

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Olávio Bento Costa Neto

***Queerness* em tela: representações da performatividade LGBTQ+
no audiovisual a partir do seriado *Pose* (2018)**

UBERLÂNDIA

2020

OLÁVIO BENTO COSTA NETO

***Queerness* em tela: representações da performatividade LGBTQ+ no
audiovisual a partir do seriado *Pose* (2018)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

Linha de pesquisa: História e Cultura

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mônica Brincalepe
Campo

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C837 Costa Neto, Olávio Bento, 1995-
2020 Queerness em tela [recurso eletrônico] : representações da performatividade LGBTQ+ no audiovisual a partir do seriado Pose (2018) / Olávio Bento Costa Neto. - 2020.

Orientadora: Mônica Brincalepe Campo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em História.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.370>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. História. I. Campo, Mônica Brincalepe, 1965-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em História.
III. Título.

CDU: 930

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, Ata 4, PPGHI				
Data:	Dezenove de fevereiro de dois mil e vinte	Hora de início:	16:00	Hora de encerramento:	17h28
Matrícula do Discente:	11812HIS014				
Nome do Discente:	Olávio Bento Costa Neto				
Título do Trabalho:	Queerness em tela: representações da performatividade LGBTQ+ no audiovisual a partir do seriado Pose (2018)				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	História e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Narrativas Subjetivas: a memória, a história e o discurso em primeira pessoa nas narrativas cinematográficas				

Reuniu-se na Sala 48, Bloco 1H - Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: Reinaldo Maximiano Pereira (UFU), Sabina Reggiani Anzuategui (FACASPER - participou via SKYPE), Mônica Brincalpe Campo orientadora do candidato.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Mônica Brincalpe Campo, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Mônica Brincalpe Campo**, **Professor(a) do Magistério Superior**, em 19/02/2020, às 17:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Reinaldo Maximiano Pereira**, **Professor(a) do Magistério Superior**, em 19/02/2020, às 17:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sabina Reggiani Anzategui**, **Usuário Externo**, em 19/02/2020, às 17:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1861490** e o código CRC **8956E89E**.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a todos que me apoiaram e estiveram ao meu lado durante esses dois anos de mestrado. Minha família, meus amigos e colegas, minha gata e ao mundo da cultura pop que me fascina desde sempre.

Um agradecimento especial a minha orientadora Mônica Campo, pela paciência com meu processo de pesquisa e escrita, desde a graduação. A Mirella e ao Rafael, que aguentaram essa jornada comigo desde o começo e também estão finalizando esse caminho árduo da pós-graduação.

Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro que me permitiu realizar essa pesquisa.

Por fim, gostaria de agradecer a todos que dividiram um copo de cerveja, uma taça de vinho ou até uma dose de pinga comigo. Obrigado por me ajudarem a me distrair durante esse marmoto da vida acadêmica.

A todos vocês, sempre serei muito grato por tudo.

*O-P-U-L-E-N-C-E. Opulence. You own
everything. Everything is yours.*

Junior LaBeija
(Paris is Burning - 1991)

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo estudar e analisar a representação audiovisual da performatividade de sujeitos LGBTQ+s e suas condições precárias dentro da sociedade contemporânea e dos anos 1980/1990 a partir do seriado norte americano *Pose*, tendo como principal referência os escritos da filósofa Judith Butler. O trabalho aborda temáticas como sexualidade, gentrificação, assim como os conceitos de simulacro, de Gaston Bachelard, e imaginação, de Jean Baudrillard, procurando perceber suas relações dentro do roteiro do seriado e como o mesmo aborda as temáticas sugeridas. Também pretende analisar a relação entre a obra audiovisual e seu público, pensando em uma construção dupla, a partir das reflexões de Jesús Martin-Barbero. Outros temas como a influência da cultura dos balls nova iorquinos dentro dos movimentos culturais a partir dos anos 1980, percebendo suas ligações com uma cultura pop contemporânea. Questões como a AIDS e assédio para com esses sujeitos também serão abordadas. Todas as temáticas deste trabalho serão analisadas e colocadas em contraponto com a representação feita pelo seriado televisivo e quais são os seus significados dentro dessa narrativa.

Palavras-chave: LGBTQ+, audiovisual, performatividade, performance.

ABSTRACT

This dissertation aims to study and analyze the audiovisual representation of LGBTQ + subjects' performativity and their precarious conditions within contemporary society and the 1980s / 1990s from the North American series *Pose*, having as main reference the writings of the philosopher Judith Butler. The work addresses themes such as sexuality, gentrification, as well as the concepts of simulacrum, by Gaston Bachelard, and imagination, by Jean Baudrillard, seeking to understand their relationships within the script of the series and how it addresses the suggested themes. It also intends to analyze the relationship between the audiovisual work and its audience, thinking about a double construction, based on the reflections of Jesús Martin-Barbero. Other themes such as the influence of New York balls' culture within cultural movements from the 1980s onwards, realizing its links with a contemporary pop culture. Issues such as AIDS and harassment towards these subjects will also be addressed. All the themes of this work will be analyzed and placed in counterpoint with the representation made by the television series and what are their meanings within this narrative

Keywords: LGBTQ +, audiovisual, performativity, performance.

Sumário

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 – O <i>QUEER</i> NO AUDIOVISUAL: UM PERCURSO SOCIOCULTURAL DENTRO DO PROCESSO HISTÓRICO	19
1.1 – <i>New Queer Cinema</i> : propostas de uma representação LGBTQ+ no audiovisual	22
1.2 – A televisão seriada e suas representações da <i>queerness</i>	26
CAPITULO 2 – A CONSTRUÇÃO DA PRECARIEDADE NO AUDIOVISUAL E SEU DIÁLOGO COM O PÚBLICO.....	37
2.1 – Relações do audiovisual com as manifestações culturais.....	41
2.2 – O desejo de ascensão e suas relações éticas	52
2.3 – O papel da imagem na construção de um imaginário crítico de seus receptores	61
CAPITULO 3 – GÊNERO, SEXUALIDADE E PERFORMANCE QUEER.....	66
3.1 – Assédio, relações familiares e AIDS: como a precariedade age na performance	69
3.2 – Relações sociais da prostituição e fetichização na comunidade LGBTQ+	78
3.3 – A performatividade da paródia drag.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
FONTE	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	97

INTRODUÇÃO

Desde o surgimento do audiovisual, as produções televisivas e cinematográficas são responsáveis não só pelo entretenimento da população, mas também por divulgarem até grupos diferenciados de pessoas conteúdos diversos ao grupo ao qual participa, e possibilitando a partir deste acesso cultural ampliado a provocação de processos de reflexões que, de outra forma, talvez não chegassem a uma grande maioria. Tais obras possibilitam que determinados assuntos atinjam uma popularidade em caráter nacional – e internacional – podendo até causar mobilizações públicas em prol de determinadas causas. Os meios de comunicação foram então responsáveis por este aumento da circulação de ideias, hábitos e costumes, para bem e para o mal, de maneira massiva, ou melhor, ampliada, consolidando o que passamos a conhecer como modernidade cultural.

Por essa razão, é inquestionável que esses produtos comportem opiniões de quem os elabora, seja por meio de diálogos, trilha sonora ou composição de cena, como ainda, elaboração de tramas (narrativas ou não), personagens e caracterizações. Esses detalhes podem passar despercebidos para o espectador, tendo em vista a produção majoritária de uma indústria que prioriza a invisibilidade dos recursos narrativos, buscando uma verossimilhança representativa de realidade. Entretanto, seria estranho, então, se todos os canais de televisão possuíssem a mesma opinião sobre determinados assuntos, mas não nos surpreende que muitas vezes os formatos narrativos assumam gêneros que se apoiem em modelos consagrados de contar histórias. A variedade na programação está na opção de se buscar atender a nuances de grupos de consumidores, e é justamente o que permite entendermos as vertentes seguidas por cada um dos veículos de divulgação em suas propostas de especificidades de atendimento aos nichos de espectadores consumidores.

Os assuntos relacionados à comunidade LGBTQ+, claro, não estariam de fora dessas possibilidades de abordagem. Mesmo que não estivesse explícita, a temática sempre esteve sendo abordada dentro dos mais variados tipos de programas, e isso não considerando informativos sobre a violência praticada contra tais sujeitos. Seriados como *Tales of the City* (1993), *Will & Grace* (1998) e *Queer as Folk* (2000) são grandes exemplos de populares produções televisivas com essa abordagem e que passaram a se debruçar sobre os interesses

desses grupos sociais; a primeira, inclusive, ganhou, em 2019, uma continuação produzida pelo serviço de streaming¹ *Netflix*.

Embora em nossa sociedade patriarcal e extremamente heterossexista o preconceito seja um grande inimigo dessa comunidade, nas últimas décadas podemos ver que o aumento de obras escritas sobre e para esse público sofreram um massivo aumento, estando inclusive em horários nobres. A importância para a luta é inquestionável, todavia não podemos deixar de lado o caráter comercial desses produtos, aproveitando-se de uma demanda cultural e adequando-se aos interesses de seu espectador. Essa adequação, porém, nem sempre pode ser vista de maneira saudável e desconstruída.

Os estudos do audiovisual, embora ainda sofram preconceito dentro de contextos filosóficos e historiográficos, são uma excelente maneira de colocar em pauta as temáticas tratadas pelas produções, possibilitando a análise e a crítica. Sabemos histórias escritas em formato seriado já eram consumidas a partir de romances, folhetins e até na rádio (radionovelas), o que gerava um clima de curiosa tensão entre seu público, que se mantinha fiel esperando os próximos acontecimentos dessas obras.² Por outro lado, o audiovisual construía seus filmes em uma narrativa de algumas horas, possibilitando que o desfecho da história fosse dado já em seu final. Como, então, as produções seriadas começaram a atingir o audiovisual? Para Arlindo Machado³, isso ocorre devido ao limitado acesso aos cinemas, com preços que possibilitavam apenas uma parcela economicamente estável da sociedade tivesse acesso. Segundo o autor, o interesse pelas obras seriadas num âmbito audiovisual não começou na televisão, mas sim com a repartição dos filmes para que a parcela periférica pudesse assistir, geralmente em lugares desconfortáveis. Com o surgimento da televisão fica ainda mais fácil que tais obras pudessem ser exibidas em episódios, mantendo o telespectador atento ao que aconteceria na narrativa.

O interesse da população por obras televisivas vai além de suas relações com o que é por ela exibido, também corresponde em um percurso estético na imagem. Ainda para Machado, o cinema não foi capaz de abraçar o desenvolvimento tecnológico na estrutura de suas produções: “[...] o cinema, em razão de sua insistência na vocação realista, jamais

¹ Com o constante melhoramento dos serviços de internet, o *stream* tornou-se um grande fenômeno atual, tanto para filmes e seriados, quanto para o mundo da música. *Netflix* e *Spotify* são grandes exemplos que indico para reflexão.

² CARLOS, Cássio Starling. *Em Tempo Real: Lost, 24 horas, Sex and the city e o impacto das novas séries de TV*. São Paulo: Editora Alameda, 2006.

³ MACHADO, Arlindo. *A Televisão Levada a Sério*. 4 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

conseguiu assimilar essas inovações gráficas e plásticas às suas próprias estruturas figurativas [...]”⁴ As inovações gráficas as quais o autor se refere não se tratam de efeitos especiais na produção de um filme, como monstros criados a partir de *CGI*⁵, mas sim a letras e figuras geométricas interagindo com uma trilha sonora e que acabam por se transformar em algo; para ele a televisão possibilita que isso aconteça a qualquer momento, enquanto o cinema usou desses avanços gráficos para simular situações.⁶ A popularidade da televisão e de suas produções seriadas cresceu de forma estrondosa. Dentre os números desta expansão, ressalta-se que somente nos Estados Unidos, aproximadamente 200 temporadas (entre obras novas e sequências) são lançadas por ano, sendo que se no início dos anos 1990 um seriado podia ser testado por cerca de um semestre (ou até 12 episódios), hoje uma série tem que convencer seus produtores de sua viabilidade comercial em apenas quatro episódios senão menos ainda, sendo recorrente lançarem somente o piloto da série para uma audiência selecionada como teste de opinião.⁷

Os motivos que me levaram a escolher a análise do audiovisual para esse trabalho são simples, todavia não se pode deixar essa influência da televisão até os dias atuais de lado. Pensando nisso, procurarei discorrer sobre a relação entre o público e essas obras, visando entender como suas produções são elaboradas. Para isso, entrarei em discussões propostas por Jesús Martin-Barbero, me baseando nas reflexões do autor sobre como a influência existente entre obras televisivas e seus espectadores é uma via de duplo sentido, já que tanto as obras influenciam seu público, quanto o público influencia a maneira como essas obras são produzidas. Na perspectiva do autor, o público e suas movimentações culturais são essenciais para a criação do conteúdo exibido nas produções televisivas.

O seriado que escolhi como fonte principal para esta dissertação é *Pose*. De Ryan Murphy (*American Horror Story* (2011), *The Politician* (2019), *Eat, Pray, Love* (2009)), Brad Falchuk (*American Horror Story* (2011)) e Steve Canals (*Afuera* (2016)) são os responsáveis pela produção que estreou em meados de 2018 no canal por assinatura FX. Com duas

⁴ Idem, p. 198.

⁵ “*CGI* é uma sigla em inglês para o termo *Computer Graphic Imagery*, ou seja, imagens geradas por computador, a famosa computação gráfica. O termo se refere a todas as imagens geradas através de computadores feitas em três dimensões, com a profundidade de campo sendo possível graças apenas à computação.” Informação retirada do site: <https://canaltech.com.br/software/O-que-e-CGI-e-computacao-grafica/>

⁶ Idem, p. 199 – 200.

⁷ “Entre as principais emissoras de TV americanas, abertas e fechadas, aproximadamente 200 novas temporadas são lançadas a cada ano, sejam de novas séries ou de séries que já estão em andamento.” BARTH, Maurício; Nunes, Raona; Pinheiro, Cristiano M. Pereira. “Televisão e serialidades: formatos, distribuição e consumo.” In.: *Rev.Cad. Comun. Santa Maria*, v.20, n.2, maio/ago.2016, p. 2 – 19.

temporadas lançadas até o momento, o show alcançou estrondosa popularidade ao redor do mundo, tendo uma grande aceitação de público e crítica. A história se passa nos subúrbios nova iorquinos, majoritariamente no Harlem, nos anos de 1980 e 1990; tem como protagonistas a comunidade LGBTQ+ daquela região e mostra os diálogos que as influências culturais daqueles sujeitos tinham na época, assim como as dificuldades pelas quais passavam, tais como o início do surto da AIDS, nos anos 1980.

A grande inspiração para a produção é a cultura dos *balls*⁸, populares eventos dessa comunidade que tiveram tremenda importância e popularidade para a cultura LGBTQ+ do país, sendo até os dias atuais influência enorme para essas pessoas em contextos sociopolíticos e culturais. Inicialmente, os bailes aconteciam uma vez por ano e, como Tim Lawrence⁹ aponta, eram conhecidos como “parada das fadas”, devido a quantidade de drag queens que atendiam aos eventos, que contava também com heterossexuais que assistiam a competição de *looks* e as performances de dança. Segundo Lawrence, os bailes começaram na segunda metade do século XIX, na forma de bailes de máscaras *queer*¹⁰, no Harlem, em Nova York. “*The organizers of this ball – “Hamilton Lodge No. 710 of the Grand United Order of Odd Fellows” – called it the ‘Masquerade and Civic Ball’ officially. However, it is also known in Harlem as the ‘Faggots Balls’ by the late 1920’s.*”¹¹ ¹² Todavia, como Lykes aponta, os bailes não eram exclusivos da cidade de Nova York e também aconteciam no mesmo período em outras grandes cidades como Nova Orleans e Los Angeles. Tim Lawrence indica ainda que, com a miscigenação nos *balls*, esperava-se que drag queens negras se embranqueassem para a competição. O escancarado preconceito racial provocou, então, o surgimento do primeiro baile

⁸ Em tradução livre: bailes. São eventos feitos e frequentados pela comunidade LGBTQ+ em uma noite de competições de figurino e dança em categorias específicas que exigem preparação e audácia.

⁹ LAWRENCE, Tim. *‘Listen, and you will hear all the houses that walked there before’: A history of drag balls, houses and the culture of voguing*. In.: *Introduction to Voguing and the Gay Ballroom Scene of New York City, 1989-92*. Londres: Soul Jazz, 2011, p. 3.

¹⁰ O termo queer, para Guacira Lopes Louro: “pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais. Um insulto que tem, para usar o argumento de Judith Butler, a força de uma invocação sempre repetida, um insulto que ecoa e reitera os gritos de muitos grupos homofóbicos, ao longo do tempo, e que, por isso, adquire força, conferindo um lugar discriminado e abjeto àqueles a quem é dirigido. Este termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. LOURO, Guacira Lopes. “Teoria queer – uma política pós-identitária para a educação.” In.: *Estudos feministas*, Ano 9, 2011, p. 546.

¹¹ Tradução livre: Os organizadores desses bailes “Hamilton Lodge nº 710 da Grande Ordem de Camaradas estranhos” o chamavam de “Baile Cívico e de Máscaras” oficialmente. Entretanto, no Harlem também ficou conhecido como “Baile das Bichas” no fim dos anos 1920.

¹² LYKES, Jonathan. *What black history month doesn’t teach you about the Harlem Renaissance*. Fevereiro, 2012. Disponível em: <http://blackyouthproject.com/what-black-history-month-doesnt-teach-you-about-the-harlem-renaissance/>

totalmente negro, em 1962. Para ele, esses *black balls* mostraram novas maneiras de unir moda e extravagância.

Pose possui um elenco majoritariamente composto por mulheres transexuais, lidando com as adversidades de não se inserirem em uma norma padrão daquela sociedade hierárquica, heteronormativa e de poder patriarcal. Contudo, *Pose* não é a primeira produção feita a se relacionar com esses sujeitos.

Em 1991, Jennie Livingston lançava um documentário retratando a vida de transexuais, gays e drag queens que viviam nas periferias do Harlem, bairro de Nova York, e sua rotina como cidadãos e artistas em um mundo preconceituoso, principalmente, após o grande surto da AIDS. Intitulado *Paris is Burning*, a produção com cerca de uma hora e meia mostra a vida nessa comunidade, nesse mundo apartado violentamente da sociedade; muitas dessas pessoas haviam sido expulsas de casa por familiares que não aceitavam seu gênero e sexualidade, mas que acabavam sendo acolhidas por pessoas mais velhas que já haviam sofrido esse abandono, é dessa maneira que foram surgindo o que conhecemos como *houses* – casas, em tradução livre.

Como, então, podemos entender a relação desses sujeitos dentro dessas houses? São eles atraídos para esse contexto em razão da não aceitação e expulsão de sua estrutura familiar original, e são colocados em prol de desempenhar papéis normativos específicos dentro desta nova comunidade de acolhimento, as houses. Sendo assim, nos perguntamos como é composta essa estrutura das houses, afinal de contas, seriam elas organizadas a partir dos mesmos modelos originais daquelas das quais eles haviam sido expulsos? Estaria a relação familiar desses sujeitos dentro da comunidade LGBTQ+ intimamente relacionada aos próprios padrões e modelos normativos convencionais? Pretendo ainda adentrar nesses assuntos nas próximas páginas, visto sua importância.

Na década de 1980 Nova York sofreu um grande processo de gentrificação, devido a leis anteriormente aprovadas no Congresso, a especulação imobiliária na cidade cresceu de maneira estrondosa, principalmente em bairros onde a situação precária possibilitava um baixo valor de investimento, mas que renderia lucros milionários.

Wyly and Hammel (1999) argue that the postrecession resurgence of gentrification in the USA has become intertwined with shifts in housing finance and low-income housing assistance, increasing the role of public policy in the phenomenon, and indeed the phenomenon in policy. As I have argued in relation to the Urban Task Force, similarly Wyly and Hammel

(1999) have found that gentrification has exerted a significant influence on urban and public policy in the USA.^{13 14}

Esse movimento acabou por jogar os sujeitos periféricos ainda mais para escanteio, provocando mudanças que geram consequências até hoje. E esse é um ponto fundamental que abordarei no decorrer desse trabalho.

Judith Butler, em seu livro *Corpos em Aliança e a Política das Ruas: notas de uma teoria performativa de assembleia*, pensa justamente na maneira como esses sujeitos marginalizados agem em sociedade. Segundo a autora:

A “precariedade” designa a situação politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem as consequências da deterioração de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras, e ficam diferencialmente expostas ao dano, à violência e à morte. [...] a precariedade é, portanto, a distribuição diferencial da condição precária.¹⁵

Essa é um importante ponto para entendermos principalmente a vida dentro dessas *houses*, toda sua estrutura familiar e sua inserção no mundo exterior, lidando com a violência colocada diretamente contra eles; a autora ainda diz: “Ser radicalmente privado de reconhecimento ameaça a própria possibilidade de existir e persistir.”¹⁶ Essa é a principal crítica trabalhada por Livinston em seu documentário, a situação vivenciada por eles dentro de uma sociedade hostil e injusta.

Todavia, um dos principais pontos negativos de sua obra se dá em uma crítica racial, onde a diretora foi acusada de não poder transmitir a realidade desses sujeitos negros e hispânicos, já que tal estaria mascarada pelo olhar de uma lésbica branca; a ativista feminista bell hooks escreveu seu argumento de que a performance drag ali exibida, apropriando-se de elementos da cultura branca, não estavam distantes dessa superioridade branca. Para ela¹⁷, a capacidade de que aquela comunidade tem de fantasiar e imitar trejeitos do modo de vida branco os tornam cúmplices dessa dominação.

¹³ LEES, Loretta. A reappraisal of gentrification: towards a ‘geography of gentrification’. In.: *Progress in Human Geography* 24,3 (2000) pp. 389–408.

¹⁴ Wyly e Hammel (1999) argumentam que o ressurgimento pós-recessão da gentrificação nos EUA se entrelaçou com mudanças no financiamento e assistência habitacional de baixa renda, aumentando o papel das políticas públicas no fenômeno e, de fato, o fenômeno na política. Como argumentei em relação à Força-Tarefa Urbana, da mesma forma Wyly e Hammel (1999) descobriram que a gentrificação exerceu uma influência significativa nas políticas urbanas e públicas nos EUA.

¹⁵ BUTLER, Judith. *Corpos em Aliança e a Política das Ruas: notas de uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 27 – 28.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 31.

¹⁷ HOOKS, bell. *Is Paris Burning?* In: *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End, 1992.

A crítica de hooks é completamente válida dentro deste trabalho, indo de encontro diretamente com a produção do seriado *Pose* que, assim como *Paris is Burning*, é feito sobre essa comunidade pelos olhares de brancos distantes desse convívio. Esse elemento é fundamental na análise do audiovisual, pois evidencia mais ainda o caráter fictício do produto exibido, assim como as próprias opiniões de seus criadores sobre o processo histórico do qual não participaram.

No horizonte dos fenômenos culturais e comunicacionais, assumir uma posição de suspeita é um imperativo que se recoloca diante da constatação de que os discursos e estímulos sensíveis que compõem a paisagem midiática contemporânea atuam no sentido de acolher e reforçar, de maneira laudatória, as forças hegemônicas que enquadram, marginalizam ou destroem as subjetividades, experiências e modos de vida de grandes contingentes populacionais —justamente aqueles que não conseguem ou não desejam ser assimilados; que se insurgem deliberadamente ou que fracassam diante do imperativo de atender ao jogo de expectativas e demandas interpostas pela lógica social e econômica dominante.¹⁸

O trecho acima, de Fábio Ramalho, faz parte de um dos caminhos que seguirei nos capítulos de minha escrita aqui, a qual proponho colocar em pauta as relações estabelecidas para se compor as narrativas entre um discurso de verossimilhança e as implicações culturais normativas para sua execução, ou seja, a maneira como esta narrativa seriada foi composta com base na composição caracterizada como afeita à sensação de diante da realidade (verossimilhança) e marcada pelos lugares de produção daqueles que a roteirizam e divulgam, colocando-se em relação aos produtores que viabilizam tal produto de cultura midiática. Portanto, o lugar de onde parte a realização de Murphy, Falchuk e Canals.

Embora tanto Livingston, quanto Murphy e Falchuk tenham obtido críticas positivas em relação as suas obras, a eles também a crítica de hooks é extremamente oportuna. Seu livro *Black Looks: Race and Representation*¹⁹ possui críticas em muito relevantes até os dias atuais. No decorrer deste trabalho, entrarei mais a fundo nas críticas feitas por hooks a esse olhar branco sobre a cultura negra e latina nas produções audiovisuais.

Em entrevista²⁰ concedida para o projeto neozelandês *The Power of Inclusion*, Steven Canals conta como sua trajetória acadêmica o levou a desenvolver a história de *Pose*. Diferente de seus colegas nessa produção, a experiência de Canals com a produção televisiva começou um tanto quanto recentemente. Segundo ele sua aproximação com a temática se deu apenas na

¹⁸ RAMALHO, Fábio. Para habitar um mundo de imagens e sons: práticas minoritárias no audiovisual. In.: Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, nº 17, 2018, p. 503.

¹⁹ HOOKS, bell. *Is Paris burning?* In.: *Black Looks: race and representation*. Boston: Southe End Press, 1992.

²⁰ Entrevista disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=5ok-0INz57M&t=1s>

universidade, mesmo que tenha sido um jovem crescido no Harlem contemporaneamente ao surgimento dos *ball rooms* na cidade. Steven Canals conta também das dificuldades enfrentadas para que seu roteiro fosse produzido, visto que a indústria televisiva está dominada por homens cis e brancos, os quais não se importariam realmente com a bagagem histórica e social que o show poderia levar ao público. Ao narrar sua trajetória como aluno da graduação até o sucesso mundial de *Pose*, Canals mostra a importância que essas obras têm para guiar pessoas que, como ele, possam se sentir perdidas dentro de suas comunidades e como a visibilidade dada a sujeitos negros e latinos transexuais é um passo extremamente importante dentro da cultura midiática.

Dessa maneira, como podemos entender as tensões pelas quais passam a série *Pose* ao romancear as histórias do grupo LGBTQ+ do Harlem, NY, nos anos 1980/90? Como sua exibição repercute diante das pautas sociais sobre gênero e sexualidade no mundo? A escolha de um seriado para debater questões como essas é um detalhe muito importante para pensarmos as questões que cercam veiculação e circulação da obra. Outras produções semelhantes trataram anteriormente dessa temática, o que então *Pose* traz de inédito e conquistador?

O papel da mídia é fundamental para essa popularidade que produções audiovisuais ganham ao redor do mundo. Essa influência existente entre público e programas de televisão, como mencionei, faz parte de uma base construtora dos movimentos socioculturais vistos nas relações em sociedade. A exibição massiva de determinados assuntos contribui para que a ideia seja problematizada por quem assiste, provocando reflexões e debates que, em grande escala, geram mudanças ou acirram posturas. Para Judith Butler, em sua obra, traz para a cena o papel que a mídia tem para as reivindicações das minorias. A autora dialoga com seus leitores sobre o papel fundamental que esse meio de comunicação tem ao exhibir a luta desses sujeitos precários. Segundo ela:

Mas talvez um entendimento muito mais importante esteja em questão aqui, a saber, que “o povo” não é produzido apenas por suas reivindicações vocalizadas, mas também pelas condições de possibilidade da sua aparição, portanto dentro do campo visual, e por suas ações, portanto como parte da performatividade corpórea.²¹

Se por um lado critica-se essas produções por seu ponto de vista classicista e heteronormatividade comportamental, por outro é possível percebê-las como um dispositivo fundamental na propagação desses debates pela sociedade. Sem dúvida, a produção ficcional

²¹ BUTLER, Judith. *Corpos em Aliança e a Política das Ruas*: notas de uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 16 – 17.

envolve um capital muito além do que esses sujeitos em questão teriam, e isso conta muito para a repercussão dessa exibição midiática: “Se o povo é constituído por uma complexa interação entre performance, imagem, acústica e todas as diversas tecnologias envolvidas nessas produções, então a “mídia” não apenas transmite quem o povo afirma ser, mas se inseriu na própria definição de povo.”²²

Mesmo que não fale diretamente de produções fictícias, Butler deixa claro, de uma forma, ou de outra, a relação entre o conteúdo midiático e a sociedade é essencial para que esses corpos possam ser vistos. A exibição de sua performatividade, principalmente de suas condições como sujeitos em uma sociedade, é um grande combustível para o que movimenta as reivindicações dessas minorias. Logo, a imagem tem papel fundamental dentro dessa luta.

Para Paul Ricoeur, é por meio da ficção que a imagem alcança suas possibilidades; assumindo aspectos da linguagem a imagem ganha sentido um sentido social, onde abre possibilidades para que seus significados possam ir além do que é dito.²³ Aqui podemos ainda entrar em discussão sobre como esses significados que a imagem passa a ter projeta novas compreensões em relação ao que critica.

No primeiro capítulo desse trabalho, procurei traçar um caminho desde o surgimento dos primeiros filmes até o movimento conhecido como New Queer Cinema, nos anos 1990. A partir de reflexões sobre as especificidades dessas obras precursoras de um cinema queer, então, procuro entender quais são suas características para, assim, poder compreender se *Pose* pode se encaixar como herdeira desse movimento. Também procuro fazer uma introdução do seriado e seus personagens para que, ao decorrer dos demais capítulos, a contextualização desses sujeitos dentro da trama possa ser vinculada às análises pretendidas por mim.

No segundo capítulo pretendo dialogar com a possibilidade que as imagens têm de provocar o imaginário de seu público, não de modo fantasioso, mas provocando uma consciência social nesses sujeitos. Para isso, além de Martin-Barbero e Butler, traço reflexões a partir do que Gaston Bachelard discorreu sobre a imaginação e como ela possibilita o reconhecimento do sujeito dentro do meio em que vive. Como *Pose* utiliza desse imaginário para causar certa consciência social em seus espectadores?

Com tudo isso em mente, seria possível entender como os produtores, Ryan Murphy, Brad Falchuk e Steven Canals, inserem seu olhar atual sobre a historicidade de décadas como

²² Idem, p. 17.

²³ RICOEUR, Paul. “Imaginação e metáfora.” In.: *Psychologie Médicale*, n.14, 1981.

1980/90 e seus processos históricos? Essa visão branca, como colocaria bell hooks, seria totalmente maléfica para a roteirização da série? Todos esses aspectos precisam ser considerados para que aqui se possa compreender e analisar a maneira que *Pose* exhibe a performatividade desses sujeitos marginalizados.

No terceiro capítulo minha proposta é entender como a representação desses sujeitos dialoga com suas questões de gênero em sociedade. Pretendo traçar uma análise sobre as influências do preconceito de gênero na marginalização de sujeitos LGBTQ+, inclusive em como eles próprios se reprimem da sociedade, principalmente após o diagnóstico positivo da AIDS. Também passarei por questões envolvendo diretamente a sexualidade, pretendendo entender como o seriado narra as relações sociais dessas pessoas envolvendo a prostituição e os desejos sexuais dos sujeitos. Procuo, também, entender como as relações com um mundo heterossexista faz com que eles busquem transformações estéticas em seus corpos para se adaptar e, finalizando, traço uma breve análise da paródia drag e sua performatividade nesse meio. A performance é uma das raízes do seriado e isso fica claro logo em seus primeiros episódios, seria impossível construir um pensamento a partir dessa obra deixando essas considerações de lado. A adaptação desses sujeitos LGBTQ+ para um programa seriado de grande repercussão possui um conteúdo além das opiniões de seus criadores sobre assuntos atuais e passados, ela também possibilita que a visibilidade ganhe força e consiga adentrar para além de um ambiente acadêmico, onde os debates sobre gênero e sexualidade se concentram.

Além dos já mencionados, nomes como Gayle Rubin, Daniel Borrillo e Paul Preciado serão utilizados para uma maior compreensão das discussões sobre gênero, sexualidade e preconceito, complementando o debate proposto. E, em relação aos assuntos relacionados a obra audiovisual, sua capacidade de representação e seu poder mobilizador na sociedade e como ela contribui para a historicidade do que retrata, pretendo utilizar Robert Rosenstone, José Luis Fecé, Fernão Pessoa Ramos e outros para me basear. Ainda colocarei em debate alguns aspectos do que o desejo provoca nesses sujeitos e, para isso, precisarei adentrar nos estudos psicanalíticos.

Nas próximas páginas, então, discorrerei sobre a estética exibida nos episódios aborda a performance dessas pessoas e como, ao mesmo tempo, constrói sua crítica sociocultural sobre a atualidade.

CAPÍTULO 1 – O *QUEER* NO AUDIOVISUAL: UM PERCURSO SOCIOCULTURAL DENTRO DO PROCESSO HISTÓRICO

Desde seu surgimento, no final do século XIX, o cinema tem explorado as mais diversas temáticas para constituir suas narrativas e cativar seus adoradores. A capacidade de aproximação com seu público fez do cinema um mercado de lucros inimagináveis, mas para além da capacidade financeira dessa arte, o cinema permitiu que temáticas fossem colocadas em discussão; mesmo que muitas vezes cause estranhamento, o cinema é capaz de abordar situações polêmicas e transformá-las em uma obra audiovisual capaz de trazer visibilidade e estimular o debate. O impacto sociocultural e financeiro proporcionado pelas obras cinematográficas é diretamente responsável pela grande escala de produções disponíveis todos os anos.

Mesmo que por muito tempo tenha sido banalizado, o uso do cinema como fonte histórica é um caminho muito rico para percebermos os processos sociais e culturais pelos quais a sociedade passa. Utilizar o audiovisual como ferramenta para a construção historiográfica vai além de apenas uma análise de sua narrativa, é preciso também colocar em jogo todo o processo de produção das obras, o ponto de vista de seus criadores, o momento em que estão sendo feitas, com quem dialogam e seus interesses nesse diálogo.

O filme será observado, não como uma obra de arte, mais como um produto, uma imagem objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não tem valor apenas por aquilo que testemunha, mas pelo procedimento sociohistórico que autoriza. Da mesma forma, a análise não incide necessariamente sobre a obra na sua totalidade; ela pode se apoiar sobre passagens, procurar “séries”, compor conjuntos. A crítica não se limita tampouco ao filme, ela o integra no mundo que o envolve e com o qual ele comunica necessariamente.²⁴

Dessa maneira, precisamos ter em mente que as relações estabelecidas não só pelo cinema, mas pelas obras audiovisuais de maneira geral, são os caminhos conectados no qual os sentidos se alimentam diretamente nos interesses e desejos entre produtores e seus públicos, em relações múltiplas e diversas. Por muito tempo, o cinema era tido como um espetáculo popular, atendendo a demandas da crescente urbanização. Esse primeiro cinema mesclava espetáculos circenses e shows de ilusionismo, além disso, já carregava temas polêmicos e afeitos à moral

²⁴ FERRO, M. *Cinéma et histoire*. Paris: Gallimard, 1993. Apud FREIRE, Március. “Sombras esculpindo o passado: métodos... e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história.” In.: *Fragments de Cultura*, Goiânia, v. 16, n. 9/10, set./out. 2006, p. 714.

vitoriana do *fin de siècle*. Dentre os temas abordados neste primeiro cinema, as sexualidades estavam presentes, e as múltiplas abordagens se faziam representadas. Entretanto, já no início do século XX novo status se fez, e a sala de espetáculo foi redimensionada para a apresentação de longas metragens que logo mais seriam sonorizados a partir de tecnologia específica desenvolvida para isso. Neste processo, cerca de três a quase quatro décadas se estenderam, e o espetáculo foi sendo redimensionado. Espetáculos cinematográficos eram produzidos, mas também produções de matinês eram realizadas, daí a programação pensada para diversos públicos e características de consumo. Mencionei na introdução deste trabalho que, para aqueles com menos condições financeiras vir a frequentarem as salas de cinema, os filmes passaram a ser divididos, sendo exibidos em partes para esse público; assim, a popularidade por obras seriadas no audiovisual ganhou sua popularidade e, com o surgimento da televisão, encontrou uma nova maneira de trabalhar essa relação com o público.

Seja por meio de seriados, telenovelas ou minisséries, a televisão – e nos dias atuais os serviços de *streaming* – possibilitou o contato mais íntimo dessas produções com a população, interagindo diariamente com estes sujeitos, mutualmente construindo o conteúdo midiático que temos acesso atualmente. De tempos em tempos, naturalmente, a popularidade por determinados tipos de narrativa determina o que será ou não vendido para esses espectadores pela forma do audiovisual como, por exemplo, a grande quantidade de filmes e seriados inspirados em HQ's²⁵, principalmente de super-heróis, que foram lançados nos últimos dez anos. Claro, uma vez percebido a capacidade lucrativa dessas produções, ficamos impossibilitados de pensar apenas no entretenimento que proporcionam, os interesses financeiros estão explícitos.

Levando em conta os interesses capitalistas das diversas produtoras e emissoras do cinema e da televisão, precisamos compreender as relações que ocorrem entre as produtoras e os diversos grupos sociais que disputam as narrativas produzidas e veiculadas. Se a popularidade de temáticas varia durante certo período de tempo, é possível pensarmos também

²⁵ A transformação de quadrinhos em obras cinematográficas não nos é algo estranho. Entretanto, com o lançamento do primeiro filme de um aclamado MCU (Universo Cinematográfico da Marvel), Iron-man (2008), a popularidade desses heróis cresceu de forma assustadora. Atualmente com três filmes entre as maiores bilheteiras da história (Os Vingadores; Os Vingadores: Guerra Infinita; Os Vingadores: Ultimato) o *Marvel Studios* (parte da *Walt Disney Company*), só em 2019, faturou cerca de 5 bilhões de dólares em todo o mundo, provando a força das adaptações de super-heróis para o cinema. Fora dos cinemas, a empresa ainda conta com um leque de seriados já lançados e outros ainda em produção pelos serviços de streaming Netflix, HULU e, mais recentemente, Disney+. Informações retiradas de: <http://www.henancius.com/henancius/top100.html> e <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/universo-da-marvel-nos-cinemas-atinge-marca-de-us-5-bilhoes-em-bilheteria-em-2019/>

nos processos históricos pelos quais as sociedades passam, permitindo que determinados ideais e discussões ganhem corpo em relação a outros momentos.

Foi pensando em um discurso conservador que cresceu muito nos últimos anos, em todo o mundo, que decidi utilizar *Pose* como fonte principal para esse trabalho. Todavia, existe uma série de obras posteriores a essa e que, assim como ela, abordaram diversas temáticas envolvendo a comunidade LGBTQ+ e, neste capítulo, pretendo fazer um apanhado de tais produções, assim como situar *Pose* neste espectro de produções temáticas.

1.1 – *New Queer Cinema*: propostas de uma representação LGBTQ+ no audiovisual

No início da década de 1990, especulava-se uma nova onda de produções cinematográficas voltadas e retratando a vida da comunidade LGBTQ+. Desde então, o olhar para obras feitas a partir desse viés se tornou tanto mais crítico, quanto comercial.

O fenômeno do cinema queer foi apresentado no outono de 1991 no Festival dos Festivais de Toronto, o melhor lugar na América do Norte, para rastrear novas tendências cinematográficas²⁶. Naquela ocasião, repentinamente havia um conjunto de filmes fazendo algo novo, renegociando subjetividades, anexando gêneros inteiros, revisando histórias em suas imagens.²⁶

O surgimento dessas obras, a qual a crítica do cinema independente B. Ruby Rich chamou de *New Queer Cinema*, se deu, principalmente, durante festivais de cinema voltados para obras de novos nomes da indústria. Para Rich, um dos principais pontos que caracterizaram o surgimento desse novo tipo de produções foi o efeito da AIDS por todo o mundo, possibilitando que as técnicas cinematográficas se aliassem aos traumas causados pela doença, não só para conscientização, mas também para dar voz aos sujeitos afetados por essa epidemia.²⁷ Contudo, ela ainda traz um ótimo olhar sobre as diferenças entre as produções femininas e masculinas.

Percorrendo três festivais voltados para o cinema queer, Ruby Rich consegue perceber que, mesmo dentro dessa comunidade LGBTQ+ a superioridade masculina é indiscutível. Passando por Toronto, Amsterdã e Park City, ela nos mostra o principal influenciador dessa nova onda, o dinheiro. A possibilidade de comercialização desses filmes impulsiona sua presença em grandes festivais, mas, como a mesma nos aponta, todas as obras escolhidas para ampla divulgação são feitas por homens. Enquanto na América do Norte essa polarização estava mais do que clara, no festival Holandês Rich conseguiu notar a dualidade existente no meio, assim como os conflitos dentre sujeitos periféricos, em gênero e raça.

Indo em encontro a B. Ruby Rich, Mariana Baltar concorda que o estranhamento causado por essas obras é o que as torna tão popular não só no cinema: “De certo modo, o contexto do novo cinema queer era o mesmo contexto da ascendente visibilidade dessa temática

²⁶ RICH, B. Ruby. “New Queer Cinema – versão da diretora.” In.: *New Queer Cinema – Cinema, sexualidade e política*. ORGS.: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. Junho, 2015, p. 18.

²⁷ Idem, p. 21.

na cultura midiática mais geral.”²⁸ A autora ainda assimila as obras produzidas nos anos 1990 à celebração desse estranhamento, seja qual for o espectro das produções, do gênero e, aos anos 2000, ela atribui a possibilidade de comercialização dessas obras como principal motivo de sua popularização. Entretanto, Baltar apresenta um ponto chave para entendermos esse movimento:

[...] uma lógica geral assimilacionista incorporou certas presenças homossexuais na cultura midiática geral, desde que ela atendesse às morais ainda hegemônicas da heteronormatividade branca, de certo estilo de vida gourmet, afetiva e amorosa, sim, mas no limite, quase desertizada.²⁹

Mesmo que esteja falando principalmente de obras em um cenário norte-americano, é fundamental percebermos essas características nas produções audiovisuais. Existem papéis que, nessas narrativas, são interpretados por personagens LGBTQ+ e, ao invés de proporcionar o local de fala desses sujeitos, acaba projetando ainda mais os estereótipos colocados dentro da comunidade. Principalmente em produções heterossexuais, essas personagens são colocadas em cena com uma clara inferioridade dentro daquela narrativa, desempenhando um papel caricato, em plano de fundo para que o roteiro heteronormativo se construa.

Todavia, Mariana Baltar ainda nos apresenta uma característica deveras interessante dessas produções, seu caráter pedagógico. Para ela, o cinema queer utiliza da narrativa audiovisual para conseguir não só seu espaço de fala³⁰, mas também dialogar com seus semelhantes e provocar uma familiarização para com as obras. Ainda dando ênfase nas diferenças visíveis entre o New Queer Cinema e as obras queer da atualidade, Baltar diz:

Se nos anos 1990 pareceria ser importante para o cinema queer fazer uma pedagogia sociocultural, onde sair do armário é um dos motes centrais; nos anos 2010, a pedagogia é dos desejos e corpos e o centro do seu repertório dramático é o que acontece depois do armário.³¹

Colocando o Brasil dentro dessa discussão, o documentário de Lufe Steffen, *São Paulo em Hi-Fi (2013)*, aborda muito bem essa característica pedagógica de um audiovisual LGBTQ+. O diretor conta a história da cena gay na capital paulista entre os anos 1960 e 1980, revelando detalhes da cultura queer na cidade, desde seus aspectos mais discretos até os shows fabulosos dentro dos bares. A narrativa da obra percorre toda a construção de uma comunidade LGBTQ+ na vida noturna daquela cidade e como os impactos sociais tais como a ditadura e a epidemia da AIDS foram enfrentados por esses sujeitos. Além disso, o documentário nos mostra

²⁸ BALTAR, Mariana. “Femininos em tensão: da pedagogia sociocultural a uma pedagogia dos desejos.” In.: *New Queer Cinema – Cinema, sexualidade e política*. ORGS.: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. Junho, 2015, p. 41.

²⁹ Idem, ibidem.

³⁰ Idem, p. 43.

³¹ Idem, p. 44.

um novo lado dos shows LGBTQ+ e como a performance drag era responsável pelo sucesso desses espetáculos musicais.

A princípio abrangendo uma temática semelhante, voltada para contar a história de sujeitos LGBTQ+, *São Paulo em Hi-Fi* e *Paris is Burning* também nos contam as diversas possibilidades com as quais esses sujeitos podem se expressar e lutar pelos seus direitos dentro da sociedade; nos mostra como a luta consegue se adaptar dentro de diferentes culturas em prol de uma comunidade LGBTQ+.

É extremamente importante essa identificação das diferenças entre o período de produção dessas obras queer, e existe um mundo de significados por trás do tratamento dessas temáticas. Podemos enxergar, inclusive, o medo da AIDS como a principal razão para a construção de narrativas envolvendo a aceitação de gênero e sexualidade por meio das personagens, uma vez que a falta de conhecimento sobre a doença gerou pânico em todo mundo e, abordarei a temática nos próximos capítulos, foi responsável por uma segregação ainda maior desses sujeitos.

Partindo desse pensamento, vemos as obras atuais cada vez mais abertas em relação ao gênero e a sexualidade, lidando justamente com as situações que esses sujeitos encontram no seu convívio social ou, como a autora apresenta, sua vida após sair do armário. Contudo, se as obras tratam dessas temáticas de maneira mais aberta, como poderíamos entender o diálogo com seu público? Não é preciso ir muito longe para entendermos que, em meio aos discursos conservadores, essas produções ainda utilizam das maneiras heteronormativa para representação da comunidade LGBTQ+ e, quando escapam dos estereótipos imediatos (como o humor) colocam em cena os ideais heteronormativo de uma nova maneira, reforçando um preconceito existente dentro desses espaços socioculturais.

Concordando com as críticas raciais dentro dessas obras, Louise Wallenberg apresenta um artigo colocando a negritude queer no audiovisual como influenciadora – se não criadora – do *New Queer Cinema*. A autora discute e analisa dois filmes principais para seu argumento, *Looking for Langston* (1989) e *Tongues Untied* (1989), ambos retratando histórias da comunidade negra e gay nos Estados Unidos e no Reino Unido. Segundo ela, “Foi durante a década de 1980 que um (novo) cinema negro iria se constituir no cinema britânico e que a

representação negra passou por um significativo aumento nos EUA (embora frequentemente unidimensional e estereotipado). ”³²

Para Wallenberg, a distanciação entre raça e gênero dentro das produções cinematográficas é uma grande contribuição para que exista um afastamento dentro da própria comunidade negra LGBTQ+, e resulta em que a identidade desses sujeitos não seja completamente entendida. Ela nos mostra como a raça é construída a partir de um ideal da branquitude, que seleciona e caracteriza todos aqueles que não seus semelhantes. A autora apresenta ainda argumentos para sustentar sua opinião de que a raça é algo construído por essa ideologia branca.

[...] quando se pensa a raça como uma construção sócio-histórica, é correto assumir que raça é algo mutável ao longo do tempo e que a “identidade racial” deve, em alguma medida, ser algo fluido. Tal como ocorre com a sexualidade, há sempre características plurais combinando com a identidade ou moldando-a. Uma vez que vários aspectos do nosso ser se cruzam, a identidade jamais é uniforme.³³

O principal objetivo da autora é nos atentar sobre a pluralidade da raça, assim como da sexualidade, pensando as duas como algo mutável e defende a negritude e a *queerness*³⁴ como aspectos intrínsecos desses sujeitos negros LGBTQ+.

Wallenberg analisa os dois filmes percebendo como conseguem unir esses dois aspectos – raça e gênero – de maneira a abordar suas temáticas como maneiras de rompimento com o preconceito dentro da sociedade; para isso ela afirma que os filmes chamam por uma união entre os negros, onde os preconceitos seriam combatidos em conjunto, utilizando o coletivo para fortalecer uma luta que não pode ser separada (sujeitos negros e LGBTQ+). Ela diz: “É somente por meio da força do grupo – tanto como grupo quanto como vários indivíduos – que alguém pode começar a desconstruir as formas e estruturas culturais que tentam determinar aquilo que alguém é.”³⁵

Destaco aqui a análise de Louise Wallenberg por trazer aspectos interessantes para o debate envolvendo *Pose*. De muitas maneiras, o seriado trabalha a coletividade dentro da comunidade LGBTQ+, mostrando a necessidade de união desses sujeitos para serem percebidos

³² WALLENBERG, Louise. “O New Queer Cinema negro.” In.: In.: *New Queer Cinema – Cinema, sexualidade e política*. ORGS.: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. Junho, 2015, p. 91.

³³ Idem, p. 94.

³⁴ Como mencionei na introdução deste trabalho, *queer* remete ao estranho, excêntrico, logo *queerness* seria a essência dessa “estranheza”.

WALLENBERG, Louise. “O New Queer Cinema negro.” In.: In.: *New Queer Cinema – Cinema, sexualidade e política*. ORGS.: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. Junho, 2015, p. 95.

como membros da sociedade. Claro, existem pontos a serem criticados dentro dessa caracterização feita pelos produtores da série, principalmente por se tratar de um produto criado majoritariamente por pessoas brancas. É somente quando a coletividade é colocada em cena que esses sujeitos conseguem enfrentar desafios.

1.2 – A televisão seriada e suas representações da *queerness*

Na televisão, o número de programas, de ficção ou não, voltados para o público LGBTQ+ vem crescendo cada vez mais. Não é nenhum segredo que o mercado televisivo conseguiu adaptar-se aos novos debates em relação a gênero e sexualidade, fazendo com que suas produções dialoguem diretamente com eles. Desde adaptações literárias, como em *Tales of the City* (1993), até séries com teor sexual extremamente alto, como *Queer as Folk* (2000), a televisão estadunidense mostrou a comunidade LGBTQ+, por muitos anos, mantendo os estereótipos aceitáveis pela sociedade heteronormativa.

A representação desses sujeitos pelo audiovisual, na maioria das vezes, coloca sua performance como ponto principal para a caracterização das personagens. Penso aqui em performance como Wallenberg coloca: “A performance e o performático, é preciso esclarecer,

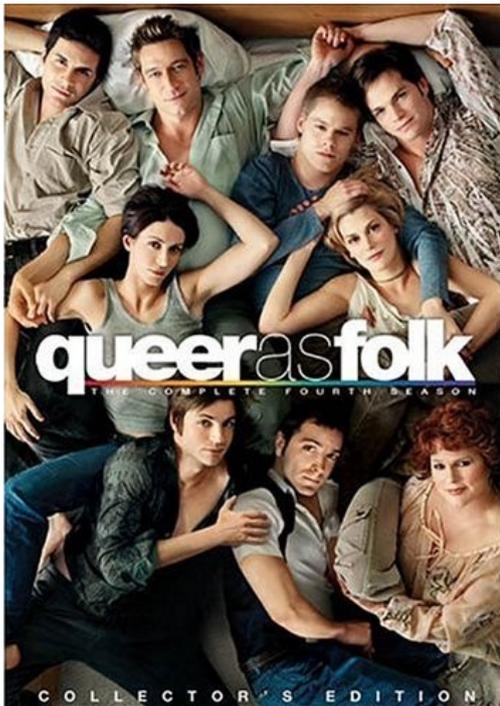


Imagem 1: Imagem promocional da quarta temporada do seriado *Queer as Folk* (2000)

Fonte: [IMDb](https://www.imdb.com/)

são tanto apresentações públicas de si quanto enunciações que ‘executam, estabelecem ou

performatizam a ação que é enunciada’ ”³⁶. No decorrer do trabalho, voltarei às discussões sobre performance e performatividade, mas é fundamental que tenhamos em mente que a utilização da performance para pilar de personagens LGBTQ+ é passível de crítica, visto que mantem esses sujeitos em um patamar ficcional, afastando-os das realidades do convívio social.

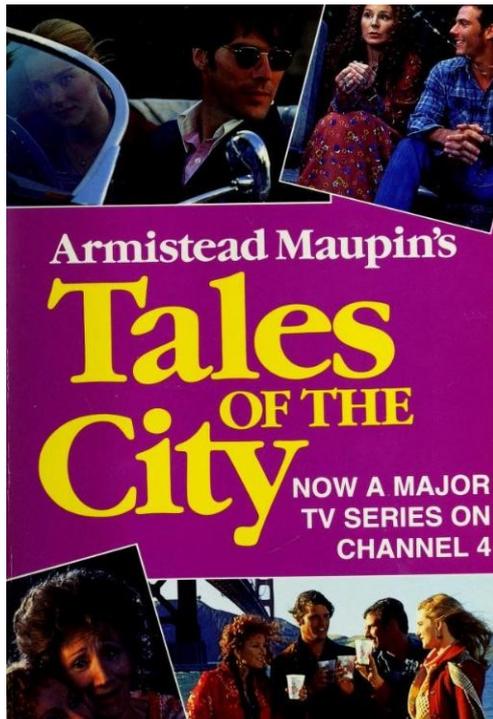


Imagem 2: Imagem promocional de Tales of the City (Crônicas de São Francisco) (1993)

Fonte: [IMDb](https://www.imdb.com/title/tt0108781/)

Embora exista certa desconstrução por meio dessas personagens, a imagem desses sujeitos é vendida ao público de forma a agradar os princípios patriarcais e heteronormativo e consolidado ao ganhar o apreço do público. Em uma série como *Queer as Folk*, onde a narrativa é majoritariamente composta de personagens gays, podemos perceber em cada um deles como esses princípios são colocados. Por exemplo, Michael Novotny (interpretado por Hal Sparks) sonha em se casar e construir uma vida perfeita de casal; ele vê sua vida amorosa, entretanto, trilhar caminhos tortuosos enquanto tenta manter seu melhor amigo, Brian Kinney (Gale Harold) por perto.

[...] a sociedade moderna tentou reduzir a sexualidade ao casal – ao casal heterossexual e, se possível, legítimo. Poder-se-ia também dizer que ela inventou, ou pelo menos organizou cuidadosamente e fez proliferar, grupos com elementos múltiplos e sexualidade circulante: uma distribuição de pontos de poder hierarquizados ou nivelados, uma ‘busca’ de prazeres – no duplo

³⁶ Idem, p. 99.

sentido de desejados e perseguidos; sexualidades parcelares toleradas ou encorajadas; proximidades que se apresentam como procedimentos de vigilância e funcionam como mecanismos de intensificação; contatos indutores.³⁷

Enquanto Michael alimenta esse ideal de que a felicidade viria somente através do matrimônio, Brian remete a todo o comportamento considerado nocivo para a heteronormatividade patriarcal: não possui uma relação amorosa séria, está frequentemente em bares e clubes noturnos e tem o sexo como lazer. Ao assistirmos o enredo fica claro que esses dois lados estão constantemente em disputa, e Gale Harold interpreta o vilão de um ideal que corresponderia à cultura patriarcal nas relações amorosas.



Imagem 3: Michael (à esquerda) e Brian (à direita).

Fonte: *Queer as Folk* (2000)

Para falarmos também dos casos brasileiros, é importante a identificação de como personagens LGBTQ+ são representados. Não é incomum encontrarmos essas personagens em novelas seguindo, em grande maioria, caminhos do agrado de telespectadores conservadores; à personagens LGBTQ+ o papel dado apresenta sempre o cômico como característica para aquela atuação e, embora nos deixem explícitos que tal personagem é gay, a discríção de sua sexualidade torna-se fundamental para o agrado dessa sociedade heteronormativa. Podemos

³⁷ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988, p. 53.

citar, como exemplo, a personagem Crô, interpretada por Marcelo Serrado na novela *Fina Estampa* (2011). Serrado interpretava o mordomo gay de uma mulher extremamente rica e, por sua devoção pela patroa, acabava sempre envolvidos em suas tramas. Sua popularidade foi tanta que rendeu dois filmes solos, lançados em 2013 e 2018.

Claro, nos últimos anos alguns programas, como o drama adolescente *Malhação* (1993 -) procuraram dar um protagonismo diferente para personagens LGBTQ+, deixando de lado a comédia e dando um tom mais sério e educador às suas narrativas. Todavia, em um contraponto, a discrição de suas sexualidades sempre acaba vencendo entre as características principais; claro, existe uma caminhada para a abertura dessa temática específica, contudo seu caminho até o protagonismo ainda é lento e controlado por uma heteronormatividade.

Se tratando de *Pose*, quero usar esse primeiro capítulo para exibir as personagens e situá-las dentro das temáticas que pretendo analisar nos próximos dois capítulos. A série conta com um grande elenco e, graças a sua popularidade, essas atrizes e atores vem ganhando um espaço cada vez maior nos meios midiáticos nos EUA e também no restante do mundo. De modo geral, a série narra a vida de mulheres transexuais em meio a um Harlem nos anos 1980 e 1990, lutando para conseguir sobreviver a uma sociedade preconceituosa e violenta, a epidemia da AIDS e as dificuldades em conseguir se adaptar em meio aos diferentes contextos sociais aos quais se inserem durante esse período.

Claro, a série é uma obra fictícia que se inspira na cultura nova iorquina dos *balls*, e utiliza como referência todo o cenário cultural dessas duas décadas, da trilha sonora ao figurino. Porém, não podemos deixar de perceber as influências que os anos em que está sendo produzida atuam em sua roteirização, logo, também, levando em consideração como as opiniões de seus criadores e seus produtores, além do veículo que a distribui são colocadas ali. Vamos agora analisar as personagens da série para melhor compreender a composição das mesmas e a maneira como se estabelece o diálogo desta produção presente e a relação com o passado histórica no qual a série se passa, mas atentando aqui não no questionamento deste passado (não é este a nossa proposta de análise), mas os temas e as abordagens que motivam alcance de veiculação e recepção bem-sucedido da série.

Começarei essa apresentação com a personagem principal dessa história, Blanca. Interpretada por MJ Rodriguez, Blanca é uma mulher transexual que sonha em ter seu próprio salão de beleza, assim como sua própria *house*. A personagem está sempre disposta a encarar e ajudar aqueles que precisam, entrando na série como uma figura maternal. Entretanto, as

características da mesma muitas vezes vão em encontro diretamente com os ideais patriarcais que mencionei anteriormente; como então podemos enxerga-la como sujeito dentro dessa narrativa? É possível que ela retrate como as estruturas familiares dessas houses se davam sem que caia em ideais heteronormativos?

Blanca, eventualmente inicia sua própria casa e, junto de seus “filhos” busca mostrar como é possível se manter ativa dentro da comunidade sem que precise tomar caminhos “errados” como a prostituição, por exemplo. Isso se dá por ela mesma ter se prostituído quando mais jovem e não deseja que esse seja o futuro, principalmente, de outra personagem na história, Angel.

Construída beirando os contos de fada, Angel é a garota capaz de chamar atenção por sua beleza. Também uma mulher trans, a personagem interpretada por Indya Moore sonha em se tornar uma mulher “de verdade”, referindo-se a cirurgia de redesignação sexual a qual pretende um dia fazer. Ela encanta o público com suas beleza e charmes angelicais (não é à toa que esse seja seu nome), seja enquanto desfila pela passarela imaginária dos bailes ou fotografa para campanhas publicitárias de sucesso. Angel consegue conquistar seu espaço em um perigoso mundo da moda que a enxerga como uma mulher cis. O carisma somado à beleza da personagem conquistou não só um espaço maior dentro da história, mas também uma enorme popularidade entre o público, sendo, inclusive, a primeira mulher transexual a estampar a capa da famosa revista *Elle*.



Imagens 4 e 5: Indya Moore para revista *Elle* (2019)

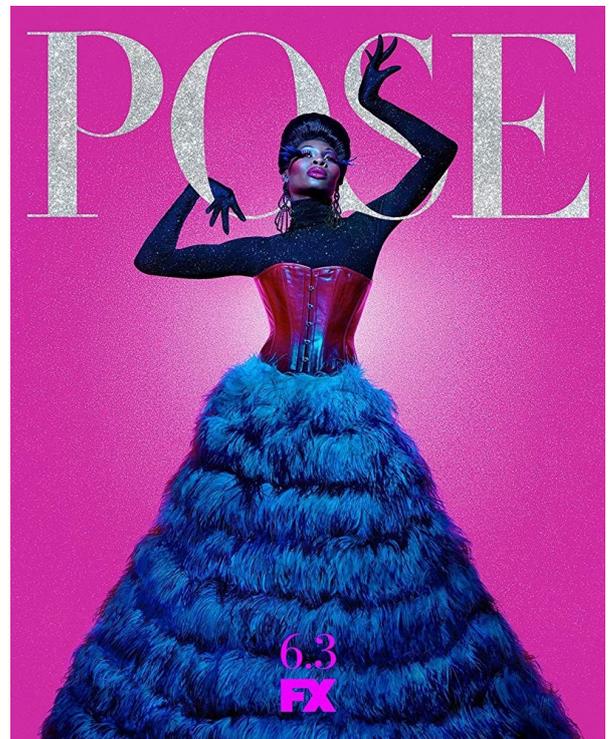
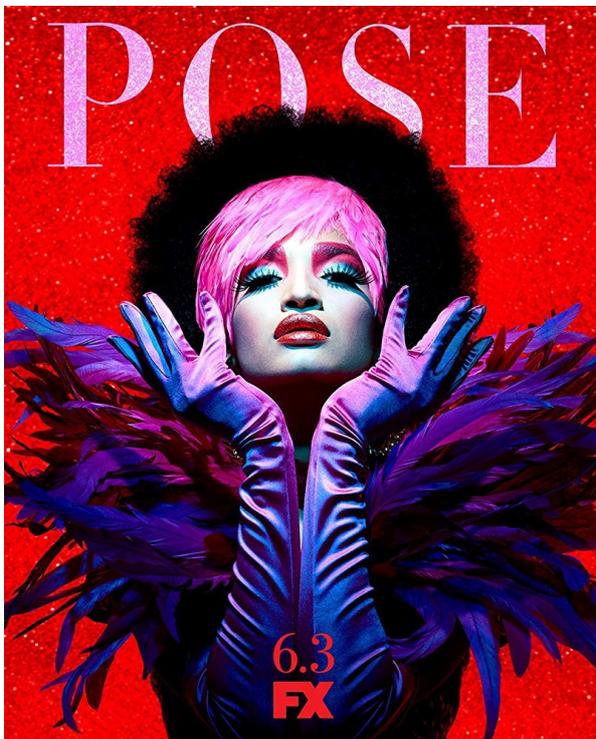
Fonte: Zoey Grossman

Outra personagem com grande apreço do público é Elektra, interpretada por Dominique Jackson. Com um grande apreço por seu empresário, seu amante de longa data. No entanto, toda sua vida é tumultuada após sua cirurgia de redesignação; o amante a abandona, as filhas e filhos de sua *house* lhes dão as costas, após anos se sentindo apenas usados pela personagem, e ela se vê em situação de abandono e pobreza. Eventualmente, Elektra ascende novamente dentro da comunidade e descobre uma vocação que, até então, não passava por seus interesses. Dominique Jackson interpreta uma das personagens mais complexas da série, colocando em cena um afastamento da comunidade LGBTQ+ que realça os preconceitos existentes dentro da mesma.

Uma das personagens mais complexas do programa, Candy, interpretada por Angelica Ross, é outra mulher transexual que se difere das suas demais *sisters* por conter uma personalidade agressiva, sem medo de expor suas opiniões. Candy é a representação de alguém que sempre precisou lutar por si mesma e deseja ver uma mudança dentro da comunidade, onde as transexuais são incluídas pelo que são e não apenas por interpretar diferentes papéis por meio da arte drag. Com um final trágico, Angelica interpreta uma personagem responsável por um

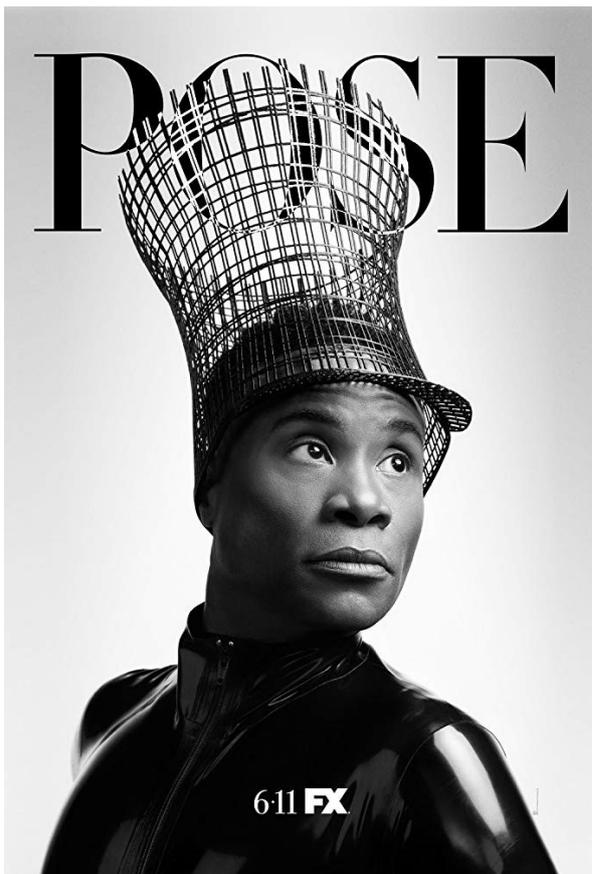
redirecionamento daqueles bailes, garantindo que o espaço feminino seja respeitado dentro dessa comunidade.

O primeiro personagem masculino que colocarei aqui é Pray Tell, interpretado pelo ator Billy Porter. Organizador e apresentador dos bailes, Pray Tell age como uma figura paterna em meio às mulheres do elenco. Com uma forte relação de amizade com Blanca e sua house, da qual ele acaba se tornando um membro, ele representa como esses sujeitos podem se auto prejudicar ao se encontrarem em situações como o diagnóstico positivo da AIDS. Principal confrontador de Candy, o desenvolvimento do personagem é rico em momentos críticos em toda a série. Billy Porter, representando bem seu lugar dentro da comunidade queer estadunidense, conquistou uma legião de fãs e segue lutando pelos direitos LGBTQ+.



Imagens 6 e 7: Indya Moore e Dominique Jackson em pôsteres promocionais da primeira temporada de Pose

Fonte: [IMDb](https://www.imdb.com)



Imagens 8 e 9: Billy Porter e MJ Rodriguez em pôsteres promocionais da segunda temporada de *Pose*.

Fonte: [IMDb](#)

Nas imagens de 6 a 9, vemos pôsteres comerciais para a primeira e segunda temporada de *Pose*. Em uma breve análise dessas quatro fotografias podemos perceber alguns detalhes cruciais do que podemos esperar dos episódios a serem lançados, elas dialogam diretamente com o apelo visual que será colocado em tela.

Nas imagens 6 e 7 temos Indya Moore (Angel) e Dominique Jackson (Elektra) posando em fundos coloridos e roupas chamativas, enquanto o título do programa é colocado em glitter prateado. Em primeiro momento, o impacto das cores fortes nos remete a extravagância que se espera de um seriado LGBTQ+; essa espera se dá principalmente pelo impacto sociocultural que programas como *RuPaul's Drag Race* tem no audiovisual, mostrando drag queens que abusam da criatividade para entregar roupas cada vez mais complexas e ousadas, com cores e acessórios que chamam a atenção dos espectadores. Não tão curiosamente, ao assistir a primeira temporada de *Pose*, podemos perceber que as produções dos *balls* estão em muito voltadas para

esse caminho, o que dialoga diretamente com Lawrence³⁸ e busca uma essência do que seriam esses eventos.

Essas diferenças entre as duas temporadas são explicitadas pelo próprio criador do show, Steven Canals, em relação a preocupação dos produtores em despertar o interesse do público pela trama, Canals diz:

There was a lot of discussion around the choices we made in season one. Is this going to scare the audience off or are they going to be invested in the narrative? But in writing the second season, we didn't have to have those conversations. We were able to craft the story unencumbered because we knew the audience was already invested in these characters. Now we can just tell the story. That's very freeing.³⁹

Nas imagens 8 e 9 podemos perceber um tom mais sutil, mas ainda poderoso, na construção das fotografias de Billy Porter e MJ Rodriguez, respectivamente. Se antes a série fazia um apelo ao extravagante, ao brilho e a uma *queerness*, a segunda temporada chega com um tom mais melancólico e fashionista. De certa forma, é exatamente isso que encontramos durante todos os 10 episódios, uma trama mais voltada para as consequências da AIDS na comunidade LGBTQ+, a reação desses sujeitos para com a morte de seus queridos – pela doença e também pelo preconceito ao gênero, até durante os *balls* percebemos que existe um apelo maior em relação à luta por direitos de mulheres transexuais; tudo isso enquanto paralelamente mostra as dificuldades em se identificar transexual no mundo da moda.

³⁸ Ver introdução, p. 4.

³⁹ Tradução livre: Houveram muitas discussões sobre as escolhas feitas na primeira temporada. Isso vai assustar o público ou eles vão se interessar pela narrativa? Mas escrevendo a segunda temporada, não precisamos ter essas discussões. Nós pudemos contar a história livremente porque sabíamos que o público já estava interessado nos personagens. Agora podemos apenas contar a história. É libertador. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5ok-0INz57M&t=1s>



Imagem 10: Courtney Act, finalista da sexta temporada de RuPaul's Drag Race.

Fonte: *RuPaul's Drag Race* (2014)



Imagens 11 e 12: Kameron Michaels, finalista da décima temporada de RuPaul's Drag Race.

Fonte: [RuPaul's Drag Race](#) (2018)



Imagem 13: Violet Chachki, vencedora da sétima temporada de RuPaul's Drag Race.

Fonte: *RuPaul's Drag Race* (2016)

Ao decorrer do próximo capítulo falarei de outros personagens masculinos do seriado. Decidi não os apresentar aqui por não estarem diretamente envolvidos com as temáticas que pretendo trabalhar e, mesmo que tenham sua importância para a narrativa, não entrarei em uma análise direta do que significam na trama. Nos próximos capítulos explorarei temáticas como a performatividade, o desejo e até mesmo os significados por trás da produção de *Pose*, para que ao final possa entender como a construção do seriado se relaciona e quais os ideais que ela emana para seu público. Quais seriam os limites (ou não) da série para com a comunidade LGBTQ+? Até que ponto podemos considerar a obra uma aliada da comunidade, ou ainda, como possibilidade conformadora de valores que permaneceriam atados aos valores patriarcais?

CAPÍTULO 2 – A CONSTRUÇÃO DA PRECARIEDADE NO AUDIOVISUAL E SEU DIÁLOGO COM O PÚBLICO

A relação entre realidade e ficção é um assunto de grande interesse dentro do estudo historiográfico e, claro, com o surgimento das mídias visuais essa discussão encontrou um espaço ainda maior para ser debatida. Todavia, muitas vezes esses dois campos podem entrar em um conflito, visto que obras audiovisuais como *Pose* pouco – ou nem – estão preocupadas em uma representação fidedigna, e mais com a repercussão do entretenimento produzido. É assim, então que entendemos o conteúdo exposto não como uma verdade daquele período histórico, mas sim como seu simulacro.

Para puxar esse contexto, discutido por Jean Baudrillard em sua obra *A Troca Simbólica e a Morte* (1976), o simulacro vem como uma distorção do real, colocando nos símbolos por ele exibidos significados, “É, portanto, no simulacro de uma “natureza” que o signo moderno encontra seu valor.”⁴⁰ Durante esse trabalho, então, precisamos nos atentar à construção desse seriado como a obra contemporânea que é, colocando seus elementos como objetos de análise sempre como uma simulação dos anos 1980 e 1990, desconstruindo essa com o objetivo de entender as intenções dessa narrativa.

Na introdução deste texto, pincelei alguns assuntos de suma importância para o estudo aqui pretendido, todos eles centrados nos anos 1980 e 1990; duas décadas fundamentais para a comunidade LGBTQ+ em todo o mundo, responsáveis por mudanças visíveis até os dias atuais. Como mencionei as problemáticas dentro dessa comunidade percorrem até hoje um caminho muito tumultuoso dentro do meio social e, mesmo com os avanços tecnológicos –na saúde, nos meios informativos – e um maior diálogo com o público de fora, há uma necessidade indubitável de que tais assuntos se mantenham em pauta, principalmente com protagonismo daqueles que estão inseridos nesse meio.

Não só para que as discussões sejam mantidas no meio acadêmico, mas para manter o olhar do público das obras televisivas/cinematográficas atento para esses problemas, auxiliando – de certa forma – na prevenção dos riscos não só à saúde, mas também à violência de grupos conservadores (os quais vemos emergindo em grande quantidade pelo mundo). Isso é possível devido a ligação entre público e obra. Segundo Jesús Martin-Barbero, a recepção do público

⁴⁰ BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Edição Loyola, 1996, p. 66.

está diretamente ligada ao contexto sociocultural que estão inseridos.⁴¹ Em seu livro *Dos meios às mediações*, Martin-Barbero elabora de maneira dinâmica, colocando a televisão como um dos principais meios culturais na sociedade.

Todavia, o seriado não se torna importante apenas por ressaltar a importância dos cuidados na vida sexual dos jovens na comunidade LGBTQ+. Por se tratar de um show situado nas décadas de 1980 e 1990, *Pose* traz ainda uma gigantesca quantidade de referências sobre moda, música e até política; somados ao grande interesse do público por cada vez mais brilho e glamour, a série consegue fígar sua audiência de maneira fiel e se coloca em evidência não só nos Estados Unidos, mas no mundo todo. Não à toa, visto que o interesse por temáticas nesse viés está cada vez mais popular, conquistando os mais variados públicos.⁴² Programas como *RuPaul's Drag Race*⁴³, *reality show* onde drag queens competem entre si pelo título de *American's Next Drag Superstar*⁴⁴ em desafios de moda, canto, atuação, dança e improviso abriram portas para que a voz queer pudesse de fato ser ouvida em escala mundial; claro, o programa não é o pioneiro a exibir drag queens ao grande público, nomes como o de *Marsha P. Johnson*, *Divine*, *Rose Sélavy* – importantes nomes da cena nos Estados Unidos – e *Silvety Montilla*, *Tchaka*, *Rogéria*, em um caráter nacional, são conhecidas até hoje por suas contribuições no meio artístico, sendo referência para muitos dos nomes atuais. Entretanto, se por um lado essa nova geração, completamente influenciada pelo fenômeno televisivo construído por RuPaul, está ciente de quem foram suas antecessoras, ela também exige que as perspectivas sejam mudadas, uma vez que querem perceber influências cada vez mais atuais dentro do meio. Entretanto, ressalto novamente um detalhe imprescindível para que continue esse trabalho: embora *Pose* retrate esse período, sua produção é feita quase trinta anos depois.

⁴¹ MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

⁴² MONTGOMERY, Hugh. *Is RuPaul's Drag Race good for drag?* BBC, 2 de outubro, 2019. Disponível em: <http://www.bbc.com/culture/story/20191002-is-rupauls-drag-race-a-good-thing-for-drag>

⁴³ Já um grande nome na televisão estadunidense desde os anos 1990, RuPaul estreou o programa em meados de 2009 no canal por assinatura LogoTv e, desde então, arrasta multidões de fãs que contam as horas por novas temporadas e esperam em filas monstruosas por um ou dois minutos ao lado de seus novos ídolos. O sucesso do show é tanto que atualmente está em sua décima segunda edição, contando com um spin-off, *RuPaul's Drag Race All-Stars* prestes a exibir sua quinta temporada e duas outras versões pelo mundo: *RuPaul's Drag Race UK*, contando com uma temporada exibida em 2019 e *Drag Race Thailand*, com duas temporadas já exibidas e há ainda uma versão brasileira sendo especulada. Atualmente é exibido pelo canal VH1, o que impulsiona ainda mais sua popularidade. Nomes como Adore Delano, Alaska Thunderfuck e Vanessa Vanjie Mateo são alguns exemplos do sucesso que as participantes conseguem no mundo todo.

⁴⁴ Em tradução livre: Nova superestrela drag da América.

É claramente visível que do roteiro até o vestuário do seriado possuem um forte apelo para o público jovem e também principal alvo para as reflexões ali propostas. A abertura atual para que determinados assuntos sejam tratados no cinema e na televisão, especialmente em horário nobre, como é o caso de *Pose*, possibilita que a conexão feita com a audiência seja mais direta e embora isso seja de grande importância, também faz com que tais produções precisem encontrar maneiras de envolverem ainda mais seu público, mesmo que possam em muito se distanciar de uma realidade historicamente conhecida.

A partir disso, então, tentarei nesse capítulo construir um pensamento considerando tais realções como principais meios de diálogo com o público, centrando minha análise dentro dessa representação atual sobre a comunidade LGBTQ+ das décadas de 1980 e 1990. Para iniciar, cito aqui um trecho do que José Luis Fecé escreve sobre a representação de determinados períodos históricos por mídias audiovisuais:

[...] o representado é percebido de modo imediato, como se o espectador fosse testemunha do acontecimento. Poderíamos dizer que na televisão, de modo diferente do que no cinema, o espectador não acredita estar diante da verdade da representação, mas sim diante da "verdade" do representado⁴⁵

Separei esse trecho justamente por falar sobre essa representação dentro de uma obra televisiva, é essencial que o público se sinta incluído na trama que está sendo exibida, que ele se identifique ali. Dentro dessa perspectiva, Ryan Murphy, Brad Falchuk e Steven Canals constroem uma narrativa na qual é realizada a inclusão do grupo LGBTQ+ na sociedade de consumo gentrificada, o que pode ser interpretado como uma maneira de realizar o projeto de pertencimento destes grupos, como também, sua adequação, já que seriam dissidentes e dissonantes em relação à ordem idealmente estabelecida pelo modelo dominante. Assim, se adequam os desejos desse grupo a um ideal social dominante, e prepara sua audiência a esse ajustamento social disciplinado. A narrativa desenvolvida é construída a partir de uma trama com mistérios, dramas e, o mais importante, referências dentro da cultura pop. E Fecé ainda diz:

A "realidade" não se faz na película, mas na consciência do espectador e do cineasta, vale dizer, do sujeito. A semelhança entre o universo filmado e o mundo real, produzida pelo mecanismo da câmara cinematográfica, outorga

⁴⁵ FECÉ, Jose Luis. Do realismo à visibilidade. Efeitos de realidade e ficção na representação audiovisual. In.: Contracampo, n.10. Universidade Federal Fluminense, Janeiro/Junho 1998, p. 32.

credibilidade a esse espaço virtual, distinguindo-se este da realidade filmada, sem traiçoa-la ainda que apoiando-se nela.⁴⁶

Por essa razão, a análise e interpretação dos elementos que constroem essa trama seriada precisam se adequar à reflexão sobre como podemos pensar e receber este produto cultural, e tomar o cuidado para que tal representação não seja compreendida como a realidade dos sujeitos que inspiraram a produção da obra; entender a ficção principalmente com o olhar de sua contemporaneidade, já que o produto realizado está envolto por debates que ocorrem e se envolvem diretamente (ou não) às discussões e reivindicações produzidas em meio e simultâneo à exibição do programa.

⁴⁶ Idem, p. 36.

2.1 – Relações do audiovisual com as manifestações culturais

Como falei anteriormente, a geração atual tem por referência e atua em meio à cultura midiática drag, que explodiu em popularidade nos últimos anos. O glamour vindo de programas como *RuPaul's Drag Race* faz com que se espere determinadas situações, determinados diálogos e até determinadas músicas dentro de um roteiro e isso é perceptível em todos os dezoito episódios de *Pose* exibidos até o momento. Espera-se que as personagens expressem pensamentos e ideais contemporâneos, deixando o período histórico de referência da série (anos 1980/90) mais distante, ou seja, não se quer consumir a reflexão sobre aqueles anos e sim elaborar uma produção que os tome a partir dos valores atuais. A série *Pose* diz respeito à maneira como em nosso contemporâneo se constrói a percepção de inclusão dos LGBTQ+ em sociedade.

O luxo é, por exemplo, um ponto extremamente importante dentro da série. Em *Pose*, o luxo faz parte intrínseca da narrativa, na composição dos personagens ele funciona como projeção de desejos, constitui suas personalidades e subjetividades. O almejo por objetos de marca, roupas feitas por estilistas famosos e até uma moradia com os mais novos e cobiçados eletrodomésticos são a característica principal que distingue os seus cotidianos. Tal faceta de produtos luxuosos se volta para despertar nos espectadores a ideia de pertencimento a partir da aquisição de propriedades que poderiam oferecer a notoriedade e a distinção de reconhecimento social, com a possibilidade de inclusão por meio do consumo. As posses e propriedades que os dignificam e funcionam como signos, como ícones de reconhecimento são a marca deste simulacro da vivência sob o luxo. Neste sentido, na série *Pose*, quando se faz a representação das posses luxuosas se projeta sobre o passado dos anos 1980/90 a ideia de que aquele mundo é, e sempre foi, opulento.

O simulacro não nega o real, mas sim a diferença entre a imagem e a realidade, já que vivemos uma hiper-realidade, uma situação em que se fundem imagem, realidade, espetáculo, sensação e significado. O hiper-real constituiria, ao mesmo tempo, a condição pós-moderna e nosso sentido de experiência dessa condição, reunidos numa mesma noção.⁴⁷

⁴⁷ SOARES, Murilo Cesar. Representações da cultura mediática: para a crítica de um conceito primordial. XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007, p. 8.

Esse trecho de Murilo Soares pode descrever bem diversos momentos da obra de Murphy, Falchuk e Canals, uma vez que ficção e realidade estão em constante envolvimento na escrita de seus roteiros. Na imagem abaixo, podemos ver as cenas de abertura do primeiro episódio do programa:



Imagem 14: *House of Abundance* desfila para a categoria de realeza em um dos bailes.

Fonte: *Pose* (2018)



Imagem 15: *House of Abundance* é presa após ganhar o desfile..

Fonte: *Pose* (2018)

Na primeira cena, a personagem Elektra leva seus filhos (membros de sua casa) para furtarem roupas para o baile que aconteceria naquele dia. Dessa maneira, enquanto seus concorrentes estariam desfilando com roupas inspiradas pela realeza, sendo criticados por não honrarem o luxo que imaginamos existir entre as famílias reais, sua casa seria aplaudida por não só estarem inspirados, mas por encarnarem tal espírito ao vestirem roupas que realmente pertenceram a uma família real; claro, não saem impunes da situação, mas mesmo enquanto estão sendo presos (Imagem 15), Elektra expressa o olhar de superioridade e autoridade que a *House of Abundance* possui sobre as demais casas naquele meio.

É nesse sentido que podemos perceber o que o simulacro provoca nos espectadores: “O simulacro é representado como dispositivo de defesa, como uma máscara que pertence a um jogo que se desenrola no mundo das aparências, a serviço de um segredo que deve permanecer oculto.”⁴⁸. A partir da citação de Neli Freitas, posso inferir que a perspicácia e audácia de Elektra em cometer um crime com a intenção de vencer uma competição entre as casas é um ótimo exemplo de como se espera que situações inusitadas da série aconteçam para que a audiência contemporânea fique satisfeita. O assalto realizado é uma fantasia na trama na qual se envolve a execução de um projeto de simulação de luxuosidade para a audiência do baile, e também para os espectadores da série que se sentem participantes desta vitória da audácia e da afirmação de riqueza sobre seus pares. A casa se afirma em notoriedade e será invejada por apresentar essa aparição luxuosa. Produzir o efeito deste deslumbramento com o luxo de nobreza pode atender a demanda receptiva de seu público espectador, e constrói essa fantasia de fausto e riqueza associada a pertencimento social e emocional.

Os desfiles (*balls*) realizados nos anos 1980/90 eram justamente a simulação de projetos de pertencimento aos grupos dominantes da sociedade, ao modelo burguês ideal estabelecido, mas apesar de almejarem a afirmação desse luxo eles estavam distantes desta execução realizada na série. *Pose* é a expressão como signo desta vontade de inclusão pelo luxo e dos signos do consumo, mas efetivada por meio de uma fantasia narrativa. Assaltar um dos mais importantes museus de uma cidade como Nova York é uma ideia insana, mas na ficção ela caracteriza a personalidade forte das personagens, constrói o ideal das casas, ou seja, o de reconhecimento dos pares por meio dos signos de distinção que o luxo carrega. Os participantes das casas (na série) estão dispostos a fazer o que for preciso para que seus objetivos sejam alcançados.

Lidamos a todo o tempo com a imagem, mas sabemos que não se trata de uma cópia fiel da realidade, tal como isso significa aquilo, ou como algo estático. A imagem na contemporaneidade fascina, mas também inquieta, pelo seu caráter polissêmico e desafiador, que permeia questionamentos sobre passado, presente e futuro.⁴⁹

O caráter polissêmico das imagens na composição da série não significa uma racionalização sobre os efeitos e intentos das obras artísticas da cultura midiática. Dizer que, apesar de poder se ler e interpretar que na série se pode observar o luxo como um artifício para se produzir a sensação de inclusão social via ato de consumo, não se pode afirmar que tal intento

⁴⁸ FREITAS, Neli Klix. Representação, simulação, simulacro e imagem na sociedade contemporânea. In.: Revista Eletrônica Polêmica, v. 12, n.2, abril/junho de 2013, p. 335.

⁴⁹ Idem, ibidem, p. 339.

é o objetivo de quem a elabora o produto midiático, ou que se tal intento há ele se realmente irá se efetivar. Contudo, não nos é estranho perceber que logo de início as personagens são colocadas em uma situação completamente estereotipada do que seriam esses sujeitos periféricos - assaltantes, jogando-os à criminalidade e reforçando ideais retrógrados dessa comunidade. A visão marginalizada da comunidade LGBTQ+ - principalmente quando esses sujeitos já se encontram em condições sociais precárias - alimentada pelo preconceito e falta de conhecimento sobre esses indivíduos, é uma situação que persiste nos dias atuais, causando não só desconforto em interações sociais, mas também justificando uma violência verbal e física.

Além disso, pode-se dizer que em *Pose* também se mostra uma visão dessa comunidade bastante gentrificada. Isso ocorre não só pelo apelo fashionista a todo momento, mas também pelo estilo de vida ao qual as personagens se direcionam. Nas décadas de 1980 e 1990, a cidade de Nova York sofreu uma mudança estética considerável, novos empreendimentos imobiliários foram construídos, transformando áreas inteiras da cidade de acordo com os interesses de quem possuísse o capital. Isso se deu devido a medidas⁵⁰ que permitiam a isenção imobiliária em determinados casos. Sabemos, todavia, que essa gentrificação apenas reforçou as diferenças sociais e afastou ainda mais os sujeitos marginalizados dessas áreas lucrativas. A gentrificação imobiliária de NY, as campanhas de tolerância zero em relação a suas populações marginalizadas, resultou no redesenho social da ocupação espacial da ilha de Manhattan, vindo a ocupar os espaços até então relegados a sub-residências.

Coloco esse movimento em ênfase aqui por tratar diretamente dos sujeitos de uma comunidade a qual me propus a trabalhar nesta dissertação, visto que essa mudança geográfica na cidade afetou em grande escala essa população marginalizada. Também porque, como Loretta Lees afirma, os estudos de gênero, sexualidade e gentrificação mantêm uma relação muito próxima dentro de pesquisas acadêmicas, segundo a autora:

In the 1970s and 1980s the gentrification literature suggested that gentrification was a process associated with ‘marginal groups’ such as gays, lesbians and other women attracted to the liberating space of the inner city. Whatever the precise relationships between gender, sexuality and the process of gentrification, there can be no mistaking the fact they have featured high

⁵⁰ As medidas 421a e J-51, colocadas em prática em meados dos anos 1970, permitiam a isenção de impostos para encorajar o uso de terrenos vazios/abandonados e isenção de impostos em edifícios residenciais, respectivamente. Dessa maneira, muitos proprietários que antes não se interessavam por determinadas áreas da cidade puderam começar investimentos imobiliários, provocando uma mudança geográfica em grande escala dentro da cidade. Informações retiradas de: <https://streeteasy.com/guides/buyers-guide/what-is-a-421a-tax-abatement-in-nyc/>

on the agenda of an important segment of the academic research community.⁵¹⁵²

Seguindo por esse caminho, como podemos perceber esse processo gentrificador ocorrido naquele momento histórico e a sua relação com o que ocorre dentro do seriado atualmente produzido? Como seu roteiro abrange as modificações que isso causou naquela sociedade? Não precisamos ir muito longe para captar tais influências, a gentrificação de Nova York está presente durante todos os episódios disponíveis; não como uma crítica, mas sim como na estilização das personagens.

Nos anos 1990, com o lançamento de seu documentário sobre a comunidade LGBTQ+ latina e negra em Nova York, *Paris is Burning*, Jennie Livingston nos apresenta uma imagem completamente diferente da de *Pose*, mostrando as dificuldades enfrentadas pelos gays e transexuais daquele lugar. Claro, já mencionei anteriormente que Livingston foi criticada por documentar aquelas histórias estando fora de seu local de fala – por ser branca e lésbica; no próximo capítulo, falarei mais sobre as diferenças não só de gênero e sexualidade, mas também a questão racial que envolve as duas produções. Agora me deterei apenas em destacar que, em semelhança ao documentário, a série de televisão é majoritariamente criada por dois homens brancos e, independentemente de suas sexualidades, conseguimos perceber que a visão colocada é carregada desse olhar de fora.

Esse olhar para o contexto histórico representado pela produção soma-se a outro importante fator para a popularidade da obra, a recepção e influência de seus espectadores. Retornando ao que Martin-Barbero apresenta, as personagens precisam ser identificáveis no público que atinge; a boa recepção desse produto depende dessa identificação para ganhar a aceitação da audiência, e isso vai além, uma vez que conteúdos com essa temática estão cada vez mais em evidência e movimentando consideravelmente os lucros de suas produtoras.

Mencionei anteriormente a influência que outros programas, como *RuPaul's Drag Race* tem na comunidade LGBTQ+ atualmente em todo o mundo e, assim, existe uma expectativa por parte dos telespectadores de que a série se assemelhe ao que eles entendem do contexto dos *balls* no bairro do Harlem. Para o autor, a competitividade existente dentro da indústria televisiva faz com que o formato dos programas se entrelacem, uma vez que: “A

⁵¹ LEES, Loretta. *A reappraisal of gentrification: towards a geography of gentrification*. In.: *Progress in Human Geography*, ed.24, n.3, Londres, 2000, p.394.

⁵² Tradução livre: Nas décadas de 1970 e 1980, os estudos sobre gentrificação sugeriram que o processo foi associado a “grupos marginais” como gays, lésbicas e outras mulheres atraídas pelo espaço libertador dos centros da cidade. Qualquer seja a relação precisa entre gênero, sexualidade e o processo de gentrificação, não pode-se deixar de lado a importância que o assunto obteve dentro das pesquisas na comunidade acadêmica.

competitividade industrial como capacidade de produção manifesta no grau de desenvolvimento tecnológico, capacidade de risco financeiro para a inovação e grau de diversificação-especialização profissional de uma empresa.”⁵³ Não é estranho, então, que na exibição de *Pose* possamos relacionar os sujeitos exibidos ao que atualmente a mídia nos vende sobre o cenário LGBTQ+, provocando uma glamourização das dificuldades enfrentadas por eles para que possam atender demandas de sua audiência, que está familiarizada não com o contexto social por trás das *houses* e dos *balls*, mas sim com um cenário drag luxuoso, fashionista e extremamente ácido.

Entretanto, não é apenas com a ideia de realeza que podemos exemplificar essas interações sociais visíveis no roteiro da série, na imagem abaixo vemos novamente Elektra, agora matriarca de uma nova *house* e pós sua cirurgia de transição de sexo. A personagem desfila inspirando-se em uma famosa obra de arte renascentista⁵⁴.

A primeira cirurgia de redesignação sexual de sucesso, nos anos 1950, ocorreu na Dinamarca; Christine Jorgensen foi uma importante figura nos Estados Unidos por ter se submetido ao procedimento⁵⁵. Na Europa, as discussões relacionadas ao procedimento cirúrgico e tratamentos hormonais para pessoas transexuais caminharam a passos lentos durante o século XX, tendo sido temática para obras cinematográficas como *The Danish Girl* (2016). Todavia, mesmo que nos anos 1980 a cirurgia já fosse uma realidade medicinal, o custeio para o procedimento se mantém caro⁵⁶. No caso da personagem de Dominique Jackson, o seriado trata a questão de maneira tocante, mas com sua usual dose de extravagâncias. Quando pensamos nas dificuldades encontradas por sujeitos transexuais, pode-se perceber a imagem ilusória que o seriado transmite; Elektra é a única personagem central que passa pelo procedimento e não é uma coincidência que também seja a mais bem-sucedida economicamente. Seria possível, talvez, perceber essa facilidade com que *Pose* aborda o procedimento como um reflexo não do período histórico que retrata, mas sim dos dias atuais?

Desde os anos 2000, segundo o jornal *The Washington Post*, as cirurgias em transexuais sofreram um considerável aumento. A matéria, sobre um estudo feito entre as universidades de

⁵³ MARTIN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 299.

⁵⁴ “O quadro *O Nascimento de Vênus* foi encomendado por Lorenzo di Pierfrancesco, uma figura importante na sociedade italiana. Lorenzo atuava como banqueiro e político e encomendou com Botticelli uma peça para decorar a sua casa. O resultado dessa encomenda, produzida entre 1482 e 1485, foi a obra hoje considerada um cânone da pintura ocidental.” Retirado de: < <https://www.culturagenial.com/quadro-o-nascimento-de-venus-botticelli/>

⁵⁵ Informações retiradas de: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/12/121203_mudanca_sexu_ru

⁵⁶ Informações retiradas de: <https://www.washingtonpost.com/news/to-your-health/wp/2018/02/28/transgender-surgeries-are-on-the-rise-says-first-study-of-its-kind/>

Harvard e Johns Hopkins University School of Medicine coletaram informações e encontraram mais de quatro mil casos cirúrgicos só nos Estados Unidos, durante um período de quinze anos⁵⁷. Em 2014, o governo do país autorizou, por meio de convênios de saúde pública, o pagamento de cirurgias de redesignação sexual para maiores de 65 anos, revogando assim quase trinta anos de proibição do procedimento nos planos de saúde pública.⁵⁸ A mudança é um grande avanço para a saúde pública norte-americana, já que no país as dificuldades de apoio financeiro para procedimentos médicos são um grande obstáculo para sua população.

Para Judith Butler, esse apoio do Estado para sujeitos transexuais, todavia, não é completamente uma garantia de direitos. Sobre isso, a autora diz: “Na realidade, o modelo da patologização também trabalha para minar o movimento político por garantia de direitos, uma vez que a explicação sugere que tais minorias sexuais e de gênero precisam de “tratamento” em vez de direitos.”⁵⁹ Dessa maneira, podemos perceber que os interesses do Estado não estão focados em um apoio, ele baseia essa ajuda em condições patológicas desses sujeitos, colocando-os ainda mais em um critério marginalizado. Butler ainda continua:

Se as pessoas trans devem algumas vezes passar pela “patologização” como um caminho para entender o caráter não patológico do seu desejo e para estabelecer um modo corporificado de vida que seja possível de ser vivida, então a consequência nesses casos é que o preço da garantia de direitos é viver por meio da patologização.⁶⁰

Embora traga uma mensagem importante sobre a personagem, visando seu renascimento naquela comunidade, a cena, também exige que a referência seja captada, deixando claro que se espera que os espectadores entendam por onde o olhar dos produtores passa culturalmente – por um caminho muitas vezes elitizado.

Robert Rosenstone, em seu livro *A história nos filmes/Os filmes na história*, diz: “Estou dizendo que uma narrativa ou argumento histórico seleciona apenas certos vestígios, e esses

⁵⁷ Idem, *ibidem*.

⁵⁸ Nos Estados Unidos existe um plano de saúde custeado pelo governo federal para pessoas maiores de 65 anos, Medicare. O plano, contudo, não cobria os custos de cirurgias para mudança de sexo devido a lei implementada em 1981. O procedimento agora pode ser feito gratuitamente para aqueles sujeitos que sofrem de disforia de gênero. Informações retiradas de: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2014/05/1463127-eua-liberam-cirurgia-para-mudar-de-sexo-em-plano-publico-para-idosos.shtml>

⁵⁹ BUTLER, Judith. *Corpos em Aliança e a Política das Ruas: notas de uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 39.

⁶⁰ Idem, p. 40.

vestígios que são escolhidos se tornam ‘fatos’ designados à medida que vão sendo usados como parte da obra histórica.”⁶¹



Imagem 16: O nascimento de Vênus.

Fonte: *Sandro Botticelli* (1485–1486)



Imagem 17: Elektra retornando aos balls.

Fonte: *Pose* (2018)

A utilização de jogos de cena é fundamental para o desenvolvimento de todos os personagens e, remetendo ao que disse Rosenstone sobre a vivência emanada do produto fílmico, necessitamos entender como essas referências são apresentadas.

A ontologia remete-nos à gênese da imagem, à dimensão da presença que, na situação de tomada, quando mediada pela câmera, deixa o traço, a “impressão digital” da circunstância da tomada na imagem. Longe de designar uma objetividade fechada em si, a ontologia irá apontar para a relação do espectador com a circunstância da gênese da imagem (a tomada). Isto através de um saber prévio deste sujeito espectador que interage com o saber do sujeito que sustenta a câmera na tomada sobre o destino de sua atividade.⁶²

⁶¹ ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes/Os filmes na história*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010. P. 63.

⁶² RAMOS, Fernão Pessoa (1998). Bazin espectador e a intensidade na circunstância da tomada. *Revista Imagens*, n. 8, Maio/Agosto, P.101.

Discutir a ficção quando é esperado dela mais do que retratar uma realidade acaba por trazer à superfície a necessidade de colocar em pauta como a imagem é trabalhada. Os indivíduos que de fato estavam imersos no mundo de bailes não eram sujeitos abastados, muitas vezes recorreriam à prostituição para sobreviverem, como é apresentado em *Paris is Burning*. Pensar em como dentro daquele contexto a opulência atravessava do imaginário de seus participantes, não é desmerecer a situação de pobreza e violência que aqueles sujeitos enfrentavam, todavia, é perceber em como essa imaginação é forte e necessária quando se quer a aproximação de determinado público.

Em um contexto televisivo, podemos esperar de tudo dentro de uma obra, não há limites para o que se coloca em um roteiro, mas sabemos que a opinião de quem o faz é intrinsecamente exposta ali e nela podemos ver críticas para essa atualidade com o qual o show é contemporâneo. Ryan Murphy é muito conhecido por colocar em suas obras reflexões importantes em um contexto social e, uma delas, é o que pensa do cenário político nos Estados Unidos; sua parceria com Brad Falchuk em outro popular seriado, *American Horror Story* (2011), teve uma temporada inteira sobre o fanatismo político, logo após a vitória do atual presidente Donald Trump. Por essa razão, não é chocante que, em *Pose*, fariam o mesmo.

Em entrevista dada a revista *Entertainment Weekly*, Murphy e Falchuk revelaram que no roteiro original o presidente seria de fato um personagem da série, entretanto acabou sendo substituído por Matt Bromley, interpretado por James Van der Beek (*Dawson's Creek*; *Todo Mundo em Pânico*; *Marcação Cerrada*), o qual trabalha na empresa multimilionária da família Trump. O personagem Matt Broomley é tudo o que os criadores abominam em Trump, suas ideias são completamente corruptas e de más intenções, suas opiniões sobre a personalidade foram tremendamente claras durante a entrevista:

The *Pose* team still felt like his specter provided an important element to the series about being your true self, so he's name-checked still. "He's the biggest fraud of all time," says Falchuk. "If the show is called *Pose*, he poses as someone who is much richer than he is, much smarter than he is, much more educated than he is. He is the representation in terms of all that is wrong in terms of inauthenticity. But the contrast between someone like Blanca (Mj Rodriguez) and someone like him could not be greater. I think it was important we felt that contrast."⁶³ ⁶⁴

⁶³STACK, Tim. James Van Der Beek's role in *Pose* was originally Donald Trump. *Entertainment Weekly*, 2018. Entrevista disponível em: <<https://ew.com/tv/2018/06/07/pose-james-van-der-beek-donald-trump/>>

⁶⁴ A equipe de *Pose* ainda sentia que seu espectro fornecia um elemento importante para a série sobre ser o seu verdadeiro eu, então ele ainda confere o nome. "Ele é a maior fraude de todos os tempos", diz Falchuk. "Se o programa se chama *Pose*, ele se apresenta como alguém muito mais rico do que ele, muito mais inteligente do que

Dessa forma, podemos encarar Matt de uma maneira ainda mais crítica, já que ele é a síntese de tudo o que os produtores do programa pensam sobre Trump. Durante toda a temporada, Van der Beek interpreta um homem completamente cego pelo poder, capaz do que for preciso para continuar mantendo sua superioridade para com os outros.

A importância desse núcleo para a história vai além de apenas correlacionar as linhas temporais, é também criticar de forma sutil, mas extremamente válida e pertinente, as opiniões do chefe de estado americano. Durante toda sua campanha para presidência – e também em suas aparições na mídia ao longo dos anos – Trump foi acusado de ser machista, racista, o que transformaria não só em um empresário, mas também em uma personalidade polêmica em todo o mundo.

O presidente é reconhecidamente homofóbico e não esconde suas opiniões, seja a quem elas possam ofender; desde que assumiu o comando da Casa Branca, Trump vem tomando medidas para que a comunidade LGBTQ+ seja excluída de seu governo, a homofobia escancarada do governante pode ser vista em uma série de medidas tomadas por ele, tais como a retirada de menções sobre a comunidade do site oficial, o banimento de pessoas transgêneros das forças armadas – embora o Departamento de Defesa dos EUA tenha ignorado essa decisão⁶⁵, e até a negação de visto para cônjuges do mesmo sexo de diplomatas atuantes nos Estados Unidos.⁶⁶

Embora a questão do simulacro esteja presente a todo o momento, o trabalho histórico na roteirização da obra mantém sua forte referência à década de 1980 e vai do linguajar à trilha sonora marcante, ambientando a história de maneira que passado e presente deixem a trama instigante e reflexiva. Nos últimos anos uma crescente onda de aclamação às décadas de 1980 e 1990 pode ter sido vista nas produções audiovisuais, séries como *Stranger Things* (2016), *American Horror Story: 1984* (2019) trouxeram para a televisão e serviços de streaming uma década de 1980 repaginada, procurando não só agradar um público saudosista desse período,

ele, muito mais educado do que ele. Ele é a representação em termos de tudo o que está errado em termos de inautenticidade. Mas o contraste entre alguém como Blanca (Mj Rodriguez) e alguém como ele não poderia ser maior. Eu acho que era importante sentirmos esse contraste. Tradução Livre.

⁶⁵ Embora tenham ignorado, em janeiro de 2019 a Suprema Corte permitiu que o banimento decretado por Trump fosse efetivado, permitindo com que transgêneros servissem apenas de acordo com o sexo imposto em seu nascimento.

⁶⁶ Informações retiradas do site: <<https://observatoriog.bol.uol.com.br/listas/2018/11/5-vezes-que-trump-retrocedeu-nos-direitos-das-causas-lgbts>>

mas também conquistar novos seguidores, possibilitando que as discussões dentro dessa temporalidade possam ser perceptíveis também na nossa contemporaneidade.

Logo no primeiro episódio somos alvejados por um visual hipnotizante que nos prepara para tudo que virá em seguida, sua cena de abertura nos leva diretamente para o centro dos *balls*, mostrando como o trabalho visual de sua produção se dedicará à moda, principal foco dos muitos desfiles que veremos.

Não percebemos independentemente do tempo. Por via disso, todo o actual que a percepção é está envolto do virtual que é a memória. Em sentido estrito, percepção e matéria não se distinguem, ambas são movimento e imagem, imagem-movimento. Mas por via de não haver, no fundo, percepção sem memória, a percepção consciente distingue-se da matéria. Há diferença de natureza entre percepção e memória.⁶⁷

As referências históricas de *Pose*, porém, vão além de obras de arte ou vestimentas, é fundamental que percebamos também as influências que a luta LGBTQ+ tem dentro da comunidade e a importância de que isso seja abordado. As personagens estão sempre dispostas a continuar essa luta, não só para benefício próprio, mas para que toda a comunidade possa conquistar seu lugar dentro daquela sociedade.

⁶⁷ CORDEIRO, Edmundo. Imagem: simulacro, dor... I congresso da SOPCOM, Lisboa, 23 de Março de 1999, p. 4.

2.2 – O desejo de ascensão e suas relações éticas

Blanca, a protagonista da trama, sempre sonhou em ser uma boa mãe para os membros de sua casa, *House of Evangelista*, e não mede esforços para que todos eles atinjam seus objetivos e conquistem o sucesso e que ela própria consiga montar seu próprio negócio; Elektra, bruscamente retirada da vida de privilégios que levava como amante (porque fez a cirurgia de ressignificação de gênero a revelia do que desejava seu amante rico), quer conquistar de volta tudo que o preconceito a fez perder, colocando-se em situações que jamais teria imaginado; Stan Bowes, personagem interpretado por Evan Peters, sonha com seu sucesso financeiro na companhia de Donald Trump. Coloco os três (Blanca, Elektra e Bowes) aqui em evidência não por serem personagens centrais para a trama, mas porque podemos ver o que estão dispostos a enfrentar – ou não – dentro daquele contexto. Mas o que move esses sujeitos? O que eles buscam realmente? Quais as relações entre esses desejos e seu convívio em sociedade?

Todos eles, a sua maneira, precisam lidar com o mesmo desafio: serem aceitos em sociedade. De diferentes formas, buscam uma maneira com que possam encontrar seu devido lugar ali; enquanto Blanca e Elektra lutam para terem sua identidade de gênero respeitada, Stan precisa confrontar-se sobre sua sexualidade, preocupando-se com a influência que isso tem para seu emprego. Mesmo em situações diferentes, todos eles procuram um caminho para serem incluídos no mercado de trabalho, na alta sociedade e no mercado financeiro, respectivamente, ou seja, em como se gentrificarem.

O desejo move esses sujeitos dentro da história em contextos sociais, financeiros e sexuais – tratarei melhor dessa relação sobre os desejos sexuais no próximo capítulo, juntamente com assuntos diretamente ligados ao gênero e à sexualidade - provocando conflitos e interações entre os próprios. Em duas temporadas, vemos uma montanha russa de sentimentos colocados em jogo, alianças e rixas que mudam drasticamente a vida das personagens. Do uso de drogas ao sucesso internacional, a vontade de tornar real suas expectativas de vida os move durante todos os momentos.

Judith Butler, em seu último livro, *Corpos em aliança e a política das ruas* – notas sobre uma teoria performativa de assembleia, disserta sobre as dificuldades que esses sujeitos marginalizados enfrentam para que possam ter sua voz ouvida em sociedade, segundo ela:

Na moralidade neoliberal, cada um de nós é responsável apenas por si mesmo, e não pelos outros, e essa responsabilidade é principalmente e acima de tudo

uma responsabilidade por nos tornarmos economicamente autossuficientes em condições em que a autossuficiência está estruturalmente comprometida.⁶⁸

Destaquei o trecho acima por trazer justamente uma reflexão de como as relações sociais são vistas por aqueles privilegiados. Essa individualidade existe e alimenta uma distanciação entre os indivíduos, colocando-os ainda mais em situações marginalizadas, uma vez que um ideal de sucesso é colocado como objetivo, ou então, não haverá necessidade de considera-los como sujeitos dessa sociedade.



Imagem 18: Blanca protesta contra a sabotagem de sua locatária.

Fonte: *Pose* (2018)



Imagem 19: LGBTQ+s em manifestação em busca de direitos durante os protestos vinculados a Stonewall.

Fonte: encurtador.com.br/fLNY7

Nas imagens acima temos duas situações que representam isso muito bem. Na primeira, vemos Blanca (Mj Rodriguez) liderando um protesto contra Frederica Norman (Patti LuPone),

⁶⁸ BUTLER, Judith. *Corpos em Aliança e a Política das Ruas: notas de uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 22.

a qual é proprietária do imóvel em que branca monta seu salão de manicure; o motivo disso é que, devido a um preconceito escancarado, Frederica não aceita que uma mulher transexual seja relacionada ao seu nome, mesmo que em um contrato de aluguel, então ela coloca fogo no local, destruindo tudo que Blanca havia investido. A tensão entre as duas foi construída desde seu primeiro encontro, deixando acesa nossa curiosidade de como essa relação se desenvolveria e, com um breve momento de paz, temos a verdadeira intenção da personagem de Patti LuPone: destruir o negócio de Blanca, mesmo que para isso tenha que queimar sua propriedade.

É interessante que os dois lados desse acontecimento sejam colocados aqui, justamente para mostrar quais caminhos ambas estavam dispostas a seguir para que o objetivo fosse atingido. Abalada com a destruição de seu sonho, Blanca é surpreendida por seus amigos, que organizaram um protesto público para que Frederica fosse exposta por quem ela realmente é, a chance de levar a público todo o preconceito e sabotagem sofridos, ela grita a plenos pulmões a verdade sobre sua inimiga.

Embora parece um gesto simples e de fácil execução, precisamos entender que o preconceito dentro da sociedade jamais aceitaria calado que uma mulher negra transexual enfrentasse uma milionária branca. Sabemos que nos anos 1990, a dificuldade encontrada pela comunidade LGBTQ+ de ser ouvida gigantesca, um protesto como esse poderia, mais uma vez, demonstrar que os ideais preconceituosos da época e, nesse sentido, entramos mais uma vez dentro da questão entre a realidade e sua representação. Eventualmente, Frederica acaba sendo presa, acusada de propositalmente incendiar seus imóveis, visando receber os devidos seguros e aumentar ainda mais sua magnitude imobiliária. O acontecimento é a maneira perfeita de mostrar o quanto o desejo de poder pode afetar a vida de alguém, assim como mostra duas perspectivas diferentes de uma confusão que, não fosse a ficção, poderia ter resultado em ainda mais perdas para a manicure.

Dentro dessa situação temos ainda um importante detalhe de todo o programa, o qual citei anteriormente, mas que necessita ser novamente colocado aqui. A inspiração de todas as cenas de protesto na série é uma ligação clara à luta por direitos iniciada em *Stonewall*⁶⁹ e vale a pena que essa comparação seja colocada em pauta, visto que a luta por direitos é até hoje um caminho

⁶⁹ No dia 28 de junho, no bar *Stonewall Inn* – localizado no bairro nova iorquino Greenwich Village, os frequentadores do local decidiram enfrentar as forças da lei. O local era o mais conhecido bar para o público LGBTQ+ na época, sendo frequentado principalmente pelas camadas dessa comunidade ainda mais abastadas (moradores de rua, drag queens, travestis). Durante dias protestos ocorreram nas ruas ao redor do local, gritando por direitos para a comunidade enquanto se mostravam completamente confortáveis e orgulhosos de quem eram.⁶⁹ A partir daí, então, a população LGBTQ+ em todo país começa a avançar em sua luta contra o preconceito.

tortuoso para a comunidade LGBTQ+ e, a forte ligação com um marco histórico como foi a revolta, de certa forma, mostra para quem assiste que ainda é possível fazermos nossa voz ser ouvida e que, constantemente, precisamos estar prontos para que não sejamos ainda mais jogados ao escanteio pelo preconceito.

Butler muito tem a falar sobre esses protestos, já que eles são a maneira que esses sujeitos encontram de uma reivindicação sobre seus direitos como pessoas. A autora diz:

E mesmo quando não estão falando ou não apresentam um conjunto de reivindicações negociáveis, o apelo por justiça está sendo representado: os corpos em assembleia “dizem”: “nós não somos descartáveis”, não importando que estejam ou não usando palavras no momento; o que eles dizem, por assim dizer, é “ainda estamos aqui, persistindo, reivindicando mais justiça, uma libertação da precariedade, a possibilidade de uma vida que possa ser vivida”.⁷⁰

Essa busca por direitos garante um ir-e-vir desses indivíduos que não foca apenas na sua inclusão em uma sociedade patriarcal baseada em meritocracia, onde possam disputar as mesmas oportunidades econômicas com sujeitos de gênero e sexualidade diferentes, mas também garante uma segurança constitucional, “viver junto, em contato com as diferenças, algumas vezes em modos de proximidade não escolhida, especialmente quando viver juntos, por mais difícil que possa ser, permanece um imperativo ético e político.”⁷¹

Mas por que isso se aplicaria aos movimentos em busca de direitos para a comunidade LGBTQ+? Disse anteriormente que esses sujeitos são colocados em cena após um processo de gentrificação, por razões comerciais, contudo isso não o impede de exibir as dificuldades na vivência nessa sociedade. Posso, mais uma vez, evocar Butler para o entendimento de tais conflitos, visto que para ela a precariedade dos sujeitos está intimamente ligada às normas de gênero.⁷²

Voltando para o mundo fictício de *Pose* exemplifico ainda mais situações que podem ser colocadas aqui na busca por objetivos:

⁷⁰ BUTLER, Judith. *Corpos em Aliança e a Política das Ruas: notas de uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 23.

⁷¹ Idem, p. 24.

⁷² Idem, p. 28.



Imagem 20: Elektra rouba doações natalinas de uma boutique.

Fonte: *Pose* (2018)



Imagem 21: Candy, Elektra e Miss Miranda se preparam para esconder um cadáver.

Fonte: *Pose* (2018)

Na imagem 20, vemos Elektra, mais uma vez, cometendo um furto. Entretanto, diferente do primeiro episódio agora ela tem um motivo ainda mais importante, sua cirurgia de transição sexual. Por anos tendo seus luxos sustentados por um rico empresário, ela agora precisa conseguir sozinha os meios para pagar o procedimento, já que ele não apoiava sua vontade. Em mais uma ideia louca, ela então rouba uma boutique, conseguindo assim pagar sua cirurgia, mas sem pensar nas consequências que isso poderia ocorrer.

Após a mudança, seu amante a abandona e ela é obrigada a encarar a realidade de muitas daquelas mulheres transexuais, sendo obrigada a recorrer, inclusive, a prostituição para conseguir seu sustento; é nesse caminho que ela acaba encontrando uma nova vocação, a de dominatrix. Em uma de suas sessões, entretanto, um cliente morre devido a uma overdose e ela, em desespero, acaba pedindo ajuda para se livrar do corpo, guardando-o em seu próprio closet, após garantir que estaria bem escondido e armazenado. Embora esse incidente seja resolvido rapidamente, suas consequências são percebidas no decorrer dos episódios. É importante dizer que o formato em que *Pose* é produzida permite que assuntos sejam deixados momentaneamente de lado, mas retornem em outros momentos:

As narrativas passam a ser cumulativas na medida em que fatos ocorridos em episódios precedentes não são esquecidos e podem ser retomados com a finalidade de dar uma nova luz sobre um tema ou assunto. Assim, personagens passam a ter memória e se ressentem de fatos ocorridos no passado ao mesmo tempo em que temem pelo seu futuro diante de uma determinada situação dramática que se relacione ao que viveram.⁷³

Não só dentro de uma construção de roteiro, mas essas situações que fogem – e muito – de uma realidade que possa ser associada ao público, entretanto como mencionei antes, a provocação gerada pela curiosidade em saber o que vai acontecer permite que a audiência fantaseie e crie teorias, já que no caso de Elektra, a situação com o corpo de seu cliente permaneceu não resolvida até o final da segunda temporada. Se repararmos em ambas as imagens, podemos notar que os elementos de cena chamam muita nossa atenção; eles dão um tom cômico às duas situações, seja pelo luxo em um assalto tão inusitado ou a Elektra escondendo um corpo estando apenas de camisola.

A performatividade age explicitamente aqui, ela é a responsável por colocar em evidência de como as dificuldades trabalham nessa sociedade mergulhada no racismo e no preconceito de gênero. Concordando com Judith Butler⁷⁴, essas situações precisam ser colocadas em cena de maneira chamativa, causando estranhamento e/ou desconforto; elas precisam que as situações as quais os indivíduos precisam enfrentar pelas dificuldades de seu gênero ou raça sejam evidenciadas e discutidas – no caso de *Pose*, as dificuldades dessas mulheres transexuais a manterem uma condição financeira que as permitam sobreviver.

“A imaginação, assim como o desejo —ou, poderíamos dizer: justamente por ser um elemento fundamental de articulação do desejo— é tanto singular quanto coletiva; está conectada às vicissitudes das experiências de sujeitos e se constituem a partir de um campo de relações.”⁷⁵ O imaginário presente dentro dessa narrativa percorre trajetórias que vão além da representação de um período passado, intercala ficção e realidade de maneira muito bem construída, permitindo que a relação presente-passado dialogue com as críticas sociais que são muito pertinentes a ambos. O fantasioso é o que permite com que um assalto ao museu seja feito, um corpo seja guardado no closet de um apartamento de luxo, uma camisinha gigante ser

⁷³ MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. PELEGRINI, Christian. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. In: Revista Contracampo, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013. Niterói: Contracampo, 2013. Pag. 31.

⁷⁴ BUTLER, Judith. *Corpos em Aliança e a Política das Ruas: notas de uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 29.

⁷⁵ RAMALHO, Fábio. Para habitar um mundo de imagens e sons: práticas minoritárias no audiovisual. In.: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, nº 17, 2018, pags. 507 e 508.

colocada cobrindo uma casa⁷⁶ e até mesmo a possibilidade de uma das personagens possa ser contratada para fazer parte da polêmica turnê *Blond Ambition*⁷⁷. Por falar em Madonna, no início desse capítulo mencionei o olhar branco sobre a cultura negra que os produtores do seriado colocam sobre a história contada, e isso não é algo incomum quando a cultura das minorias é exibida ao olhar do grande público. Já na década de 1990, Jennie Livinston foi criticada pela ativista do movimento negro e feminista bell hooks, criticando a diretora de exibir os elementos da cultura negra e latina LGBTQ+ de Nova York com seu olhar elitista como mulher branca. A crítica de hooks, entretanto, não se deu apenas ao documentário *Paris is Burning*, entendendo-se a elementos cruciais da cultura pop, como a apropriação de elementos da cultura negra por artistas brancos. A autora dedica um capítulo inteiro de seu livro, *Black Looks*, para falar de Madonna e como a cantora utilizou desses elementos para provocar e construir sua imagem rebelde durante as décadas de 1980/1990.

A autora faz, então, uma crítica apoiando-se em seu convívio social, a exibição midiática e, claro, sua opinião como mulher negra inserida nessa comunidade. Para ela, a capacidade de Madonna em se reelaborar durante seus trabalhos não se dá apenas pelo interesse da cantora nessa cultura negra, mas é também uma maneira na qual ela encontra para se distanciar das ideias patriarcais aos quais foi inserida. Claro, ela o faz para seus próprios interesses, justificando um olhar colonizador do branco sobre o negro. Sobre isso, cito hooks: “*It is that position of outsider that enables her to colonize and appropriate black experience for her own opportunistic ends even as she attempts to mask her acts of racist aggression as affirmation.*”⁷⁸⁷⁹

A crítica fica ainda mais evidente quando Madonna exhibe os bastidores de sua turnê *Blond Ambition*, no controverso documentário *Truth or Dare* (1991). A cantora já havia colocado em suas obras questões raciais fortes, todavia as mesmas eram apenas vistas em outros

⁷⁶ Em um dos episódios da segunda temporada, Blanca orienta seus filhos a pregarem uma peça em Frederica, ao mesmo tempo em que chamam a atenção para o uso de preservativos no sexo, então eles colocam uma enorme camisinha sobre a casa de Frederica, e trazem esse importante debate para as câmeras da televisão.

⁷⁷ A turnê de Madonna ocorreu em 1990 e ficou mundialmente popular devido as polêmicas com que a cantora se envolveu antes, durante e depois de seu encerramento, chocando não só os tradicionalistas, mas provocando brigas judiciais por exposição de seus dançarinos a cenas constrangedoras. O documentário *Na Cama com Madonna (Truth or Dare)* lançado no ano seguinte mostra os bastidores do show que percorreu a América do Norte, Europa e Ásia.

⁷⁸ Tradução livre: “É essa posição de forasteira que permite com que ela colonize e se aproprie da experiência negra para seus próprios objetivos oportunistas, mesmo que ela tente mascarar seus atos de agressão racista como afirmação.”

⁷⁹ HOOKS, bell. *Black looks: race and representation*. Boston: South End Press, 1992, p. 159.

contextos, como bell hooks mesmo exemplifica⁸⁰ ao tratar do videoclipe de um dos maiores sucessos da artista, *Like a Prayer* (1989), onde o explícito contexto racial é ofuscado pela mídia, que se mantém na polemica religiosa causada pelo vídeo. Nos anos seguintes ao lançamento de *Like a Prayer*, Madonna mergulha mais fundo nas periferias de Nova York, encontrando-se com os *balls* e, principalmente, com o *voguing*.

Esse é o principal motivo que me fez trazer o exemplo de Madonna para o trabalho. Com sua música *Vogue* (1990) a cantora incluiu ritmos e batidas diretamente influenciadas pelos bailes do Harlem, assim como os movimentos característicos da dança em seu videoclipe. Nomes famosos, responsáveis pelo estilo da dança, foram convidados a participar de sua aclamada turnê musical subsequente. Embora o sucesso estrondoso feito por essa “parceria”, as polemicas envolvendo a relação de Madonna com seus dançarinos começaram pouco depois de encerrado o trabalho.

Lançado em 2016, o documentário *Strike a Pose*⁸¹ mostra uma reunião entre os antigos dançarinos da artista, os mesmos que participaram da polêmica turnê da diva pop, incluindo Luis Camacho e Jose Xtravaganza, membros dos bailes e responsáveis pela introdução do *voguing* na carreira da artista. Dentre muitas histórias e desabafos, o filme também aborda as polêmicas envolvendo o fim da turnê e sua relação com Madonna. Assuntos como uso de drogas, suas vidas após a AIDS e, até mesmo, disputas judiciais sobre os direitos de suas imagens usadas pela cantora em seu próprio documentário.

Essa apropriação cultural não é estranha e de nenhuma maneira inovadora para o mercado artístico dos Estados Unidos (e do restante do mundo). Elementos da comunidade negra e latina constantemente são introduzidos ao *mainstream* midiático da cultura branca. Para hooks, só a capacidade de colocar a cultura negra em evidência já é um privilégio. Murphy, Falchuk, Livinston e Madonna, todos eles partes do olhar privilegiado ao contarem a história desses sujeitos, muitas vezes categorizando-os de maneira cômica para reafirmar valores de uma cultura branca. “*And it is no wonder then that when they attempt to imitate the joy in living which they see as the "essence" of soul and blackness, their cultural productions may have an air of sham and falseness that may titillate and even move white audiences yet leave many black*

⁸⁰ Idem, p. 161.

⁸¹ Disponível no serviço de *streaming* Netflix.

folks cold. ”⁸²⁸³ É exatamente por causa desse viés nas produções que hooks nos atenta para uma “falsidade” que agrada audiências brancas e, mesmo que exibam conteúdos importantes para o debate social, alimentam os mesmos preconceitos e opressões que dizem querer combater.

⁸² Tradução livre: E não é de se admirar, então, que na sua tentativa de imitar a alegria de viver que eles veem como essência da alma e da negritude, suas produções culturais podem ter um ar de farsa e falsidade que pode excitar e até mover o público branco, embora deixe muitos negros frios.

⁸³ HOOKS, bell. *Black looks: race and representation*. Boston: South End Press, 1992, p. 158.

2.3 – O papel da imagem na construção de um imaginário crítico de seus receptores

Até o momento, utilizei frames de *Pose* para exemplificar os possíveis caminhos que uma análise desse seriado poderia nos levar. AIDS, gentrificação, prostituição e violência puderam ser focados visando entender como o seriado representa o processo histórico-social do que foram os anos 1980 e 1990. Contudo, qual é então o papel dessas imagens nesse trabalho? Como sua exibição age na recepção de seus espectadores? Seria possível construir a narrativa proposta por outro meio artístico, como a literatura, por exemplo?

Como citado anteriormente, a televisão tem um importante impacto cultural na sociedade, segundo Jesús Martin-Barbero, sendo grande responsável pela construção sociocultural de uma sociedade. Como podemos então entender a função da imagem dentro desse contexto? Ainda segundo ele, o público é grande responsável pelo que é exibido, visto que são essas próprias sociabilidades dos sujeitos que definem o que será ou não colocado nos mais variados programas. Essa dualidade na construção do audiovisual é justamente o que define quais serão ou não aceitos pelo público alvo desejado. Dessa maneira, a imagem pode ser entendida como o principal elemento para que esse diálogo possa acontecer, uma vez que ela possibilita a representação de algo que, no discurso textual, corre o risco de não expressar toda a ideia que ali foi envolta⁸⁴.

Para iniciar nesse pensamento, revisito aqui duas cenas já mencionadas anteriormente e que penso serem fundamentais para o impacto cultural e social da série. A primeira delas é a imagem 10, onde é possível ver o corpo da personagem de Angelica Ross, Candy, após ter sido assassinada por um de seus clientes. Em um apanhado geral, *Pose* não utiliza de imagens fortes de violência para construir sua narrativa, mantendo-se em uma glamourização do ambiente e período representados. Por que, então, exibir a transexual morta, deixando explícito os sinais de agressão dos quais foi vítima?

Para Sylvia Novaes, professora da Universidade Federal de São Paulo e especialista nos estudos antropológicos da imagem, apresentar justamente a utilização da violência em cena para explicitar a importância do que se quer retratar, segundo ela: “as imagens proporcionam conhecimento por meio da familiaridade”⁸⁵. Mais uma vez somos levados para dentro da relação entre público e obra, proporcionando um diálogo mais expressivo e próximo ao

⁸⁴ NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação. In.: MANA 14(2):, 2008, p. 455-475.

⁸⁵ Idem, p. 465.

cotidiano de quem assiste sobre a morte de transexuais. Se a performatividade ao longe de todo o programa nos traz uma fotografia colorida, fashionista e opulenta, a cena destacada permite que a violência contra essa minoria possa ser debatida e combatida.

A quantidade de seriados e filmes relacionados a essa temática prova que mais do que só discutida em meios acadêmicos, ela precisa também ser vista. Exibida entre dezembro de 2000 e agosto de 2005, o seriado *Queer as Folk*⁸⁶ também apresenta explicitamente a violência causada pela homofobia na sociedade, onde um de seus personagens acaba perdendo parcialmente os movimentos após ser vítima de uma agressão. Produzida pelo canal pago *Showtime*, a série narrava a vida de um grupo de amigos gays e contou com cinco temporadas, nas quais exibiu as dificuldades enfrentadas por eles no trabalho, na escola e, inclusive, os perigos de uma vida noturna baseada em festas e drogas. O programa, criado por Ron Cowen e Daniel Lipman é uma versão estadunidense do seriado de mesmo nome, exibido originalmente no Reino Unido entre os anos de 1999 e 2000.

Em ambas as imagens (22 e 23) podemos perceber as personagens cobertas em seu próprio sangue, visivelmente vítimas de agressão. Existe, contudo, uma enorme diferença entre as duas tramas: enquanto *Pose* retrata a vida de uma comunidade LGBTQ+ excluída da sociedade nova-iorquina, *Queer as Folk* apresenta a vida de gays brancos em uma condição de vida completamente superior à primeira; enquanto *Queer as Folk* exibe a comunidade LGBTQ+ em anos onde a AIDS já não era mais uma sentença de morte, *Pose* mostra a crueldade da doença em relação às suas vítimas. Por que, então, colocar em comparativo duas séries que à primeira vista só possuem em comum se tratar sobre a comunidade LGBTQ+? Para que possamos perceber a maneira como duas situações de homofobia são desenvolvidas.



Imagens 22: Justin (Randy Harrison) é levado em coma para hospital. Fonte: *Queer as Folk* (2000)

⁸⁶ “Os Assumidos” em tradução para exibição nacional.



Imagens 23: Corpo de Candy é encontrado em hotel.

Fonte: *Pose* (2019)

Enquanto o personagem de Randy Harrison é socorrido por paramédicos e levado em ambulância até um hospital, a personagem de Angelica Ross é encontrada por uma camareira, dias depois de ter sido assassinada. Mais uma vez evocando Judith Butler, “A ‘precariedade’ designa a situação politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem as consequências da deterioração de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras, e ficam diferencialmente expostas ao dano, à violência e à morte.”⁸⁷ Justin é um jovem de uma família branca de classe média, enquanto Candy é uma mulher trans que faz o necessário para sobreviver. Dessa maneira, é importante que possamos entender que mesmo dentro de uma mesma comunidade há uma série de questões relacionadas às diferenças sociais que precisam ser exploradas. Para Butler, a falta de proteção e reparação do Estado é um dos principais fatores que mantém esses sujeitos expostos à precariedade.

Porém, no campo do audiovisual o papel da imagem não é restrito a exibição de situações agravantes, elas também permitem ao receptor que as assemelhem a outras situações, que possam utilizá-las em conjunto e as relacionem com outras situações⁸⁸. Seguindo por esse pensamento, *Pose* exhibe uma série de referências inspirando-se em situações as quais o público possa também assimilar e, principalmente, fantasiar. A imagem é fundamental para que a imaginação do sujeito seja explorada e, nas palavras de Gaston Bachelard: “A imaginação não

⁸⁷ BUTLER, Judith. *Corpos em Aliança e a Política das Ruas: notas de uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 27.

⁸⁸ NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação. In.: *MANA* 14(2):, 2008, p. 455-475.

é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade.”⁸⁹

Essa ideia vai diretamente com o que já havia mencionado, sobre a representação dos anos 1980/1990 e da comunidade LGBTQ+ que o seriado elabora. A performance das personagens dentro da história não se dá apenas como a representação do que propõem, mas também permitem que o público as relacione com acontecimentos socioculturais ao redor do mundo. Logo, dessa maneira, há um resgate de situações que poderiam ter sido deixadas de lado pelo público. Essa imaginação material, como diz Bachelard, possui um caráter estético muito forte, o que explica a fantasia colocada em muitos momentos no roteiro de *Pose*.



Imagens 24: Pray Tell conversando com o fantasma de Candy.

Fonte: *Pose* (2019)

Um desses exemplos é principalmente visto no episódio de número quatro, da segunda temporada. O funeral de Candy é todo composto de diálogos entre as personagens que a estão velando e seu próprio espírito, que está ali para reconciliar-se. O peso dessa sequência talvez seja o maior entre todos os episódios da trama, já que aborda assuntos como o abandono familiar e a discussão sobre a AIDS dentro de um mesmo contexto. Pode-se perceber clara a intenção dos produtores em colocar uma situação de paranormalidade em uma obra que, até então, trata de assuntos reais em nossa sociedade; é dessa maneira que a narrativa da série provoca no seu público estranhamento e curiosidade, aproximando-os ainda mais da realidade das situações representadas.

⁸⁹ BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos – ensaios sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 17 – 18.



Imagens 25: Candy apresenta-se após sua morte.

Fonte: *Pose* (2019)

Ao decorrer deste capítulo explorei alguns caminhos das temáticas apresentadas no seriado. Tentei colocar a imagem em questão para entender como eles constroem a narrativa dessa história, seus aspectos estéticos e como eles dialogam com seu roteiro para contar a história desses sujeitos LGBTQ+. AIDS, homofobia e performatividade foram colocados em pauta para entendermos como o imaginário é ali colocado.

No próximo capítulo, então, poderei entrar mais exclusivamente às questões de gênero envolvendo toda essa produção. Pretendo colocar os estudos queer em confronto com a narrativa de *Pose*, tentando entender a maneira com que seus criadores exploram esses contextos para que possa entender seus significados e interesses.

CAPÍTULO 3 – GÊNERO, SEXUALIDADE E PERFORMANCE QUEER

Em meados da década de 1975, teóricas dos estudos feministas – influenciados por nomes como Simone de Beauvoir, começaram a se preocupar com questões mais profundas relacionadas ao gênero e, foi nessa perspectiva, que Gayle Rubin publica *O tráfico de mulheres: notas sobre a economia política do sexo*, onde elaboraria um ensaio voltado para entender a opressão sob mulheres, sejam elas homossexuais ou heterossexuais, e também de homens homossexuais. É nesse contexto que Rubin se apropria e traz o conceito de gênero para um olhar às minorias, possibilitando uma nova visão sobre temáticas abordadas dentro de uma perspectiva social⁹⁰.

Nomes⁹¹ com Judith Butler, Teresa de Laurentis Joan Scott e Joan Scott vem trazendo cada vez mais conteúdo para tal debate, provocando reflexões dentro da teoria de gênero e, cada vez mais possibilitando que essa discussão permaneça acesa e em constante evolução. Embora não deixe de enfrentar críticas vindo da parcela conservadora na sociedade, a força de tais estudos continua aumentando, permitindo que cada vez mais possa-se discutir suas questões nos mais variados espaços sociais.

Desde que decidi colocar *Pose* como centro da minha análise para este trabalho tornou-se indispensável que essa abordagem fosse feita, uma vez que a produção de Ryan Murphy, Steve Canals e Brad Falchuk é completamente voltada para a comunidade LGBTQ+, possibilitando que os mais variados debates sejam colocados em pauta. Mais do que apenas entretenimento, o seriado causa provocação não só em seu público, mas também naqueles responsáveis por uma nova onda fascista e conservadora em todo o mundo. Embora no capítulo anterior eu não tenha entrado diretamente em questões relacionadas à sexualidade, pretendo agora trazer a análise do audiovisual voltada para esses tópicos. Para tanto, então, colocarei aqui determinados conceitos que vão ser de extrema importância para minha escrita.

⁹⁰ Para Rubin: “Gênero é uma divisão dos sexos imposta socialmente. É um produto das relações sociais de sexualidade. [...] A divisão dos sexos resulta na repressão de algumas características de personalidade de praticamente todo mundo, homens e mulheres. O mesmo sistema social que oprime as mulheres em suas (do sistema) relações de troca, oprime a todo mundo em sua insistência numa rígida divisão de personalidade.” RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: notas sobre a “Economia Política” do sexo*. In RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017. P. 31.

⁹¹ Em um contexto mais nacional, nomes como Guacira Lopes Louro e Karla Bessa são exemplo de estudiosas do gênero o qual, mesmo com dificuldades, já aborda contextos políticos e sociais dentro da nossa realidade e possibilitam reflexões das mais várias camadas.

Iniciando, então, é importante colocar aqui uma das principais influências para o estudo da sexualidade, Michel Foucault. O filósofo francês mante-se como uma das principais referências para que possamos dialogar nos muitos caminhos possibilitados no entendimento do gênero. Obras como *A História da Sexualidade* (1976) foram fundamentais para que os principais aspectos da Teoria Queer pudessem ser elaborados.

Em paralelo a Gayle Rubin, outra importante filósofa estadunidense, Judith Butler, começa suas reflexões em relação ao assunto e, desde então, permanece contribuindo para que as vozes dessa minoria sejam ouvidas e respeitadas. Para a autora, as definições de gênero estão diretamente ligadas aos processos sociais, os quais são responsáveis pela dualidade sexual e nos impõem essa perspectiva desde o nascimento.

Se a identidade se afirma por intermédio de um processo de significação, se é desde sempre significada, e se mesmo assim continua a significar à medida que circula em vários discursos interligados a questão da ação não deve ser respondida mediante recurso a um “eu” que preexista à significação. Em outras palavras, as condições que possibilitam a afirmação do “eu” são providas pela estrutura de significação, pelas normas que regulam a invocação legítima ou ilegítima desse pronome, pelas práticas que estabelecem os termos de inteligibilidade pelos quais ele pode circular.⁹²

Se essa influência desde o nascimento segue sendo alimentada, é de extrema importância a percepção de como o caminho dessa identidade pode ser tortuoso e se transformar ao longo dos anos. Claro, também não há dúvidas de que a identidade de maneira binária tenha a principal força até os dias de hoje, uma vez que está nas raízes de nosso convívio social, mas é fundamental que seja confrontada. Para a filósofa, então, o gênero é produzido dentro do discurso social e seus efeitos assumem características performáticas punitivas para o sujeito.

Em uma segunda análise sobre a performatividade do gênero, Butler lança *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*, onde revisita suas reflexões sobre gênero e performatividade. Dentro do meu trabalho as análises de Judith Butler são indispensáveis, visto que todo o roteiro do seriado é voltado para a vida de mulheres que, além de transexuais, estão inseridas na arte drag. Todavia não só Butler, mas outros nomes como Virginie Despentes e John H. Gagnon também serão utilizados para que a análise pretendida por mim consiga se sustentar dentro dos debates da Teoria Queer.

⁹² BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. 11ª ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. P 207.

Disse no capítulo anterior que a comunidade LGBTQ+ envolvida nos bailes possui, até hoje, uma relação familiar muito importante. A representação que isso tem para esses sujeitos envolve, então, uma perspectiva de família que, inconscientemente, acaba por reforçar a hierarquia patriarcal de poder, já que existe alguém no controle dessa organização. Contudo, por mais que exista essa semelhança entre os meios familiares tradicionais e as *houses*, os sujeitos ainda precisam lidar com as dificuldades de aceitação fora desse ambiente. Dessa maneira, principalmente no mercado de trabalho, o preconceito faz com que precisem se submeter a situações de risco, como a prostituição.

A marginalização desses sujeitos é algo intrínseco na nossa sociedade, o efeito discursivo do gênero gera inúmeros conflitos já que o não entendimento do constante movimento que as identidades de gênero podem sofrer ao longo da vida de uma pessoa. No capítulo anterior mencionei as dificuldades enfrentadas no mundo trabalhista de Blanca e Angel, todavia dentro do contexto que apresentei, ambas se encontravam em empregos fixos e com certa regulamentação. Agora, pretendo discorrer sobre as situações de precariedade enfrentadas por essas jovens transexuais.

3.1 – Assédio, relações familiares e AIDS: como a precariedade age na performance

Em *Pose* é fundamental a crítica social que o programa pretende passar ao público. Diversas situações são colocadas em cena para abordar assuntos ainda mais polêmicos que necessitam ser discutidos.



Imagem 26: Angel recebe proposta de fotógrafo para seu primeiro ensaio profissional

Fonte: *Pose* (2018)

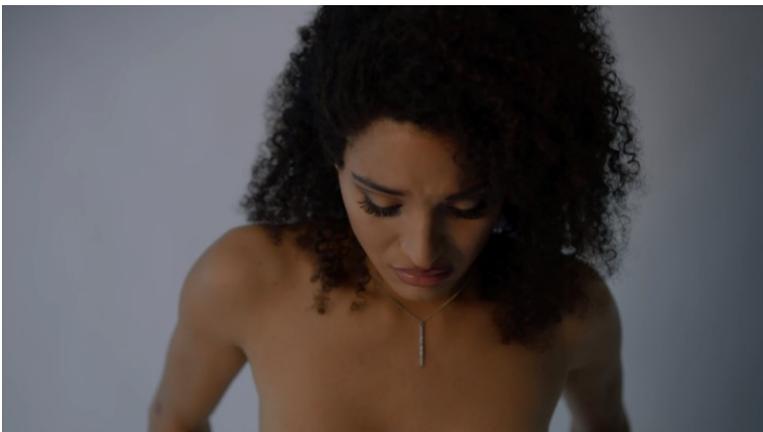


Imagem 27: Angel visivelmente abalada durante ensaio particular com fotógrafo.

Fonte: *Pose* (2018)

Nas imagens acima, 26 e 27, podemos ver a personagem de Indya Moore (Angel) em uma das cenas mais desconfortáveis da segunda temporada do programa, onde um fotógrafo lhe sugere que pague seu ensaio com uma segunda sessão, com fotos para a coleção privada do mesmo. Em ambos os frames, ela se encontra cabisbaixa, com um semblante visivelmente desconfortável e abalado – provavelmente porque, quando feita a proposta, ela já imaginasse do que se tratava; a coloração cinza do fundo, assim como a escolha de cores para a composição da cena, toda em tons de preto e branco, e também a nudez na segunda imagem, demonstram o caráter de humilhação e tristeza de sua posição como mulher dentro de um mundo machista. A

construção forte da personagem, abalada nesse momento, foi o que a popularizou entre os fãs; popularidade essa que até rendeu-lhe a capa da revista *Elle*, sendo a primeira mulher transexual a fazê-lo.⁹³

Essa é a realidade não só de modelos, mas de sujeitos nos mais diversos espaços públicos e privados, o assédio é um assunto que precisa ser constante, uma vez que não se sabe quando e nem onde acontecerá.

O assediado não é necessariamente aquele que aparece como o mais fraco, o mais solitário. A postura do assediado não depende do poder de ação de que dispõe o assediador, mas da forma de sua reação e de sua capacidade de resistência, do equilíbrio na gestão do ataque que menciona, da força de resistência que se dispõe.⁹⁴

Por essa razão, as variações entre maneiras de assédio se tornam muitas e imprevisíveis, muitas vezes passando despercebidas até mesmo por quem está sendo assediado. O assédio na situação de Angel se toma ainda um caminho diretamente ligado a questões de seu aceitação como mulher trans. Anteriormente a personagem já havia mencionado seu desejo de redesignação sexual, logo percebemos que seu constrangimento em relação às fotografias não é apenas relacionado ao ser explorada em seu trabalho, mas também em precisar exibir uma parte de si que não a deixa confortável. Lidar com os aspectos fisiológicos desses sujeitos é lidar diretamente com as consequências que isso traz para suas identidades de gêneros. Para Judith Butler, a constituição do gênero se dá devido a um repúdio que existe no próprio sujeito, ela diz: “Neste sentido, pois, o sujeito é constituído através da força da exclusão e abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, ‘dentro’ do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio.”⁹⁵

Posso ainda citar o caso de Elektra, que decide por fazer sua cirurgia de ressignificação, a personagem de Dominique Jackson é castigada e, após o procedimento, perde seu amante e seu status econômico. Para ela, submeter-se ao processo de redesignação sexual significava aceitar-se como a mulher que é e não mais viver em desconforto com seu corpo, embora fique claro que seu amante não mais a aceitaria – e isso é uma discussão a se fazer nas próximas páginas. Butler ainda diz:

⁹³ Informação retirada do site: <<https://www.metropoles.com/colunas-blogs/ilca-maria-estevao/indya-moore-e-a-primeira-modelo-trans-a-estrelar-capa-da-elle-usa>>

⁹⁴ KOUBI, Geneviève. Variáveis da noção de assédio. In.: BRESCIANI, Maria S.; SEIXAS, Jacy (Orgs.); Assédio Moral: desafios políticos, considerações sociais, incertezas jurídicas. EDUFU: Uberlândia, 2006. P. 20.

⁹⁵ BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.p.4.

“[...] a materialização de um dado sexo diz respeito, certamente, à regulação de práticas identificatórias, de forma que a identificação com a abjeção do sexo será persistentemente negada. E, contudo, essa abjeção negada ameaçará denunciar as presunções auto-fundantes do sujeito sexuado, fundando como está aquele sujeito num repúdio cujas consequências não pode plenamente controlar.”⁹⁶

Temos então duas situações em que percebemos a influência fisiológica para o bem-estar desses sujeitos; se de um lado Elektra corre os riscos, mas realiza seu desejo pela cirurgia, do outro vemos Angel impotente perante a situação de abuso, ela perde não só o controle sobre o seu corpo, mas também o controle sobre sua identidade, já que seu órgão genital (pênis) estaria para sempre registrado nas fotografias – de certa forma a impedindo de afirmar-se como mulher.

Mesmo que a cena seja fictícia, situações como essa são extremamente comuns dentro de ambientes onde existe enaltecimento da beleza estética de alguém, modelos de todos os tipos são vítimas desse comportamento daqueles com quem interagem. Nomes de fama internacional, como Terry Richardson⁹⁷ e Mario Testino⁹⁸, foram denunciados por casos de assédio de modelos, Richardson inclusive tendo sido colocado como um Harvey Weinstein⁹⁹ do mundo da moda.

É importante que situações como essa sejam colocadas em cena também pela aproximação que provoca nos telespectadores, permitindo que reflitam sobre o assunto e, muitas vezes, possam entender e escapar de acontecimentos semelhantes. É dentro dessa aproximação com o seu público que a obra ganha destaque e alcance dentro do meio midiático. Raimundo Martins, em uma perspicaz reflexão referente à cultura visual diz que:

Na perspectiva da cultura visual a interpretação se constitui como prática social que mobiliza a memória do ver, aciona e entrecruza sentidos da memória social construída pelo sujeito. Influenciadas pelo imaginário do lugar

⁹⁶ Idem, ibidem.

⁹⁷ O famoso fotógrafo foi acusado, pela primeira vez, em 2010 de seu comportamento inadequado durante seus ensaios. Vogue e GQ são exemplos de revistas que encerraram seus trabalhos com o artista. Em matéria de 2017, entretanto, The New York Times traça um caminho para mostrar que Richardson foi acusado e punido para servir de exemplo, mas a realidade desses abusos ainda é muito maior. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/10/27/style/terry-richardson-sexual-harassment-fashion-photographers.html>

⁹⁸ Também querido pelas revistas de moda e até pela família real britânica, Mario Testino foi acusado de molestar diversos modelos durante seus ensaios, fazendo-os tocar o corpo uns aos outros e até mesmo serem tocados pelo próprio fotógrafo. Segundo entrevistas concedidas ao The New York Times, o comportamento do artista era de conhecimento de muitos agentes e modelos já antes das denúncias acontecerem. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/01/13/style/mario-testino-bruce-weber-harassment.html>.

⁹⁹ O produtor de cinema foi desmascarado, em investigação do jornal The New York Times, por uma série de casos onde abusou de atrizes e atores durante sua longa carreira. Mais informações em: <https://www.nytimes.com/2017/10/05/us/harvey-weinstein-harassment-allegations.html>

social as interpretações configuram processos de construção de sentidos e significados.¹⁰⁰

A interpretação do público, então, colabora para a construção dessa narrativa, envolvendo-os de maneira que, independentemente de onde esteja, a reflexão e crítica continua sendo feita, na qual Martins continua: “Indivíduos de um mesmo grupo ou comunidade podem conviver com as mesmas imagens, mas cada um as vive e interpreta de maneira diferente, criando brechas e espaços de diversidade.”¹⁰¹ Essa variação dentro das interpretações é fundamental para que o diálogo se espalhe e não permaneça dentro de um esquecimento que pode – e vai – continuar sendo prejudicial por inúmeros fatores.

Há ainda um outro caminho a se tomar em respeito não só a cena das imagens anteriores, mas em relação as diferenças de gênero que são colocadas em pauta. Existe claramente a demonstração de que o homem está acima da mulher ali representada, todavia não podemos esquecer que se trata de uma mulher trans, que acaba por esconder sua identidade de gênero visando um caminho no mercado da moda. Nesse sentido, existe uma vulnerabilidade ainda maior, já que a personagem precisa adaptar-se àquele ambiente e vender sua imagem como uma mulher cis gênero.

Como disse antes, não é preciso ir muito longe para percebermos essa superioridade imposta entre homens e mulheres, os casos divulgados nos últimos anos nos levam a compreender que o distanciamento entre eles existe, e é enorme. Judith Butler, ainda em *Corpos em aliança e a política das ruas* – notas sobre uma teoria performativa de assembleia, coloca em foco duas importantes questões sobre a situação de precariedade desses sujeitos. Quem são essas mulheres? Quais são as características que as definem como mulheres? Segundo ela, “o próprio debate sobre quem pertence ao grupo chamado “mulheres” marca uma zona distinta da vulnerabilidade, isto é, aquelas que não estão adequadas às normas de gênero e cuja exposição à discriminação, ao assédio e à violência apenas se exacerba por esses motivos.”¹⁰² Para ela, então, a desigualdade desses sujeitos não é apenas um caminho binário, dividindo homens e mulheres, mas as definições do quem seriam esses homens e mulheres provoca uma discrepância ainda maior, jogando aqueles pertencentes à comunidade LGBTQ+ (outra vez)

¹⁰⁰ MARTINS, Raimundo. Porque e como falamos da cultura visual? In.: Visualidades. Revista do programa de mestrado em cultura visual - FAV I UFG, p. 73.

¹⁰¹ Idem, ibidem. P. 74.

¹⁰² BUTLER, Judith. *Corpos em Aliança e a Política das Ruas: notas de uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 96.

para escanteio. Podemos então nos perguntar, quais são as consequências disso para os convívios sociais desses indivíduos?

Talvez sendo um pouco ousado, quero colocar em evidência essa relação familiar que existe, pelo desejo de Blanca em ter sua própria *house*, dentro dessa comunidade. A estrutura de uma família nos remete a uma convivência onde uma pessoa possui certo poder sobre as outras. Isso acontece na maioria dos casos de famílias heterossexuais, mas como se essa relação acontece dentro da comunidade LGBTQ+?

Ao buscar esse contexto familiar próximo ao padrão (mãe, pai e filhos), podemos perceber como a *performatividade* também está inclusa nessas relações. *Pose* exemplifica essa estrutura aos moldes patriarcais e hierárquicos, a performance exibida pela obra casa diretamente com um olhar conservador de seus produtores, que já mencionei aqui. Em contraposição, *Paris is Burning* nos transparece uma outra noção sobre a vivência dentro das *houses*, tornando-se uma estrutura de apoio para esses sujeitos, respeitando suas próprias performatividade. Enquanto vemos a ficção alimentar e ressaltar estereótipos familiares de uma cultura heteronormativa, as entrevistas exibidas por Jennie Livingston mostra um local acolhedor que, mais do que apoio para as disputas durante balls, constroem uma relação de intimidade, suporte e compreensão.

A meu ver, a performance trabalha também dentro desse contexto. A maneira como utilizam o exemplo patriarcal para estruturarem essas famílias constituídas por LGBTQ+s (onde existe uma figura de poder (pai/mãe) e aqueles que obedecem e buscam por conselhos dessas pessoas (filhos). Por terem sido, majoritariamente, expulsos de casa devido ao preconceito com seus gêneros e/ou sexualidade, os indivíduos acabam por simulando aquilo que perderam, colocando no outro as referências perdidas de seus familiares biológicos. Se, para Judith Butler, a performatividade age sem um sujeito por trás, fica visível que a narrativa criada por Murphy, Falchuk e Canals não a exhibe, mas alimenta uma performance fantasiosa, característica de todo o simulacro que criaram. “No caso do gênero, as inscrições e interpelações primárias vêm com as expectativas e fantasias dos outros que nos afetam, em um primeiro momento, de maneiras incontroláveis: trata-se da imposição psicossocial e da inculcação lenta das normas.”¹⁰³ Essa estrutura familiar, então, alimenta um sentimento de amparo e pertencimento para esses

¹⁰³ BUTLER, Judith. *Corpos em Aliança e a Política das Ruas: notas de uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 25.

sujeitos, possibilitando que se sintam incluídos, entretanto, o seriado trabalho a relação familiar de uma maneira íntima ao conservadorismo. Como falei no segundo capítulo, as *houses* eram ambientes acolhedores para esses sujeitos, lugares onde não seriam julgados por serem e agirem como são, e impedindo que acabem em situações onde a vulnerabilidade não é só uma questão de seu gênero, mas torna-se uma questão pública.



Imagem 28: Angel e Lil' Papi são induzidos a experimentarem drogas

Fonte: *Pose* (2018)

Em outra cena, Angel acaba sendo influenciada a experimentar cocaína, sob a ideia de que deixaria mais leve sua noite. Destaco aqui essa cena seguindo essa linha de como as opiniões e influências podem divergir. O uso de drogas é um assunto abordado constantemente em programas como *Pose*, onde personagens acabam entrando em um mundo sem controle e, conseqüentemente, tendo desagradáveis reviravoltas em suas vidas e é exatamente isso que acontece com Angel, que acaba por ser expulsa de casa e vivencia a decadência crescente de sua carreira.

A importância dessa abordagem pode ser entendida principalmente pela propagação desse assunto, uma vez que o seriado exibido em horário nobre, logo tendo uma maior audiência a ser confrontada pelo tema e, enxergar o problema, conseqüentemente espera-se que o diálogo social aconteça. Luiza Ribeiro e Simone Tuzzo, em estudo sobre o que Jesús Martin-Barbero tem sobre as relações entre obra televisiva e público, dizem:

Com esse sentido, começou-se a ver a família como um lugar em que ocorre a leitura e a codificação das mensagens veiculadas nos meios de comunicação. Contudo a mediação da cotidianidade familiar não se restringe apenas aos

discursos dos meios comunicacionais, mas como um espaço de relações mais próximas.¹⁰⁴

Não é por acaso que esses acontecimentos são posteriores a sua introdução no mundo dos ilícitos, a crítica se encontra justamente nessas consequências, mostrando perigos e dificuldades que, sem dúvida, aparecerão junto com o prazer dos entorpecentes. Nesse sentido, Raimundo Martins ainda diz: “Trabalhar com interpretação crítica significa compreender que arte e imagem são ideológicas, e que o artístico, inclusive dentro da sua especificidade estética, faz parte de uma economia sociocultural que outorga às obras e às imagens uma dimensão de valor.”¹⁰⁵ Seja em diálogos ou ações, as drogas são colocadas como um grande inimigo daquela comunidade que perde apenas para um outro vilão nessa história, o vírus da AIDS.

Em todos os episódios das duas temporadas o delicado assunto do surgimento da AIDS é colocado em cena. Embora continue seguindo a linha fictícia de outros acontecimentos, as personagens são postas em situações que evidenciam o quão destrutivo essa doença foi nas últimas décadas dos anos 1980/90. Blanca, a protagonista de toda a trama, é portadora do HIV e usa da doença como arma para construir sua história.

Entretanto é importante não esquecermos da destruição que o surto causou para toda a comunidade LGBTQ+ dos anos 1980 e 1990, jogando-os ainda mais para lugares periféricos e alimentando um preconceito que já possuía uma magnitude de vertentes. “Além disso, a epidemia de AIDS veio fortalecer o sentimento de culpa e a perda de autoestima a tal ponto que a homofobia interiorizada torna-se um verdadeiro problema de saúde pública”¹⁰⁶, ser portador dessa doença, não como nos dias atuais, era um atestado de óbito para a grande maioria, visto que se sabia quase nada sobre, além de que a contaminação se dá principalmente pelo contato sexual desprotegido.

Em *Paris is Burning* nós tivemos uma visão de como a doença abalava esses sujeitos, vendo-os em situações precárias, com corpos magérrimos e sem nenhuma perspectiva de melhora. E é exatamente por isso que a maneira como *Pose* aborda a situação é, ao mesmo tempo, sensível e idealista. Percebemos os dois lados de uma mesma tragédia, enquanto Blanca luta pela vida e por seus sonhos, ao descobrir também ser portador da doença, Pray Tell (Billy

¹⁰⁴ RIBEIRO, Luiza Carla; TUZZO, Simone Antoniaci. Jesus Martín Barbero e seus estudos de mediação e telenovela. In.: Comunicação & Informação, v. 16, n. 2, p. 4.

¹⁰⁵ MARTINS, Raimundo. Porque e como falamos da cultura visual? In.: Visualidades. Revista do programa de mestrado em cultura visual - FAV I UFG, p. 76 – 77.

¹⁰⁶ BORRILLO, Daniel. Homofobia: história e crítica de um preconceito. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 102.

Porter) desiste completamente de tudo pelo qual sempre batalhou, aceitando a morte dolorosa que o aguardava, assim como já havia presenciado a de vários outros namorados.

Em relação à ciência, os conhecimentos adquiridos em relação à epidemia da Aids são realmente admiráveis desde os primeiros casos clínicos relatados em 1981 (Okie, 2006), e, mesmo antes da descoberta do agente etiológico, já se afirmava ser esse infeccioso e sexualmente transmissível. A descoberta do HIV ocorreu em pouco mais de dois anos e sua relação causal com a Aids já estava estabelecida em 1984. Em 1985 já havia testes disponíveis para o diagnóstico sorológico. Pouco tempo depois, esses testes começaram a ser utilizados para a triagem de sangue a ser transfundido e, em 1987, foi demonstrado o efeito benéfico, apesar de fugaz, da zidovudina contra o HIV.¹⁰⁷



Imagem 29: Folders sobre educação sexual.

Fonte: *Pose* (2018)



Imagem 30: Blanca fala com Damon sobre os riscos de sexo sem segurança.

Fonte: *Pose* (2018)

Segundo¹⁰⁸ o governo dos Estados Unidos o número de casos de HIV vem crescendo desde 2013, tendo quase 39 mil diagnósticos positivos no ano de 2017. Essa crescente da doença explica em muito o quanto a produção de *Pose* é voltada para esse diálogo contemporâneo; mais do que apenas a representação daquele período de trevas para a comunidade LGBTQ+,

¹⁰⁷ GRECO, Dirceu. A epidemia da AIDS: impacto social, científico, econômico e perspectivas. In.: Estudos Avançados, UFMG, 2008. P. 75.

¹⁰⁸ Informações retiradas e traduzidas livremente do site: <https://www.hiv.gov/hiv-basics/overview/data-and-trends/statistics>

mas também servindo de conscientização para os perigos causados pelo sexo sem proteção, uma vez que é bastante perceptível o aumento no número de pessoas contaminadas, principalmente jovens.

Nas imagens 29 e 30 vemos Blanca conversando com o primeiro de seus filhos, Damon, sobre os riscos da contaminação da doença, alertando-o sobre os cuidados a serem tomados e quais seriam as consequências uma vez contaminado com a enfermidade. Creio ser importante destacar este tema pois ainda hoje ser portador do vírus da AIDS é quase que imediatamente relacionado com a homossexualidade, sendo uma questão cara a ser debatida.

Blanca, Pray Tell, Ricky e Candy, esses personagens tem em comum o diagnóstico soropositivo. Cada um deles lida de uma maneira diferente com isso, enfrentando seus medos a fim de entender a situação. Essa diferença de tratamento consigo mesmos nos mostra um lado perigoso entre as relações grupais desses sujeitos, diretamente ligada ao afastamento social dos mesmos. Existe um afastamento que os próprios sujeitos se impõe, para que seus vínculos interpessoais não sejam prejudicados: “Percebemos um pacto de silêncio em relação a ele. Assim, a infecção pelo HIV é tipicamente vivida de forma isolada. Identificar-se ou ser identificada no grupo como uma travesti portadora do HIV colocaria em risco a sobrevivência social.”¹⁰⁹

Essa aproximação, juntamente com outros assuntos diretamente referentes ao estudo de gênero discutirei nas próximas páginas, dessa vez com uma abordagem mais voltada para os estudos feministas e queer, pretendendo relacionar assuntos ainda de suma importância e excepcionalmente colocados na trama televisiva que *Pose* nos traz.

¹⁰⁹ CROVATO, Cristina A. S.; PAULINO, Danilo B.; Prado, Marco Aurélio M.; RAIMONDI, Gustavo A.; TEIXEIRA, Flávia do B. Entre o segredo e as possibilidades do cuidado: (re)pensando os silêncios em torno das narrativas das travestis sobre HIV/AIDS. In.: *Sexualidad, Salud y Sociedad*, nº 29, agosto, 2018, p. 380.

3.2 – Relações sociais da prostituição e fetichização na comunidade LGBTQ+

Com nenhuma surpresa, logo nos primeiros episódios da trama podemos perceber que a prostituição é um campo de saída para muitos da comunidade, sejam pessoas cisgênero ou transgêneros. Isso acontece, como disse, devido a marginalização imposta aos sujeitos. Trago a prostituição como primeiro tópico aqui justamente por estar ligada diretamente a epidemia da AIDS nos anos 1980 e 1990.

[...] muito do que se produz e se veicula hoje nos meios audiovisuais atua com objetivos precisos: falsear a nossa percepção e capacidade de leitura dos processos sociais e políticos; contrabandear leituras de mundo e sentidos representativos de recortes específicos de classe e ideologia, dissimulados sob roupagens inofensivas; camuflar medidas programáticas sob o pretexto de que configurariam respostas acidentais e provisórias; obliterar as conexões entre ofensivas articuladas em diferentes níveis e campos de atuação institucional, governamental e de mercado, apresentando-as como iniciativas isoladas ou apenas incidentalmente convergentes; neutralizar ou minar nossas capacidades de resposta, organização e resistência.¹¹⁰

O trecho acima faz parte de um artigo publicado por Fábio Ramalho na revista argentina *IMAGOFAGIA*, nele o autor coloca em análise uma série de aspectos importantes para o estudo do audiovisual, principalmente quando retrata questões sobre a sexualidade. Resgatei justamente por nos remeter ao que foi dito anteriormente sobre a representação colocada em tela por *Pose* e como ela acaba construindo a narrativa um tanto quanto fantasiosa em relação à realidade.

Embora exista uma imensa crítica sobre as maneiras que esses sujeitos encontram para sobreviver, a série acaba encontrando uma bifurcação em seu caminho, quando aborda a temática da prostituição. Digo, essa dualidade no percurso da narrativa acontece porque embora esteja retratando a vida precária daquela população, existem elementos que remetem novamente a uma certa glamourização da profissão.

Coloquei as imagens abaixo em evidência porque, a meu ver, exemplificam bastante o que quero dizer e, mesmo que seja inevitável que o roteiro seja escrito dentro de um simulacro, é importante que esses detalhes sejam apontados e entendidos dentro do produto final exibido ao público.

¹¹⁰ RAMALHO, Fábio. Para habitar um mundo de imagens e sons: práticas minoritárias no audiovisual. In.: *IMAGOFAGIA – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, nº17, 2018, p. 503.

Na primeira vemos Angel, personagem interpretada pela atriz Indya Moore. Já mencionado antes, sua popularidade aumentou significativamente da primeira para a segunda temporada, tornando a personagem querida por todo o público e referência mundial como atriz transexual. Na cena vemos ela e “colegas de trabalho” conversando por um píer, enquanto esperam pessoas interessadas no serviço sexual oferecido. Contudo, colocarei aqui alguns detalhes no produto final da cena que, como disse, fazem com que a aparência glamorosa seja mantida.



Imagens 31: Angel espera no píer por clientes.

Fonte: *Pose* (2018)



Imagens 32: Elektra dorme em um banco de parque na cidade.

Fonte: *Pose* (2018)

Para uma contextualização das cenas, podemos perceber que o clima está frio em ambas, visto que as duas usam algo para cobrirem seus corpos. Angel com um longo casaco felpudo rosa para se proteger do vento; suas roupas, contudo, pouco tem de proteção. Seu cabelo claramente está sendo balançado pela brisa de outono/inverno da região, o que faz com que uma calma tal qual das árvores atrás dela possa ser percebida nesse movimento. Ao fundo vemos um crepúsculo em tons leves que iluminam a atriz; na segunda vemos Dominique Jackson, atriz que interpreta Elektra, deitada em um banco de praça, dormindo. O clima escuro e melancólico do parque imediatamente nos passa a ideia de que ela fora dormir ali por não ter

outra opção, após ser largada por seu *sugar daddy*. Entretanto, reparamos também que por baixo de seu cobertor pequeno, ela usa roupas de aspecto caro, assim como um lenço em sua cabeça e sapatos de salto alto, em sua mão percebemos sacolas que em muito parecem de lojas de grife.

Visivelmente, as duas cenas estão perfeitas, mostram a qualidade da produção fotográfica da série, assim como a atenção aos detalhes corporais que remetem imediatamente à personalidade das personagens e seu momento na trama. Se tratando de Angel, todavia, podemos perceber as intenções dos roteiristas em manterem uma imagem de princesa, quase pura e intocável; embora use roupas curtas, a coloração rosa de seu casaco combinando, quase perfeitamente, com a cor do céu naquele momento somadas ao ambiente calmo e quase campestre faz com que tenhamos a ideia de que a personagem está ali meramente para se divertir, talvez seja até a proprietária da residência que vemos atrás. Em um direto oposto, temos total consciência de que a vida da grande maioria das mulheres que vivem da prostituição não possui um terço de todo esse luxo.

Segundo Virginie Despentes: “Fazer o que não se deve: pedir dinheiro por aquilo que deveria ser gratuito. A decisão não pertence à mulher adulta, o coletivo impõe suas leis.”¹¹¹ Ao dizer isso, Despentes retoma uma discussão fundamental dentro dos estudos feministas e de gênero, o machismo instaurado na sociedade. Como uma mulher transexual, Angel ainda convive com o fato de que muitos dos homens que pagam por seus serviços estão ali por considerarem seu corpo um objeto de fetiches. Entrarei nessa questão de desejos sexuais mais a frente, mas é importante deixar aqui essa menção.

Não só por todo o preconceito envolvendo as situações de machismo na sociedade, mas as condições de trabalho de uma prostituta são conhecidamente de tamanha precariedade, expondo-as a ambientes completamente anti-higiênicos e situações as quais não saberiam dizer se voltariam com vida. Para exemplificar, volto a mencionar a obra de Jennie Livingston, *Paris is Burning*: no final do documentário, uma homenagem é feita a uma das sujeitas ali retratadas, Venus Xtravaganza, mulher trans e *drag queen* que, durante um de seus programas, acabou sendo atacada e assassinada.

A antiga hostilidade religiosa contra os sodomitas encontra nova vitalidade em um discurso que, revestido de linguagem científica, torna legítima a inferiorização e, às vezes, até mesmo o extermínio dos indivíduos considerados, daí em diante, não mais como pecadores, contrários à ordem divina, mas como perversos e perigosos para a ordem sanitária.¹¹²

¹¹¹ DESPENTES, Virginie. Teoria King Kong. Tradução: Márcia Bechara: São Paulo: N-1 Edições, 2016, p. 47.

¹¹² BORRILLO, Daniel. Homofobia: História e crítica de um preconceito. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, P. 64.

Candy, uma personagem chave na série é o melhor exemplo ao qual posso recorrer; mulher transexual, a personagem foi construída para dar mais voz ainda para minorias, provocando desconfortos que trazem situações reais à trama. Em referência a todas as mulheres, independente de raça ou identidade, ela acabou assassinada brutalmente por um de seus clientes.

A violência sexual é uma forma de violência física e psicológica, especialmente destruidora e humilhante, que reforça a supremacia e o poder do macho. Sua imensa destrutividade explica por que é utilizada comumente como punição e tortura em guerras, prisões, interrogatórios policiais de presos comuns e políticos, de ambos os sexos e de todos os gêneros não-masculinos.¹¹³

O número de casos de LGBTQ+s que sofrem algum tipo de agressão é cada vez mais noticiado, acontecimentos onde a violência acaba em morte crescem em grande escala. Ocorrem independente de gênero, sexualidade ou raça, gerando uma onda de pânico entre os que seguem sendo marginalizados dentro de uma cultura heterossexual. Todavia, a situação se torna ainda mais agravante quando o levantamento dessas vítimas é feito; o número de casos envolvendo a morte de mulheres transexuais negras é mais do que agravante. Só em 2018, nos EUA¹¹⁴, 26.¹¹⁵

Na imagem 14, por outro lado, temos o oposto de todo clima angelical da anterior. Elektra se encontra em uma situação deplorável, sem dinheiro e sem moradia, sendo obrigada a dormir nas ruas; porém, ela mantém sua cabeça erguida e isso é mostrado a partir dos elementos que compõem seu figurino na cena. Mesmo estando jogada à rua, a utilização de suas roupas de marca, salto alto e sempre agarrada às sacolas de compras trazem ao público a ideia de que a magnitude daquele que outrora fora a rainha de toda aquela comunidade representada.

¹¹³ FALEIROS, Eva. Violência de Gênero. In.: TAQUETTE, Stella (Org.). Violência contra a mulher adolescente/jovem. EDUERJ: Rio de Janeiro, 2007. P. 64.

¹¹⁴ A realidade brasileira é ainda muito pior. O país lidera o ranking mundial de assassinatos de transexuais. Entre 2008 e 2016, mais de 800 casos foram divulgados pela ONG Transgender Europe, não considerando os casos que não são reportados às autoridades. Informações retiradas de: <http://especiais.correiobraziliense.com.br/brasil-lidera-ranking-mundial-de-assassinatos-de-transexuais>

¹¹⁵ Dados retirados de: <https://time.com/5601227/two-black-trans-women-murders-in-dallas-anti-trans-violence/>



Imagens 34: Venus Xtravaganza.

Fonte: *Paris is Burning* (1991)

Voltando a Despentes: “Nenhuma legislação proíbe ninguém de dormir na rua aos quarenta anos. A mendicância é uma degradação tolerável. O trabalho é outra. Mas a venda do sexo preocupa todo mundo, e as mulheres “respeitáveis” sempre tem algo a dizer sobre isso”.¹¹⁶ Criando esse confronto de ideias dentro de uma mesma produção traz novamente a falsa sensação de uma realidade utópica para quem é marginalizado. Embora Angel e Elektra passem períodos vendendo seu corpo, rapidamente suas condições mudam e elas voltam a habitar um universo paralelo de felicidade “onde um mesmo sujeito ou projeto crítico tende a oscilar e mesmo combinar essas diferentes estratégias de leitura, interpretação e intervenção.”¹¹⁷ Em uma tentativa de levar ao audiovisual a história da comunidade LGBTQ+, especificamente aquela pertencente às periferias de Nova York.

¹¹⁶ DESPENTES, Virginie. Teoria King Kong. Tradução: Márcia Bechara: São Paulo: N-1 Edições, 2016, p. 47.

¹¹⁷ RAMALHO, Fábio. Para habitar um mundo de imagens e sons: práticas minoritárias no audiovisual. In.: *IMAGOFAGIA – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, nº17, 2018, p. 505.

3.3 – A estética do medo



Imagens 35: Angel se submetendo à aplicação ilegal de silicone.

Fonte: *Pose* (1991)



Imagens 36: Candy se submetendo à aplicação ilegal – e duvidosa – de silicone.

Fonte: *Pose* (2018)

As imagens 35 e 36, acima, Angel e Candy (Angelica Ross) estão fazendo procedimentos estéticos, sem nenhuma supervisão médica e em locais duvidosos. Isso acontece porque ambas são questionadas quanto aos seus corpos, quando lembradas que fisiologicamente suas características masculinas ainda estavam evidentes.

A estética corporal é temática de imensa importância para os estudos queer; suas relações com o sexo são tão estreitas quanto aos referentes a identidade de gênero. É por esse olhar que Paul Preciado se interessa e disserta em seus ensaios sobre uma contrassexualidade¹¹⁸. O autor espanhol enxerga os caminhos entre gênero e sexualidade de uma maneira ainda mais física, ao contrário de Butler que entende essas relações como movimentos da linguagem; para

¹¹⁸ A contrassexualidade supõe que o sexo e a sexualidade (e não somente o gênero) devem ser compreendidos como tecnologias sociopolíticas complexas; que é necessário estabelecer conexões políticas e teóricas entre o estudo dos dispositivos e dos artefatos sexuais (tratados até aqui como anedotas de pouco interesse dentro da história das tecnologias modernas) e os estudos sociopolíticos do sistema sexo/gênero. PRECIADO, Beatriz. *Manifesto Contrassexual: Práticas subversivas de identidade Sexual*. São Paulo: n-1 edição. 2014, p. 24 e 25.

ele, as construções sociais relacionadas ao corpo não só são resultado de uma sociedade heterossexual, em suas palavras:

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

Enquanto sujeitas transexuais, as personagens seguem o caminho guiado pela influência dos pensamentos heterossexistas da sociedade, tentando se colocar em padrão imposto por todos ao seu redor, que não as aceitam como mulheres em resultado de suas características sexuais biológicas.

Dentro desse mesmo contexto, faço aqui uma ligação com os desejos sexuais de um indivíduo e da maneira com que essas pessoas lidam com isso. Candy e Angel sofreram uma pressão social para que adequassem seus corpos cada vez mais aos corpos de uma mulher cisgênero, só assim podendo ser aceitas naquele meio em qual conviviam. De uma maneira diferente, contudo, sua mãe, Elektra é vítima de um movimento contrário a esse, quando é largada por seu namorado em razão de ter realizado sua cirurgia de mudança de sexo. Embora se exhiba como heterossexual, sua sexualidade desviante é o que o mantém nessa relação, seu desejo pelo pênis de Elektra acontece como um segredo que guarda, mas que é indispensável para ele, que não quer apenas uma amante que se encaixe nos padrões heterossexuais: “O núcleo do contrato se sustenta sim na questão sexual, e o ato sexual, mesmo sob lei, se apresenta como uma relação de objeto que diferencia o matrimônio da prostituição por dois elementos fundamentais, porém problemáticos: a reciprocidade dos parceiros e a não limitação no tempo.”¹¹⁹

O caráter heteronormativo da situação se dá justamente em razão de que embora se sinta atraído pelo pênis de Elektra, ele ainda se considera completamente heterossexual, a ruptura na qual ele coloca o “eu” da amante traz em ênfase justamente essa dualidade sexo/gênero; para Judith Butler, essa separação se dá justamente no mesmo contexto social no qual a linguagem permite que os dois sejam separados:

Se o gênero consiste dos significados sociais que o sexo assume, então o sexo não adquire significados sociais como propriedades aditivas, mas, ao invés disso, é substituído pelos significados sociais que adota; o sexo é abandonado no curso dessa assunção e o gênero emerge não como um termo em uma permanente relação de oposição ao sexo, mas como um termo que absorve e

¹¹⁹ PEREZ, Daniel Omar. O sexo e a lei em Kant e a ética do desejo em Lacan. In.: Revista AdVerbum 4 (2) Ago a Dez de 2009, p. 107.

desloca o “sexo”, a marca de uma substanciação plena no gênero ou aquilo que, do ponto de vista materialista, pode constituir uma plena dessubstanciação.¹²⁰

As influências linguísticas dentro desse campo, vão, também para além das questões sobre a performatividade do gênero; John Gagnon, em sua obra *Uma interpretação do desejo: ensaios sobre o estudo da sexualidade*, coloca de maneira inteiramente voltada para os desejos sexuais desses sujeitos:

Com respeito às preferências eróticas pelo menos gênero e pelo gênero oposto, é cada vez mais plausível fornecer histórias e motivações que independam inteiramente do desejo sexual ou do gênero. Assim, o favorecimento da mobilidade social, a oportunidade de ganhar dinheiro, o desejo da segurança pessoal, o aplacamento do pavor em meio a uma batalha, a chance de participar de comunhões religiosas e o desejo de ter filhos – exemplos de motivações não-sexuais para a conduta sexual.¹²¹

De certa maneira, podemos incluir esses desejos em um caráter fetichista, a maneira como o prazer é adquirido para homens como o amante de Elektra vai além de uma identidade de gênero, desde que ela mantenha seus traços femininos – mas conserve seu pênis – as vontades dele continuariam a ser feitas e seu prazer concebido; onde Gagnon ainda diz:

Em consequência disso, os relatórios de pesquisa sobre pornografia, os livros científicos sobre sadomasoquismo, os estudos das secreções internas de homossexuais e heterossexuais e os relatórios sobre experiências eróticas das mulheres não podem ser tratados como meros resultados de uma investigação desinteressada, mas representam atos morais e políticos em dramas mais amplos de liberação e repressão.¹²²

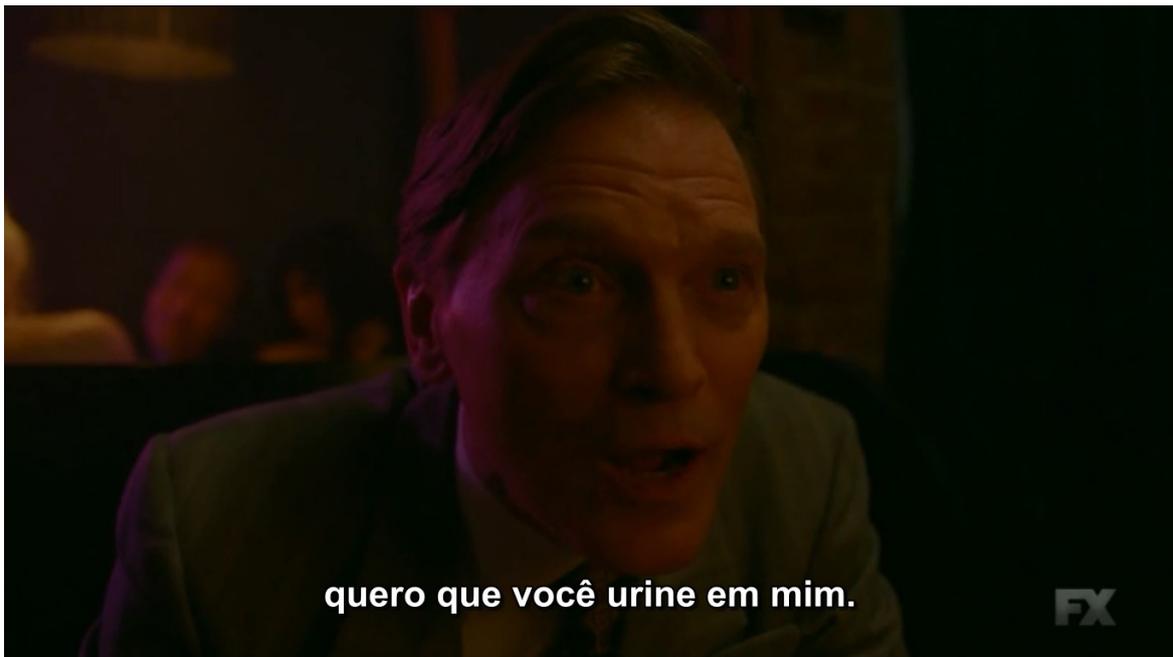
A representação abaixo, pela imagem número 37, exemplifica mais uma vez essa atração que os homens encontram nos sujeitos transexuais, a possibilidade de permitir que sejam colocados – de certa forma – além das regras padrões e, ainda mais, aumentando os níveis de uma homofobia interna que raramente é perceptível por eles próprios.

Na imagem 38, a mesma questão relacionada aos desejos sexuais de um sujeito pode ser observada, fazendo-se valer de sua traumática experiência a personagem de Dominique Jackson acaba por encontrando vocação em ser Dominatrix, conseguindo conquistar todo seu glamour, enquanto continuava satisfazendo homens e seus fetiches mais profundos.

¹²⁰ BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.p.6.

¹²¹ GAGNON, John. *Uma interpretação do desejo: ensaios sobre o estudo da sexualidade*. Garamond – Rio de Janeiro, 2006, p. 196.

¹²² Idem, p. 171.



Imagens 37 Elektra é surpreendida por um pretendente.

Fonte: *Pose* (2018)



Imagens 38: Sala de dominação de Elektra.

Fonte: *Pose* (2018)

Não tanto curiosamente, sem nenhuma dúvida existe um motivo para que homens como o par de Elektra desejem manter em segredo suas relações que poderiam colocar em cheque sua heterossexualidade. A homofobia¹²³ internalizada muitas vezes não é completamente exposta, ou mesmo notada, já que está intrínseca ao sujeito e sua formação social, é algo familiar.

A necessidade de que a ordem patriarcal seja mantida alimenta essa irracionalidade preconceituosa que impede com que as mudanças sejam aceitas.¹²⁴ Evocando mais uma vez Virginia Despentes em relação a dualidade sexo/gênero, assim como os desejos sexuais. Para ela: “Os homens adoram imaginar que o que as mulheres querem é lhes seduzir e enlouquecer. Trata-se da mais pura projeção homossexual: se fossem do sexo feminino, achariam formidável poder excitar outros homens”¹²⁵.

3.3 – A performatividade da paródia drag

Há ainda uma grande observação a ser feita, as estruturas construídas por essa homofobia internalizada não são exclusivas do meio heterossexual; por serem efeito de discursos sociais intrínsecos na sociedade, ela também atinge – e muito – membros da própria comunidade LGBTQ+. Estar consciente e em paz com sua identidade de gênero e sua sexualidade, não impede que homens gays propaguem preconceitos entre si. As raízes do machismo necessitam mais do que apenas reflexões sobre sexualidade e identidade, mas precisam que a igualdade seja exposta e abraçada pelos sujeitos, ou então de nada adiantaria lutarmos por nossos direitos.

Mesmo morta, a personagem de Angelica Ross é fundamental para que a comunidade entenda que existe sim um caráter machista em suas atitudes como, por exemplo, a falta de mulheres nos painéis de jurados que nos são apresentados nos bailes de *Pose*. Candy é responsável pela abertura daquela comunidade ao mundo exterior, mesmo que isso signifique um enfrentamento ainda mais direto para com seus opressores – nesse sentido não só héteros, mas brancos de uma maneira geral. O maior exemplo que aqui posso colocar referente a isso é

¹²³ O pensamento diferencialista aparece, assim, como o substrato ideológico de certa maneira de produzir sujeitos cuja identidade sexuada e sexual articula-se em torno das categorias homem/mulher, hétero/homo. BORRILLO, Daniel. Homofobia: História e crítica de um preconceito. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, P. 33.

¹²⁴ BORRILLO, Daniel. Op. Cit., P. 17.

¹²⁵ DESPENTES, Virginie. Teoria King Kong. Tradução: Márcia Bechara: São Paulo: N-1 Edições, 2016, P. 63.

uma das últimas cenas da segunda temporada onde, em uma performance excepcional, Blanca dubla o hino nacional dos Estados Unidos da América, comovendo todos que ali estavam.

A música alma da pátria estadunidense ao mesmo tempo que demonstra o amor à nação vindo dos produtores, também permite que os sujeitos periféricos dessa história possam ser “reconhecidos” como cidadãos daquele mesmo país, independentemente de quaisquer fatores que possam ser usados para contradizer esse fato.



Imagens 38: Blanca performa o hino nacional.

Fonte: *Pose* (2018)

Para finalizar esse capítulo, quero retomar agora a questão da performatividade colocada por Judith Butler ao discutir o gênero. Embora *Pose* tenha um elenco majoritariamente composto por atrizes transexuais, é ambientada no cenário dos ball nova-iorquinos, logo é explícito ali a performance drag na sociedade. No primeiro capítulo desse trabalho coloquei o cenário drag atual, em uma escala mundial, como uma das principais influências para a maneira com que o seriado é produzido, a popularidade dessa arte cresce cada dia mais e, com nomes como Pablio Vittar, o caminho segue cada vez mais livre para que tal minoria se expresse.

Para Butler,

A performance do drag brinca com a distinção entre anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significativa: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da performance, então a performance sugere uma dissonância não só entre sexo e performance, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e performance.¹²⁶

¹²⁶ BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade: tradução Renato Aguiar. 11ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 196.

Contudo, como mencionado anteriormente, a crítica sobre o que Butler entendia como performatividade fez com que ela, novamente, refletisse sobre a temática. Sara Salih, estudiosa estadunidense fez em seu livro, *Judith Butler e a Teoria Queer*, uma série de análises os ensaios da filósofa relacionados ao estudo de gênero e aqui cito: “O desejo homossexual do sujeito heterossexual não é destruído, mas sublimado [...] Butler parece fundir performatividade, performance e psicoterapia quando argumenta que o que é ‘encenado’ nessas performances de gênero é o pranto, não resolvido, da homossexualidade repudiada”¹²⁷. Dentro dessa reformulação, então Butler surge com uma nova reflexão para a performatividade¹²⁸, onde busca incorporar tanto gênero quanto sexo nesse aspecto.



¹²⁷ SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. Tradução e notas Guacira Lopes Louro.- 1. ed.; 5. reimp.- Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, P. 183.

¹²⁸ Para a filósofa: “a performatividade deve ser compreendida não como um “ato” singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia. O que, eu espero, se tornará claro no que vem a seguir é que as normas regulatórias do “sexo” trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual.” BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p.195.



Imagens 39 e 40: Drag queen Divine no filme de John Walters *Pink Flamingos*, de 1972. Fonte: *IMDB*

Drag queen cantora brasileira Pablllo Vittar. Fonte: <https://www.mtvema.com/>



Imagens 41: Drag Queen RuPaul em imagem promocional da oitava temporada de seu *reality show*.

Fonte: <http://www.vh1.com/shows/rupauls-drag-race>

Como a maioria de suas representações do mundo real, *Pose* coloca a arte drag em detalhes que se não nos atentarmos podem passar despercebidos. Existe uma diferença entre os sujeitos transexuais dentro e fora de um salão de baile, mesmo que no dia-a-dia eles sigam lutando dentro dessa performatividade para serem aceitos em sociedade, no momento em que estão participando de algum desfile dentro das competições, há uma mudança na performance e a situação precisa ser analisada de outra maneira.

Um ambiente para entretenimento e confraternização, os bailes não só estimulam a competição fashionista como também colocam em destaque os artistas responsáveis por manter acessa essa arte dentro daquela comunidade. Entretanto, mesmo que como uma paródia, as drag queens são responsáveis por levar até aquela comunidade o mundo exterior, o qual dificilmente teriam contato fora daqueles salões. Não fugindo da temporalidade representada a narrativa de *Pose* aborda a ascensão e a queda na popularidade do vogue, permitindo que dançarinos como Damon (Ryan Jamaal Swain) e Ricky (Dyllon Burnside), os quais jamais imaginariam que um dia pudessem sair daquele ambiente periférico e ter um programa televisivo onde são reconhecidos por suas influências no meio artístico da dança. Como citei no segundo capítulo, com a participação na turnê de Madonna, dançarinos responsáveis pelo *voguing* dentro dos *balls* conseguiram certo sucesso, mas após encerrados seus contratos com a popstar, foram deixados de lado até o esquecimento. Luis Camacho e Jose Gutierrez (antes Luis e Jose Xtravaganza) são exemplos a serem citados, conseguiram alguma popularidade na carreira musical, lançando um álbum em 1993, Luis ainda manteve uma carreira como coreógrafo e dançarino.¹²⁹ Mais uma vez, aqui podemos perceber o quanto a mercantilidade dessa cultura negra-latina LGBTQ+. Podemos entender como uma concordância ao que já expus sobre a crítica de bell hooks, Tim Lawrence, professor e pesquisador de estudos culturais da *University of East Londond*, diz: “Although they reaped very different rewards, both Madonna and Livingston were accused of ransacking drag ball culture for their own ends, and for benefiting from their engagements with

¹²⁹ LAWRENCE, Tim. ‘Listen, and you will hear all the houses that walked there before’: A history of drag balls, houses and the culture of voguing. In.: *Introduction to Voguing and the Gay Ballroom Scene of New York City, 1989-92*. Londres: Soul Jazz, 2011, p. 9.

ball culture and voguing in a much more explicit way than the participants they maintained they had helped.”^{130 131}

Da mesma maneira que Madonna apropria-se dos movimentos de uma dança inventada naquela periferia de negros e hispânicos, transformando o *voguing*¹³² em um fenômeno mundial, de certa maneira as categorias escolhidas para os desfiles nos *balls* são uma maneira de que o movimento contrário seja feito, e a comunidade LGBTQ+ utiliza do drag e populariza entre eles aspectos de uma cultura branca.

¹³⁰ Tradução livre: “Embora tenha recebido recompensas diferentes, ambas Madonna e Livingston foram acusadas de saquear a cultura dos bailes drags para seus próprios fins, e se beneficiarem dos seus compromissos com a cultura dos bailes e do vogue de maneira muito mais explícita do que deixaram transparecer pelos participantes que as ajudaram.”

¹³¹ LAWRENCE, Tim. *‘Listen, and you will hear all the houses that walked there before’: A history of drag balls, houses and the culture of voguing*. In.: *Introduction to Voguing and the Gay Ballroom Scene of New York City, 1989-92*. Londres: Soul Jazz, 2011, p. 8.

¹³² “*Vogue*”, ou melhor, “*voguing*” – que podemos aporuguesar para “voguesar” – é um estilo de dança que se originou no bairro nova-iorquino do Harlem na década de 1980. O nome vem justamente da revista de moda *Vogue* (palavra que significa “moda que prevalece”; aquilo que está altamente na moda em determinado momento) e a dança foi criada tendo como inspiração as poses das modelos e a estética adotada pela publicação. OLIVEIRA, Francine. Conheça a história do “vogue” e dos bailes norte-americanos. 2016. Disponível em: <https://br.blastingnews.com/cultura/2016/12/conheca-a-historia-do-vogue-e-dos-bailes-norte-americanos-001335753.html>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho muito pode se perceber do poder que o audiovisual tem sobre os processos socioculturais e históricos dentro de uma sociedade. Seja através do cinema ou da ficção seriada, essas obras possuem a capacidade de nos apresentar não só ao período em que sua narrativa se passa, mas também as movimentações políticas, sociais e culturais do período em que ela está sendo produzida.

Em *Pose*, todos os episódios foram escritos – e majoritariamente dirigidos – por seus criadores Ryan Murphy e Brad Falchuk, logo é perceptível que os ideais ali apresentados dialogam diretamente com seus próprios ideais e, embora possamos considerá-los aliados à causa, por visibilizarem causas de sujeitos marginalizados, não restam dúvidas de que fazem isso repetindo muitos valores referentes de uma sociedade patriarcal e heteronormativa.

Talvez o maior exemplo do que quero dizer aqui seja a personagem de MJ Rodriguez (Blanca), ela é o centro de todos os comportamentos éticos aos quais os roteiristas querem mostrar ao público. O trabalho duro que a personagem tem durante todos os episódios acaba sempre sendo recompensador, nos deixando com o sentimento de que sim, aquele modo de agir é o que deve ser seguido. As ambições da personagem se voltam para ideias de uma sociedade onde você precisa se manter financeiramente bem, cumprindo normas de comportamento e limites de normatividade legalizadas indicadas pelo padrão burguês, buscar constituir uma família de certa maneira dentro do espectro convencional (tal qual o ideal do *baby boom* pós II Guerra Mundial – do *american way of life*), e se adequar a regras heteronormativas para ser feliz em relacionamentos; caso contrário, você não será bem-sucedido pois os deslizes podem custar caro. Lembremos que a personagem é soropositivo e, certamente, pode ser compreendido como uma “punição” aos anos em que ela fez “escolhas erradas”, como diz em diálogo com seu amigo Pray Tell.

De certa maneira, todas as personagens do seriado são tratadas com esse mesmo olhar preconceituoso, reforçando estereótipos construídos por uma hierarquia de raça e gênero, onde sujeitos transexuais precisam, de alguma forma, andar por esse mesmo caminho caso desejem ser respeitados dentro dessa estrutura social. Se por um lado Blanca é recompensada por seguir o caminho supostamente certo, outras personagens como Elektra e Candy sofrem as duras consequências de confrontarem esse sistema em sua busca por direitos, reconhecimento e estabilidade financeira. Como diz Judith Butler,

[...] podemos concluir bastante rápido que, por um lado, “a vida boa” como expressão pertence tanto a uma formulação aristotélica antiga, relacionada às formas de conduta moral de cada um, quanto, por outro lado, que “a vida boa” está contaminada demais pelo discurso comercial para vir a ser útil aos que querem pensar sobre a relação, em um sentido mais abrangente, entre a moralidade ou a ética e a teoria social e econômica.¹³³

Pensando assim, o seriado nos mostra que, ao desafiarem esses fatores, os sujeitos não terão outro caminho a não ser aceitarem sua vida marginalizada e quanto mais insistirem nesse confronto, mais severas serão as consequências. Se para Elektra, reerguer-se financeiramente após o abandono do amante significa guardar em segredo o corpo de um de seus clientes no próprio armário, podendo a qualquer momento ser descoberta e presa, perdendo tudo novamente, para Candy a consequência é ainda mais alta. Sua capacidade de luta e enfrentamento pela igualdade a levou à morte pela violência da homofobia e, além disso, foi condenada a vagar como um espírito que tenta levar seus inimigos, como Pray Tell (Billy Porter), para o mesmo destino; um anjo julgador que levará os pecadores à ruína.

Estando diretamente ligada aos interesses dos produtores (pensados aqui em todo entorno do processo de execução da série), não há nenhuma dúvida de que esses mesmos interesses refletem os discursos cada vez mais conservadores e em crescendo na sociedade atual. A reafirmação de valores racistas, misóginos e homofóbicos explicitados por meio dos grandes líderes como Donald Trump, por exemplo, re-alimenta na população os discursos de ódio.

muito do que se produz e se veicula hoje nos meios audiovisuais atuaria com objetivos precisos: falsear a nossa percepção e capacidade de leitura dos processos sociais e políticos; contrabandear leituras de mundo e sentidos representativos de recortes específicos de classe e ideologia, dissimulados sob roupagens inofensivas; camuflar medidas programáticas sob o pretexto de que configurariam respostas acidentais e provisórias; obliterar as conexões entre ofensivas articuladas em diferentes níveis e campos de atuação institucional, governamental e de mercado, apresentando-as como iniciativas isoladas ou apenas incidentalmente convergentes; neutralizar ou minar nossas capacidades de resposta, organização e resistência.¹³⁴

Pose utiliza uma linguagem audiovisual chamativa e cativante, provocando sensações em seu público enquanto aborda polêmicas envolvendo a comunidade LGBTQ+. Todavia, pensar no seriado apenas como um meio de dar voz a essas minorias é ignorar completamente o que a obra perpetua em suas entrelinhas; sem quase nenhuma sutileza, ela utiliza da

¹³³ BUTLER, Judith. *Corpos em Aliança e a Política das Ruas*: notas de uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 131.

¹³⁴ RAMALHO, Fábio. “Para habitar um mundo de imagens e sons: práticas minoritárias no audiovisual.” In.: IMAGOFAGIA Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, n. 17, 2018, p. 503.

extravagância da *queerness* e do drama desses sujeitos para construir uma narrativa completamente criticável. Assim, pode-se perceber a série nesta tensão em que se vê sujeitos marginalizados e essa visibilidade explode em positiva representatividade, mas, e ao mesmo tempo, ela simultaneamente reproduz o discurso convencional de ordem patriarcal e heteronormativa quando faz da *house* de Blanca o modelo tão criticado do seriado *Papai Sabe Tudo* (*Father Knows Best – 1954/60*).

Como traz Murilo Soares,

Como aparentam ser ou mesmo se apresentam como um retrato do mundo, essas representações instauram ou sancionam, homologam, naturalizam certos vieses, os quais, no âmbito discursivo, sugerem que esse é o modo de ser da sociedade representada, podendo servir para fixar ou confirmar estereótipos étnicos, sociais, de gênero, profissionais. Trata-se, ora de “retratos” pejorativos sobre certas categorias sociais representadas, ora visões idealizadas de outras categorias, apresentadas como “normais” ou mesmo “modelos”.

Desde que os olhos da mídia se voltaram para o processo cultural que acontecia naquela periferia de Nova York, os bailes se modificaram em muito, e nos dias atuais consiste em participantes majoritariamente homens, visto que mulheres transexuais não mais desejam competir em categorias voltadas a performance drag.¹³⁵

Seja em *Pose* ou *Paris is Burning*, a branquitude da qual bell hooks nos atentou controla essas produções e segue propagando seus ideais. Se a popularidade dos *balls* nos anos 1980 e 1990 colocou aquela comunidade nos holofotes, é fundamental entendermos que isso se deu dentro de parâmetros dessa sociedade onde ser branco é o ideal. Enquanto caminha de mãos dadas com o entretenimento que seu público jovem quer, a produção mascara os interesses comerciais envolvidos em todo o mercado televisivo utilizando da performance não só para lucro, mas também para ditar como a performatividade desses sujeitos LGBTQ+ deve ser e, mesmo que isso passe muitas vezes despercebidos, um olhar atento a toda construção da obra nos permite entender que embora pareça amigável, *Pose* se atém e restringe aos mesmos padrões que intentaria combater.

¹³⁵ LAWRENCE, Tim. ‘Listen, and you will hear all the houses that walked there before’: A history of drag balls, houses and the culture of voguing. In.: *Introduction to Voguing and the Gay Ballroom Scene of New York City, 1989-92*. Londres: Soul Jazz, 2011, p. 10.

FONTE

POSE. Direção: Ryan Murphy; Brad Falchuk; Steven Canals. Som/Imagem. FX, 2018.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BALTAR, Mariana. "Femininos em tensão: da pedagogia sociocultural a uma pedagogia dos desejos." In.: New Queer Cinema: Cinema, sexualidade e política. ORGS.: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. Junho, 2015.

BARTH, Maurício; Nunes, Raona; Pinheiro, Cristiano M. Pereira. "Televisão e serialidades: formatos, distribuição e consumo." In.: Rev.Cad. Comun. Santa Maria, v.20, n.2, maio/ago.2016.
<https://doi.org/10.5902/2316882X22925>

BAUDRILLARD, Jean. A troca simbólica e a morte. São Paulo: Edição Loyola, 1996.

BORRILLO, Daniel. Homofobia: História e crítica de um preconceito. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BUTLER, Judith. Corpos em Aliança e a Política das Ruas: notas de uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira Lopes. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. 11ª ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CARLOS, Cássio Starling. Em Tempo Real: Lost, 24 horas, Sex and the city e o impacto das novas séries de TV. São Paulo: Editora Alameda, 2006.

CORDEIRO, Edmundo. Imagem: simulacro, dor... I congresso da SOPCOM, Lisboa, 23 de Março de 1999.

CROVATO, Cristina A. S.; et al. Entre o segredo e as possibilidades do cuidado: (re)pensando os silêncios em torno das narrativas das travestis sobre HIV/AIDS. In.: Sexualidad, Salud y Sociedad, nº 29, agosto, 2018.

DESPENTES, Virginie. Teoria King Kong. Tradução: Márcia Bechara: São Paulo: N-1 Edições, 2016.

FALEIROS, Eva. Violência de Gênero. In.: TAQUETTE, Stella (Org.). Violência contra a mulher adolescente/jovem. EDUERJ: Rio de Janeiro, 2007.

FECÉ, Jose Luis. Do realismo à visibilidade. Efeitos de realidade e ficção na representação audiovisual. In.: Contracampo, n.10. Universidade Federal Fluminense, Janeiro/Junho 1998.

FERRO, M. *Cinéma et histoire*. Paris: Gallimard, 1993. Apud FREIRE, Március. "Sombras esculpindo o passado: métodos... e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história." In: *Fragmentos de Cultura, Goiânia*, v. 16, n. 9/10, set./out. 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FREITAS, Neli Klix. Representação, simulação, simulacro e imagem na sociedade contemporânea. In.: *Revista Eletrônica Polêm!ca*, v. 12, n.2, abril/junho de 2013, p. 335.

GAGNON, John. *Uma interpretação do desejo: ensaios sobre o estudo da sexualidade*. Garamond - Rio de Janeiro, 2006, p. 196.

HOOKS, bell. *Is Paris Burning?* In: *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End, 1992.

KOUBI, Geneviève. Variáveis da noção de assédio. In.: BRESCIANI, Maria S.; SEIXAS, Jacy (Orgs.); *Assédio Moral: desafios políticos, considerações sociais, incertezas jurídicas*. EDUFU: Uberlândia, 2006.

LAWRENCE, Tim. 'Listen, and you will hear all the houses that walked there before': A history of drag balls, houses and the culture of voguing. In.: *Introduction to Voguing and the Gay Ballroom Scene of New York City, 1989-92*. Londres: Soul Jazz, 2011.

LEES, Loretta. A reappraisal of gentrification: towards a 'geography of gentrification. In.: *Progress in Human Geography* 24,3 (2000).

<https://doi.org/10.1191/030913200701540483>

LOURO, Guacira Lopes. "Teoria queer - uma política pós-identitária para a educação." In.: *Estudos feministas*, Ano 9, 2011.

<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2001000200012>

LYKES, Jonathan. What black history month doesn't teach you about the Harlem Renaissance. Fevereiro, 2012. Disponível em: <http://blackyouthproject.com/what-black-history-month-doesnt-teach-you-about-the-harlem-renaissance/> Acesso em: (30/01/2020 - 16h)

MACHADO, Arlindo. *A Televisão Levada a Sério*. 4 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MARTINS, Raimundo. Porque e como falamos da cultura visual? In.: *Visualidades*. Revista do programa de mestrado em cultura visual - FAV I UFG.

MONTGOMERY, Hugh. Is RuPaul's Drag Race good for drag? BBC, 2 de outubro, 2019. Disponível em: <http://www.bbc.com/culture/story/20191002-is-rupauls-drag-race-a-good-thing-for-drag> Acesso em: (30/01/2020 - 16h)

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. PELEGRINI, Christian. *Narrativas Complexas na Ficção Televisiva*. In: *Revista Contracampo*, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013. Niterói: Contracampo, 2013.

<https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i26.308>

NOVAES, Sylvia Caiuby. *Imagem, magia e imaginação*. In.: *MANA* 14(2);, 2008.

<https://doi.org/10.1590/S0104-93132008000200007>

OLIVEIRA, Francine. Conheça a história do "vogue" e dos bailes norte-americanos. 2016. Disponível em: <https://br.blastingnews.com/cultura/2016/12/conheca-a-historia-do-vogue-e-dos-bailes-norte-americanos-001335753.html> Acesso em: (30/01/2020 - 16h)

PEREZ, Daniel Omar. O sexo e a lei em Kant e a ética do desejo em Lacan. In.: Revista AdVerbum 4 (2) Ago a Dez de 2009.

PRECIADO, Paul B. Manifesto Contrassexual: Práticas subversivas de identidade Sexual. São Paulo:n-1 edição.2014.

RAMALHO, Fábio. Para habitar um mundo de imagens e sons: práticas minoritárias no audiovisual. In.: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, nº 17, 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa (1998). Bazin espectador e a intensidade na circunstância da tomada. In: Revista Imagens, n. 8, Maio/Agosto.

RIBEIRO, Luiza Carla; TUZZO, Simone Antoniacci. Jesus Martín Barbero e seus estudos de mediação e telenovela. In.: Comunicação & Informação, v. 16, n. 2.
<https://doi.org/10.5216/CEI.v16i2.29187>

RICH, B. Ruby. "New Queer Cinema - versão da diretora." In.: New Queer Cinema - Cinema, sexualidade e política. ORGS.: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. Junho, 2015.

RICOEUR, Paul. "Imaginação e metáfora." In.: Psychologie Médicale, n.14, 1981.

ROSENSTONE, Robert. A história nos filmes/Os filmes na história. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010.

RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres: notas sobre a "Economia Política" do sexo. In RUBIN, Gayle. Políticas do sexo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SALIH, Sara. Judith Butler e a teoria queer. 1. ed.; 5. reimpressão.- Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

STACK, Tim. James Van Der Beek's role in Pose was originally Donald Trump. Entertainment Weekly, 2018. Entrevista disponível em: <https://ew.com/tv/2018/06/07/pose-james-van-der-beek-donald-trump/> Acesso em: (30/01/2020 - 16h)

WALLENBERG, Louise. "O New Queer Cinema negro." In.: In.: New Queer Cinema - Cinema, sexualidade e política. ORGS.: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. Junho, 2015.