo das ações do biopoder. “A sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros [...]”, admite Preciado (p. 14), que conclui: “as minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se *queer*”. Podemos, neste momento, retomar o exposto na seção anterior sobre a reapropriação desse termo

em inglês pelos grupos LGBTQIA+, já que Preciado (2014, p. 28) cita Butler ao referir à virada do avesso da linguagem hegemônica, em outras palavras, uma “autodenominação contestadora e produtiva de um grupo de ‘corpos abjetos’ que, pela primeira vez, tomam a palavra e reclamam sua própria identidade”.

Um dos conceitos-chave da linha de pensamento de Preciado (p. 21) é a contrassexualidade, cuja proposta fundamental no que diz respeito a esta pesquisa é a do fim da Natureza – grafada pelo autor assim mesmo com inicial maiúscula – como a diretriz que legitima a superioridade do corpo normativo sobre os corpos outros que desafiam a definição do que é natural. Essa nova ordem, à vista disso, é questionadora da verdade biológica das performatividades normativas marcadas nos corpos. Em resumo, “a contrassexualidade aponta para a substituição desse contrato social que denominamos como Natureza por um contrato contrassexual”, segundo o qual “os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes”. Já que são sujeitos, esses corpos falantes têm a possibilidade de desempenhar as práticas significantes e as posições de enunciação, ao mesmo tempo em que abrem mão de uma identidade sexual fechada e determinada naturalmente. O próprio conceito de contrassexualidade é uma alusão a Foucault e sua sugestão da contraprodutividade baseada em formas de prazer-saberes não-normativos para confrontar as disciplinas da sexualidade. Prossegue Preciado (p. 25):

A natureza humana é um efeito da tecnologia social que reproduz nos corpos, nos espaços e nos discursos a equação natureza = heterossexualidade. O sistema heterossexual é um dispositivo social de produção de feminilidade e masculinidade que opera por divisão e fragmentação do corpo: recorta órgãos e gera zonas de alta intensidade sensitiva e motriz (visual, tátil, olfativa...) que depois identifica como centros naturais e anatômicos da diferença sexual.

Diante disso, o filósofo espanhol – para quem o corpo tem constituição e estruturação política – refere que as práticas contrassexuais do sexo, sexualidade e gênero são tecnologias sociopolíticas de resistência ao reducionismo do corpo a zonas erógenas imposto por um sistema de dualismos de dominação heterossocial: homem-mulher, masculino-feminino, heterossexualidade-homossexualidade, discreto-

afeminado, ativo-passivo, por exemplo. Ser contrassexual é contrariar os papéis e convenções sexuais distinguidos aos dois gêneros desde a nascença naquilo que Preciado (p. 26) chama de sistema de escritura, pois “o corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados”.

A contrassexualidade viria, então, para estremecer essa estrutura, com seus percursos desviantes à tecnologia social heteronormativa na qual o sujeito é sexuado desde o princípio. Para Haddock-Lobo (2016, pp. 89-90), “como toda máquina, a heteronormatividade também falha, e é nessas brechas e fendas que Preciado justamente se infiltra para mostrar que a sociedade contrassexual já está aí, desconstruindo pelas margens a linha de produção-sexual heteronormatizada”. Por isso, continua o autor, quem se desvia da *ordem natural* é chamado de monstruoso, já que é em si mesmo a acusação da falha da máquina de padronização. Para constituir-se como alternativa ao sistema sexo/gênero hegemônico, afinal, a identidade homossexual precisou recorrer “aos deslocamentos, às interrupções e às perversões dos eixos mecânicos performativos de repetição que produzem a identidade heterossexual”, até porque “a heterossexualidade é uma tecnologia social e não uma origem natural fundadora” (Preciado, 2014, p. 30).

Antes de avançarmos para a análise dos oito episódios da primeira temporada de *Pose*, cabe um resumo das referências teóricas de que tratamos nas páginas anteriores. Trabalhamos, a partir das ideias de Foucault, a cultura enquanto dispositivo de enunciação e visibilidade do sujeito, porque ela não apenas o constitui enquanto ser, a partir de sua enunciação, como ainda é quem determina o que se pode ver, de onde e como o sujeito se situa em meio às relações de poder e de saber.

A cultura também aciona outros dispositivos com funções nessa construção e subjetivação do sujeito, e aqueles que interessam a esta pesquisa são os que têm que ver com os meios de comunicação de massa, tendo em consideração o objeto desta pesquisa. É, a partir dos estudos de Hall, que perscrutamos os sistemas de representação social utilizados pelos aparatos midiáticos na constituição dos processos de subjetivação aos quais está-se exposto cada vez mais frequentemente, já que, segundo Agamben, o

número de dispositivos a que temos acesso no nosso dia a dia têm influência direta naquele aspecto. Pode ser exatamente por isso que a cultura continua a ser um espaço privilegiado para refletir quem somos e como vivemos, visto seu lugar de partilha das narrativas.

A respeito disso, trabalhamos com o duplo conceito aristotélico do *mythos-mimesis*, que inaugurou, por assim dizer, a conexão entre a representação do homem, suas ações e repercussões em um enredo com etapas definidas de começo, meio e fim. Ou seja, a narrativa enquanto objeto de enunciação do sujeito e suas múltiplas identidades, constituídas a partir não apenas da percepção que temos das similaridades que possuímos em relação ao outro, mas também pelo que enxergamos de diferenças, de alteridades.

Por fim, retomamos Foucault e a ideia de dispositivo para dar vazão ao sentido de dispositivo de sexualidade, objeto dos estudos de gênero, segundo o qual nossos corpos e sexualidades são constantemente tensionados pelas relações de poder aos quais estão subjugados. Mais do que isso, conforme os estudos de Foucault, a sexualidade é um dos dispositivos de maior instrumentalização de controle exercido pelas disciplinas presentes no cotidiano social. Por sua vez, Judith Butler pensou na construção de uma identidade variável na medida em que os próprios corpos e identidades são frutos de uma constituição cultural conforme as determinações dos dispositivos de poder e controle. Enquanto isso, Paul B. Preciado aponta a contrassexualidade como a maneira para questionar a verdade biológica e normativa, eliminando a visão de corpos femininos e masculinos e reconhecendo corpos que falam por si mesmos, e a partir das linhas de fissura e as brechas deixadas pela tecnologia sexual normativa.

5. POSE EM ANÁLISE

Tal como Penafria (2009) estabeleceu que analisar um conteúdo audiovisual, antes de tudo, é desagregar os constituintes do objeto de estudo, para, depois, articulá-los e interpretá-los como um todo, decidimos por três trajetos nesta investigação: estudo das personagens e da equipe técnica, análise fílmica e análise de conteúdo. O *corpus* é constituído pelos oito episódios da primeira temporada de *Pose* – demonstrados no Quadro 2 –, emitidos nos Estados Unidos entre 3 de junho a 22 de julho de 2018, pelo canal pago FX.

5.1 Estudo das personagens e equipe técnica

Neste momento inicial, ou de pré-análise, se quisermos referir Bardin (2002, p. 98), para quem esta seria a hora de formularmos hipóteses e objetivos – “levantar uma hipótese é interrogarmo-nos” –, guiamo-nos com o propósito de apresentar respostas a questões primordiais sobre *Pose* para a base deste trabalho. A saber: quais são as principais personagens e quem compõe o elenco do programa? Quais os nomes responsáveis por criar, escrever e dirigir os episódios? Como são representados os grupos LGBTQIA+, no que diz respeito a questões de idade, cor e raça, orientação sexual, identidade e performatividade de gênero?

Em primeiro lugar, procedemos à identificação das personagens mais relevantes e suas características. A propósito delas, decidimos por uma abordagem comparativa não somente entre as que são retratadas como LGBTQIA+, mas também entre as que exerceram importância para o desencadeamento das narrativas que interessam a este trabalho – isto é, a caracterização de pessoas negras, latinas e de identidade de gênero ou orientação sexual não-normativas. Tal decisão deu-se no sentido de valorizar mais a visão geral, como ainda reconhecer que os contextos e as vivências exteriores ao nosso objeto de estudo eram fundamentais para o desenvolvimento da narrativa.

Logo depois, comparamos o panorama desenhado por *Pose* e suas personagens de cores, raças e sexualidades diversas com o que se via àquela mesma época na televisão fechada dos Estados Unidos. Além disso, tornou-se inevitável lançar o olhar para trás das câmeras e verificar os rostos dos criadores da série, tal como dos roteiristas e diretores dos episódios, para apurar as questões da diversidade nos variados aspectos de uma produção televisiva.

A algumas das categorias de análise de Silva (2015), acrescentamos outras fundamentais para os propósitos da nossa pesquisa, a exemplo de etnia e enquadramento narrativo, ao passo que decidimos utilizar uma chamada de “características da sexualidade”, ao invés de “hierarquia das sexualidades”. Essa decisão deve-se à ideia de serem abordadas a identidade de gênero e a orientação sexual das personagens, e também dos profissionais responsáveis pela série, quando noticiados publicamente. Assim, buscamos cumprir o objetivo específico de identificar as principais personagens da primeira temporada de *Pose*, os atores e atrizes que as interpretam (Quadro 1), assim como os nomes responsáveis pela criação, texto e direção da série (Quadro 2). Para

tanto, estabelecemos as seguintes variáveis para o mapeamento, sendo que as aplicáveis somente ao Quadro 1 estão marcadas com um asterisco (*):

1) Faixa etária – Idade aproximada da personagem em justaposição à idade do intérprete à época da exibição. Na ficha técnica, identificamos a faixa etária do roteirista e do diretor de cada episódio. A classificação está dividida em cinco intervalos de tempo: 21 a 30 anos; 31 a 40 anos; 41 a 50 anos; 51 a 60 anos; e mais de 60 anos.

2) Raça/etnia – Cor e fenótipo e os aspectos culturais e genéticos do intérprete da personagem e dos responsáveis pela série.

3) Classe social* – Estabelecida conforme o poder aquisitivo da personagem, assim como a profissão exercida por ela.

4) Enquadramento narrativo* – Foram consideradas as conexões estabelecidas entre a personagem e os restantes núcleos da narrativa, se parte do núcleo protagonico, coadjuvante ou participação especial.

5) Temáticas LGBTQIA+* – Os assuntos mais relevantes no contexto de gênero e sexualidade que envolvem a personagem.

6) Características da sexualidade – Como a personagem é apresentada no enredo quanto à identidade de gênero e à orientação sexual. Como o roteirista ou diretor apresenta-se publicamente.

Quadro 1 - Principais personagens da primeira temporada de Pose

Intérprete	Personagem	Faixa etária	Raça/Etnia	Classe social	Enquadramento narrativo (núcleo)	Temáticas LGBTQIA+	Características da sexualidade
Michaela Jaé (Mj) Rodriguez	Blanca	21 a 30 anos	Negra e latina	Baixa / popular	Protagonico	HIV/Aids; Preconceito e/ou discriminação contra identidades sexuais e de gênero não-normativas; Relacionamento afetivo e sexual soropositivo	Mulher transgênero / Heterossexual
Billy Porter	Pray Tell	41 a 50 anos	Negra e afroamericana	Baixa / popular	Protagonico	HIV/Aids; Perda de companheiros para a doença; Relacionamento afetivo e sexual soropositivo	Homem homossexual
Dominique Jackson	Elektra	41 a 50 anos	Negra e latina	Alta no princípio; Baixa / popular posteriormente	Coadjuvante	Cirurgia de redefinição sexual; Relacionamentos afetivos e sexuais pela fantasia da mulher trans	Mulher transgênero / Heterossexual
Indya Moore	Angel	21 a 30 anos	Negra e latina	Baixa / popular	Coadjuvante	Prostituição; Família homoafetiva; Preconceito e/ou discriminação contra identidades sexuais e de gênero não-normativas	Mulher transgênero / Heterossexual
Ryan Jamaal Swain	Damon	21 a 30 anos	Negra e afroamericana	Baixa / popular	Coadjuvante	Preconceito e/ou discriminação contra identidades sexuais e de gênero não-normativas; Conflitos familiares em relação à sexualidade	Homem homossexual

Evan Peters	Stan	31 a 40 anos	Branca	Média	Coadjuvante	Indefinição quanto à orientação sexual; Envolvimento afetivo e sexual com uma mulher trans	Homem heterossexual
Kate Mara	Patty	31 a 40 anos	Branca	Média	Coadjuvante	Conflitos familiares em relação à sexualidade	Mulher heterossexual
Angel Bismark Curiel	Lil Papi	21 a 30 anos	Negra e latina	Baixa / popular	Coadjuvante	Preconceito e/ou discriminação contra identidades sexuais e de gênero não-normativas	Homem bissexual
Charlayne Woodard	Helena	Mais de 60 anos	Negra e afroamericana	Alta	Coadjuvante	A dor da morte por HIV/Aids de uma pessoa amada	Mulher cuja sexualidade não é abordada
James Van Der Beek	Matt	41 a 50 anos	Branca	Alta	Coadjuvante	Sem conflitos diretos sobre sexualidade	Homem heterossexual
Dyllon Burnside	Ricky	21 a 30 anos	Negra e afroamericana	Baixa / popular	Coadjuvante	Preconceito e/ou discriminação contra identidades sexuais e de gênero não-normativas	Homem homossexual
Hailie Sahar	Lulu	21 a 30 anos	Negra e afroamericana	Baixa / popular	Coadjuvante	Preconceito e/ou discriminação contra identidades sexuais e de gênero não-normativas	Mulher transgênero / Heterossexual
Angelica Ross	Candy	31 a 40 anos	Negra e afroamericana	Baixa / popular	Coadjuvante	Preconceito e/ou discriminação contra identidades sexuais e de gênero não-normativas; Transformação corporal e transição sexual	Mulher transgênero/ Heterossexual
Christopher Meloni	Dick	51 a 60	Branco	Alta	Participação	Transição sexual; Envolvimento	Homem bissexual

		anos			especial	afetivo e sexual com uma mulher trans	
Alexia Garcia	Aphrodite	21 a 30 anos	Negra	Indefinida	Participação especial	Transição sexual	Mulher transexual
Johnny Sibilly	Costas	31 a 40 anos	Branca e latina	Indefinida	Participação especial	HIV/Aids; Enfrentamento das complicações da doença	Homem homossexual
Sandra Bernhard	Judy	Mais de 60 anos	Branca	Média	Participação especial	Tratamento de doentes com HIV/Aids	Indefinida
Jeremy McClain	Cubby	21 a 30 anos	Branca	Baixa / popular	Participação especial	Cultura dos bailes e das Casas	Homem homossexual
Jason A. Rodriguez	Lemar	21 a 30 anos	Branca	Baixa / popular	Participação especial	Cultura dos bailes e das Casas	Homem homossexual
Blake Morris	Keenan	51 a 60 anos	Negra	Baixa / popular	Participação especial	Envolvimento amoroso e sexual com uma pessoa com HIV/Aids	Homem homossexual

Quadro 2 - Episódios e ficha técnica da primeira temporada de Pose

Título	Roteiro	Direção	Raça/etnia	Características da sexualidade	Resumo IMDB do episódio
<i>Piloto</i>	Ryan Murphy, Brad Falchuk e Steven Canals	Ryan Murphy	Murphy: branca	Murphy: homossexual	Um dançarino rejeitado pelos pais homofóbicos e um pai de família com um emprego bem remunerado são puxados para o mundo da cultura do baile em Nova York, no final dos anos 1980.
			Falchuk: branca	Falchuk: heterossexual	
			Canals: negra e latina	Canals: homossexual	
<i>Entrada</i>	Ryan Murphy, Brad Falchuk e Steven Canals	Ryan Murphy	Ver episódio anterior	Ver episódio anterior	Blanca tem negado o acesso a um bar popular, levando a uma briga com um propósito. Enquanto isso, o inexperiente Damon descobre a verdade sobre amor e sexo quando é convidado para um encontro.
<i>Dando e recebendo</i>	Janet Mock e Our Lady J	Nelson Cragg	Mock: Negra e afroamericana	Mock: mulher transgênero	A Casa Evangelista comemora as festas de fim de ano e se prepara para o Baile de Neve, apesar da falta de ânimo de espírito festivo de Angel. Elektra contempla submeter-se a um procedimento médico afirmativo.
			Lady J: Branca	Lady J: mulher transgênero não-binária	
			Cragg: Coreano-americana	Cragg: heterossexual	
<i>Febre</i>	Janet Mock	Gwyneth Horder-Payton	Mock: ver episódio anterior	Mock: ver episódio anterior	As inseguranças de Candy sobre sua aparência aumentam quando ela é criticada em um baile. Blanca se preocupa quando

			Horder-Payton: branca	Horder-Payton: informação não pública	Damon e Ricky têm um susto médico que ameaça separá-los.
<i>Dia das Mães</i>	Steven Canals	Silas Howard	Canals: ver episódios 1 e 2 Howard: branca	Canals: ver episódios 1 e 2 Howard: homem transgênero	Blanca é forçada a se reconectar com seus irmãos separados após a morte de sua mãe.
<i>O amor é o caminho</i>	Ryan Murphy e Janet Mock	Janet Mock	Ver episódios anteriores	Ver episódios anteriores	Pray Tell organiza um cabaré para a enfermaria de Aids em um hospital local.
<i>Despejados</i>	Steven Canals e Our Lady J	Tina Mabry	Canals e Our Lady J: ver episódios anteriores	Canals e Our Lady J: ver episódios anteriores	Blanca faz uma revelação surpreendente sobre Lil Papi que muda para sempre a Casa de Evangelista; Elektra repensa seu meio de sobrevivência quando a Casa da Abundância é despejada de seu apartamento.
			Mabry: negra e afroamericana	Mabry:lésbica	
<i>Diva do Ano</i>	Ryan Murphy, Brad Falchuk e Steven Canals	Gwyneth Horder-Payton	Ver episódios anteriores	Ver episódios anteriores	O confronto final acontece no Princess Ball, quando as batalhas da Casa de Evangelista contra a Casa de Ferocity e Mãe do Ano são decididas.

Como demonstram os resultados apontados no Quadro 1 – *Principais personagens da primeira temporada de Pose*, foram identificados 20 papéis relevantes, sendo dois protagonistas (Blanca e Pray Tell), 11 coadjuvantes (Elektra, Angel, Damon, Stan, Patty, Lil Papi, Helena, Matt, Ricky, Lulu e Candy) e sete com participação especial ou presença não regular, ou seja, que não tiveram um arco dramático próprio (Dick, Aphrodite, Costas, Judy, Cubby, Lemar e Keenan).

Nestes papéis que catalogamos, foram retratadas 15 personagens LGBTQIA+, isto é, 75% do total: sete homens homossexuais, seis mulheres transgêneros negras e dois homens bissexuais. De acordo com a revista especializada *The Hollywood Reporter* (2017), antes mesmo da estreia, *Pose* já fazia história com a escalação de cinco atrizes trans para papéis regulares em uma série com roteiro: Michaela Jaé Rodriguez (Blanca), Dominique Jackson (Elektra), Indya Moore (Angel), Hailie Sahar (Lulu) e Angelica Ross (Candy). No Quadro 1, também incluímos a presença em papel não regular de Alexia Garcia (Aphrodite). De todas as 12 personagens negras, 11 fazem parte da comunidade LGBTQIA+ (91,6%).

Sobre o aspecto da raça, pode-se chamar atenção à presença de dois atores negros nos papéis principais (Michaela Jaé Rodriguez, que também é latina, e Billy Porter). Isso é uma raridade na programação da televisão a cabo dos Estados Unidos, na qual somente 12,9% de protagonistas são desta mesma raça, conforme estudo da Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA), conduzido por Hunt e Ramon (2020). Ademais, *Pose* subverteu a tendência de retratar personagens LGBTQIA+ como brancos: de acordo com o nosso painel, nove das 15 personagens desta comunidade são negras (60%). Enquanto isso, no mesmo período em que a primeira temporada estava no ar, a proporção era de 54% de atores brancos e somente 18% de atores negros a atuarem com papéis não-normativos em identidade de gênero e orientação sexual nos programas da TV fechada norte-americana. Este último dado foi divulgado pela Gay & Lesbian Alliance Against Defamation (GLAAD), organização não governamental dos Estados Unidos que elabora anualmente uma análise à diversidade na mídia de entretenimento daquele país.

Outro achado neste painel foi que *Pose* deu espaço a 12 personagens negras (60% do geral), sendo dez nos núcleos principal ou coadjuvante e duas ocasionais. A título de comparação, de acordo com o último Censo divulgado em agosto de 2021, a população dos EUA é composta por 12,4% de negros. Hunt e Ramon, por sua vez,

comprovaram que, no intervalo de exibição da primeira temporada, 2017 a 2018, somente 17,5% dos papéis eram de atores e atrizes negros nos programas roteirizados e transmitidos em canais pagos. Isso significa, pois, que a representação de atores não brancos na série de Steven Canals, Brad Falchuk e Ryan Murphy foi quase quatro vezes maior do que a média no mesmo período. A quantidade de latinos também foi bem superior: enquanto em *Pose* eles significavam 25% do total do elenco, na programação equivalente, eles eram somente 5,5%, quase cinco vezes menos. Ao mesmo tempo, 33% das personagens LGBTQIA+ de *Pose* são latinas, à medida que a paisagem geral da televisão paga refletia somente 9% deste grupo racial como pessoas lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, *queer*, intersexo, assexual e demais grupos e variações da sexualidade e do gênero.

No período de 1 de junho de 2018 a 31 de maio de 2019, conforme a GLAAD, houve aumento de 16,5% em relação ao ano anterior na fatia de personagens regulares com características de diversidade nos programas de TV a cabo em horário nobre: de 103 para 120. Destes, 43% eram gays, 27% bissexuais e 26% lésbicas. Na mesma pesquisa, foi apontado o pioneirismo de *Pose* ao representar mais da metade de todo o elenco trans nos canais a cabo naquele período. Para além disso, é realçado o fato de essas personagens estarem no centro da história narrada na primeira temporada: “nunca houve um programa de roteiro semelhante com várias personagens trans que interagem como uma família escolhida da mesma maneira” (GLAAD, 2019, p. 10, tradução nossa).

A mesma organização de defesa da mídia para lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros reconhece haver ainda um percurso longo a ser enfrentado quanto à representação dos transexuais na televisão, já que somente 26 de todas as personagens LGBTQIA+ faziam parte daquele grupo. A GLAAD, mesmo assim, enxerga em *Pose* um paradigma para o aumento da diversidade na telinha, com seus cinco papéis desempenhados por mulheres transgênero de cor. O programa do canal FX incluiu produtores, escritores, diretores e coreógrafos trans e isso faz toda a diferença. “Com pessoas trans envolvidas na criação dessas personagens, o programa foi capaz de ir além da ‘narrativa de transição’, que ainda é o foco de muitas histórias sobre pessoas trans”, continua o relatório, que finaliza: “*Pose* explorou as consequências da rejeição familiar, pobreza e HIV, mas também incluiu histórias de resiliência, família escolhida e um

enredo romântico através do relacionamento de Angel e Stan” (pp. 28-29, tradução nossa).

De volta ao Quadro I, verifica-se que, para espelhar a cena nova-iorquina dos bailes e concursos de *drag queens* que aconteciam nos bairros mais populosos da cidade na segunda metade dos anos 1980, 12 personagens do *show* têm profissões ou estilos de vida associados à classe baixa ou popular (60%), e dez delas são negras ou afroamericanas (83%)¹¹. Quanto à faixa etária dos papéis retratados, nota-se que a ampla maioria tem entre 21 e 30 anos (45%), seguida por números equilibrados entre as idades de 31 a 40 (20%), 41 a 50 (15%), 51 a 60 e mais de 60 anos (ambos com 10% de representação). A partir destes resultados, pode-se inferir que, se a representação da diversidade sexual e de gênero de *Pose* tivesse uma cara, ela seria de uma pessoa negra homossexual ou trans, de classe baixa ou popular e com uma idade que podia ir dos 21 aos 30 anos.

No que diz respeito aos nomes por trás da criação dos textos e da realização de cada episódio, como demonstra o Quadro 2 – *Episódios e ficha técnica da primeira temporada de Pose*, chegou-se a nove nomes de roteiristas e diretores: Ryan Murphy, Brad Falchuk, Steven Canals (também os três co-criadores da série), Janet Mock, Our Lady J, Nelson Cragg, Gwyneth Horder-Payton, Silas Howard e Tina Mabry. Destes, seis fazem abertamente parte da comunidade LGBTQIA+, sendo três trans, dois homens homossexuais e uma lésbica. A maioria dos responsáveis pela temporada inicial (cinco membros) é homem e tem de 31 a 40 anos de idade. Quanto à raça e etnia, o grupo é constituído por cinco profissionais brancos, três negros e um coreano americano.

Assim sendo, a proporção de criadores não-brancos da série (44%) é maior do que a verificada no universo geral na televisão norte-americana, mostra a pesquisa da UCLA, cujo índice foi de 14,5% de criadores minoritários nos programas com *script* exibidos a cabo. Para Hunt e Ramon, o feito de que, até setembro de 2020, 92% dos chefes das redes de televisão eram brancos e 68% do sexo masculino é sintomático da falta de diversidade e inclusão na programação estadunidense. “A sobrevivência de

¹¹ É uma das formas de abordar a gentrificação em Nova York, ocorrida especialmente durante os anos 1980, com a aprovação de diversas leis pelo Congresso que facilitaram investimentos imobiliários no subúrbio da cidade que renderam lucros milionários, mas que afastaram para ainda mais longe as pessoas de classe social baixa que ali viviam.

Hollywood, em última análise, dependerá de sua capacidade de acompanhar e servir melhor a uma América diversificada, na qual as pessoas de cor cada vez mais definem o novo *mainstream*”, alertam (2020, p. 81, tradução nossa).

Com estes resultados, nota-se que a galeria das personagens constituintes dos oito episódios analisados é compatível à equipe que os criou, roteirizou e dirigiu. Como referido anteriormente pela GLAAD, grande parte dos produtores, escritores, diretores, coreógrafos, consultores e equipe técnica de *Pose* era formada por pessoas não-brancas e membros da comunidade LGBTQIA+. Isso robustece a ideia de que, ao fazer-se parte de um grupo minoritário em representação social, a tendência é que se busque apresentar, na ficção, modos de vida que são coincidentes com a experiência pessoal de quem assume determinado projeto.

5.2 Análise fílmica

Dentre as diversas formas de se analisar um filme enumeradas por Penafria (2009, p. 6) está a análise poética, cuja proposta é “enumerar os efeitos da experiência fílmica”, isto é, “identificar as sensações, sentimentos e sentidos que um filme é capaz de produzir no momento em que é visionado”. A partir disso, são investigadas as estratégias utilizadas pelos roteiristas e diretores para incitar os efeitos desejados no receptor. Esse tipo de estudo foi sistematizado por Gomes (2004, pp. 93-94) com base na *Poética* de Aristóteles, tendo a finalidade de “resgatar o que hoje chamamos de narrativas ou, em linguagem clássica, representações de pessoas que praticam alguma ação”, ainda que seu precursor demonstre não desejar “aplicar ao cinema o que disse Aristóteles em seu tratado sobre literatura oral e sobre ficção teatral”.

À análise poética interessa, pois, a apreciação da obra pelo espectador, o que, em outras palavras, pode ser vista como o impacto deixado por aquela neste. Gomes (p. 97) evidencia: “no programa teórico-metodológico da poética, o início de tudo é a identificação do que constitui a experiência cinematográfica, o que o filme faz com seus espectadores, o que emerge da cooperação entre o intérprete e o texto”. Para isso, o autor enumera as três dimensões de uma produção audiovisual – os meios ou recursos, as estratégias e os efeitos – e, logo, explica-as:

Meios são recursos ou materiais que são ordenados e dispostos tendo em vista a produção de efeitos na valorização. As estratégias são os meios de comunicação estruturados, compostos e agenciados como dispositivos para programar os próprios efeitos da obra. Os efeitos são a atuação de meios e estratégias na apreciação, são a peça cinematográfica como resultado, como obra. (Gomes, 2004, p. 98)

Os meios ou recursos estão divididos em quatro parâmetros: visual, sonoro, cenográfico e narrativo. Enquanto isso, as estratégias estão fracionadas em três tipos de composições: estética, para causar efeitos sensoriais; a comunicacional, que produz os sentidos e as mensagens; já a poética repercute nas emoções. Por fim, os efeitos são os sentimentos deixados pela conjunção de todos esses elementos em uma obra.

Diante disso, escolhemos esta forma para analisar a primeira temporada de *Pose*, posto que, pondera Penafria (2009, p. 7), “ainda que este tipo de análise se aplique a filmes, convém notar que pode ser aplicada à contemplação de qualquer outra obra de arte”. Mais: para cumprir o objetivo geral deste projeto de identificar os aspectos e condições da representação que aquela série de TV norte-americana faz de sujeitos marginalizados em relação às identidades sexual e de gênero, é fundamental que sejam refletidos os sentimentos e efeitos que a série se propõe a ter sobre o espectador.

Decidimos selecionar as cenas com mais influência no prosseguimento da narrativa da primeira temporada de cada um dos oito episódios. Feito o recorte, partimos para aplicar a análise poética em cada uma das ações, com foco na apresentação das personagens e na maneira em que são debatidos os temas, conforme avançam os capítulos acumulados. Para cada momento, portanto, aplicamos o esquema abaixo, de acordo com Gomes (2004), para o Quadro 3 – *Análise fílmica dos episódios da primeira temporada de Pose*:

- 1) Definir os efeitos e sentimentos causados pela cena ou pelo conjunto de cenas;
- 2) Estabelecer qual ou quais das estratégias utilizadas:
 - a) composição estética – produção de efeitos sensoriais;

- b) composição comunicacional – produção de sentidos e mensagens;
- c) composição poética – produção de emoções.

3) Apresentar os meios ou recursos, conforme uma ou mais variáveis:

- a) parâmetro visual – aspectos plásticos (linha de foco, distribuição de elementos) e fotográficos (movimentos de câmera e efeitos visuais);
- b) parâmetro sonoro – aspectos acústicos;
- c) parâmetro cenográfico – direção, atuação dos atores, cenários e figurinos;
- d) parâmetro narrativo – composição da história e enredo.

Quadro 3 - Análise filmica dos episódios da primeira temporada de Pose			
Nome do episódio	Efeitos	Estratégias (composição)	Meios ou recursos (parâmetro)
Piloto	Empatia por Blanca e as causas defendidas por ela, a partir de cenas em que é menosprezada pela Casa de Abundance e a “mãe” Elektra.	Comunicacional. Retrato de personagens antagonistas e a demonstração de que Blanca sente-se como um peixe fora d'água naquele ambiente.	Narrativo. Apresentação de situações que afetam e impulsionam o papel e as ações da protagonista no enredo.
	Comoção por Damon e sua luta para realizar o sonho de ser dançarino de balé.	Poética. Sente-se na pele a dor da surra que Damon, ao assumir-se gay, leva do pai, corroborada pelo discurso religioso da mãe.	Narrativo. São mostrados os conflitos familiares e as dificuldades enfrentadas por Damon com a vida na rua.
	Inserção do espectador no tempo e espaços propostos pela narrativa: Nova York, final da década de 1980.	Poética. O espectador é transportado para o universo <i>fashion</i> , com a visita ao Museu da Moda e Design, e da cultura <i>ballroom</i> das zonas periféricas.	Visual, sonoro e cenográfico. São mostrados efeitos de envelhecimento da cidade e utilização de imagens antigas, trilha sonora e cenários da época, para conferir realidade à fantasia.
	Tristeza pelo diagnóstico de HIV positivo, primeiro através de personagens figurantes e, depois, pelo da	Poética. Ainda que nada seja dito entre Blanca e os outros pacientes que recebem o resultado do teste antes dela, os olhares e as	Visual. Blanca é enquadrada diversas vezes como se estivesse sozinha, mesmo em um corredor com diversas pessoas, e é vista, duas vezes, somente pela janela

<i>Piloto</i>	própria protagonista da série.	expressões são suficientes para expressar tristeza e o medo do que estava por vir.	de um dos consultórios. Mesmo isolada e apreensiva, a personagem demonstra coragem para enfrentar o resultado.
	Compreensão do significado que os bailes têm para as pessoas LGBTQIA+ no contexto da série.	Poética. A estratégia é, primeiro, mostrar um conflito causado entre as diferenças de identidade de gênero entre Blanca (transgênero) e Damon (cisgênero), para, depois, demonstrar que ambos têm o mesmo objetivo: serem livres para sonhar, viver e realizar. O resultado é o encanto de Damon por aquele universo completamente novo que lhe é apresentado pela futura “mãe”.	Narrativo e visual. O encontro entre Blanca e Damon é utilizado a fim de que ao espectador também lhe seja explicada a importância daquele ato cultural, sobretudo de resistência e existência de pessoas marginalizadas pela sociedade – tudo isso em um ambiente onde tudo faz-se possível. Serve também para trazer à luz a identificação de Damon, seus sonhos e ideais, com a comunidade e aquele modo de vida.
	Curiosidade pelo interesse surgido entre Angel e Stan e confusão pelo relacionamento extraconjugal que passa a existir.	Comunicacional. Por meio da interação entre os dois, apreende-se as motivações e interesses por trás dos atos de Angel, ao passo que Stan não fica totalmente transparente como personagem.	Narrativo. A personagem de Stan é conhecida antes sob a perspectiva de Angel e somente depois o espectador fica a conhecê-lo de uma forma exclusiva, pois é retratada a interação com a família (esposa e filhos). É a maneira encontrada narrativamente para que Stan seja conhecido em diversos aspectos, e não

			apenas pelo olhar de Angel.
<i>Entrada</i>	Descoberta do amor e do sexo na vida de Damon.	Poética. Predominam as emoções de Damon ao descobrir-se encantado por Ricky e, ao mesmo tempo, a lidar com suas experiências nas áreas afetiva e sexual.	Narrativo. A trama traz situações novas na vida da personagem, a partir da entrada de um interesse romântico. São artifícios para testar a força dos sonhos e da resiliência de Damon, perante os inevitáveis desafios.
	Humilhação pelo acesso negado a Blanca e Lulu em um bar gay e depois pela expulsão de Blanca do mesmo lugar.	Comunicacional e poética. A mensagem de que pessoas trans não são bem-vindas, mesmo em ambientes específicos para um público já marginalizado (gays), está envolta do sentimento de revolta e humilhação.	Narrativo. A inserção de duas personagens trans no bar gay tem o intuito de demonstrar as rachaduras, incompreensão e intolerância dentro da comunidade. E complementa mais uma das exclusões que pessoas trans têm de lidar no dia a dia.
	Admiração pelo mundo novo, através de Damon e sua primeira vez como espectador de uma apresentação profissional de balé.	Poética. Os sentimentos de Damon com a sua descoberta do desconhecido e a inserção naquele ambiente de sonho (e agora de realização) são evidenciados pela série. Depois, ele próprio concede a mesma sensação a Ricky.	Visual, sonoro e cenográfico. Os três parâmetros são utilizados na cena do balé, para mostrar os efeitos de admiração causados na personagem, tal qual os movimentos da dança como um teatro. Depois, tudo isso é retomado para que Ricky também possa experimentar esse mundo novo.

<i>Entrada</i>	Testemunho das barreiras que dificultam o relacionamento entre Angel e Stan. Ele adentra a cabine de sexo e o espectador vai junto com ele.	Comunicacional. A cena em que Stan visita Angel em uma cabine de sexo ilustra o quão diferentes são as personagens e as dificuldades que terão de lidar para ficarem juntas. Ele, o novo bem-sucedido executivo de Wall Street; ela, a garota da cabine de sexo pago.	Cenográfico. As cortinas abrem aquele mundo não somente para Stan, mas também para o espectador. Angel e Stan estão separados por uma parede de vidro, que representa a separação de seus mundos e a distância quase intransponível entre eles.
<i>Dando e recebendo</i>	Pertencimento , em pleno Natal, a um lar que acolhe e permite a liberdade de ser: a Casa de Evangelista.	Poética. A montagem da árvore de Natal, os presentes, a entrada de um novo membro na família (Ricky) são alguns dos elementos utilizados para dramatizar o momento em que todos os membros da Evangelista reúnem-se. É a presença da parentalidade e da maternidade do mundo dos bailes.	Cenográfico, sonoro e narrativo. A Casa de Evangelista é retratada com decoração e canções natalinas. Quanto ao parâmetro narrativo, ele está presente no desenvolvimento das histórias daquelas personagens e no paradoxo de encantos e traumas que a época natalina significa para elas.
	Dor pelo sofrimento do outro, com a visita de Pray Tell e Helena à ala de	Poética. O sentimento de abandono dos pacientes é transmitido através de corredores vazios, da morte que chega	Cenográfico e narrativo. O cenário da ala do hospital tem função decisiva ao mostrar o isolamento daqueles doentes. O parâmetro narrativo está no fato de

<i>Dando e recebendo</i>	HIV/Aids do hospital.	silenciosa, solitária e não menos dolorosa, e de uma bandeja de comida deixada à porta de um quarto. A fraca iluminação dos quartos demonstra os momentos sombrios vividos ali a conta gotas por pessoas mais do que nunca indesejáveis por aquela sociedade.	colocar duas personagens da série, que não se conhecem, a visitar dois pacientes diferentes. A sensação é de que a doença estava a atingir a todas aquelas pessoas ficcionais, direta ou indiretamente – o que também significa a inevitabilidade de conviver com a dor e o preconceito causados pela então pouco conhecida doença.
<i>Febre</i>	Desconforto pelo bullying ao corpo de Candy, que também repercute na relação que Angel tem consigo mesma com sua parte física.	Poética e comunicacional. Somos testemunha da humilhação sofrida por Candy, nos desfiles aos quais se submete, e, por isso, mesmo compreendemos melhor quando ela toma a decisão de recorrer a cirurgias caseiras de mudança corporal. É uma forma de questionar a busca da comunidade pelo corpo perfeito a qualquer preço.	Sonoro, cenográfico e narrativo. As disputas no baile, cujas coreografias, iluminação e trilha sonora são imprescindíveis, têm consequência no descontentamento crescente da personagem com o próprio corpo, o que a leva a tomar ações na trama para modificá-lo. O tema tem, ainda, desenvolvimento na história de Angel e Stan, que se desentendem sobre a forma que ele a enxerga.
	Compreensão da personalidade de Elektra a partir da relação de	Comunicacional. Sempre forte e reativa, Elektra baixa a guarda justamente quando o assunto é seu	Visual e narrativo. A cena em que Elektra lembra a Dick do desejo de, finalmente, submeter-se a uma cirurgia

Febre	subjugação que ela mantém com Dick.	corpo e sua dependência financeira e emocional do parceiro. Um diálogo entre ela e outra mulher trans, Aphrodite, complementa uma abordagem mais ampla sobre as questões da transgeneridade e do corpo.	de redesignação sexual tem a função de mostrar o conflito existente entre os dois sobre o assunto. Enquanto conversa com Aphrodite, em determinado momento, vemos Elektra em frente ao espelho, demonstrando a insatisfação ao não sentir-se uma mulher completa.
	Suspense sobre o resultado dos testes de diagnóstico do HIV de Damon, Ricky, Lil Papi e Pray Tell	Poética. Diversos sentimentos estão entrelaçados quando são chamados à sala da enfermeira para saber a resposta, até que a negação e a tristeza de Pray Tell tomem conta da cena.	Visual e narrativo. A montagem alterna momentos diferentes da recepção dos resultados de Damon, Ricky, Lil Papi – os três negativos – e deixa para o final o único deles que terá a notícia de ser HIV positivo – Pray Tell.
	Orgulho pela primeira apresentação profissional de Damon no balé.	Poética. Quase todos os integrantes da Casa de Evangelista, além de Pray Tell, presenciam o esperado momento da vida de Damon e não escondem a alegria de vê-lo brilhar em palco.	Sonoro, cenográfico e narrativo. Tal qual no episódio <i>Entrada</i> , os três parâmetros são utilizados na cena do balé, para mostrar os efeitos de admiração e orgulho no público do balé, além da apresentação em si dos alunos de Helena.
	Compreensão da relação de “mãe” e “filha” entre Elektra	Poética. Após algumas cenas de humilhação sofrida por Blanca na	Narrativo. A cena inicial é um <i>flashback</i> a 1982, ou seja, cinco anos antes de onde

<i>Dia das Mães</i>	e Blanca, para ajudar a explicar como esta última teve os laços familiares biológicos cortados por fazer parte da comunidade LGBTQIA+.	sua estreia nos bailes, presenciase a empatia que Elektra sente por ela e como as duas passam a ter uma relação de “maternidade”. A posterior notícia da morte da mãe biológica de Blanca completa a parte dramática do episódio.	a história tinha parado. O propósito é revelar de que forma Elektra e Blanca se conheceram e demonstrar que, por mais diferentes que sejam, os laços entre as duas são permanentes e duradouros. É o que culmina na visita de Blanca a Elektra no hospital, para mostrar-lhe apoio.
	Completude de Elektra ao fazer a cirurgia de readequação sexual.	Comunicacional e poética. A fim de dar sentido à busca pelo corpo que faz jus a identidade e existência de Elektra como uma mulher trans, abre-se espaço para o sentimento de autorrealização da personagem.	Visual e narrativo. Alternando imagens entre a disputa da categoria “Dez perfeito” e o procedimento cirúrgico de Elektra, o programa trata de exibir a busca por “rosto, corpo e autenticidade” das pessoas transgênero. No caso de Elektra, a cirurgia cai como uma “permissão para celebrá-la em toda sua glória feminina” (Canals, 2018).
	Direito de despedir-se no velório da mãe de Blanca e conexão dos laços familiares biológicos.	Poética. Os anos longe da família não impedem Blanca de querer dar o último adeus à mãe. Acompanhada dos “filhos” e de Pray Tell, a personagem enfrenta os olhares, por vezes curiosos e	Narrativo e cenográfico. O caderno de receitas é o objeto em cena que representa a relação de Blanca e da falecida mãe. Uma cena em <i>flashback</i> mostra a personagem, ainda criança e com corpo masculino, ajudando a mãe a

		outras vezes desrespeitosos, e comparece ao velório, onde encara a dor da tristeza e perda.	preparar uma de suas receitas favoritas, panquecas.
<i>Dia das Mães</i>	Suspense com a descoberta do caso extraconjugal de Angel e Stan e estranhamento de Patty com o ambiente dos bailes.	Poética. O sentimento crescente de suspense é criado, primeiro, com a visita de Patty à Casa de Evangelista. Depois, ao não encontrar Angel, ela é levada ao baile. A sensação de estranhamento dela naquele ambiente é contrastada com o sentimento de completude de Elektra, já recuperada, na pista de dança, a mostrar-se como uma mulher por inteiro.	Visual, sonoro, cenográfico e narrativo. Todos os parâmetros são utilizados na cena em que Patty vai ao baile descobrir quem é a amante do marido e depara-se com um ambiente que reúne gays, lésbicas, travestis e transexuais. As luzes, coreografias, cenários, figurinos, <i>voguing</i> – tudo que faz parte da paisagem da cultura <i>ballroom</i> – são apresentados à personagem totalmente oposta àquele universo: branca, de classe média, cisgênero e heterossexual.
<i>O amor é o caminho</i>	Impacto pelo confronto entre Angel e Patty.	Poética. O cara a cara entre a esposa e a amante de Stan não tem gritos, choro, nem agressões físicas. A conversa com intensidade crescente dá a composição poética necessária para aquela cena de alta carga	Cenográfico e narrativo. O cenário, uma lanchonete sem sofisticações e com os vidros embaçados, funciona para colocar as duas personagens em território, ao mesmo tempo, neutro e desconhecido para ambas. O texto enfatiza o parâmetro narrativo, ao deixar

<i>O amor é o caminho</i>		dramática do primeiro e único encontro entre as duas personagens.	que Patty descubra a identidade de gênero de Angel somente ao final da cena.
	Emoção com o musical de Pray Tell e Blanca na ala do hospital para pacientes com HIV/Aids.	Poética. O evento é proposto por Pray Tell justamente para dar aos doentes um momento em que a morte não tinha lugar, mas, sim, a emoção e o agradecimento pela vida.	Sonoro. A interpretação musical das duas personagens protagonistas da cena e da série é utilizada para causar os efeitos desejados no espectador. A música naquele ambiente serve para contrapor o cenário triste exibido no episódio dois.
	Surpresa por Patty levar o marido ao psiquiatra, após ter descoberto o envolvimento afetivo e sexual dele com uma mulher trans. É complementar às cenas do encontro de Angel e Patty e da consulta desta em que pede ao médico de família para submeter-se a testes de DST's.	Comunicacional e poética. Através de Patty, a série tenciona mostra que a sociedade branca e elitista enxergava que ser LGBTQIA+ era um desvio, doença ou até consequência de abusos sexuais na infância. A parte das emoções fica por conta especialmente de Stan, desesperado quando vê-se na armadilha montada pela esposa.	Visual, sonoro, cenográfico e narrativo. Desde os <i>closes</i> nas personagens de Stan e Patty, os silêncios no consultório da psiquiatra à atuação dos atores, tudo é montado a fim de causar um efeito de surpresa tanto em Stan como no espectador, e também para ilustrar o quão enredada e, por isso mesmo, desesperada, estava aquela personagem ao ser confrontada com a verdade descoberta.
	Abalo pela morte iminente da pessoa amada, com a	Poética. As dores físicas e psicológicas dos portadores de	Cenográfico e narrativo. A interpretação do elenco foi fundamental

	despedida de Pray Tell e Costas.	HIV/Aids demonstradas anteriormente coincide aqui, com a relutância, tristeza e choro de Pray Tell diante da iminência da morte do namorado, Costas. É a cena de despedida (ainda que inconsciente) entre ambos.	para fazer com que quem assiste ao encontro sinta que aquela pode ser a última vez em que os dois estão juntos. A narratividade está presente na promessa que Costas pede a Pray Tell, já que é isso que fará com que a história prossiga seu caminho.
<i>Despejados</i>	Resistência em acreditar no fim do relacionamento de Elektra e Dick. Parece como um espelho do que seria o futuro de relação entre Angel e Stan.	Poética. A ação narrada trata de expor a relutância de Elektra quando dispensada por Dick, após ela ter se submetido à cirurgia de troca de sexo. Mesmo que já imaginasse o que ele faria, a personagem reluta em aceitar a rejeição, já que nunca foi acostumada a isso.	Narrativo. A situação encerra os laços entre as duas personagens e também como fecho do conflito de Elektra e o exercício pleno de sua sexualidade como mulher. É também a quebra do círculo vicioso vivido por diversas mulheres trans, subjugadas por homens poderosos que tanto as sustentam como as subjugam.
	Decepção de Blanca ao descobrir que Lil Papi atua como traficante de drogas. Tristeza na despedida dele da Casa de Evangelista.	Poética. A temporada já havia construído parte da teia de desconfianças de Blanca sobre as atividades ilegais de Papi, o que culmina nestas cenas que alçam ao primeiro plano os sentimentos de decepção, raiva, tristeza e	Narrativo. A construção de Blanca – uma mulher e “mãe” acolhedora, honesta e totalmente contra o envolvimento com drogas – faz sentido nestes dois momentos, um é consequência do outro: descobre ter sido enganada sobre a origem do dinheiro com o qual ele

<i>Despejados</i>		arrependimento.	contribuía para as despesas e o expulsa da Casa de Evangelista.
	Desconforto de Stan ao conhecer a comunidade de Angel. Inevitabilidade do fim do relacionamento dos dois.	Poética. Stan não viu dificuldades maiores em manter um relacionamento com uma mulher transexual (que, para toda a gente, inclusive para a esposa dele, era uma mulher cis). Porém, isso muda, ao notar em si próprio as sensações de não-encaixe e de incompatibilidade com aquela realidade com a qual teria de conviver se quisesse manter-se ao lado da amada.	Visual, sonoro, cenográfico e narrativo. As diferenças irreconciliáveis entre as duas personagens vêm a tona numa situação em que Stan, finalmente, arrisca-se a conhecer mais a fundo de onde Angel vem. A tensão é construída inclusive no próprio tema da categoria do baile ao qual assistem: “melhor vestido intergalático bizzaro”. Stan percebe que é alheio e distante àquele universo. Por isso, o fim do casal torna-se inevitável.
<i>Diva do Ano</i>	Empatia por Elektra no momento da queda: abandono, despejo, prostituição. Alegria pela reconciliação entre “mãe” (Elektra) e “filha” (Blanca).	Comunicacional e poética. A jornada de Elektra, que foi sempre feita de muitos mais sucessos que derrotas, sofre uma queda brusca com o fim do relacionamento com o homem que a mantivera amorosa e financeiramente por anos. Mas impõe-se a mensagem de que ela apenas chegou àquele	Visual e narrativo. Há um exercício de sobreposição de diversas tomadas a mostrarem a queda da personagem e de seu padrão de vida. E nem é preciso usar <i>flashback</i> para retomar a vida de luxo, já que ela, mesma dormindo ao relento em um banco de praça, jamais solta as sacolas de grife. No entanto, ao se defrontar com Blanca, utilizada aqui para

<i>Diva do Ano</i>		ponto baixo em razão de sua força para ousar ser quem sempre quis ser. Ou seja, quando Elektra resolve lutar pela causa, nem que seja a sua própria, é quando ela baixa a guarda e dispõe-se a ser ajudada por aquela com quem sempre injustamente se indispôs: Blanca. Neste ponto, afloram os sentimentos entre as duas veteranas.	levar a luz da realidade que ela precisa, Elektra vê-se diante da única pessoa disposta a ajudá-la verdadeiramente. É uma ligação com o encontro anterior entre as duas, no hospital, em que Blanca foi a única a visitar Elektra na pós-cirurgia. O caráter agradecido e empático de Blanca é, mais uma vez, reforçado.
	Esperança no nascer de um novo amor para Pray Tell.	Poética. Resistente em participar do encontro marcado por Blanca, Pray Tell demonstra todas as inseguranças de quem perdeu há pouco um grande amor para uma doença destruidora da qual ele também padece. Entretanto, Keenan mostra-lhe que ele tem o direito de ser amado tal como é.	Narrativo. É recuperada a trama de Pray Tell, que descobriu-se HIV positivo durante a temporada, perdeu o namorado para a doença, mas não antes sem prometer a ele seguir com a vida adiante. É por isso que encontramos Pray Tell e um novo pretendente a conhecerem-se melhor. Não podia deixar de ser também um “gancho” para a temporada seguinte.
	Emoção com o prêmio de Mãe do Ano para Blanca, da	Comunicacional e poética. Do início ao fim da temporada, o percurso de Blanca resume as	Visual, sonoro, cenográfico e narrativo. Tal como costuma ser nas cenas em que envolvem os bailes e as

	Casa de Evangelista.	particularidades da cultura das Casas – o amor pelo outro, que me é semelhante, mas também único em si mesmo; a disposição em ajudar aqueles que tal como eu foram rejeitados por quem os deveria acolher; a vida em comunidade. Todas essas mensagens estão envoltas na emoção de ver Pray Tell entregar à amiga o principal troféu do ano.	categorias, todos os parâmetros são utilizados para dar conta da recepção do prêmio mais esperado de todos para a protagonista do programa. De certo modo, isso já havia sido antecipado em ação anterior quando Helena, professora de dança de Damon, chama Blanca para conversar e diz-lhe várias de suas características que a tornam uma “mãe” de verdade para aqueles que fazem parte da Casa de Evangelista.
--	----------------------	--	--

Episódios-piloto dão um painel geral de um programa e a apresentação do enredo e das personagens que dele fazem parte. Nos Estados Unidos, também são vistos como cruciais para testar a capacidade do *show* de fazer sucesso junto ao público. Os executivos da programação, por isso, costumam ser implacáveis quanto ao cancelamento de projetos que não demonstram perspectivas de êxito. Portanto, não é surpreendente que tenha sido extraído do episódio-piloto de *Pose* o maior número de cenas desta análise fílmica, no total de seis, em comparação aos outros sete episódios. É nele onde estão demonstradas as bases da série dramática: o ano é 1987, quando conhecemos Blanca, mulher trans, negra e latina, fiel frequentadora dos bailes da comunidade LGBTQIA+ em um bairro popular da cidade de Nova York. Ao receber o resultado positivo do teste de HIV, ela decide dar um rumo à vida e deixar um legado, visto que ser soropositivo àquela época era como ser sentenciado a uma morte dolorosa e solitária. Neste contexto, Blanca toma a decisão de montar a Casa de Evangelista, para acolher a pessoas que, assim como ela, foram expulsas do lar familiar no momento da descoberta da sexualidade ou da identidade de gênero. Tudo o mais em *Pose* acontece a partir e por conta disso. Obviamente há os bailes, as disputas, o *voguing*, mas a personagem Blanca é o fio condutor para a subcultura do *ballroom*.

É também no episódio número um que entra Damon, adolescente gay com o sonho de tornar-se bailarino profissional. Ali, conhecemos ainda Angel, mulher trans, negra e latina, que se vê envolvida com um homem de um mundo que lhe é tão completamente oposto como irresistível: branco, cisgênero, classe média e novo executivo em *Wall Street*, mais precisamente para o empresário Donald Trump. Pray Tell é também protagonista da série, porque, como anfitrião dos bailes, homem, negro e gay, leva o espectador a conhecer esse outro espectro da comunidade e também a cultura *ballroom* em si.

Ainda que a estrutura narrativa da série chegue perto de ser composta por capítulos independentes como vários filmes, com início, meio e fim, não há prejuízo do seu arco longo, com a continuidade de diversas narrativas ao longo da história. Principal exemplo disto na coletânea da primeira temporada é a ligação entre os episódios número cinco (*Dia das Mães*) – encerrado quando Patty encontra Angel – e seis (*O Amor é o caminho*) – que tem a continuação daquele encontro. É perceptível, por outro lado, que os bailes e as diversas categorias disputadas pelas Casas são como marcadores da linha temporal que o programa impõe para o enredo, assim como também demonstra o

andamento de diversas tramas anteriormente lançadas. Se nos atentarmos, verificaremos que é na pista de dança onde: começa, de verdade, a nova vida de Damon como membro da Casa de Evangelista; Elektra decide vencer os medos e tornar-se a mulher completa que sempre desejou ser; está o “código” para que Stan decifre, finalmente, que ele e Angel são de mundos irreconciliáveis; o lugar onde Blanca é reconhecida e recompensada pelos membros de toda a comunidade por seu trabalho como “mãe”.

Procedimento metodológico utilizado aqui, a análise poética compreende e apreende o filme – no caso da nossa investigação, o produto audiovisual – a depender da estratégia de composição que predomina nele. Em *Pose*, ficou evidenciado, nesta análise fílmica, um caráter de composição poética, pois 26 dos 30 extratos analisados têm predominância da carga dramática. Ainda assim, não é possível desvalorizar a intenção do *show* de ser um transmissor de mensagens ao público, considerando a presença da estratégia comunicacional em dez dos 30 extratos. Para causar os efeitos desejados no espectador, os parâmetros mais utilizados nas cenas estudadas foram o narrativo (25 cenas de 30 cenas possíveis) e o cenográfico (14 de 30).

Os domínios do sentimento e do sentido, em resumo, estão assentados na série, cujas intenções perpassam pela dramaticidade deste mundo ainda pouco conhecido e compreendido pelo universo geral de espectadores, que é o das pessoas LGBTQIA+, especialmente dos não-cisgêneros. Prova disso é que um estudo conduzido pela empresa Harris Poll, mostrou que somente 16% dos americanos dizia conhecer o que é um transgênero. Para o GLAAD (2019, p. 29, tradução nossa), o resultado demonstra que parte substancial do conhecimento que as pessoas têm sobre a comunidade trans vem das notícias e da mídia de entretenimento. “É por isso que é tão importante Hollywood incluir personagens trans que reflitam toda a diversidade da comunidade e explorem uma variedade de histórias da maneira como as histórias sobre pessoas cisgênero e heterossexuais são contadas.” Não é à toa que *Pose* toca em assuntos relevantes para as pessoas não-normativas quanto à identidade de gênero e a orientação sexual, a partir de situações dramatizadas, com o fim de estabelecer uma ponte, mas também de transmitir a mensagem da existência e resistência da comunidade frente ao preconceito e às adversidades.

5.3 Análise de conteúdo

Depois de estabelecermos um estudo comparativo entre os elementos fílmicos e de representação dos oito episódios iniciais de *Pose*, procedemos a uma análise de conteúdo, dividindo-a em duas: temática e comparativa. Analisar os aspectos temáticos, como salienta Bardin (2002, p. 105), “consiste em descobrir os ‘núcleos de sentido’ que compõem a comunicação e cuja presença ou frequência de aparição podem significar alguma coisa para o objetivo analítico escolhido”. No caso presente, põem-se em causa os registros de discurso da primeira temporada da série e de que forma eles estão estabelecidos para contribuir para uma identidade narrativa das pessoas LGBTQIA+.

Em seguida, cruzamos os temas encontrados nos episódios com um grupo de categorias pertinentes aos estudos *queer* – com base em Oliveira (2014), mas com adaptações pertinentes ao nosso objeto – a fim de determinar as respostas para as questões relacionadas ao conteúdo do seriado. Tais como: que tipos de representações o programa estabelece para as pessoas LGBTQIA+? Elas estão baseadas em estereótipos sobre a comunidade ou apresentam aspectos relevantes e inovadores para o tipo de mídia em que é emitido? As personagens LGBTQIA+ são retratadas como uni ou multidimensionais? Qual a preocupação da narrativa em estabelecer a identificação entre espectador e personagem? Assim, listamos abaixo as categorias de análise comparativa:

- 1) **Empatia** – vista como o contrário da intolerância e do preconceito. Como a diversidade sexual é tratada na abordagem da sociedade em que as personagens estão inclusas?
- 2) **Preconceito e repressão** – são o oposto da empatia. Quais os ambientes e situações em que a intolerância a pessoas LGBTQIA+ é retratada?
- 3) **Liberdade de identidade** – a condição de ser/viver uma identidade de gênero e/ou orientação sexual sem amarras e obstáculos.
- 4) **Relacionamentos e gestos afetivos** – a representação dos laços de amor, romance, erotismo e sexo entre as personagens.
- 5) **Parentalidade/maternidade** – as maneiras pelas quais as personagens interligam-se entre si e comungam de identidades afins.

A seguir, no Quadro 4 – *Principais temas e categorias da primeira temporada de Pose*, apresentamos os resultados encontrados no conjunto dos capítulos, acompanhados de uma breve explicação sobre o contexto. Fazemos, por fim, a ligação com as categorias de análise comparativa citadas anteriormente.

Quadro 4 - Principais temas e categorias da primeira temporada de Pose		
TEMA	Relação familiar conflituosa em relação à sexualidade	ANÁLISE COMPARATIVA
SUBTEMAS	Não aceitação da sexualidade; preconceito e intolerância dentro do seio familiar; violência física e psicológica; expulsão de casa; desagregação entre os membros familiares.	A principal categoria relacionada ao tema foi preconceito e repressão . O ambiente em causa foi a própria casa em que se vive com a família. Nota-se que Damon é a única personagem com quem a situação de expulsão de casa foi retratada, porém, diversos outros casos são citados nos episódios, especialmente com jovens que estão no processo de descoberta de sexualidade, gênero e identidade.
DESTAQUE	Grande parte das personagens vem dessa realidade de conflito familiar no que diz respeito à sexualidade e da consecutiva expulsão de casa e quebra total desses laços. É preciso recomeçar do zero e constituir novas conexões familiares com aqueles que abraçam o que somos. Por sinal, este é justamente um dos objetivos dos bailes e das Casas.	
TEMA	Cultura <i>ballroom</i> e a criação das Casas: escape e sobrevivência	ANÁLISE COMPARATIVA
SUBTEMAS	Pobreza e vida na rua: drogas, criminalidade e prostituição; busca por sonhos (profissionais, pessoais, amorosos); liberdade de se ser quem se é/quem se almeja ser; os bailes; as novas famílias; a maternidade adotada; um lar para os indesejáveis.	Três categorias foram identificadas na temática: empatia, liberdade de identidade e parentalidade/maternidade . Nos bailes, tem-se a liberdade de se expressar nos gestos, nas fantasias, nas danças. E também há a oportunidade para os participantes de entrar para uma das Casas, onde é

DESTAQUE	A chegada à cidade grande (Nova York) para o encontro consigo mesmo e a busca por sonhos é confrontada pela pobreza extrema e a vida na rua. A sobrevivência está normalmente relacionada a dois caminhos: prostituição e tráfico de drogas. Os bailes contribuem para a mudança dessa vida, com a criação das Casas, em que há as “mães” responsáveis por acolher, dar uma vida digna e aconselhar os membros dessa nova comunidade. As categorias disputadas nos bailes dão o propósito da busca por melhorar sempre e mostrar o que cada Casa tem de melhor.	possível encontrar a empatia, os relacionamentos de parentalidade e maternidade. É a construção de uma família por escolha, em que pode-se ser sem disfarces ou amarras. São os novos arranjos familiares e de amizade, ilustrados pela Casa de Evangelista, formada pela “mãe” Blanca e os “filhos” Angel, Damon, Lil Papi e Ricky.
TEMA	Busca do “eu real” e a trindade do corpo: real, ideal, alcançável	ANÁLISE COMPARATIVA
SUBTEMAS	O corpo trans; a rejeição ao corpo de nascimento; a construção do corpo que me representa; cirurgias estéticas; importância do corpo; o culto ao corpo; cirurgias de redesignação sexual: fazer ou não?.	Liberdade de identidade foi a categoria que mais esteve próxima deste tema, na medida em que os corpos transexuais têm protagonismo na trama de <i>Pose</i> . Para refletir a identidade de gênero e a orientação sexual, muitas das personagens precisam transformar o corpo biológico para um em que se reconhecem como real. No episódio 6, Angel refere-se à genitália masculina que possui como “a única parte do meu corpo que me incomoda” e é taxativa: “Se quiser ver quem eu sou, é o último lugar em que deveria olhar” (Murphy & Mock, 2018). A busca do “eu real”, portanto, está inevitavelmente ligada à própria liberdade de identidade. As três personagens citadas no quadro de destaque, Angel, Elektra e Candy, estão em busca daquilo que as definem como mulher.
DESTAQUE	Considerando a participação e a competição puramente estéticas nos bailes, o culto ao corpo é inevitável. A discussão perpassa majoritariamente tópicos do corpo biológico e dos corpos trans em construção, especialmente com três personagens: Angel, Elektra e Candy. A primeira rejeita a genitália masculina que ainda possui e a faz sentir-se “menos mulher”. A segunda fica dividida entre fazer ou não a cirurgia de redesignação sexual para tornar-se uma “mulher por completo”, já que o homem que a sustenta materialmente é contra. Candy está insatisfeita com as poucas curvas e o baixo volume do corpo, que a impede de ser “mulher o suficiente” e, por isso, submete-se a cirurgias caseiras e inadequadas para colocação de próteses.	

TEMA	Exclusão entre os excluídos e a heterogeneidade do lado de dentro	ANÁLISE COMPARATIVA
SUBTEMAS	Transexuais e travestis na parte mais baixa da pirâmide dos LGBTQIA+, especialmente se forem negros e latinos; rivalidade entre os membros da própria comunidade; respeito, amizade e concorrência; formação de guetos.	Duas categorias estão conectadas ao tema: preconceito e repressão e liberdade de identidade . <i>Pose</i> põe em xeque a existência de uma comunidade unida em prol de direitos para todos e demonstra haver uma pirâmide entre os diversos grupos que compõem a sigla. O preconceito e a intolerância atinge a todos, mas, inclusive entre os excluídos, há os privilegiados. Por outro lado, com Elektra e Angel, o drama demonstra a ideia de que, à medida que uma mulher trans estiver com o corpo mais feminino possível, mais incluída ela estará nos espaços sociais.
DESTAQUE	Se diversas ações evidenciam a separação que existe entre os grupos da sigla, nenhuma é mais forte que a presente no episódio 2. Blanca, uma mulher trans, negra e latina, tem o acesso negado a um bar cujo público-alvo são homens gays, brancos e de classe alta. Nota-se que outras personagens trans não simpatizam com a ideia de questionar os espaços delimitados e os guetos dentro da comunidade. Sobre o assunto, Elektra é franca ao dizer a Blanca: “Sua luta não é a minha luta” (Murphy et al., 2018).	
TEMA	O HIV e a Aids: desconhecimento, medo, cotidiano de perda	ANÁLISE COMPARATIVA
SUBTEMAS	A descoberta da soropositividade; a convivência com pessoas infectadas; o medo da morte; a busca por um legado; exclusão e reclusão; acolhimento dos doentes; a luta por uma vida digna.	São três as categorias com relação mais notável com o tema: preconceito e repressão, relacionamentos e gestos afetivos e parentalidade/maternidade . O preconceito é demonstrado na forma em que os doentes

DESTAQUE	Sem dúvida, o tema é um dos fios condutores da primeira temporada, já que tudo começa quando Blanca, a protagonista, descobre ser soropositiva. A partir daí, a fim de deixar um legado, ela resolve abrir sua própria Casa e contribuir para que outros excluídos como ela mesma possam realizar sonhos e ser quem desejam ser. Outro protagonista, Pray Tell convive de perto com a doença, pois tem um namorado em estado terminal e descobre, a determinado momento da temporada, ele próprio ser HIV positivo. A história começou a ser narrada em 1987, ou seja, seis anos depois dos primeiros casos da enfermidade serem comunicados pelas autoridades de saúde nos EUA. Na segunda metade daquela década, o país registrava mais de 130 mil novos diagnósticos de HIV por ano, principalmente entre jovens negros e latinos – exatamente os principais tipos de papéis do <i>show</i>. Daí a importância de uma narrativa sobre marginalizados colocar o assunto em um dos seus eixos de sustentação, inclusive com os dois protagonistas como pessoas soropositivas. Diz a GLAAD (2019), que no período da primeira temporada, a TV a cabo norte-americana tinha quatro personagens com deficiência ou doença crônica, e dois eram de <i>Pose</i>.	infectados por HIV/Aids são tratados em uma ala separada dos restantes pacientes em um hospital – inclusive com a recusa de profissionais de saúde em se aproximarem dos doentes. Ainda, a intolerância fica demonstrada na associação da doença a pessoas LGBTQIA+, com a personagem de Patty, que, ao descobrir do envolvimento do marido com uma mulher trans, logo preocupa-se em fazer análises para saber se foi infectada pela doença. Na contramão disso, o tema é responsável por momentos de amor e carinho entre as personagens Pray Tell e o namorado, Costas, internado em estágio avançado da doença. Enquanto isso, o sentimento de maternidade está demonstrado na forma em que Blanca resolve acolher jovens sem lar nem família e alertá-los para que se protejam da ainda pouco conhecida doença.
TEMA	O mundo exterior e o olhar exótico para dentro da comunidade	ANÁLISE COMPARATIVA
SUBTEMAS	Relação entre homem heterossexual casado e uma mulher transgênero que se prostitui; a falsa identificação; a negação da importância das pessoas não-normativas quanto à identidade de gênero e orientação sexual.	Relacionamentos e gestos afetivos é uma categoria intrínseca ao tema, porque Stan e Angel envolvem-se amorosamente e sexualmente. A incerteza rondava o casal, diante da impossibilidade de constituírem uma família como

DESTAQUE	Tal qual o anterior, este tema é um dos que conduzem a narrativa, com o envolvimento entre Angel, uma mulher trans que se prostitui, e Stan, marido de Patty, pai de duas crianças e que mora em um subúrbio de Nova Jersey e acaba de começar a trabalhar na Trump Tower. Stan parece associar a vida nova que o emprego lhe proporciona a, finalmente, ter o poder de experimentar esta espécie de nova aventura que sempre desejou, mas que nunca teve coragem suficiente para fazê-lo. Passando de um encantamento inicial, principalmente dele por ela, e sem envolvimento sexual, iniciam um <i>affair</i> secreto. Com uma casa montada só para ela, Angel começa a questionar os sentimentos de Stan, que parecem ser muito mais de posse do que de amor. Isso porque ele não se mostra disposto a terminar o casamento e também demonstra distanciamento e desconexão com o universo dela, que inclui os bailes, a comunidade LGBTQIA+ e a família por escolha. O momento-chave desta relação é a entrada em cena de Patty. A esposa de Stan, ao descobrir que o marido tem outra, vê essa traição como algo comum aos homens heterossexuais casados e, de certo modo, entediados. Assim, confronta Angel, para tentar entender o que Stan possa ter enxergado nela. Tudo muda de figura depois da descoberta da identidade de gênero de Angel: Patty não consegue acreditar ter sido trocada por uma mulher trans e, depois, nega qualquer importância a Angel e passa a atribuir a traição a problemas psiquiátricos que o marido possa ter ou a algum tipo de abuso sexual que ele tenha sofrido em criança. Expulso de casa, Stan até mostra-se disposto a ter um relacionamento integral com Angel, todavia, ao encarar de verdade a realidade em que ela vive e o mundo de onde vem – o tipo de pessoas com quem convive e os lugares que frequenta –, as coisas mudam.	qualquer outra. Mas também há aqui espaço para o preconceito e repressão, na tentativa de Stan em dissociar Angel de sua identidade de mulher trans e da comunidade à qual ela pertence. O diálogo a seguir (Canals & Our Lady J, 2018) coloca a empatia (no caso, a falta dela) também como uma categoria em causa com o tema. Stan começa: - Estivemos numa bolha esse tempo todo em que estivemos juntos. Pensei que o mistério nos afastava, mas, talvez, foi o que nos manteve juntos. Eu não me encaixo em parte alguma. - Você pensou que viver à margem da sociedade seria um tipo de piquenique? - Só pensei que seria mais fácil que ser uma fraude. - É que você é um garoto branco dos subúrbios. - Só queria um gostinho do que você tem. Um momento de verdade, na minha maldita vida. Mas não consigo. É, em suma, o olhar de um homem branco, cisgênero e heterossexual àquele universo transgênero, não como alteridade. Pelo contrário, como curiosidade de se conhecer o “exótico” e experimentá-lo, sem jamais conhecê-lo e compreendê-lo na essência.
----------	---	--

A análise de conteúdo da primeira temporada de *Pose* demonstra, neste sentido, que a categoria **preconceito e repressão** esteve presente em quatro dos seis temas principais encontrados. Não chega a ser surpreendente, se pusermos na balança o fato do enredo ser centrado no universo das pessoas que desafiam as normas da identidade de gênero e da orientação sexual. Contudo, é inevitável ressaltar que a maioria dos atos de intolerância retratados está no ambiente LGBTQIA+. Isto é, o drama preocupa-se muito mais em mexer nas próprias feridas deste grupo heterogêneo, do que apontar o dedo ao mundo de fora. *Pose*, ao exibir o preconceito sofrido por uma mulher trans, negra e latina dentro de um bar gay, foge do lugar comum ao associar o preconceito e a repressão aos corpos normativos também a uma realidade interna. Mesmo dentre os marginalizados, alguns são mais indesejados que outros.

Evidentemente, não passa despercebida ao espectador a negação da existência de uma mulher trans por uma mulher cisgênero. Referimo-nos especificamente ao confronto entre os dois envolvimento amorosos na vida de Stan: Angel e Patty. Esta última, quando é-lhe confessada pela própria Angel sua condição de transsexualidade, recusa-se sequer a continuar a conversa, negando àquela outra mulher qualquer importância e atribuindo ao marido algum tipo de distúrbio de ordem psicológica ou psiquiátrica. Quer dizer, se dentro da comunidade, uma trans é *persona non grata*, fora dela, ela é inexistente, invisível, desimportante. Com isso, concluímos que a luta de quem não se identifica com o gênero atribuído à nascença tem de ser em diversas frentes, inclusive e principalmente, nos aspectos que dizem respeito ao próprio corpo. Isso nos leva ao próximo ponto que queremos realçar sobre o quadro anterior: a **liberdade de identidade** como a categoria predominante em três temas.

Falar de transgeneridade, através de seis personagens, sejam elas protagonista, coadjuvante ou não regular, leva o texto a falar também do corpo. O sentido de ser quem sou, no escopo desta investigação, está atrelado ao espírito de desafiar a anatomia atribuída biológica e socialmente e de lutar para construir-se em diversos aspectos, corporalmente em primeiro lugar. Por exemplo, no episódio 4, *Febre*, o corpo faz-se presente mais do que nunca como temática, desde seu início, com a categoria anunciada por Pray Tell em um dos bailes como “luscious femme queen body” (em tradução livre, “corpo delicioso de uma rainha”, ou na tradução feita em português do Brasil pela *Netflix*, “corpão gostoso de *drag*”). Após ser humilhada no concurso pela pouca

voluptuosidade de suas curvas, Candy decide a todo custo tornar-se “mais mulher”, com implantes nas nádegas e nos seios.

O assunto é reforçado com as personagens de Elektra e Aphrodite. A primeira, uma *habitué* vencedora dos troféus que está dividida entre fazer ou não a cirurgia para a redesignação sexual, enquanto a segunda está recém-retornada da viagem onde pode, finalmente, tornar-se quem sempre sentiu ser. O diálogo em *Febre* (Mock, 2018), a seguir, vem nesse contexto:

– Você foi a primeira mulher que vi desfilando num baile. [...] Eu era uma *drag* confusa de 17 anos, na plateia, mas você fez parecer possível me tornar uma mulher.

– E agora você me eclipsou.

– Nunca. [...]

– É o que eu admiro em vocês, jovens. Vocês não têm medo, nem arrependimentos. Vocês não esperam, fazem, não se importam com as consequências.

– Ah, eu pensei nas consequências todos os dias. Mas estava pronta para concluir. Era minha última fase. Foi como se finalmente me sentisse inteira.

– Eu não me sinto incompleta. Só me sinto desconfortável.

Além disso, o corpo neste mesmo capítulo fica em evidência após a personagem de Damon ter sintomas como febre alta, dores musculares e gânglios inchados, o que faz com que Blanca suspeite que ele possa estar em soroconversão e o questione sobre sua vida sexual com o namorado, Ricky. Em episódio anterior, Blanca já o havia alertado sobre a utilização do preservativo como o meio mais eficaz para o sexo seguro de doenças sexualmente transmissíveis. Conforme os sintomas não arrefecem, Pray Tell convence a si mesmo e os três integrantes masculinos da Casa de Evangelista – Damon, Ricky e Lil Papi – a enfrentarem os medos e fazerem o teste de diagnóstico do HIV. As coisas não saem como o esperado e Pray Tell é surpreendido com o próprio resultado

positivo. Ele não disfarça, diante de Blanca, o medo e a pouca confiança na busca pela cura de uma doença que era vista então como o “câncer gay”:

- Agora, vou acabar em algum hospital, definhando, com uma enfermeira que não trará a comida.
- Para de dizer isso!
- Mas é verdade. É verdade, nós vimos isso.
- Eles não sabem merda nenhuma sobre isso, nem se é incurável.
- Querida, eles não querem curar isso.
- Claro que querem. Alguém quer. Vai ganhar o Nobel e tudo. E você e eu vamos cuidar um do outro, vamos atrás de todos os tratamentos e remédios. E vamos sobreviver o máximo que pudermos.

Por fim, podemos referir a **parentalidade/maternidade** como categoria que é parte da essência do que *Pose* tenciona representar em seus oito episódios, sobretudo com a personagem de Blanca. Como mencionado no Quadro 3, o papel desenvolvido pela figura da protagonista do programa é inseparável da condição de soropositividade, porque é no momento em que recebe o diagnóstico que ela decide lutar por uma causa maior. No caso, a montagem de uma Casa com a qual participar dos bailes, porém, principalmente, dar abrigo e acolhimento a pessoas que precisam. A Casa de Evangelista torna-se, na série, o exemplo de uma família por escolha, ainda que imperfeita, unida pelo apoio de um ao outro. Tanto que, ao revelar que Blanca era a vencedora da categoria “mãe do ano”, no episódio oito (Murphy et al., 2018), Pray Tell informa que “quem o receber, nos ensinou que uma Casa é muito mais que um lar. É família. E toda família precisa de uma mãe que é positiva, carinhosa, leal e inspiradora”. O apresentador dos bailes encerra: “Essa mulher é isso e muito, muito, muito mais. Ela salvou muitas almas perdidas na escuridão, apenas com o brilho de sua luz”.

CONCLUSÃO

Pose foi um fenômeno incomum na televisão norte-americana por uma série de aspectos citados no decorrer desta investigação, como o número recorde de atores transgêneros e a grande diversidade do espectro LGBTQIA+, raça e etnia das personagens. Uma prova inequívoca da relevância deste programa no cenário audiovisual inclusive internacional é o fato de que, quando a terceira e última temporada foi transmitida, em 2021, o programa foi ainda mais celebrado por fãs e críticos do que nas duas vezes anteriores, mesmo com um intervalo de dois anos entre os episódios, em função da pandemia do Covid-19. Essa permanência da série no imaginário coletivo é algo incomum em uma conjuntura em que o *streaming* está sempre a desafiar a capacidade humana de assistir a tudo, ao mesmo tempo, aqui e agora e, por esse motivo, programas são deixados de lado pouco tempo depois de terem sido os queridinhos da vez.

Muita dessa repercussão aconteceu pela indicação de Michaela Jaé Rodriguez (Blanca) a melhor atriz no Emmy Awards 2021, tornando-a a primeira artista trans nomeada em uma categoria de atuação principal da premiação mais importante da TV dos Estados Unidos¹². Porém, existe uma face escondida dessa celebração do último ano de *Pose* que pode ter sido deixada de lado: não teria isso ligação com a improbabilidade de surgir, em um futuro próximo, um produto audiovisual em que o universo LGBTQIA+ tenha protagonismo tão evidente como na série de Steven Canals, Brad Falchuk e Ryan Murphy? Se demorou 28 anos entre *Paris is Burning* e a história protagonizada por Blanca e Pray Tell, quantos anos demorarão mais para que os marginalizados e não-normativos vistos em *Pose* pareçam e apareçam em números e representação na televisão ou no cinema? A resposta não será otimista, se considerarmos os índices demonstrados durante nossa pesquisa sobre a pequena presença de negros, latinos e *queer* não só dentre as personagens regulares e elencos dos *shows*, como de criadores, roteiristas, diretores e todos os trabalhadores atrás das câmeras. Afinal, há personagens LGBTQIA+ na televisão, mas sob diversas condições

¹² Durante as três temporadas, *Pose* recebeu 20 indicações ao Emmy, sendo as mais comemoradas justamente as destinadas aos seus protagonistas. Billy Porter (Pray Tell) foi o vencedor da categoria de melhor ator principal em 2019 e a série levou, em 2021, três troféus técnicos pelos figurinos, maquiagem e penteados.

que afastam a possibilidade de diversidade de raças, etnias e até identidades de gênero. São raros os casos em que esse estigma é quebrado – como em *Orange Is the New Black* (2013-2019) e o papel defendido pela atriz transexual afro-americana Laverne Cox, ou em *Umbrella Academy* (2019-2023), que adequou sua trama para respeitar a transição de gênero do ator Elliot Page.

Até porque a tendência dos grandes conglomerados de mídia no que diz respeito a produtos voltados a um público de minorias é tomar o assunto mais como uma contenção de danos e demonstração de responsabilidade social, do que um investimento cabal na inclusão e diversidade de suas cores¹³. É o que se convencionou recentemente chamar de *queerbaiting*, isto é, explorar a estética *queer* por motivos capitalistas ou de fama sem se identificar como membro da comunidade LGBTQIA+. Na definição de Melvin Williams, professor associado de comunicação e estudos da mídia da Universidade de Pace, em entrevista a Oliver (2022, tradução nossa), é a “estratégia usada por criadores de conteúdo e produtores de mídia para atrair públicos *queer* – via homoerotismo, marketing sugestivo e enredos e outros simbolismos – e para insinuar identidades e relacionamentos *queer* entre personagens de mídia e espectadores”.

No caso de *Pose*, o *queerbaiting* não se comprova pela inclusão que a série promoveu ao ser escrita, dirigida, atuada e produzida por pessoas que são parte da comunidade minoritária representada, uma história “para nós, por nós”. Ou seja, os corpos negros, latinos e não-normativos exalam por todos os poros do programa os perfumes plurais que formam o espectro LGBTQIA+, seja nos momentos de celebração, do sofrimento pelo preconceito, na busca pelo corpo que retrata os sentimentos e desejos, na disputa do *voguing* e da mãe ou diva do ano. Se a isca utilizada por muitos roteiros e produtos para capturar o público *queer* são cenas de insinuação sexual ou mesmo de contato físico, porém sem grandes contornos emocionais e de caráter nas personagens, *Pose*, por sua vez, zela por aprofundar-se em questões caras à sexualidade

¹³ E os exemplos vão além dos Estados Unidos e das plataformas. Vejamos o caso do Brasil, país com 210 milhões de habitantes, cinco regiões geográficas com influências indígenas, africanas e europeias. Ainda assim, a representação de suas telenovelas costuma dar o protagonismo a personagens brancas, chegando ao ponto de uma trama como *Segundo Sol*, ambientada em Salvador (Bahia) – a capital mais negra do Brasil, onde oito a cada dez moradores são negros – seja interpretada por um elenco praticamente todo branco. As telenovelas, assim como as séries, têm custos altos de produção e dependem do número de patrocinadores, que costumam fugir de assuntos que podem causar polêmicas e perder o público mais conservador, e isso vale também para os temas referentes à não-normatividade de identidades de gênero, que costumam estar restritos ao preconceito e à discriminação sofrida.

e ao corpo não-normativos de maneira raramente vista em produtos oportunamente associados ao chamado *pink money*, ou seja, o poder de compra da comunidade composta por pessoas não-heterossexuais. Escrita e pensada por pessoas com dilemas e questões semelhantes, a série conseguiu conectar-se com seu público, ao trazer essa sensação de “verdade”. Uma das reflexões da Poética aristotélica é sobre o destino da obra e de como tudo o que gira em torno dela é pensado em razão disso, que é, afinal, o efeito que ela produz no apreciador.

Quando se efetua, quando produz um efeito, é porque uma operação transforma-se em obra, resultado. E o efeito é sempre efeito sobre o apreciador, para quem, justamente ela opera, ela é a obra. Assim, dizer que cada gênero de representação tem um destino próprio equivale a dizer que cada um deles está destinado a provocar um determinado efeito sobre seus apreciadores. (Gomes, 2004, p. 94)

Regressamos, assim, ao ponto-chave da nossa pesquisa: a alteridade. O principal mérito de *Pose* como dispositivo de representação social desses grupos marginalizados é quando reconhece o direito de ser, estar, existir das diversidades presentes naquela pista de dança, sem deixar de apontar para as exclusões que existem dentro da própria comunidade e dos guetos que se formam a partir daí. Conforme os resultados obtidos pelas análises dos capítulos, são tantas as personagens que não correspondem à normatividade de identidade sexual e de gênero que a narrativa consegue emaranhar-se por assuntos tão diversificados quanto os agentes responsáveis por essas representações interseccionais. Foge-se, por isso mesmo, da ideia de personagem gay, lésbica, trans, não-binária somente fadada ao sofrimento, à comédia ou ao terror, já que há espaço de tela para retratar as nuances condizentes com as personalidades humanas, inclusive todas essas citadas anteriormente. Com isso, aumentam-se as chances de, no lugar do estranhamento durante o confronto com o estranho/estrangeiro, ter-se a manifestação da alteridade, do (re)conhecimento desse Outro, pois, como exemplificam Solomon e Kurtz-Costes (2018, p. 34, tradução nossa), “as representações fictícias da mídia de mulheres trans no cinema e na televisão podem ser a única maneira de alguns indivíduos receberem informações e impressões sobre mulheres trans reais”, o que pode contribuir para que os números de transfobia sejam reduzidos construtivamente.

Ademais, a série trouxe a público o debate sobre as oportunidades de emprego negadas a pessoas LGBTQIA+ em Hollywood, com o alegado motivo de que não há atores e atrizes trans para interpretar esses papéis, quando opta-se por contratar elenco cisgênero e heterossexual para as mesmas funções. Isso demonstra que, na maioria das vezes, os produtores preferem recorrer ao *star system* como forma de assegurar-se do êxito de seus filmes e séries ao escalar estrelas conhecidas para interpretar transexuais, travestis e não-binários. Basta lembrar o caso da atriz Felicity Huffman a viver uma transexual em *Transamérica* (2005). Indo na contramão disso, pelo menos quatro das artistas trans e negras de *Pose* conseguiram aceder a novos caminhos artísticos após o fim do seriado: Michaela Jaé Rodriguez, Indya Moore, Angelica Ross e Dominique Jackson. Entretanto, não é por isso que se pode dizer que está acabado o trabalho em prol de uma indústria de entretenimento mais inclusiva. Pelo contrário, sem mais roteiristas, produtores e criadores trans, dificilmente, haverá mais histórias que contar sobre a transgeneridade, inclusive a dos homens trans, que não tiveram representação alguma em *Pose*.

Do ponto de vista da representatividade midiática desses sujeitos marginalizados, portanto, *Pose* significou largos passos. Todavia, sua narrativa como tradicional que é assume traços do discurso heteronormativo e conservador, a exemplo das personagens transexuais Angel e Elektra e a dependência financeira e emocional que têm em relação a homens brancos, heterossexuais e de classe social acima das delas. Assim, podemos retomar uma das perguntas que fizemos durante a introdução desta dissertação: o fato da série ter uma presença forte de elementos dos sujeitos retratados é por si só fator de ação de mudança política?

Mesmo com as melhores intenções que demonstra, *Pose* continua a ser um produto audiovisual destinado ao público de massa de um dos principais canais a cabo da televisão norte-americana, com estética e éticas confrangidas por este contexto. Em suma, ao utilizar as estruturas e dispositivos padronizados por um discurso hegemônico para representar os corpos de sujeitos sociais relegados ao esquecimento ou a uma não-existência, poderia um objeto artístico criar suas próprias linhas de fissura para escapar dos condicionamentos e capturas impostas pelo poder? Benjamin demonstrou que a resposta para isso é uma negativa e explicou seu posicionamento utilizando o teatro épico criado por Brecht, calcado nos elementos primitivos das artes cênicas e a fim de impedir a ilusão do espectador diante da peça apresentada.

Construir, a partir dos mais ínfimos elementos dos modos de comportamento, o que na dramaturgia aristotélica se designa por “ação” – é este o sentido do teatro épico. Os seus meios são, pois, mais modestos do que os do teatro tradicional; e também os seus objetivos. Pretende, não tanto encher o público com sentimentos, mesmo que sejam os da revolta, mas antes distanciá-lo de uma maneira duradoura, através da reflexão, das situações em que vive. (Benjamin, 2006, p. 291)

A ideia benjaminiana do autor que verdadeiramente concebe um objeto estético como produtor está virada àquele para quem não basta representar uma realidade social, porém para quem é condição imperativa fazê-lo com as próprias condições de produção da realidade a ser retratada. Por isso, o alerta: “o aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam” (Benjamin, 1987, p. 128).

Figura 1 - *Comparativo entre o documentário Paris is Burning e a série Pose*



Foto 1: Janus Films. Foto 2: Macall Polay / FX

Isso nos remete ao movimento cinematográfico do neorrealismo italiano, surgido no pós-segunda guerra e assumidamente um cinema político que buscava retratar o cotidiano e a realidade social de um povo tão destruído e afetado pelo conflito bélico quanto as próprias cidades em que vivia. Tudo isso apenas com os recursos cinematográficos minimamente necessários, não-atores a interpretarem papéis que muitas vezes lhes cabiam na própria vida real e a utilização de iluminação e cenários naturais. Sobre isso, quando comparamos os bailes mostrados em *Paris is Burning* e os ficcionalizados por *Pose* nota-se como a série, apesar de estar a retratar um ambiente de subúrbio em que as dificuldades financeiras atingiam a praticamente todas as personagens na segunda metade da década de 1980, utiliza recursos cenográficos e sonoros glamourizados que sequer condizem com a realidade daquela comunidade à época.

Diante disso, em nosso entender há um paradoxo inevitável que envolve uma obra como *Pose*: com condições de produção dentro de um aparelho *mainstream*, sugere representar uma comunidade precária, marginalizada e violentada por imposições suscitadas por essa mesma estrutura dominante. O que significa já de saída uma mitigação das forças desses desviantes naquela narrativa e as chances de que haja um discurso político de mudança no que concerne às subjetividades segregadas e suas liberdades. Tal qual referiu Benjamin (p. 129), esse parece mais o caso de se tentar “renovar, de dentro, o mundo como ele é” ou mesmo “abastecer um aparelho produtivo sem modificá-lo”. Um objeto estético que simboliza pessoas LGBTQIA+ a partir dessa estrutura hegemônica dilui a força desalienante que poderia ter, porque visa ao entretenimento instantâneo em primeiro lugar através da mobilização de emoções do espectador, e não à reflexão duradoura que propunha Brecht com seu teatro épico, ou à alteridade em referência ao Outro.

O que propomos concluir não é que a inclusão da diversidade de gênero e de identidades não-normativas em produtos da cultura pop seja irrelevante ou até prejudicial. Antes, as boas intenções não chegam para que, de fato, diminuam todos os tipos de preconceito aos LGBTQIA+, já que a estrutura de poder dominante é ela mesma excludente do que foge à sua padronização. Com efeito, toda abertura ao espectro das subjetividades desafiante ao normativo traz consigo organismos de defesa do *status quo* e dispositivos de combate às linhas de fuga realmente revolucionárias. Não há, finalmente, presentes gratuitos quando estamos a falar de um sistema capitalista

e neoliberal, para o qual a inclusão é mais uma moeda de troca, com a diferença de que quem sai perdendo já à partida são aqueles que precisam transgredir para enunciar a existência. E a resistência para pertencer e ser, como fazem as [Djs trans que estão a tomar as pistas de dança de Nova York](#) “sem remorso e ferozmente” ou os que celebram seus corpos *queer* e marginalizados na [ballroom nascida em Portugal](#). Ocupar espaços também pode ser um exercício de resistência, um ato revolucionário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2004). *Estado de exceção*. Boitempo.
- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Argos.
- Agostinho, L. D. (2017). Diagrama ou dispositivo? Foucault entre Deleuze e Agamben. *Cadernos de Ética e Filosofia Política* 1(30), 6–19.
- Aristóteles. (1932). *Aristotle in 23 volumes*. Harvard University Press; William Heinemann Ltd.
- Aristóteles. (1995). *Poetics. Longinus: On the sublime. Demetrius: On style*. Loeb Classical Library.
- Aristóteles. (2008). *Poética* (3ª ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Bardin, L. (2002). *Análise de conteúdo*. Edições 70.
- Benjamin, W. (1987). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Em W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 165–196). Brasiliense.
- Benjamin, W. (2006). O autor como produtor. Em W. Benjamin, *A modernidade* (pp. 271–293). Assírio & Alvim.
- Berger, P., & Luckmann, T. (1985). *A construção social da realidade: Tratado de sociologia do conhecimento*. Vozes.
- Berger, P., & Luckmann, T. (2004). *Modernidade, pluralismo e crise de sentido: A orientação do homem moderno*. Vozes.
- BHAZ. (12 de outubro de 2018). *Em vídeo, Bolsonaro diz que gays “não terão sossego”*: “Sou homofóbico, sim, com muito orgulho”. BHAZ. <https://bhaz.com.br/eleicoes/bolsonaro-sou-homofobico-com-muito-orgulho/#gref>.
- Branco, S. D. (2019). Séries de televisão: Estética, visionamento atento e escrita. *Aniki*, 6(1), 32–39.

Butler, J. (2003). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Civilização brasileira.

Butler, J. (2004). *Undoing gender*. Routledge.

Canals, S. (Roteirista), & Howard, S. (Diretor). (2018, julho 1). Mother's Day (Temporada 1, Episódio 5) [Episódio série de TV]. Em Murphy, R., Falchuk, B., Jacobson, N., Simpson, B., Woodall, A. M., & Marsh, S. (Produtores Executivos), *Pose*. Twentieth Century-Fox Film Corporation; FX Productions, LLC.

Canals, S., & Lady J, O. (Roteiristas), & Mabry, T. (Diretor). (2018, julho 15). Pink slip (Temporada 1, Episódio 7) [Episódio série de TV]. Em Murphy, R., Falchuk, B., Jacobson, N., Simpson, B., Woodall, A. M., & Marsh, S. (Produtores Executivos), *Pose*. Twentieth Century-Fox Film Corporation; FX Productions, LLC.

Correia, C. J. (1999). *Ricoeur e a expressão simbólica do sentido*. Fundação Calouste Gulbenkian.

Creswell, J. W. (2010). *Projeto de pesquisa: Métodos qualitativo, quantitativo e misto* (3ª ed.). Artmed.

Deleuze, G. (1996). ¿Que és un dispositivo? Em *Michel Foucault, filósofo* (pp. 155–161). Gedisa. <https://bit.ly/3x8fOGE>.

Deleuze, G. (2005). *Foucault*. Brasiliense.

Deleuze, G. (2013). *Conversações*. Ed.34.

Dinis, N. F. (2005). Educação, cinema e alteridade. *Educar em revista*, 26 (pp. 67–79). Editora UFPR.

Dj Sprinkles (2008). Ball'r (Madonna-Free Zone) [Música]. Em *Midtown 120 Blues* [Álbum]. Mule Musiq.

Durães, M.; & Miranda, T. P. (7 de novembro de 2021). *Nasceu um ballroom em Portugal, um espaço seguro para celebrar “corpos marginalizados e queer”*. Público. <https://www.publico.pt/2021/11/07/p3/video/nasceu-ballroom-portugal-espaco-seguro-celebrar-corpos-marginalizados-queer-20211105-161101>.

Fernandes, S. M. M. R. (2008). Identidade narrativa e identidade pessoal. Uma abordagem da filosofia de Paul Ricoeur. *Philosophica*, 33, 75–94.

Figueiredo, E. (2018). Desfazendo o gênero: A teoria *queer* de Judith Butler. *Revista Criação & Crítica*, 20, 40–55. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i20p40-55>.

Foucault, M. (1984). *História da sexualidade – Vol. II: O uso dos prazeres*. Edições Graal.

Foucault, M. (1987). *Vigiar e punir: História da violência nas prisões*. Editora Vozes.

Foucault, M. (1988). *História da sexualidade – Vol. I: A vontade de saber*. Edições Graal.

Foucault, M. (1999). *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. Martins Fontes.

Foucault, M. (2006). Diálogo sobre o poder. Em M. B. Motta (Org.), *Estratégia, poder-saber* (pp. 253–266). Editora Forense Universitária.

Foucault, M. (2008). *Segurança, território, população: Curso dado no Collège de France (1977-1978)*. Martins Fontes.

Foucault, M. (2017). *Microfísica do poder*. Paz & Terra.

Friedler, D. (21 de julho de 2022). *Trans women DJs are taking over the club*. Pitchfork. <https://pitchfork.com/features/article/trans-women-djs-are-taking-over-the-club/>.

Garcia, D. (4 de dezembro de 2019). *Casamentos entre pessoas do mesmo sexo saltam 360% após eleição de Bolsonaro, diz IBGE*. Folha de S. Paulo. <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/12/casamentos-entre-pessoas-do-mesmo-sexo-saltam-360-apos-eleicao-de-bolsonaro-diz-ibge.shtml>.

GLAAD. (2019). *Where we are on TV 2018-2019*. GLAAD Media Institute. Disponível em: https://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2018-2019.pdf. Acesso em 19 de outubro de 2021.

Goddard, M., & Hogg, C. (2020). Introduction: Trans TV dossier, III: Trans TV re-evaluated, part 2. *Critical studies in television: The International Journal of Television Studies*, 15(3), 255–266. <https://doi.org/10.1177/1749602020937566>.

Goldberg, L. (25 de outubro de 2017). *Ryan Murphy makes history with largest cast of transgender actors for FX's 'Pose'*. The Hollywood Reporter. <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/ryan-murphy-makes-history-largest-cast-transgender-actors-fxs-pose-1051877/>.

Gomes, W. (1996). Estratégias de produção de encanto. O alcance contemporâneo da poética de Aristóteles. *Textos de Cultura e Comunicação*, 35, 99–125. <https://bit.ly/31RvGkX>.

Gomes, W. (2004). La poética del cine y la cuestión del metodo en el análisis fílmico. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 31(21), 85–106. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2004.65584>.

Haddock-Lobo, R. (2016). Preciado e o pensamento da contrassexualidade (Uma prótese de introdução). *Trágica: Estudos de filosofia da imanência*, 9(2), 77–92. <https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/26776/14652>.

Hall, S. (1997). A centralidade da cultura: Notas sobre as revoluções de nosso tempo. *Educação e Realidade*, 22(2), 15–46.

Hall, S. (2003). Codificação/decodificação. Em L. Sovik (Org.), *Da diáspora: Identidades e mediações culturais* (pp. 387-404). Editora da UFMG.

Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A.

Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. Ed. PUC-Rio.

Hennigen, I., & Guareschi, N. M. F. (2006). A subjetivação na perspectiva dos estudos culturais e foucaultianos. *Psic. da Ed.*, 23, 57–74.

Hooks, B. (1992). Is Paris Burning? Em: *Black looks: Race and representation*. South End.

Hunt, D., & Ramon, A-C. (2020). *Hollywood diversity report 2020: A tale of Two Hollywoods; Part 2: Television*. UCLA College of Social Sciences.

<https://socialsciences.ucla.edu/wp-content/uploads/2020/02/UCLA-Hollywood-Diversity-Report-2020-Film-2-6-2020.pdf>.

Hutchinson, K. (25 de outubro de 2014). *DJ Sprinkles: 'Music is the least interesting thing about clubs'*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/music/2014/oct/25/dj-sprinkles-terre-thaemlitz>.

Jost, F. (2012). *Do que as séries americanas são sintoma?*. Sulina.

Kearney, R. (2002). *On stories*. Routledge.

Kearney, R. (2012). Narrativas. *Educ. Real.*, 37(2), 409–438.

Kerber, A. (2010). A legitimação da identidade através da alteridade [Em linha]. *Nuevo mundo mundos nuevos. Debates*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.58813>.

Koch-Rein, A., Yekani, E. H., & Verlinden, J. J. (2020). Representing trans: Visibility and its discontents. *European Journal of English Studies*, 24(1), 1–12. <https://doi.org/10.1080/13825577.2020.1730040>.

Lisboa, M. J. A. (2013). O conceito de identidade narrativa e a alteridade na obra de Paul Ricoeur: Aproximações. *Impulso*, 23(56), 99–112.

Livingston, J. (Diretora). (1990). *Paris is burning* [Filme]. Miramax Films.

Machado, J. (2003). *As tecnologias do imaginário*. Sulina.

Marcos, M. L. (1998). Identidade narrativa e síntese do heterogêneo. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 12, 365–372. <http://hdl.handle.net/10362/7474>.

Melo, I. (8 de novembro de 2018). *O que Bolsonaro já disse sobre casamento gay*. Gaúcha Zero Hora. <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2018/11/o-que-bolsonaro-ja-disse-sobre-casamento-gay-cjo8s50gq0cej01pic5s5hulk.html>.

Mock, J. (Roteirista), & Horder-Payton, G. (Diretor). (2018, junho 24). The fever (Temporada 1, Episódio 4) [Episódio série de TV]. Em Murphy, R., Falchuk, B., Jacobson, N., Simpson, B., Woodall, A. M., & Marsh, S. (Produtores Executivos), *Pose*. Twentieth Century-Fox Film Corporation; FX Productions, LLC.

Mock, J., & Lady J, O. (Roteiristas), & Cragg, N. (Diretor). (2018, junho 17). Giving and receiving (Temporada 1, Episódio 3) [Episódio série de TV]. Em Murphy, R., Falchuk, B., Jacobson, N., Simpson, B., Woodall, A. M., & Marsh, S. (Produtores Executivos), *Pose*. Twentieth Century-Fox Film Corporation; FX Productions, LLC.

Murphy, R., Falchuk, B., & Canals, S. (Roteiristas), & Horder-Payton, G. (Diretor). (2018, julho 22). Mother of the year (Temporada 1, Episódio 8) [Episódio série de TV]. Em Murphy, R., Falchuk, B., Jacobson, N., Simpson, B., Woodall, A. M., & Marsh, S. (Produtores Executivos), *Pose*. Twentieth Century-Fox Film Corporation; FX Productions, LLC.

Murphy, R., Falchuk, B., & Canals, S. (Roteiristas), & Murphy, R. (Diretor). (2018, junho 3). Pilot (Temporada 1, Episódio 1) [Episódio série de TV]. Em Murphy, R., Falchuk, B., Jacobson, N., Simpson, B., Woodall, A. M., & Marsh, S. (Produtores Executivos), *Pose*. Twentieth Century-Fox Film Corporation; FX Productions, LLC.

Murphy, R., Falchuk, B., & Canals, S. (Roteiristas), & Murphy, R. (Diretor). (2018, junho 10). Access (Temporada 1, Episódio 2) [Episódio série de TV]. Em Murphy, R., Falchuk, B., Jacobson, N., Simpson, B., Woodall, A. M., & Marsh, S. (Produtores Executivos), *Pose*. Twentieth Century-Fox Film Corporation; FX Productions, LLC.

Murphy, R., & Mock, J. (Roteiristas), & Mock, J. (Diretor). (2018, julho 8). Love is the message (Temporada 1, Episódio 6) [Episódio série de TV]. Em Murphy, R., Falchuk, B., Jacobson, N., Simpson, B., Woodall, A. M., & Marsh, S. (Produtores Executivos), *Pose*. Twentieth Century-Fox Film Corporation; FX Productions, LLC.

Oliveira, J. A. de. (2014). *A construção discursiva e a recepção da homoafetividade na teledramaturgia brasileira: Consumo, representação e identidade homossexual* [Tese de doutorado não publicada]. Universidade Metodista de São Paulo.

Oliveira, K. H. de. (2021). Intensos encontros: Michel Foucault, Judith Butler, Paul B. Preciado e a teoria *queer*. *Revista Estudos Feministas*, 29(1), 1–16. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2021v29n167637>.

Oliver, D. (30 de agosto de 2022). Harry Styles accused of ‘queerbaiting.’ What is that – and why does it matter? USA Today. <https://eu.usatoday.com/story/life/health-wellness/2022/08/30/what-is-queerbaiting-harry-styles/7904371001/>.

Penafria, M. (2009). Análise de filmes - Conceitos e metodologia(s). Em VI Congresso SOPCOM, Lisboa. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 22 de outubro de 2021.

Preciado, P. B. (2011). Multidões *queer*: notas para uma política dos “anormais”. *Estudos feministas*, 19(1), 11–20. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000100002>.

Preciado, P. B. (2014). *Manifesto contrassexual*. n-1 edições.

Preciado, P. B. (2018). *Testo junkie. Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica..* n-1 edições.

Quarshie, M., & Slack, D. (12 de Agosto de 2021). *US Census Bureau releases 2020 census: How to understand the data*. USA Today. <https://eu.usatoday.com/story/news/politics/2021/08/12/how-2020-census-change-how-we-look-america-what-expect/5493043001/>.

Ricoeur, P. (1986). *Na escola da fenomenologia*. Vozes.

Ricoeur, P. (1991). *O si-mesmo como um outro*. Papirus.

Ricoeur, P. (1997). *Tempo e narrativa – Tomo III*. Papirus.

Ricoeur, P. (2000). A identidade narrativa e o problema da identidade pessoal. *Arquipélago*, 7, 177–194.

Ricoeur, P. (2010). *Tempo e narrativa – Tomo I*. Martins Fontes.

Rocha, S. M. (2008). Estudos culturais e estudos de mídia: Modos de apresentação dos sujeitos em programas televisivos. *Líbero*, 11(21), 87–98.

Safatle, V. (2015). Posfácio. Dos problemas de gênero a uma teoria da desposseção necessária: Ética, política e reconhecimento em Judith Butler. Em J. Butler, *Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética*. Autêntica Editora.

Silva, M. V. B. (2014). Cultura das séries: Forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galáxia*, 27, 241–252. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>.

Silverstone, R. (2002). *Por que estudar a mídia?* Edições Loyola.

Shohat, E., & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação*. Cosac Naify.

Solomon, H.E.; & Kurtz-Costes, B. (2018). Media's influence on perceptions of trans women. *Sex Res Soc Policy* 15, 34–47. <https://doi.org/10.1007/s13178-017-0280-2>.

Tubella, I. (2005). Televisão e internet na construção da identidade. Em M. Castells, & G. Cardoso (Orgs.), *A sociedade em rede: Do conhecimento à ação política* (pp. 281–289). Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Tucherman, I. (2005). Michel Foucault, hoje, ou ainda: Do dispositivo de vigilância ao dispositivo de exposição da intimidade. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, 27, 40–48.

Tuchman, G. (2002). As notícias como uma realidade construída. Em J. P. Esteves (Org.), *Comunicação e sociedade – Os efeitos sociais dos meios de comunicação de massa* (pp. 91–104). Livros Horizonte.

Vicente, A. (19 de março de 2021). *Paul B. Preciado: “Às vezes me esqueço de que sou um homem”*. El País. https://brasil.elpais.com/cultura/2021-03-19/paul-b-preciado-as-vezes-me-esqueco-de-que-sou-um-homem.html?event_log=oklogin.