



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA
CENTRO DE FORMAÇÃO EM CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTADO E SOCIEDADE**

ARTUR SILVA ALMEIDA

**ANALISANDO AS REPRESENTAÇÕES DAS PERSONAGENS NEGRAS E
HOMOSSEXUAIS JEFFERSON EM *A PRÓXIMA VÍTIMA* (1995) E CIDO EM *O
OUTRO LADO DO PARAÍSO* (2017-2018)**

**PORTO SEGURO-BAHIA
2023**

ARTUR SILVA ALMEIDA

**ANALISANDO AS REPRESENTAÇÕES DAS PERSONAGENS NEGRAS E NÃO
HETEROSSEXUAIS JEFFERSON EM A *PRÓXIMA VÍTIMA* (1995) E CIDO EM O
OUTRO LADO DO PARAÍSO (2017-2018)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estado e Sociedade da Universidade Federal do Sul da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Estado e Sociedade.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Aparecida de Oliveira Lopes

**PORTO SEGURO-BAHIA
2023**

Catálogo na Publicação (CIP)
Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)
Sistema de Bibliotecas (SIBI)

A447a Almeida, Artur Silva, 1994 –
Analisando as representações das personagens negras e homossexuais
Jefferson em A Próxima Vítima (1995) e Cido em O Outro Lado do Paraíso
(2017-2018). / Artur Silva Almeida. – Porto Seguro, 2024.
113 f.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida de Oliveira Lopes
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Sul da Bahia. Centro
de Formação em Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação
em Estado e Sociedade. Campus Sosígenes Costa.

1. Telenovela. 2. Representação. 3. Raça. 4. Masculinidades Negras. 5.
Homossexualidade. I. Lopes, Maria Aparecida de Oliveira. II. Título.

CDD – 306.766

Ata de Defesa de Mestrado

No dia 30 de novembro do ano de 2023, às 09h00min, via webconferência através da sala virtual com link de transmissão <https://meet.google.com/smn-vppk-oan>, reuniram-se os/as membros/as da banca examinadora composta pelos/as docentes Dra Maria Aparecida de Oliveira Lopes (presidente, UFESB-PPGES) Dr. Alamo Pimentel Gonçalves da Silva (PPGES, membro interno) Dr. Alexandre Araujo Bispo (UNILAB-externo) Dr. Elias Ferreira Veras (Ufal-externo) a fim de arguirem o/a mestrando/a **Artur Silva Almeida**, na defesa de sua dissertação cujo trabalho de pesquisa intitula-se **Analisando as representações dos personagens negros e não heterossexuais Jeferson em *A Próxima Vítima* (1995) e Cido em *O Outro Lado do Paraíso* (2017-2018)**. Aberta a sessão pelo presidente da banca, coube ao candidato, na forma regimental, expor o tema de sua dissertação, dentro do tempo regulamentar, sendo em seguida questionado pelos membros da banca examinadora, tendo dado as explicações que foram necessárias.

A banca fez recomendações que devem ser seguidas pelo mestrando.

Os/A membros/a da banca consideraram o projeto de dissertação:

- (X) Aprovado
- () Aprovado com modificações
- () Não aprovado, devendo ser realizada nova defesa no prazo de ____ meses.

Banca Examinadora



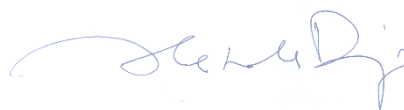
Profa. Dra. Maria Aparecida de Oliveira Lopes
(UFSB / PPGES) *Presidente da banca*



Prof. Dr Alamo Pimente Gonçalves da Silva
(UFSB / PPGES) *Membro interno*



Prof. Dr Elias Ferreira Veras
(UFAL) *Membro externo*



Prof. Dr Alexandre Araujo Bispo
(UNILAB)



Artur Silva Almeida (Mestrando)

Webconferência, 30 de novembro de 2023.

AGRADECIMENTOS

Meu primeiro agradecimento é direcionado a minha mãe, Kátia Galdino da Silva. Uma mulher preta, pobre, que não teve muitas oportunidades profissionais na vida, mas que sempre me incentivou nos estudos e sempre apoiou nas minhas escolhas profissionais.

Em seguida, não posso esquecer das minhas irmãs, Karla Rafaela e Thais Alessandra, minhas grandes parceiras na vida, que sempre prestaram seu apoio nos momentos difíceis.

Agradeço às Divindades que me ajudaram na minha caminhada, me dando orientação, apoio e me fortalecendo.

Agradeço aos professores da Universidade Federal do Sul da Bahia com os quais tive a oportunidade de ter aula no Programa de Pós Graduação em Estado e Sociedade.

Gratulo a orientação da professora Maria Aparecida de Oliveira Lopes, por ter contribuído no desenvolvimento desta pesquisa.

E por último, agradeço o apoio da minha terapeuta pelo árduo apoio na tentativa de manter meu equilíbrio psicoemocional durante os anos do mestrado, que foi difícil.

Etnicidades dominantes são sempre sustentadas por uma economia sexual específica, uma figuração específica de masculinidade, uma identidade específica de classe (HALL, 2003, p. 347).

SIGLAS

Classificação Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde (CID)

Conselho Federal de Medicina (CFM)

Conselho Federal de Psicologia (CFP)

Conselho Nacional de Saúde (CNS)

Fernando Henrique Cardoso (FHC)

Gays Lésbicas e Simpatizantes (GLS)

Grupo Gay da Bahia (GGB)

Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE)

Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Queer, Intersexo, Assexuais, Pansexuais e mais (LGBTQIAP+)

Organização Mundial da Saúde (OMS)

Universidade de São Paulo (USP)

Tocantins – (TO)

Síndrome de Imunodeficiência Adquirida (Aids)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Irene e Júlia tomam café da manhã no apartamento de Irene	Página 37
Figura 2	Sidney e os irmãos no apartamento da família.	Página 41
Figura 3	Sidney e Sandro no carro.	Página 58
Figura 4	Jefferson contando para a família sobre a sua sexualidade.	Página 75
Figura 5	Cido e Samuel no local de encontro do casal.	Página 87
Figura 6	Cido e Suzy no momento da revelação.	Página 97

RESUMO

A telenovela é um dos produtos culturais mais consumidos no Brasil, sendo a Rede Globo a maior produtora deste tipo de conteúdo. Pensando nas imagens sociais que são produzidas pela telenovela, esta pesquisa tem como finalidade a análise das representações raciais e de gênero das personagens negras e não heterossexuais Jefferson e Cido, das telenovelas *A Próxima Vítima* (1995) e *O Outro Lado do Paraíso* (2017-2018) respectivamente. Ambas foram exibidas originalmente pela Rede Globo durante o horário nobre, período comercialmente mais importante para a grade da emissora. Para tal empreitada, realizou-se uma análise das representações das personagens sob o prisma da interseccionalidade entre as categorias raça, gênero e sexualidade. Percebe-se que os discursos e ideologias utilizadas na condução das tramas dialogaram com representações historicamente associadas às pessoas negras e homossexuais. Para construção deste trabalho, dialogou-se com os escritos de autores como Ester Hamburger (1998) que discute o papel da telenovela na sociedade brasileira, Denise Ferreira da Silva (1991), Joel Zito Araújo (2019) que auxiliam no entendimento das representações de pessoas negras em telenovelas, Stuart Hall (2016) ao discutir a representação das personagens negras na sociedade; bell hooks (2019; 2022) e Osmundo Pinho (2004; 2015), que debatem sobre o papel da masculinidade negra; e Michel Foucault (1988) e Judith Butler (2018), que ajudam na compreensão da forma como a sociedade ocidental lidou, historicamente, com pessoas que fugiam do padrão sexo-gênero.

Palavras chave: Telenovela; representação, raça, masculinidades negras, homossexualidade.

ABSTRACT

Telenovelas are one of the most consumed cultural products in Brazil, with Rede Globo being the largest producer of this type of content. Thinking about the social images that are produced by the soap opera, this research aims to analyze the racial and gender representations of the black and non-heterosexual characters Jefferson and Cido, from the soap operas *A Próxima Vítima* (1995) and *O Outro Lado do Paraíso* (2017- 2018) respectively. Both were originally shown on Rede Globo during prime time, the most commercially important period for the broadcaster's schedule. For this endeavor, an analysis of the representations of the characters was carried out from the perspective of intersectionality between the categories of race, gender and sexuality. It is clear that the discourses and ideologies used to conduct the plots dialogued with representations historically associated with black and non-heterosexual people. To construct this work, we discussed the writings of authors such as Ester Hamburguer (1998) who discusses the role of soap operas in Brazilian society, Denise Ferreira da Silva (1991), Joel Zito Araújo (2019) who help in understanding the representations of black people in soap operas, Stuart Hall (2016) when discussing the representation of black characters in society; bell hooks (2019) and Osmundo Pinho (2004; 2015), who debate the role of black masculinity; and Michel Foucault (1988) and Judith Butler (2018), which help to understand the way in which Western society has historically dealt with people who deviate from the sex-gender standard

Keywords: Soap opera; representation, race, black masculinities, homosexuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I: CHEGOU A TELENOVELA NA SUA TELEVISÃO	24
1. Conhecendo a representação de personagens negros em telenovelas brasileiras.....	24
1. 2. A Próxima Vítima e os seus personagens negros	32
1. 3. As telenovelas globais e as personagens homossexuais.....	46
CAPÍTULO II: AS MASCULINIDADES EM A PRÓXIMA VÍTIMA	55
2. 1. As masculinidades de Sidney e Jefferson.....	55
2. 2. A sexualidade enquanto um dilema para Jefferson	67
2. 3. A revelação da sexualidade para a família.	73
CAPÍTULO III: CIDO NO OUTRO LADO DO PARAÍSO	81
3. 1. Cadê os negros de <i>O Outro Lado do Paraíso</i> ?.....	81
3. 2. Cido	85
3.3. Para além das novelas, a representação de personagens negras a partir de Madame Satã	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	104

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, não cabe o entendimento do pesquisador enquanto um ente guiado por uma objetividade epistemológica sem etnicidade, sexualidade, gênero ou lugar social de classe, distanciado de qualquer relação social com outros seres humanos (Grosfoguel, 2007, p. 64). Este texto está diretamente associado aos marcadores sociais do seu pesquisador enquanto homem negro, periférico e homossexual.

Pensar nas relações de saber-poder que o corpo negro homossexual carrega, transporta para o entendimento da função social do intelectual. Antônio Gramsci evidencia que os pensadores, que são politicamente engajados com a realidade na qual estão inseridos, são intelectuais orgânicos, agentes da realidade. Os intelectuais orgânicos são aqueles que agem buscando atender aos interesses do grupo social ao qual estão politicamente vinculados. Ou seja, suas ideias são elaboradas de maneira relacional, considerando a conjuntura social, política e histórica vivenciada pelo pesquisador (Gramsci, 1982).

Dessa forma, o trabalho intelectual é cortejado pelas relações de poder que atuam no contexto da produção e disseminação dessas ideias. Os escritos acadêmicos refletem a sociedade na qual a obra foi pensada e o posicionamento do intelectual frente a ela. Consciente disso, percebo o quanto me empoderar do meu espaço é um ato de resistência, visto que minha pesquisa reflete os marcadores sociais que carrego: a negritude, a homossexualidade e uma vivência de gênero que foge do modelo de masculinidade hegemônica¹.

Grada Kilomba, em seu livro *Memórias da Plantação*, relata os desafios que enfrentou no espaço acadêmico, visto que falar de questões acerca das populações colonizadas, acaba não tendo o mesmo acolhimento da academia quanto outras temáticas. Segundo a autora: “Qualquer forma de saber que não se enquadre na ordem eurocêntrica do conhecimento tem sido continuamente rejeitada, sob o argumento de não constituir ciência credível.” (KILOMBA, 2019, p. 53). Isto ocorre, porque as estruturas de validação do conhecimento são controladas, geralmente, por pessoas brancas, heterossexuais, homens e cisgêneros que defendem o mito da objetividade nas ciências, como se essas não fossem histórica e socialmente influenciadas pela

¹ O conceito de masculinidade hegemônica entende que existe um modelo, um ideal de masculinidade hegemônica inalcançável, mas que serve como parâmetro para a construção das vivências e dos processos de socialização de gênero dos indivíduos dentro de determinada sociedade, geralmente, esse modelo de masculinidade é representado pela imagem do indivíduo considerado homem branco, heterossexual, cisgênero e capitalista. (Connell; Masserschmidt, 2013)

conjuntura de sua produção. Então, tudo o que foge a esse padrão é colocado enquanto pessoal, subjetivo, específico, parcial, menor (Kilomba, 2019)²

Nesse sentido, a academia está envolta em relações de poder. Uma disputa que perpassa aspectos raciais e de gênero, categorias que em muitas situações são invisibilizadas em nome de uma suposta neutralidade e objetividade, que reforçam e legitimam o racismo, a LGBTQIA+fobia, o classismo e a misoginia.

Por isso, o ato de assistir TV foi algo extremamente significativo na vida deste pesquisador. De acordo com Esther Hamburger, assistir televisão no Brasil representa um ritual, e não por acaso a telenovela é um dos produtos mais consumidos pela população brasileira. Este produto cultural entra nas casas das pessoas e influencia, direta ou indiretamente, a forma como estas se relaciona socialmente (Hamburger, 1998).

Ao contrário dos entretenimentos oferecidos pelo teatro ou cinema, nos quais aquele que assiste precisa se deslocar de sua casa, a televisão proporciona aproximação. Cristiane Valéria da Silva afirma que no caso das telenovelas “o espetáculo vem até o espectador, dentro da sua própria casa” (Silva, 2010, p. 13) e consegue atrair uma gama ampla de telespectadores com uma estrutura narrativa dos melodramas no formato de folhetim.

Pela sensação de proximidade na população telespectadora, a televisão se transforma numa “válvula de escape para quem a consome, suprimindo suas carências e frustrações do dia a dia, graças a identificação do público com os personagens” (Rebouças, 2009, p. 10). Durante o período no qual ela é exibida, acompanhamos as desventuras, relações de amizade e, primordialmente, o íntimo e o psicológico das personagens (Silva, 1991, p. 100).

Rosa Maria Bueno Fisher analisa como o público, em especial crianças e adolescentes, recepcionam os conteúdos trazidos pela televisão. Segundo a autora, existe a projeção por parte do público de seus sentimentos e desejos para a tela da TV. As disputas amorosas, as idas e vindas de casal e a busca por um par ideal, ou até mesmo “situações limites entre vida e morte”, movimentam o imaginário daqueles que assistem as telenovelas criando uma relação de

² Brune Camillo Bonassi, ao fazer um levantamento dos trabalhos acadêmicos no Brasil que discutem a conceito de cisgênero, apresenta que o primeiro uso do termo cis data do ano de 1994, quando a pesquisadora Dana Leland Defosse utilizou como definição para pessoas não-trans na Univeridade de Minnesota durante um fórum no qual ela solicitava auxílio para estudar o acesso das pessoas trans às universidades. Para Bonassi, o termo ganhou popularidade, principalmente, com seu uso por militantes trans e não binários, na segunda década do século XXI, a partir de páginas virtuais e redes sociais. O termo cis está associado a uma oposição à transgeneridade, visto que se configura pelo bem estar de uma pessoa em relação ao gênero que lhe fora socialmente atribuído. Ou seja, no conceito de cisgênero, existe uma conformação com a identidade de gênero que foi associada a sua personalidade, mesmo que essa harmonia, por vezes, não seja vivenciada de maneira a blindar uma pessoa cisgênero de ataques quando, por exemplo, em sua vestimenta há elementos que não fazem parte do imaginário construído em torno da cisgeneridade. (BONASSI, 2017, p. 23-28).

proximidade entre o produto exibido na tela e a realidade material do espectador (FISHER, 1993, p. 11).

A televisão no Brasil, segundo Fisher, tem uma relação dialética com o público, visto que as produções televisivas tenham, também, a intenção de agradar os aspectos comerciais da emissora. Existe outro efeito provocado por elas: de uma “identificação de diferentes públicos” com o que é exibido na televisão, provocado por uma espécie de encontro entre as imagens exibidas e “os desejos e inquietações” daquele que assiste a produção televisiva (Fisher, 1993, p. 19).

A autora propõe que parte dessa identificação ocorre devido ao caráter mitológico que as produções televisivas teriam, no sentido de fornecer “modelos de comportamento” (Fisher, 1993, p. 19). Fisher situa o mito tanto como aquele associado às narrativas de origem da humanidade e das coisas, como aquele que introduz um “modelo de comportamento” e serve de orientação de determinadas vivências. Ou seja, a autora associa a função do mito nas sociedades ao papel que as telenovelas desempenham na sociedade brasileira, tendo em vista o aspecto mobilizador de determinadas condutas e discussões.

O fato da novela instigar sentimentos e sensações que se aproximam dos medos e angústias dos telespectadores na sua realidade material, faz com que aqueles que assistem se sintam próximos e criem uma sensação de familiaridade com as personagens representadas. Como se as personagens ali presentes fizessem parte do seu cotidiano e estivessem na sua realidade material.

É por conseguir provocar diversas emoções no telespectador que a telenovela se constitui em um fenômeno complexo, visto a multiplicidade de formas pelas quais ela pode ser consumida e interpretada.

Por isso, não se pode desconsiderar essa relação dialética entre a telenovela e a sociedade, pois, a telenovela cria um clima de familiaridade com telespectador, transportando para a tela da televisão aspectos que lembram a realidade. Ou seja, partindo da realidade concreta a telenovela leva o telespectador a um clima de fantasia, no qual todos os problemas, por mais difíceis que pareçam, serão resolvidos de forma simples e mágica (Silva, 2010). Todavia, para além da manutenção do *status quo*, a telenovela também contribui para a construção da realidade, propondo novas possibilidades, seja

[...]participando ativamente na construção da realidade, num processo permanente em que ficção e realidade se nutrem uma da outra, ambas se modificam, dando origem a novas realidades, que alimentarão outras ficções, que produzirão novas realidades. O ritmo dessas transformações passa a ser a questão (Motter, 2003. p. 174).

As telenovelas brasileiras tendem a apresentar inovações e são capazes de produzir discussões na sociedade em torno de questões consideradas polêmicas, adaptando a vida cotidiana a algo que gere audiência e seja vista pelo telespectador de forma a transportá-lo para um mundo de fantasia, como aponta a citação a seguir.

[...] uma telenovela, ao mesmo tempo em que se define por reforçar os valores dominantes, pode comunicar ao espectador, com mais ou menos clareza, o ponto de vista de outros segmentos da sociedade, tanto em termos de seus valores éticos ou estéticos, como em termos de interesses específicos de grupos sociais, ou ainda em termos de questões universais do ser humano (Fisher, 1993, p. 39).

Dessa forma, a novela consegue conversar com diversos públicos e apresentar várias possibilidades de vivências e interpretações. Segundo Emannuele Nascimento, as telenovelas atuam no processo de subjetivação do sujeito e “interferem diretamente no nosso processo de socialização” (Nascimento, 2018, p. 65). Logo, muitos hábitos e termos utilizados socialmente são incorporados a partir de uma representação televisiva.

Todos sabemos, também, o quanto a telenovela, suas tramas, suspenses, intrigas ensejam conversas diárias das pessoas em diferentes situações e quantas expressões verbais, gestos, objetos da moda usados pelos atores da novela do momento são apropriados, permanecendo, alguns até por longo tempo, incorporados nos hábitos das pessoas (Lima, 2000/2001, p. 89-90).

Meu caso não destoava desse processo. Tive a infância atravessada pela presença da televisão. Assistia a quase tudo que estava disponível na programação da TV aberta brasileira entre o final dos anos 1990 e os primeiros anos da década de 2000. Entretanto, nenhum outro produto encantava tanto quanto as telenovelas. De todas as imagens que uma TV de tubo preto de 14 polegadas poderia exibir, as imagens de personagens masculinas eram as que mais chamavam atenção. No entanto, nenhuma dessas personagens se parecia com um menino negro, pobre, morador da periferia e homossexual.

Em nossa sociedade, as características socialmente construídas em torno da definição de machos e fêmeas da espécie são associadas a aspectos ontológicos e naturalizados. Desta forma, aos homens (machos) são reservadas a força, a virilidade, a invulnerabilidade e a segurança enquanto às mulheres (fêmeas) são socialmente legitimadas a exercer a passividade, a sensibilidade, a fragilidade (Mathieu, 2009).

A TV que eu assistia, reforçava bastante esses aspectos, me causando uma sensação de inadequação, sentindo-me deslocado da representação de gênero e raça que era apresentada pela televisão. A sensação era de que os homens negros na TV sempre eram heterossexuais, como se qualquer outro tipo de vivência masculina negra não fosse permitida. Os poucos

homossexuais que ganhavam algum destaque na televisão eram brancos, economicamente estáveis, dentro de um comportamento social no qual sua masculinidade era ridicularizada ou correspondia aos padrões de comportamento socialmente aceitos por uma sociedade que prega uma heterossexualidade compulsória³.

Por isso, a presença da personagem Cido (Rafael Zulu), em 2017, chamou bastante atenção por, aparentemente, romper com esse ideário: a personagem estava numa telenovela das nove – *O Outro Lado do Paraíso* – do principal canal do país – a Rede Globo de Televisão. Essa produção foi uma das mais assistidas do ano de 2018, com grande repercussão nacional, segundo reportagens da época⁴. Contudo, esta não foi a primeira vez que uma personagem negra gay apareceu na teledramaturgia da Rede Globo em uma novela das nove.

Em 1995, outra telenovela brasileira, *A Próxima Vítima*, teve uma trama que contava a história de Jefferson (Lui Mendes), um homem negro homossexual, que desenvolvia um relacionamento amoroso com o personagem Sandro (André Gonçalves), ganhando bastante repercussão na época. O ator André Gonçalves chegou a ser agredido na rua no ano de 1997 por conta da associação com a personagem.

Por mais que elas tenham sido exibidas em momentos distintos, alguns elementos aproximam essas duas personagens negras: o desenvolvimento de um relacionamento heterossexual no decorrer da trama; únicas personagens homossexuais negras no enredo; formação de casal homossexual inter-racial; e homossexualidade como mote central para o desenvolvimento das personagens.

Importante ressaltar que Jefferson e Sandro não foram os primeiros homossexuais que apareceram na história da emissora. De acordo com a dissertação de Fernanda Nascimento da

³ Adrienne Rich, em 1983, no texto *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica* – que foi traduzido para o português no ano de 2010, discute o papel que a presunção de uma heterossexualidade universal para as mulheres invisibiliza e legitima diversas violências de gênero, no sentido de fortalecer o poder dos homens na sociedade. Dessa forma, segundo a autora, existem vários instrumentos utilizados para reforçar o discurso de que o destino finalístico das mulheres é casar e ter filhos e manter relações sexuais com homens. Um dos efeitos desse discurso é a invisibilização de outras possibilidades de vivência que fujam do padrão heterossexual, como a lesbianidade, e legitimação do comportamento agressivo de homens contra as mulheres. Dessa forma, amplia-se aquilo que é considerado aceitável aos homens ao custo da liberdade e autonomia das mulheres (RICH, 2010).

⁴ Isso é o que podemos perceber em várias matérias publicadas pela imprensa especializada sobre a audiência da novela, publicadas por ocasião de sua exibição original, como por exemplo: De fracasso, como a Globo transformou "O Outro Lado do Paraíso" em um fenômeno de audiência, disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/colunas/coluna-do-sandro/2018/05/11/de-fracasso-como-a-globo-transformou-o-outro-lado-do-paiso>. Consultado em?; Ibope de O Outro Lado do Paraíso cresce 30% e encosta em Avenida Brasil <https://www.uol.com.br/splash/noticias/ooops/2018/02/26/ibope-de-o-outro-lado-do-paraiso-cresce-30-e-encosta-em-avenida-brasil.htm> Consultado em? “O Outro Lado do Paraíso”: por que a novela é um sucesso de audiência, mas não agrada à crítica Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/tv/noticia/2018/05/o-outro-lado-do-paraiso-por-que-a-novela-e-um-sucesso-de-audiencia-mas-nao-agrada-a-critica-cjh10pj4007b701qo29ux2d6j.html>.

Silva, a primeira telenovela a ter uma personagem que fugia do padrão heteronormativo na Rede Globo foi: *Assim na Terra Como no Céu*, de 1970, com o costureiro Rodolfo Augusto (Ary Fontoura). Contudo, de 1970 até 2013, das 62 telenovelas que representaram 126 personagens que fugiam do padrão heteronormativo, apenas 4 eram negras (Silva, 2015).

Em 2023, *Vai Na Fé*, telenovela de grande repercussão exibida no horário das 19:00 horas, apresentou dois jovens negros universitários e bissexuais que formaram casal por um breve período. Yuri (Jean Paulo Campos), jovem pobre e da periferia, entra numa importante universidade privada, ICAES, para cursar Direito. Lá ele conhece Vini (Guthierry Sotero), declaradamente bissexual, que cursa comunicação. Após Yuri ter dificuldade em reconhecer sua bissexualidade, a personagem vive um breve relacionamento com Vini. A novela passou por algumas polêmicas envolvendo a censura de beijos entre as personagens na trama. Somente no dia 17 de junho, num sábado, último dia que o casal estaria junto antes de uma viagem do Vini que separaria o casal, foi exibido um selinho entre as personagens. Yuri terminou a história formando casal e tendo um filho com a personagem Guiga (Mel Maia), uma menina rica, branca e moradora da Zona Sul do Rio de Janeiro. Percebe-se no caso mencionado que as representações de pessoas negras que tentam fugir de um ideal heteronormativo, são negociadas. A exposição de cenas nas quais há troca de carinhos e afetos entre essas personagens, passam por um processo de controle e censura, não sendo exibidas mais que uma vez na televisão. Tanto que, ao final a personagem Yuri termina a história nos moldes de uma relação heterossexual.

Tendo em vista esse panorama de representação, esta pesquisa objetiva contribuir para as discussões sobre pessoas negras homossexuais, visto que existe um movimento de produções acadêmicas que analisam masculinidades, negritudes e sexualidades em áreas como educação, literatura, artes, saúde e mídia.

Gustavo Henrique da Silva realizou um levantamento sobre produções acadêmicas publicadas entre os anos de 2016 a 2020, na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e no *Scielo*, com os seguintes termos: bixa preta, bicha preta, homossexualidade, raça, interseccionalidade e gay negro. Como resultado de sua pesquisa Silva considera recente a entrada dessas categorias no universo acadêmico, existindo poucos trabalhos que discutem negritude e sexualidade de forma interseccional. (Silva, 2020, p. 21-22).

Na área da Educação, a tese de Megg Rayara Gomes de Oliveira funciona como um exemplo do avanço das discussões sobre negritude e sexualidade. Ela analisa a experiência de bichas pretas na educação formal, evidenciando as existências e resistências de 4 professores

negros e homossexuais de escolas públicas do Rio de Janeiro e do Paraná, contrastando essas experiências às suas ao longo do trabalho (Oliveira, 2017). Ainda na educação, a pesquisa de Kauan Santos Almeida analisou os posicionamentos dos corpos de estudantes negros e homossexuais em uma escola pública de ensino médio em Porto Seguro, Bahia. O pesquisador debate o quanto corpos negros de sexualidade dissidente estão posicionados num entre-lugar e provocam transformações no universo escolar (Almeida, 2019).

Partindo para o campo das representações na mídia, Emannuele Cristina Santos do Nascimento analisou a representação da personagem Foguinho/Daniel Miranda (Lázaro Ramos), presente na novela das sete da Rede Globo, *Cobras e Lagartos*, exibida em 2006. Nessa pesquisa a autora destaca o quanto a representação da personagem vivida por Lázaro Ramos representa, em certa medida, o reforço a estereótipos relacionados aos aspectos de gênero, sexualidade e raça, historicamente associados ao homem negro: malandro, negro submisso, fiel escudeiro e negão (Nascimento, 2018).

Outro exemplo é a pesquisa realizada por Lucas Porfílio, na qual ele analisa a representação da personagem Chiron (Ashton Sanders), protagonista do filme *Moonlight: Sob a Luz do Luar*. No texto, o autor problematiza, a partir de uma perspectiva que valoriza as relações de afeto construídas pelo protagonista ao longo da trama, as maneiras como gênero, raça e sexualidade são construídos na realidade do filme (Porfílio, 2021).

Visto a diversidade de discussões empreendidas sobre relações de raça, gênero e sexualidade, esta pesquisa busca contribuir para este profícuo campo, investigando as representações e os discursos por trás de Cido (O Outro Lado do Paraíso) e Jefferson (A Próxima Vítima). Para atingir o objetivo principal desta dissertação buscou-se: *a)* fazer um panorama de como, historicamente, a Rede Globo representou personagens negras e personagens homossexuais; *b)* apresentar a maneira como as personagens homossexuais negras em *A Próxima Vítima* e *O Outro Lado do Paraíso* foram retratadas; *c)* compreender os discursos e as representações que nortearam a construção e o desenvolvimento das personagens supracitadas em suas respectivas tramas; *d)* comparar as representações destas personagens televisivas com a representação de uma importante figura histórica negra e homossexual, João Francisco dos Santos, representada nos filmes de 1974, denominado de Rainha Diaba e no filme de 2002 chamado de Madame Satã. A comparação entre as personagens Cido e Jefferson com estas representações cinematográficas se justifica pela importância que Madame Satã, figura emblemática das noites cariocas nas primeiras décadas do século XX, teve desafiando as normas de gênero, raça e sexualidade da sociedade, impondo a sua presença nos espaços.

Para a realização desta pesquisa, foram necessários alguns procedimentos. Além do levantamento feito por pesquisa bibliográfica, dialogando com autores como Esther Hamburger (1998) e Joel Zito Araújo (2019), para entender a maneira como os personagens negros foram retratados na televisão, buscou-se as informações disponibilizadas pela emissora no site Memória Globo, responsável por reunir informações sobre produções exibidas pela emissora.

Para obter acesso as duas telenovelas na íntegra, foi realizada uma assinatura no *streaming* da Rede Globo, o *Globoplay*. A partir disso, destacou-se cenas nas quais houvesse a discussão de raça, gênero e sexualidade através das personagens Jefferson e Cido. Em seguida, elencou-se algumas cenas seminais das telenovelas, de maneira que se pudesse discutir a forma como as personagens foram desenvolvidas ao longo da produção. Estas cenas foram analisadas ao longo deste trabalho, sob o prisma da interseccionalidade, visto a necessidade de interseccionar os conceitos de raça, gênero e sexualidade para entender as trajetórias destas personagens. Por isso, o viés interseccional de análise é primordial para a construção deste texto.

O conceito de interseccionalidade surge a partir de uma demanda das mulheres negras nos movimentos sociais: a falta de discussões sobre patriarcado e sexismo dentro do movimento negro e, também, à ausência dos movimentos feministas nas discussões envolvendo o racismo. Mulheres negras tinham sua realidade de opressão e discriminação duplamente ignorada dentro desses movimentos. Não raro, os movimentos antirracistas não consideravam a sua vivência enquanto mulher um ponto relevante, e os movimentos de luta contra o sexismo, negligenciavam, muitas vezes, a sua condição de mulher negra (Crenshaw, 2017, p. 27).

Raça, gênero e classe são elementos que compõem a nossa pirâmide social enquanto formas de divisão social baseadas nas relações de poder. A origem desse conceito, segundo o levantamento feito por Helena Hirata, remonta ao feminismo negro da década de 1970 e a uma necessidade de articulação entre os conceitos de raça, classe e sexo. Na medida em que os estudos foram avançando, outras categorias foram incluídas nos estudos da interseccionalidade, como idade, relações sociais de gênero, sexualidade e religião (Hitara, 2014).

Por isso, a necessidade do conceito de interseccionalidade como um instrumento que evidencia como diferentes corpos, a depender dos marcadores sociais que atravessam sua existência, enfrentam distintas formas de opressão. Por exemplo, gênero, raça e classe são categorias que impuseram realidades de opressão diversas para as mulheres, a depender do grupo racial ao qual elas faziam parte, de forma que não se pode descartar o quanto as questões raciais e de classe estão diretamente associadas à sua experiência de gênero (Davis, 2016).

Por isso, sendo os corpos representados por Jefferson e Cido corpos negros, que performam homossexualidade e são marcados pela categoria classe, não se pode descartar o viés interseccional para análise de suas trajetórias ao longo de suas respectivas telenovelas.

Esta dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro capítulo, denominado *Chegou a telenovela na sua televisão*, discute-se a maneira como as personagens negras e homossexuais foram representadas na Rede Globo de 1965, ano de inauguração da emissora até 1995, ano no qual houve a exibição de *A Próxima Vítima*. Também se faz uma discussão sobre a maneira como as questões raciais foram discutidas ao longo da trama de 1995. Ainda no capítulo, realiza-se um breve balanço da forma como as personagens homossexuais foram historicamente representadas na emissora carioca.

No capítulo seguinte, chamado *As masculinidades em a Próxima Vítima* analisa-se as representações de gênero e sexualidade de homens negros, sejam eles homossexuais – como Jefferson Noronha – ou heterossexuais – como Sidney Noronha, o irmão da personagem. Também busca-se fazer um contraste entre a maneira como Jefferson e Sandro lidaram com a sua sexualidade durante a trama.

Já no último capítulo, intitulado *Cido no Outro Lado do Paraíso*, faz-se um panorama do desenvolvimento das personagens negras na trama de Walcyr Carrasco. Em seguida, é dado enfoque na trajetória de Cido e a sua relação com as demais personagens, analisando a maneira que este fora mostrado na história e os estereótipos retratados durante a novela. Ao final, compara-se, em alguns pontos, a maneira como as personagens Jefferson e Cido foram retratadas com as representações cinematográficas de Madame Satã, pessoa negra conhecida por viver nas noites cariocas da primeira década do século XX, realizadas nos anos de 1974 e 2002. A escolha por comparar se deu para perceber a maneira como as personagens Cido e Jefferson se aproximam e se distanciam das representações cinematográficas dos filmes Rainha Diaba e Madame Satã, no sentido de perceber, brevemente, como a trajetória de uma pessoa negra não heterossexual no cinema, contrasta com a trajetória de pessoas negras não heterossexuais na televisão.

CAPÍTULO I: CHEGOU A TELENVELA NA SUA TELEVISÃO.

1. Conhecendo a representação de personagens negros em telenovelas brasileiras.

Sua vida me pertence, a primeira telenovela brasileira, estreou em 1951, um ano após a chegada da televisão no país, na TV Tupi⁵. O seu enredo era exibido nas terças e quintas-feiras, ao vivo, em 15 capítulos que duravam cerca de 20 minutos cada (Peret, 2005; Hamburger, 1998). Demoraria 12 anos para que o Brasil tivesse a sua primeira telenovela exibida diariamente, a novela se chamava *2-5499 Ocupado*, uma trama argentina escrita por Tito di Miglio, exibida pela TV Excelsior em 1963. Apenas em 1964, ano do golpe militar, o país teve seu primeiro grande sucesso nacional: *O direito de nascer*, de Felix Cagnet (Hamburger, 1998).

Direito de Nascer, produzida pela Tupi, trouxe como um dos destaques a personagem Maria Dolores Mota (Isaura Bruno), uma mulher negra, que se torna a mãe adotiva do protagonista Albertinho Limota (Amilton Fernandes). Durante a trama, a personagem teve muita repercussão e Isaura Bruno conseguiu destaque a nível nacional. Contudo, mesmo após todo o sucesso, a atriz não conseguiu manter o status de estrela alcançado. Seus papéis seguintes na televisão continuaram no estereótipo da mãe preta⁶. (Araújo, 2019).

No ano seguinte, nascia a Rede Globo de televisão. A emissora carioca, fundada em 1965 no Rio de Janeiro, surge a partir de dois acordos assinados em 24 de julho de 1962 em Nova York, entre Roberto Marinho, dono do jornal O Globo, e o grupo estadunidense Time/Life, que garantiu que a empresa tivesse acesso a capital e recursos tecnológicos próximos aos utilizados pelas emissoras dos EUA a época, esse acordo durou até 1969. Entre 1962-66 a emissora recebeu cerca de 6 milhões de dólares, um capital superior ao das suas concorrentes,

5 A Tupi estreou no dia 18 de setembro de 1950 na cidade de São Paulo, sendo a primeira emissora de televisão brasileira. Ela fazia parte do Diários e Emissoras Associadas, uma ampla rede de jornais, revistas, emissoras de rádio comandadas por Assis Chateaubriand, um magnata da comunicação. Por quase duas décadas, a emissora figurou como líder de audiência nos principais mercados publicitários do país, porém, uma série de fatores como a entrada de novas concorrentes, ascensão da Rede Globo (com amplo apoio dos militares), má administração, falta de investimentos, problemas com a justiça e atrasos nos salários dos funcionários, fizeram com que a emissora tivesse a sua concessão cassada pelo governo federal em 17 de julho de 1980 (Lins, 2013; Leal 2009).

⁶ Mãe preta é um estereótipo historicamente associado à mulheres negras que foram colocadas num local de cuidado durante a colonização. Nesse lugar, essas mulheres eram responsáveis pela criação, educação e amamentação das crianças brancas da Casa Grande. Contudo, Lélia Gonzales chama atenção para o papel de resistência que essa mulher negra ocupou, mesmo em espaços de opressão, seja através da linguagem ou da cultura africana que, segundo a autora, foram cristalizadas na cultura brasileira por meio destas mulheres (Gonzales, 1984, p. 235-236). Neste sentido, Isaura Bruno reproduziu essa função de cuidar de um personagem branco em grande parte da sua trajetória.

além de acesso ao que havia de mais avançado em termos de gerenciamento financeiro e tecnológico. Mesmo esse acordo sendo considerado inconstitucional por uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI), visto a clara exploração da empresa por capital estrangeiro numa empresa de comunicação, ainda assim, o ditador da época, Castelo Branco, ajudou a Rede Globo, dando um prazo para que a emissora se adequasse à legislação e não perdesse a concessão. Desde o início da emissora, a aliança entre os militares e Roberto Marinho colaborou para que a Globo se tornasse, no decorrer das décadas, a maior emissora do país (Gardim, 2012).

No mesmo ano em que a emissora carioca era inaugurada, também houve a representação de sua primeira personagem negra, interpretada pela atriz Jacyra Silva, na novela *O Ébrio*, exibida entre os anos de 1965-66 (Araújo, 2019, p. 70). Infelizmente, não se tem registro da personagem ou da trama da telenovela no site Memória Globo.

Em 1969, na telenovela *A Cabana do Pai Tomás*, foi exibida a primeira protagonista negra da Rede Globo. A personagem foi Tia Cléa, esposa do personagem título e que foi vivida pela premiada atriz Ruth de Souza que, apesar do protagonismo, viu o seu nome sendo exibido após o de atrizes brancas na abertura. Nessa produção, a personagem título foi vivida por Sergio Cardoso, um ator branco que interpretou uma personagem negra, causando muita polêmica na época (Araújo, 2019, p. 71-82).

Em depoimento ao pesquisador Joel Zito Araújo, a atriz de Ruth de Souza afirma ter notado que a sua participação foi mitigada ao longo da trama (Araújo, 2019, 80). Essa foi a única protagonista em toda carreira de Ruth de Souza nas telenovelas globais. Nos anos seguintes, a atriz, que fora indicada a vários prêmios de atuação, foi relegada a papéis secundários, sem muita relevância nas produções da Rede Globo.

O Brasil, por muito tempo, não teve como tradição ter muitas personagens negras em papéis de destaque nessas produções. As telenovelas geralmente representavam o Brasil como um apêndice da Europa, com histórias centradas nos dramas de famílias brancas abastadas ou de classe média (Hamburguer, 1998).

Historicamente, atores e atrizes negros foram colocados nas telenovelas globais para atuarem como personagens subalternizados. Isto porque a representação de pessoas negras na teledramaturgia estava associada aos estereótipos construídos ao redor da imagem do negro. Desta forma, grandes atores e atrizes negros, premiados nacional e internacionalmente por seus trabalhos no teatro e no cinema, se não aceitassem os papéis de coadjuvantes, presos a estereótipos historicamente associados a população negra, dificilmente conseguiriam espaço naquela que viria ser a principal emissora de televisão do país (Araújo, 2019, p. 135). Por isso, percebe-se que a atuação em personagens estereotipados, significou para muitos atores um

instrumento de resistência, evidenciando a existência de atores e atrizes negras no cenário artístico brasileiro.

Em 1970, Ruth de Souza interpreta a personagem Clementina, mãe de Geralda (Lúcia Alves), que demonstrava constrangimento por ter uma mãe negra, a trama foi escrita por Dias Gomes e apresentada no horário das 22h. Ainda em 1970, a emissora carioca experimentou o seu primeiro grande sucesso em telenovelas com *Irmãos Coragem*, de Janete Clair, exibida entre os anos de 1970 e 1971. Na história temos forte presença de personagens negros, com destaque para o personagem Brás Canoeiro, braço direito do protagonista João Coragem, vivido pelo ator e diretor Milton Gonçalves. A personagem, que era o companheiro fiel do protagonista branco, participou de várias cenas de ação importantes para a condução da trama (Araújo, 2019, p. 113).

Milton Gonçalves, em 1973, viveu o personagem Zelão das Asas, pescador, marido de Chiquinha do Parto (Ruth de Souza), no grande sucesso *O Bem Amado*, escrita por Dias Gomes, a primeira novela exibida a cores pela emissora. Na história, a personagem de Milton prometia que se sobrevivesse a um temporal construiria asas e voaria, provando que era um homem de fé. A sua cena foi a última cena da novela, na qual a personagem, após várias tentativas ao longo da história, consegue voar (Araújo, 2019, p. 119-120). Segundo o site *Memória Globo*, a trama seria uma metáfora para a falta de liberdade política vivida pelo país durante aqueles anos de ditadura.

No ano seguinte, Milton Gonçalves teria uma personagem numa produção de Dias Gomes. A novela era *O Espigão* e a personagem era Nonô Alegria das Gringas, a mente por traz dos planos do bando de Lazineira (Betty Faria) e que sonhava em juntar dinheiro e voltar à Escandinávia, país no qual a personagem tivera diversas aventuras. Na história, um dos motivos para a personagem querer retornar ao norte da Europa, foi o seu sucesso com as mulheres escandinavas. Nesta interpretação, o seu bem estar seria associado ao desejo de mulheres brancas, interferindo no seu processo de legitimação enquanto ser humano, conforme apontado por Fanon (2008).

Janete Clair foi uma das poucas autoras da década de 1970 que trazia personagens negras fora de posições sociais de subalternidade. Em 1975, após a parceria de sucesso com Milton Gonçalves em *Irmãos Coragem*, Janete Clair criou, a pedido do amigo, a personagem Percival (Milton Gonçalves), um psiquiatra com diversos cursos no exterior na novela *Pecado Capital*. Inicialmente a personagem teria um maior desenvolvimento na trama, porém sua atuação foi restringida por protestos por parte do público, direcionados a um possível envolvimento dele

com uma personagem branca. Percival não tinha parentes, nem amigos de sua cor, mesmo assim, a personagem teve bastante repercussão na época (Araújo, 2019, p. 114-116).

No caso analisado, a possibilidade de uma personagem negra se envolver com uma personagem branca orientou o crescimento de Percival diante das câmeras, ou seja, o quanto de complexidade a personagem iria obter. Como este foi interrompido por protestos, a personagem não ganhou a complexidade que outras personagens brancas tiveram, indicando o quanto as possibilidades de crescimento da personagem eram limitadas.

Ainda em 1975, na telenovela *O Grito*, Ruth de Souza ganhou o papel de Albertina, dona de um apartamento de classe média em São Paulo, que conseguiu após ser beneficiária de uma herança de seu antigo patrão. A personagem vestia-se elegantemente e servia como uma espécie de anjo da guarda da personagem Débora (Tereza Rachel), por quem nutria grande admiração. Além desta personagem, a trama também acompanhava o dia a dia de outras personagens negras que estavam em condições socioeconômicas mais desfavorecidas:

as: o vendedor de flores Jairo (Cosme dos Santos), a cozinheira Lázara (Chica Xavier) e as empregadas domésticas Nair (Jacyra Silva) e Jacira (Maria das Graças).

Em 1978, Ruth de Souza ganhou o papel de Dona Elisa, uma dona de escola na novela *Duas Vidas*, também escrita por Janete Clair. Porém, por mais que fosse uma mulher negra de classe média, algo incomum para a época, a personagem não teve um desenvolvimento para além do papel de confidente e amiga de personagens brancas (Araújo, 2019, p. 116). No mesmo ano, a atriz representou Adelaide, na novela *Sinal de Alerta*, de Dias Gomes, uma personagem que desempenhou a mesma função no enredo: a de companheira de uma personagem branca (Araújo, 2019, p. 121).

A trajetória da atriz Ruth de Souza e do ator e diretor Milton Gonçalves, na Rede Globo é significativa, pois mostra o quanto esses dois atores, premiados e qualificados, ficaram restritos a papéis coadjuvantes e planos⁷, sem o aprofundamento que personagens vividas por atores e atrizes brancas tinham. No geral, essas personagens negras, representadas na principal emissora do país durante os anos de 1970, foram personagens que, de alguma forma, tiveram sua construção alicerçada nas demandas e desejos da trajetória das personagens brancas.

⁷ As personagens ficcionais, segundo Beth Brait, podem ser trabalhadas de forma multifacetada, também conhecidas como personagens redondas, ou seja, que apresentam maior complexidade dramática com “várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano” (Brait, 1985, p. 41). Ou, podem ainda ter uma construção mais simples, também conhecidas como personagens planas que são feitas com apenas uma utilidade, uma característica ou função durante a trama. Elas podem ser divididas em tipos, uma vez que são personagens que tendem ao exagero ou ao estereótipo e caricaturas, onde “a qualidade ou ideia única é levada ao extremo, provocando uma distorção propositada, geralmente a serviço da sátira” (Brait, 1985, p. 40-41).

No geral, a representação de personagens negras na Rede Globo não fugiu dos estereótipos “mãe preta/mammie, o Pai João/Tom, o moleque negro, a criadinha, o jagunço e o malandro carioca” que serviam de apoio para as personagens brancas⁸ (Araújo, 2019, p. 130-131).

Durante a segunda metade da década de 1970, a emissora adaptou algumas obras literárias do século XIX, dentre elas: *A Moreninha*, *Senhora, Helena* e *A Escrava Isaura*. Em todas as tramas, a presença de atores e atrizes negras serviu para ocupar a posição de escravizados e escravizadas. Outrossim, poucas destas personagens tinham como mote o desejo pela liberdade individual ou a luta contra a escravidão. Na maioria dos casos, essas personagens eram resignadas à condição de escrava. Uma personagem que fugiu deste padrão foi Simão (Haroldo de Oliveira), personagem da telenovela *A Moreninha*, segunda adaptação da Rede Globo do romance de Joaquim Manuel de Azevedo, publicado no ano de 1844, e exibida em 1975. Na história, Simão, um escravizado que lutava por sua liberdade e contava com a ajuda de estudantes brancos, era apaixonado por Duda (Léa Garcia), escravizada em outra fazenda. Por mais que houvesse uma trajetória de fugas do cativo, a liberdade do mesmo e de seu par romântico foi conquistada ao final da novela, não por seu esforço, mas por conta da atuação de personagens brancas (Araújo, 2019, p. 194).

Atribuir à bondade dos brancos a responsabilidade pela libertação dos escravizados foi uma constante em grande parte das telenovelas produzidas durante da década de 1970-80. Em 1976, foi exibida *A Escrava Isaura*, produção que por muito tempo sustentou o título da telenovela mais exportada pela Rede Globo. Na adaptação do romance de Bernardo Guimarães, a personagem título foi interpretada por Lucélia Santos, uma mulher branca. Na trama, tinha-se um número grande de personagens negras, todas escravizadas. Todas as personagens, com exceção de Rosa (Léa Garcia), aceitavam com docilidade a sua condição de submissão. Rosa era a única personagem que tinha consciência de sua situação e se utilizava dos instrumentos que lhes eram disponibilizados, como a sua sensualidade, para conseguir atingir seus objetivos. Foi retratada como vilã e teve um final trágico no enredo⁹ (Araújo, 2019, p. 203).

⁸ Interessante perceber como alguns personagens de produções da Rede Globo, citadas por Araújo (2019) em sua pesquisa sobre a representação de personagens negros em telenovelas, não constam no site Memória Globo, um sítio da internet que, em teoria, serviria como forma de publicizar o acervo da emissora. Na página destinada à telenovela *Carinhoso*, por exemplo, exibida em 1973 e escrita por Lauro César Muniz, no momento da construção desta pesquisa, não havia a menção à personagem Donana (Zeni Pereira), cozinheira da família Vasconcelos Lima e anjo da guarda da mocinha.

⁹ Resquícios dessa forma de retratar os personagens negros podem ser percebidos numa telenovela exibida entre 2018 e 2019, *O Tempo Não Para*, de Mário Teixeira. A premissa da história é de uma família rica que vivia no Rio de Janeiro, em 1886, e acaba congelada junto aos seus escravizados após o naufrágio de um navio. Já no século XXI, a família é encontrada e descongelada, e com exceção da personagem Cairu (Cris Vianna), retratada como

Além da personagem título da novela ser interpretada por uma mulher branca, visto que ela era fruto de uma relação interracial, pode-se perceber que a vivência de uma mulher negra, Rosa, por ser consciente de sua condição e buscar uma melhoria em sua situação racial e de gênero, a colocava numa posição de vilã, que não merece final feliz.

Apenas na década de 1980, uma telenovela ambientada no século XIX, trouxe com mais ênfase a luta dos negros e negras pela libertação e seu orgulho racial. A telenovela era *Sinhá Moça*, de 1986, escrita por Bendito Ruy Barbosa. Durante a trama, veem-se personagens como Pai José (Milton Gonçalves), um escravizado que é morto no tronco por não se curvar as ordens do seu dono. Na telenovela, anos após a morte da personagem, diversos escravizados lideram a luta pela libertação. Ao final da trama, por mais que se tenha a presença de personagens brancas como atuantes no processo de abolição, a participação negra no processo é demonstrada, assim como as incertezas que a abolição trouxe para a população negra com a chegada dos imigrantes europeus (Araújo, 2019, p. 210).

Em 1989, a Rede Globo exibiu o maior elenco de personagens negras em uma telenovela, *Pacto de Sangue*, de Regina Braga. Dentre as personagens negras com destaque estava Mãe Quitinha (Ruth de Souza), ialorixá e líder do quilombo Loana, respeitada por todas as personagens da trama. Nesta história, Maria (Zezé Motta), guerreira do quilombo Loanda, é esposa de Damião (Haroldo de Oliveira), um negro alforriado que estudou e se tornou um comerciante bem sucedido. Aqui, as personagens negras tem destaque na luta pela abolição e uma profundidade psicológica diferente de outras representações exibidas até então (Araújo, 2019, p. 213).

Nas novelas dos anos 1980 e 1990, nota-se a inserção de mais personagens negras de classe média em telenovelas da Rede Globo. Por mais que não exista o mesmo destaque dado a personagens negras em novelas de época, ainda assim, existe uma discussão acerca do racismo na sociedade, quando defrontadas com uma situação explícita de racismo, em alguns casos, as personagens negras demonstram resignação perante a situação (Araújo, 2019, p. 220-253).

Em 1984-85 Gilberto Braga escreveu *Corpo a Corpo*, uma telenovela das oito que trazia uma família negra de classe média: a família Rangel. Esta era composta por Jurema (Ruth de Souza), a mãe e dona de casa, Antônio (Waldir Onofre), pai e marceneiro, a caçula Laura (Elaine Neves) e Sônia (Zezé Motta), que se formara em Arquitetura e, por falta de oportunidades no mercado de trabalho, abriu uma empresa de paisagismo. A questão racial

uma personagem difícil e geniosa, todos os outros ex-escravizados, após serem descongelados, permanecem ao lado dos seus antigos proprietários, numa relação de submissão, dependência e gratidão.

aparece na trama quando Sônia se envolve com Cláudio (Marcos Paulo), herdeiro branco de uma família rica, os Fraga Dantas. Ao longo dos capítulos, o relacionamento entre Sônia e Cláudio enfrentou não apenas barreiras sociais, mas também raciais. Tanto Alfredo (Hugo Carvana), pai de Cláudio, quanto Lúcia (Joana Fromm), namorada e futura esposa de Alfredo, se opunham ao relacionamento por conta da condição racial e social de Sônia (Araújo, 2019, P. 254-255).

A maneira como o racismo foi resolvido na trama, demonstra o quanto este tema foge do alcance dos autores de telenovela, tratando a questão racial como um desvio de caráter de personagens maus, e não um problema estrutural do país. A vilã Lúcia morreu em um incêndio, enquanto Alfredo, após ter a sua vida salva pela doação de sangue feita por Sônia, pede perdão à Sônia e aceita o casamento entre ela e Cláudio. Desta forma, as atitudes racistas durante a trama, estavam alicerçadas numa falha de caráter moral dos mesmos e não no processo estrutural de formação da sociedade brasileira (Araújo, 2019, p. 256).

Mais de três décadas após *Corpo a Corpo*, em *O Outro Lado do Paraíso*, de 2018, a vilã Nádia (Eliane Giardini), que rejeitava o relacionamento do seu filho branco Bruno (Caio Paduan) com uma mulher negra Raquel (Erica Januza), teve uma reviravolta parecida com a de Alfredo em *Corpo a Corpo*, a vilã aceita o relacionamento do filho após descobrir que recebeu a doação de sangue de uma mulher negra.

Nesse caso, o racismo representado na figura de uma vilã, é superado quando a mesma tem um neto negro fruto do relacionamento do seu filho caçula Diego (Arthur Aguiar) com uma mulher branca. De onde se pode inferir que nesta forma de retratar o racismo no Brasil, os conflitos raciais ocorrem no nível familiar e a resolução para o mesmo também proviria desse âmbito.

A maneira que as telenovelas de 1984 e de 2018 trataram a questão racial se dê, talvez, pelo fato de todas as produções citadas nesta dissertação terem sido escritas por pessoas brancas de classe média alta. E reflita também a maneira como estas encaram a questão racial no Brasil, visto que, como aponta a pesquisadora Denise Ferreira da Silva, muitos dos autores de novela afirmam que escrevem de acordo com a realidade. Ou seja, as tramas dialogam com o histórico de vida de pessoas brancas de classe média, classe média alta e com a visão que elas têm das questões raciais no país (Silva, 1991).

O autor de telenovela não inventa, ele parte do existente e já experimentado em outras formas de narrativa: o folhetim, o romance burguês moderno, o cinema, a radionovela etc. Como estas outras narrativas, ele vai buscar na vida, no cotidiano, na realidade que o circunda, no universo de crenças e valores da sociedade em que vivem, elementos com os quais constroem suas novelas. Esta característica permite que o

discurso da telenovela seja decodificado por todo e qualquer telespectador, pessoas que vivenciam as experiências sociais as mais diversas. Concluindo, a telenovela é por eles considerada um tipo de discurso universal, por que aborda com temas e questões conhecidos e vivenciados por cada telespectador, em sua experiência subjetiva da vida social” (Silva, 1991, p. 71).

De acordo com a citação acima, a produção de uma telenovela também sofre inspiração em outros produtos culturais como os folhetins e cinema. Ou seja, a produção dos autores e autoras de telenovela dialoga, também, com a realidade vivenciada e os acessos que eles tiveram aos produtos culturais disponíveis em sua realidade. Dessa forma, parte da subjetividade dos autores também está presente na construção de uma telenovela, para além de todo aparato industrial que cerca a produção das telenovelas no Brasil.

Durante as entrevistas promovidas por Denise Ferreira para o desenvolvimento de sua pesquisa, muitos autores sinalizaram que a falta de atores negros em suas produções, ocorria pela falta de atores e atrizes negras com capacidade para assumir papéis de destaque (Silva, 1991, p. 76-77). Entretanto, grandes nomes da dramaturgia nacional como Ruth de Souza, Zezé Motta, Milton Gonçalves e Léa Garcia tinham carreiras consolidadas no cinema e teatro, ganhando reconhecimento internacional por suas atuações e, nem por isso, conseguiam o mesmo destaque na teledramaturgia que seus colegas brancos.

Por exemplo, durante a década de 1980, cerca de vinte papéis de classe média foram dados a atores e atrizes negras. Dentro desta quantidade, tivemos a persistência de estereótipos como os presentes na telenovela *Mandala*, exibida entre 1987 e 1988, escrita por Dias Gomes. Na novela, existe a presença de uma família negra de classe média, a família Santana, composta por: Jonas (Grande Otelo), personagem que na trama era um grande ator e tinha problemas com o álcool, patriarca da família; Dona Zezé (Ruth de Souza), a matriarca e dona de casa que vivia em função de lidar com os problemas do marido e filhos; Apolinário (Milton Gonçalves), um dos filhos do casal, político e advogado consciente das questões raciais vivenciadas no país; Eurídice (Aída Leiner), filha do casal, descrita como uma bela mulher, quase vilã, que utilizava do seu corpo e sexualidade para atingir seus objetivos (Araújo, 2019, p. 260-263).

A descrição feita da família Santana demonstra o quanto a produção da novela reproduz uma série de estereótipos que posicionam imagens negras em locais de subalternidade ou de inferioridade moral perante as personagens brancas. Imagens que reforçam um ideário social de desconfiança e discriminação em relação a pessoas negras.

Durante a década de 1990, em *A Pátria Minha*, exibida em 1994, escrita por Gilberto Braga, houve mudança quanto a forma como a questão racial foi retratada ao longo da trama. Essa novela tinha como mote principal o questionamento se valia a pena ser honesto no Brasil.

A sua protagonista era a estudante Alice (Claudia Abreu) e o vilão era encarnado no empresário Raul Pelegrini (Tarcísio Meira). Em cena exibida entre os dias 01 e 02 de novembro de 1994, o grande vilão acusa, injustamente, seu empregado Kennedy (Alexandre Moreno) de ter roubado o cofre da sua casa. Na cena, além da acusação, o vilão profere diversas falas explicitamente racistas contra Kennedy, sem que o mesmo esboce qualquer reação contrária. Após movimentos antirracistas se posicionarem contra a exibição, em especial, questionando a legitimidade da emissora em levar ao ar uma cena que coloca o negro numa posição de subalternidade diante de uma ação racista, a emissora exibiu cenas de outras personagens negras discutindo a questão racial com a personagem Kennedy, buscando evidenciar o protagonismo negro nas discussões raciais, como resposta aos questionamentos apresentados pelos movimentos sociais à época (Araújo, 2019, p. 270-273).

O que se nota é que a discussão racial em telenovelas reflete a maneira como a sociedade, naquele momento histórico, lidou com essa temática. Dessa forma, em períodos de maior repressão, como nas décadas de 1960 e 1970, o discurso da democracia racial imperava e a exibição de personagens negras em posições de subalternidade ou de apoio a personagens brancas, dialogava com a maneira como era representado o papel da população negra na sociedade (Araújo, 2019).

Além disso, o fato de grande parte da população negra enfrentar condições socioeconômicas adversas que dificultam sua ascensão econômica e social foi utilizado como justificativa para que, nas primeiras décadas de produção de telenovelas no país, colocassem pessoas negras representando motoristas, seguranças e empregadas domésticas, sem que as tramas que estes tomavam parte não envolvessem qualquer complexidade social ou familiar (Silva, 1991).

Além disso, a maioria das produções realizadas entre as décadas de 1960 e 1980 buscavam representar o país sem grandes convulsões raciais. Todas as questões raciais eram vistas sob o prisma da democracia racial, mito que moldaria a forma como o Brasil lidou com as diferenças de raças aqui no país. Mito este que foi encarnado pela família Noronha em *A Próxima Vítima*.

1. 2. A Próxima Vítima e os seus personagens negros

A Próxima Vítima teve como autor principal Silvio de Abreu e foi dirigida por Jorge Fernando, Rogério Gomes e Marcelo Travesso. Seu primeiro capítulo foi exibido no dia 13 de

março de 1995. Já seu capítulo final foi ao ar no dia 03 de novembro do mesmo ano, totalizando 203 capítulos. Exibida no horário das 20h:30h, um dos horários mais caros para campanha publicitária, com os merchandisings durante os capítulos ou nos intervalos.

A trama é ambientada em São Paulo e tem como protagonista Ana (Suzana Vieira) uma dona de pizzaria moradora do bairro da Mooca. Oriunda de Minas Gerais, Ana chega a São Paulo na década de 1970 e se envolve com Marcelo (José Wilker) com quem tem três filhos: Sandro, também chamado pelos personagens de Sandrinho (André Gonçalves), Giulio (Eduardo Felipe) e Carina (Deborah Secco). Antes de se envolver com Ana, Marcelo já era casado com a milionária Francesca Ferreto (Tereza Cristina), irmã de Carmela (Yoná Magalhães), Romana (Rosamaria Murtinho) e Filomena (Araci Balabanian), donas do Frigorífico Ferreto. Marcelo inicia a trama tendo uma segunda amante, a jovem Isabela Ferreto (Cláudia Ohana), filha de Carmela e Adalberto (Cecil Thiré).

Filomena é quem administra o frigorífico de fato. Com sua liderança na família Ferreto, ela busca manipular a vida de todos ao seu redor e defende um modelo de família cristã e conservadora. Essa personagem traz na sua composição vestimentas que remetem a imagem da ex-primeira ministra da Inglaterra, Margareth Thatcher, e uma personalidade próxima à personagem Vitor Corleone (Marlon Brando) de *O Poderoso Chefão (1972)*. Quando a história se volta para o núcleo das Ferreto, toca um tema instrumental que remete ao filme de Francis Ford Coppola.

Além das tramas envolvendo os personagens supracitados, o grande mote da novela é uma série de assassinatos que ocorrem de forma aparentemente aleatória, sendo elucidados apenas no último capítulo. Durante os 203 episódios, qualquer personagem poderia ser assassinado e qualquer um poderia ser o assassino.

A novela causou grande repercussão na época. O Fantástico do dia 28 de outubro de 1995 e o Jornal Nacional do dia 03 de novembro do mesmo ano (dia no qual iria ao ar o último capítulo da trama) fizeram reportagens especiais sobre o final do enredo. O assédio era tanto que, segundo Silvio de Abreu, para evitar que as revelações do último capítulo vazassem para os veículos de imprensa na época, a cena da revelação do assassino foi gravada poucas horas antes da exibição do último capítulo¹⁰.

10 Fala extraída do documentário sobre a novela disponível no site Memória Globo. No próprio documentário, Silvio de Abreu relata o seu desejo original de que o capítulo final fosse exibido ao vivo, assim como eram as primeiras telenovelas na década de 1950, contudo, a ideia foi descartada. Algumas matérias disponíveis no site do jornal Folha de São Paulo fornecem indícios de como era o assédio da imprensa em torno da telenovela em questão: Abreu, Silvio de. Elenco conhece assassino no último capítulo. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/10/22/tv_folha/4.html Acesso em 22 de set. de 2022; Abreu, Gilberto de.

No total, a novela teve 60 personagens fixos, acrescido de duas participações especiais creditadas no site Memória Globo. A produção abordou temas considerados polêmicos na época: relacionamentos intergeracionais, menores abandonados, prostituição, desigualdade social, dependência em drogas, homossexualidade e uma família negra de classe média que ganhou destaque e subtramas ao longo da história.

Em matéria divulgada pelo jornal *Folha de São de Paulo*, em novembro de 1994, meses antes da estreia, o autor de *A Próxima Vítima* anunciara como iria incluir em sua trama personagens negros de classe média.

‘Resolvi criar a família para atender uma justa e antiga reivindicação do movimento negro’, explica o autor. ‘Cleber, Fátima e os outros quatro personagens terão uma vida típica de classe média. Conviverão com os brancos em pé de igualdade, sem sofrer discriminação’. Sílvio de Abreu ressalta que não concebeu a família de Sidney para discutir os preconceitos raciais no Brasil. Tampouco para aproveitar a polêmica em torno de *Pátria Minha* (até porque a sinopse de "A Próxima Vítima" foi entregue à Globo há três meses). ‘A novela se passa em São Paulo’, adianta Sílvio. ‘Quero retratar as diferentes matizes sociais que habitam a metrópole – dos descendentes de italianos à comunidade negra.’ (Abreu apud Anterone, 1994)

De acordo com a matéria citada acima, *A Próxima Vítima*, não teria a intenção de discutir a temática racial. Em depoimento para um vídeo disponível no site Memória Globo, Sílvio de Abreu destaca o quanto a sua ideia era produzir uma novela “contra preconceito” e por isso a novela “tinha uma família de negros”, de maneira a mostrar a existência de uma família negra de classe média sem que a temática racial fosse o foco da abordagem.

Interessante que na edição do vídeo, as imagens do autor dando seu depoimento em frente às câmeras foram intercaladas com cenas da família Noronha exibidas nos primeiros capítulos da trama. As cenas selecionadas exibem as personagens reclamando do alto valor pago em condomínio na possível troca de apartamento em região mais nobre da cidade de São Paulo. Ou seja, cenas com função de demarcar a camada social ao qual a família fazia parte e de representar o modelo de uma família negra de classe média.

As falas do autor, tanto na entrevista para o portal Memória Globo como para a reportagem da *Folha de São Paulo*, evidencia o quanto a entrada de pessoas negras em telenovelas está associada a um condicionamento da imagem do negro aquilo que pessoas brancas idealizaram sobre o negro e a assimilação de “normas de estilo, aparência e comportamento dos brancos” (Hall, 2016, p. 212).

Sueli Carneiro denuncia que populações não brancas, muitas vezes são reduzidas à uma imagem, como se fossem uma identidade monolítica, diferente do que acontece com a branquitude.

São individualidades, são múltiplos, complexos, e assim devem ser representados. Isso é demarcado também no nível fenotípico, em que se valoriza a diversidade da branquitude: morenos de cabelos castanhos ou pretos, loiros, ruivos são diferentes matizes da branquitude que estão perfeitamente incluídos no interior da racialidade branca, mesmo quando apresentam alto grau de morenice, como ocorre com alguns descendentes de espanhóis, italianos ou portugueses, os quais, nem por isso, deixam de ser considerados ou de se sentir brancos. A branquitude é, portanto, diversa e policromática. A negritude, no entanto, padece de toda sorte de indagações (Carneiro, 2011, p. 71).

Quando a negritude ganha representações, estas geralmente a colocam num lugar de sub-representação. No caso da família Noronha, percebe-se uma pretensão na fala de Silvio de Abreu de representar um conjunto de pessoas negras que vivem na classe média. Como se a experiência ali apresentada, conseguisse dar conta de uma multiplicidade de vivências. Assim, os modos e comportamentos encenados pela família Noronha se alinham ao modelo de representação de famílias brancas de classe média.

A experiência da população negra brasileira foi apresentada sob o enfoque dos valores e das crenças típicas da classe média Zona Sul. Grande parte dos personagens e figurantes negros foi incorporada aos bairros Leblon, Ipanema, Barra da Tijuca, Perdizes e Jardins Paulistanos, nos papéis de empregados fiéis e anjos da guarda dos protagonistas e personagens mais relevantes do horário nobre. E, curiosamente, mesmo a classe média negra de *A Próxima Vítima*, que foi aquela que mais teve impacto na imprensa, diferenciou-se no tratamento adotado para os personagens negros porque os tornou tão “normais” e assimilados, tão distantes da cultura afro-brasileira, que poderiam ser representados por um elenco de brancos. (Araújo, 2019, p. 220)

Depreende-se da análise feita na citação supracitada que os problemas e questões vivenciadas pela família Noronha, na maior parte do tempo, refletem uma experiência social, historicamente associada a pessoas brancas naquela faixa de renda. Retomando a fala de Silvio de Abreu, quando ele alega que gostaria de representar a família Noronha como uma família igual a todas as outras, observa-se que uma família negra de classe média, para ter legitimidade na televisão, precisa representar o ideal da democracia racial, de que todos são iguais, independente de raça, gênero ou sexualidade. Esse discurso é perigoso, pois reforça uma tradição brasileira de não enfrentar o racismo, como observa Abdias Nascimento.

Devo observar de saída que este assunto de "democracia racial" está dotado, para o oficialismo brasileiro, das características intocáveis de verdadeiro tabu. Estamos tratando com uma questão fechada, terreno proibido, sumamente perigoso. Ai daqueles que desafiam as leis deste segredo! Pobre dos temerários que ousarem trazer

o tema à atenção ou mesmo à análise científica! Estarão chamando a atenção para uma realidade social que deve permanecer escondida, oculta. (Nascimento, 1978, p. 45)

A justificativa do autor para representar a família Noronha dessa forma, descarta uma série de experiências que as pessoas negras que conseguem acessar a classe média enfrentam no seu cotidiano. Por isso, tentar enquadrar as vivências das pessoas negras em uma suposta universalidade, limita consideravelmente as possibilidades de uma representação mais humanizada destas pessoas na televisão¹¹.

Por mais que do ponto de vista biológico seja equivocado caracterizar os indivíduos a partir do conceito de raça, socialmente esse é um constructo histórico que ajuda entender as diferenças que marcam as vivências da população negra no Brasil. Os grupos sociais não são divididos de acordo com aspectos e traços biológicos, mas orientados também pela realidade e conjuntura sócio-histórica aos quais foram historicamente formados (Munanga, 2005-2006, p. 48).

A família Noronha fora representada como uma família elitista, machista, classista (Araújo, 2019, p. 282-283). Ela é composta pelas personagens: Cléber Noronha (Antônio Pitanga), contador e patriarca da família, Fátima Noronha (Zezé Motta), secretária executiva, esposa e matriarca, que volta ao mercado de trabalho após anos sem exercer a profissão. Entre os filhos temos o primogênito Sidney (Norton Nascimento), que começou como *office boy* até conseguir o posto de gerente de um banco; Jefferson (Lui Mendes), um dos protagonistas desta dissertação, estudante de direito da Universidade de São Paulo (USP) e jogador de vôlei e a caçula, Patrícia (Camila Pitanga), estudante do ensino médio que inicia a trama com aspiração à carreira de modelo.

Até a morte da personagem Cleber no capítulo 136, um dos assassinados que está envolto no grande mistério da trama, a questão racial é ignorada pelos personagens, como se pode perceber nesta cena no capítulo 18: durante o café da manhã, as personagens Júlia (Glória Menezes) e Irene (Vivianne Pasmanter) discutem a situação social do país, indicando o quanto no Brasil as pessoas são julgadas pela sua condição econômica¹².

¹¹ A pesquisadora Ângela Figueiredo faz um importante estudo sobre os negros de classe média no Brasil. Nele a autora percebe o quanto há especificidades que distinguem os negros baianos de classe média das pessoas brancas na mesma posição socioeconômica. Em muitos casos os negros e negras que ascendem a essa economicamente são os primeiros da sua família a alcançar tal posição. Desde os espaços de sociabilidade ocupados, sentimento de pertencimento socioeconômico, aos objetos de consumo, a autora percebe o quanto a experiência racial atravessa o cotidiano destes membros da classe média (Figueiredo, 2012).

¹² Cléber Noronha foi uma das vítimas do serial killer da trama. O motivo era que ele havia aceitado suborno para não dizer que viu o assassinato de Gigio DiAngelis em 1968, ano no qual o Brasil vivia um recrudescimento da ditadura militar. Portanto essa atitude demonstra que, o dinheiro responsável por mudar o estilo de vida da família, foi fruto de corrupção.

Júlia: A gente olha a favela, como reduto de marginal, mas esquece que muitas pessoas que entram e saem na nossa casa vivem lá... Oh, esse negócio de dizer que todo pobre é bandido, eu acho que é um preconceito horroroso.

Irene: Uhum... Eu tava falando com o Jefferson isso outro dia. Ele acha que o maior preconceito que existe hoje em dia no Brasil não é o de raça, é o de classe social.

Júlia: Ele deve saber muito bem o que está falando.

Figura 1: Irene e Júlia tomam café da manhã no apartamento de Irene.



Fonte: Globoplay

A cena é ambientada no apartamento da família de Irene, localizado no Morumbi, um dos bairros mais caros da capital paulista. O apartamento é amplo e tem diversos ambientes: sala, cozinha, sala de jantar, quartos. Uma farta mesa de café da manhã está à disposição, aparentemente citam Jefferson (o negro de classe média) para validar o seu conhecimento acerca da realidade racial e social do Brasil. Ao longo da trama, por mais que as personagens tragam um discurso que tenta diminuir os efeitos do racismo na sociedade brasileira, em nenhum momento do enredo estas personagens se questionam do fato de que os Noronha são as únicas pessoas de classe média que elas conhecem e, mesmo eles, estão numa condição socioeconômica inferior à delas.

Por mais que os Noronha sejam apresentados como uma família negra bem sucedida, o apartamento deles, em comparação com o da família de Irene, tem espaços menores: o escritório de Cléber, a sala de estar e a sala de jantar, praticamente, dividem o mesmo cômodo. Ao longo da trama, a família Noronha compra um apartamento maior, entretanto não é mencionado em qual bairro está localizado e, tampouco, aparecem cenas dos ambientes do novo imóvel.

Por mais que os móveis e eletrodomésticos apresentados estivessem aquém do padrão de vida de grande parte da população negra nos anos 1990 – os Noronha tem televisão 14 polegadas, aparelho de som, sofá, mesa de jantar, máquina de escrever, móveis de madeira, CD's – ainda assim, seus móveis são diferentes dos modelos presentes na casa de outras famílias bem sucedidas, como a da casa de Irene.

A maneira como a questão social é tratada em cena pode sugerir que a fala das personagens Irene e Júlia se enquadram na ideia de uma democracia racial brasileira, visto que o debate racial foi desconsiderado para discutir os problemas sociais, como se a cor dos indivíduos não tivesse correlação com o espaço social ocupado por eles.

Esse discurso se assemelha ao da democracia racial, defendida por setores políticos e da intelectualidade brasileira como forma de superar o racismo científico presente no final do século XIX ao início do XX. O mito da democracia racial ganhou força no Brasil a partir dos anos de 1930, como ideologia que serviria para analisar as questões raciais brasileiras. Por ele, entende-se que o Brasil, devido ao seu processo de colonização diferenciado, não apresentaria as mesmas tensões raciais de outros países, como os Estados Unidos. Segundo esta tese, todos, independente da origem racial, conseguiriam uma ascensão econômica e social, por isso, economistas defendiam que o crescimento econômico seria a melhor solução para superar os problemas sociais do país. Desta forma, eles atribuíam à economia a culpa pelas dificuldades enfrentadas pela população negra. Contudo, desprezar a categoria raça, significa ignorar que a discriminação contra pessoas pobres é uma forma de atacar a população negra, visto o grande número de pessoas negras na condição de pobreza (Guimarães, 2012, p. 60-76).

As falas das personagens supracitadas reforçam o ideal de que o racismo é elemento marginal na composição das desigualdades brasileiras. Bastaria ascensão econômica da população negra para que os sujeitos tivessem sua origem racial esquecida ou apagada. Tanto que as personagens negras em *A Próxima Vítima*, durante boa parte da trama, não fazem nenhum apontamento sobre a realidade racial brasileira. Por isso, a cena que será descrita a seguir é emblemática, pois mostra o momento que uma das personagens faz uma consideração sobre a situação do negro no Brasil.

Sidney Noronha trabalhava em um banco, após o banco falir, ele procura emprego em outras instituições financeiras almejando, sem sucesso, o cargo de gerente. É preciso levar em consideração que no período que a personagem procura emprego o país era governado por Fernando Henrique Cardoso (FHC), que havia empreendido uma série de privatizações, permitindo a entrada em massa de capital estrangeiro no país e diminuindo o número de postos de trabalho formais, o que aumentou a precarização do trabalho, em especial para os jovens que

viram os postos de emprego na década de 1990 ficarem a níveis menores dos que os registrados em 1989 (Ramalho, 2016, p. 194-199).

Não se pode afirmar que a intensão da produção da novela era retratar esse cenário nacional de precarização dos direitos trabalhistas e aumento do desemprego ou se a escolha desse cenário foi um recurso de roteiro para dar prosseguimento ao enredo de Sidney e expor as divergências que a personagem tem em relação ao restante da família. Todavia, a dificuldade de a personagem Sidney conseguir um trabalho nas mesmas condições do seu antigo emprego se relaciona a um processo nacional de diminuição da participação do Estado na economia, flexibilização das normas trabalhistas e restrição no número de postos de trabalhos.

No penúltimo capítulo da trama, depois de mais uma tentativa frustrada de conseguir emprego, Sidney chega em casa revoltado por não conseguir uma vaga de trabalho, mesmo contando com experiência profissional.

Fátima: Que é isso, Sidney?

Sidney: Mais de um mês, mamãe, eu andando com esse currículo na mão pra cima e pra baixo todo dia. Eu vendo um monte de branco, muito menos preparados do que eu, mamãe, pegando todos os empregos e para mim eles só dão pontapé, mamãe. Pro negro aqui no Brasil eles só querem dar empregos subalternos e porta dos fundos.

(Sidney Fala isso no meio da sala do amplo apartamento, enquanto a mãe e a irmã se olham sem acreditar na reação dele).

(Nesse momento, Jefferson, que também está na sala, discorda do irmão. A câmera foca nele.)

Jefferson: Não, eu não concordo com isso não, meu irmão. Olha, eu vou ser um ótimo advogado e vou sempre entrar pela porta da frente.

Sidney: (gargalhando de forma irônica) Ledo engano meu irmãozinho. Aqui no Brasil não tem racismo não, imagina. Eles adoram os negros... É, tem carnaval, tem samba, tem Pelé... O negro aqui no Brasil é ótimo... pra divertir as pessoas.

(Nesse momento, Fátima toma o centro da cena e sobe num elevador que existe no meio da sala e fala em direção à Sidney, em tom exaltado de repreensão)

Fátima: Escuta aqui Sidney, eu não quero ouvir você falando assim. Você não vai ficar repetindo essas coisas na frente dos seus irmãos!

Sidney: A senhora quer saber de uma coisa, mamãe. Eu vou ligar para esse tal de Sérgio e vou falar que nós vamos vender o apartamento!

Patrícia: Você não pode fazer isso não, viu Sidney!

Sidney: Eu vou fazer sim, vou fazer e tem mais! Eu vou pegar esse dinheiro...E abrir um negócio pra mim, pra não ter que ficar mendigando pra essas pessoas.

Fátima: Parece que estou ouvindo o seu pai, Sidney, há vinte anos atrás. Parece que ele está aqui, vivo na minha frente, repetindo essas palavras... Ele também disse isso quando pegou aquele maldito dinheiro como esse. Tá certo que com aquele dinheiro, mudou nosso padrão de vida, nós pudemos educar vocês... Mas a que preço? A que preço meu filho? Seu pai nunca teve sossego. Seu pai nunca encostou a cabeça no travesseiro e dormiu em paz. Meu filho, a vida é muito dura, muito dura... Mas nada justifica a perda de caráter. Sidney, teu pai te deu todas as possibilidades, meu filho. Só falta você ter um pouco de paciência... Porque ele só errou, para que nenhum filho dele no futuro, tivesse que fazer o que ele fez.

Sidney: Mamãe, o que foi que o papai fez, mãe? O que foi que ele fez, mãe?

Fátima: Eu acho que ele vai me perdoar, se eu contar para que sirva de lição. Ele não ia querer ver um filho dele cometendo o mesmo erro.

Figura 2: Sidney e os irmãos no apartamento da família.



Fonte: Globoplay

Essa cena dura pouco mais de dois minutos e evidencia a forma como a produção da novela tratou a questão racial no Brasil: bem rápida! E é emblemática, pois, apenas na última semana da novela é que a família tem uma conversa discutindo a situação do negro no país, e a família Noronha, com exceção de Sidney, encara a o preconceito racial no Brasil como algo circunstancial, ou seja, um aspecto marginal em suas vidas. Jefferson acredita que o sucesso profissional viria independente da sua cor da pele, visto que ela seria apenas um detalhe para a sociedade brasileira e que as oportunidades surgiriam independente da sua cor.

A fala da personagem Jefferson se assemelha ao discurso apresentado pela imprensa negra paulista, décadas antes. Petrônio Domingues, ao analisar o mito da democracia racial nas primeiras décadas do século XX, evidencia que existia em parte da imprensa negra paulista das primeiras décadas do século passado o entendimento de que por não ter institucionalizado leis de segregação como ocorreu nos Estados Unidos, no Brasil não existiria discriminação racial (Domingues, 2005, p. 122). Ou seja, a personagem Jefferson parece desconsiderar uma série de outros dispositivos que reforçam a estruturação do racismo na sociedade brasileira para além do regramento jurídico do país.

Em dissonância com a fala de Jefferson, o grande erro do seu genitor foi ter presenciado um assassinato em 1968 e aceitado o suborno dado por Francesca Ferreto para não contar o que viu a ninguém. A consequência disso foi que um inocente preso se enforcou na prisão. Ou seja,

a única família negra de classe média na novela, conseguiu a sua ascensão econômica recorrendo a uma atividade moralmente questionável, enfraquecendo a própria ideia desenvolvida durante a novela de que o negro conseguiria ascensão econômica somente com seu esforço, uma vez que existiria oportunidades iguais independente da cor.

Nesse sentido, a ascensão econômica dos Noronha serve como analogia ao período da ditadura civil-militar que o Brasil vivenciou de 1964-85. Pedro Henrique Pedreira Campos (2012) analisa as proximidades entre as estruturas do poder público e grupos empresariais brasileiros durante a mais recente ditadura brasileira. Durante esse período, diversos grupos empresariais conseguiram destaque econômico recorrendo a práticas ilegais e irregularidades. Desde pagamento de propinas para agentes públicos como forma de obter vantagens na execução de obras públicas, editais públicos que eram feitos para favorecer determinados grupos empresariais, atrasos propositais para elevação do orçamento inicial e pagamento de salários baixíssimos aos trabalhadores. Diversos casos de corrupção aconteceram durante o período (CAMPOS, 2012, p. 469-482).

Enfim, o contexto ditatorial, período no qual o Cleber aceitou o suborno de acordo com a telenovela, favoreceu que setores da sociedade civil conseguissem um enriquecimento rápido por meio de práticas de corrupção, assim como as que Cleber Noronha, dentro das devidas proporções, cometeu, para conseguir dar uma vida confortável a sua família.

Interessante que esse passado do seu genitor era desconhecido por Jefferson no momento que a cena acontece, talvez por isso ele sustente que o crescimento profissional e o aprimoramento técnico apagariam a cor do negro, no sentido de blindá-lo do racismo.

Essa percepção da personagem Jefferson relacionada às questões raciais brasileira foi notada por outros pesquisadores em relação à população negra de classe média. Na segunda metade do século XX, Lélia Gonzalez, Roger Bastide, Florestan Fernandes e Isildinha Baptista Nogueira ao analisarem a questão racial no Brasil, sinalizam em suas pesquisas o quanto a busca por capacitação profissional pela população negra não aparece apenas para melhorar as condições materiais de existência, mas também tem um aspecto simbólico forte: se blindar do racismo. A busca seria por um ganho material que se revertesse em ganho social, ou seja, impedisse a vivência do racismo (Bastide; Fernandes, 1959 p. 179-181; Gonzalez, 1982, p. 54; Nogueira, 1998, p. 99-102).

O sucesso profissional seria uma maneira de se sentir incluído na sociedade, de se proteger. Essa é a maneira como o personagem entende que superaria o racismo brasileiro. Em nenhum momento é questionado por Jefferson o fato dele ser o único negro dentro do seu grupo de amigos da faculdade. Ou então, o porquê de no seu espaço de convívio social, fora da

faculdade, não existir nenhum negro e as únicas pessoas negras, de classe média, serem aquelas do seu núcleo familiar. O fato dele não questionar essa realidade demonstra o quanto esta situação é naturalizada por ele: ser o único negro nos espaços que frequenta. Talvez Jefferson esteja buscando alcançar uma maneira de ser socialmente aceito na sociedade por meio do embranquecimento. Como aponta a pesquisadora Neuza Santos Souza, embranquecer-se seria o caminho mais procurado para alcançar determinados postos na sociedade (Souza, 1983). Interessante destacar ainda, a forma como na única fala de Jefferson na cena ele condiciona a dignidade da população negra ao desempenho profissional. A fala da personagem dialoga com os escritos de Souza, uma vez que “nesta tentativa de realização – tão imperiosa quanto impossível – o Ego lança mão de táticas diversas, cujo denominador comum se faz por representar um redobrar permanente de esforços, por uma potencialização obrigatória de suas capacidades” (Souza, 1983, p. 39).

A maneira como Sidney foi colocado na cena, demonstra que ele vivencia, com maior consciência, a experiência de ser negro no Brasil. No entanto, a cena desacredita essa realidade, a partir do momento que ele é mal visto pela família e por pessoas próximas toda vez que relata as dificuldades impostas pelo racismo na busca por emprego condizente à sua formação profissional.

Segundo reportagem do Jornal Folha de São Paulo do ano de 1995, em uma pesquisa feita pelo Instituto Datafolha, foram entrevistados cerca de 606 negros. Destes, apenas 24 havia chegado ao ensino superior e 42 tinham renda acima de 20 salários mínimos (Biancarelli, 1995). Na reportagem não fica evidente em quais regiões foram entrevistadas as pessoas, gênero ou idade. Contudo, os dados divulgados demonstram o quanto era pequeno o acesso de pessoas negras aos postos mais altos da pirâmide social naquele período. Essa pesquisa corrobora com a sensação de Sidney em relação às oportunidades de emprego ofertadas à população negra.

As dificuldades relatadas por Sidney não são novas no contexto da cidade de São Paulo. Ao analisar a condição do negro na sociedade de classes do final do século XIX na capital paulista, Florestan Fernandes (2008), demonstra como a chegada de imigrantes no final do século XIX, dificultava que a população negra, egressa da ordem social escravista, conseguisse um emprego mais bem remunerado na capital paulista.

Enquanto o branco da camada dominante conseguia proteger e até melhorar sua posição na estrutura do poder econômico, social e político da cidade e enquanto o imigrante trocava sucessivamente de ocupações, de áreas de especialização econômica e de posições estratégicas para a conquista de riquezas, prestígio social e poder, o negro e o mulato tinham de disputar eternamente as oportunidades residuais com os componentes marginais de sistema – com os que ‘não serviam para outra

coisa' ou como os que 'não estavam começando bem por baixo'. (Fernandes, 2008, p. 42)

Ou seja, a experiência narrada pela personagem Sidney em 1995 é semelhante ao que é percebido por Florestan Fernandes (2008) quando este investiga a capital paulista do fim do século XIX. Isso demonstra como as questões raciais, diferente do que a família Noronha tenta defender na cena observada, não foram superadas a ponto daquela família viver numa democracia racial.

Historicamente, empregos mal remunerados foram destinados à população negra. Quando em São Paulo houve a chegada de milhares de migrantes vindos da Europa a partir do final do século XIX, a predileção dos donos dos meios de produção era contratar funcionários brancos. O que sobrava para a população negra eram os serviços que nenhum branco, fosse ele nacional ou estrangeiro, aceitariam realizar. Neste sentido, a entrada de negros nas fábricas ocorreu quando houve uma carência de mão de obra branca (Fernandes, 2008).

No entanto, a maneira como a cena é construída coloca a posição de Sidney em descrédito. Assim, sua frustração com o fato de pessoas brancas, menos preparadas, tomarem as vagas para as quais ele se candidata, não deveria ser alocada em um contexto racista. Como se o insucesso da personagem em conseguir um local para trabalhar estivesse deslocada de um sistema de opressão, mas faz parte de uma estrutura política, social e econômica que molda a realidade material da população negra.

Pode-se supor que, para Jefferson, o racismo restringe-se a algo pessoal, uma possível inveja e falta de paciência da personagem em esperar a sua hora. Assim sendo, parece informativo o que o pesquisador Sidney Nogueira aponta, uma vez que:

Na sociedade atravessada por uma história de racismo e discriminação persiste, mesmo que silenciosamente, o pressuposto de que o negro deverá agir de acordo com certos estereótipos do comportamento do negro que habitam o imaginário social, ou seja, o negro deverá agir sempre com paciência e moderação; não é suposto estar sujeito às emoções inerentes ao humano – ódio, raiva, amor – das pessoas ou do grupo. Deverá se contentar com empregos que nada exijam de inteligência e pelo qual paguem um salário de subsistência; ele se sentirá feliz em viver e criar sua família em habitações inadequadas (Nogueira, 1998, p. 101).

A postura de Fátima, a mãe, representa uma parcela considerável da população que abomina o negro quando ele demonstra indignação frente as práticas racistas. Tanto é assim que a matriarca dos Noronha, repreende o filho com veemência, comparando o seu relato sobre a vivência da população negra no país a uma falta de caráter de sua parte, já que as oportunidades irão surgir para ele, basta ele saber esperar. Fátima compara a revolta do filho

com o crime cometido pelo marido décadas atrás. E mesmo Carla, então namorada de Sidney, o recrimina quando ele associa a dificuldade de conseguir emprego na sua área ao racismo no Brasil.

Interessante que durante o ano de 1995 foi organizada pelo Movimento Negro a Marcha Zumbi dos Palmares Contra o Racismo, Pela Cidadania e a Vida, que ocorreu no dia 20 de novembro de 1995, dia do tricentenário da morte do líder mais famoso do Quilombo dos Palmares. A marcha tinha como uma de suas finalidades, expor o racismo brasileiro e pressionar o governo da época a tomar medidas eficazes contra a desigualdade racial no Brasil em áreas como educação, segurança pública, políticas de saúde, mercado de trabalho, acesso à terra, moradia e liberdade religiosa. Em suma, propunha reformas estruturais para combater o racismo no Brasil (Paulo, 2015, p. 78-88). Diferente do que parte da Família Noronha demonstra na cena analisada, existiam mobilizações da sociedade civil organizada lutando para que as questões raciais fossem reconhecidas e solucionadas enquanto problemas estruturais do país e não fruto de ações individuais. Contudo, percebe-se que a trama optou por não dar espaço às discussões raciais que eram desenvolvidas no Brasil de 1995.

Questionar a democracia racial na novela seria comparável a uma atitude moralmente condenável, não aceitável e injustificável. Este é o Brasil que parte da família Noronha representa: um país que sabe equilibrar os antagonismos raciais de forma harmônica e ordeira e não limita as oportunidades de ninguém em função da cor da pele. Um país imaginariamente acolhedor que oferece a negros e brancos as mesmas oportunidades.

Quando surge um caso de racismo contra a família Noronha, este é mostrado como algo abominável e alheio à sua realidade, o que indica o caráter ideológico já assinalado antes. No capítulo 171, um senhor branco, apresentando-se como síndico do prédio do apartamento que a família acabara de adquirir, procura a família para oferecer uma boa proposta de compra do imóvel. A justificativa do senhor para oferecer uma quantia tão alta é que o lugar era comumente habitado por pessoas brancas, se a família Noronha fosse morar lá, haveria um choque racial desnecessário. Então, para evitar futuros problemas, ele oferecia uma alta quantia pelo apartamento, evitando assim, um futuro atrito da família com seus novos vizinhos.

Solange Martins Couceiro de Lima atribui esta representação da família Noronha a um despreparo do autor Silvio de Abreu, pois naquela época não haveria um debate sério a respeito da condição social da população negra no Brasil nos grandes veículos de comunicação. Isto porque, durante muito tempo, a TV brasileira tratou a questão racial como tabu. Mesmo quando surgia algum personagem negro que não estivesse na cozinha ou em serviços subordinados,

ficava solto no enredo, sem história própria ou mesmo um núcleo familiar sólido, sem, portanto, qualquer possibilidade de aprofundamento psicológico (LIMA, 2000-2001).

Contudo, no período em que a novela foi produzida, já existiam as pesquisas de autores como Florestan Fernandes (2008), entre os quais o livro *a Integração do Negro na Sociedade de Classes*, publicado originalmente na segunda metade do século XX; Florestan Fernandes e Roger Bastide (1959) *Branços e Negros em São Paulo*; Lélia Gonzalez (1984) *Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira*; *Lugar de Negro* publicado escrito por Gonzalez em parceria com Carlos Hasenbalg (1982). Os intelectuais mencionados tinham, a época, toda uma produção disponível para quem tivesse vontade e condições de acessá-las. Então, colocar a falta de debate como justificativa para a forma como a questão racial foi introduzida na novela é ignorar todo um arcabouço teórico produzido no Brasil sobre a realidade racial do país durante o século XX.

No capítulo 51, quando Patrícia leva o namorado para a casa dos pais, estes tratam o rapaz de maneira classista e com preconceito por ser uma pessoa branca, não ter bons modos à mesa e viver numa situação financeira inferior à da família. O autor propõe na cena, uma falsa simetria entre a discriminação contra a população negra que estruturou, historicamente, as relações raciais entre os brasileiros e o suposto preconceito de negros contra brancos.

Portanto, desde o período no qual a Rede Globo iniciou a produção de telenovelas no Brasil, percebe-se que a emissora não tem o costume de expor as questões raciais no Brasil de forma a contemplar as complexidades que a existência de pessoas negras ocupa na sociedade. Mas para além da representação racial, um outro destaque desta telenovela foi a forma como ela apresentou personagens homossexuais, dentre eles, Jefferson.

1. 3. As telenovelas globais e as personagens homossexuais

Assim como o retrato de personagens negras perpassou por uma série de preconceitos e estereótipos nas telenovelas, as personagens homossexuais também tiveram um processo parecido de reprodução de determinados estigmas. Segundo Leandro Colling (2007), o personagem homossexual é geralmente representado como: o criminoso – sendo a sua sexualidade um dos principais condicionamentos que o leva a cometer certas atitudes moralmente condenáveis; o afetado afeminado – que carrega em sua personalidade e vestimentas, características que remetem à figura feminina; e o que se encaixa dentro de um padrão heteronormativo – aquele que não tem a sexualidade heteronormativa, mas que

consegue camuflar, disfarçar, a ponto de não carregar trejeitos que remetam ao feminino¹³ (Colling, 2007).

Em 1974, quatro anos após a emissora trazer o seu primeiro personagem não heterossexual, no horário das 22h, o autor de novelas Bráulio Pedroso inovou ao trazer uma personagem homossexual em um papel de destaque na trama. A personagem era Conrad Mahler (Ziembinsk), um milionário, homossexual e anfitrião de uma festa na qual ocorre um assassinato. Ao final da trama, se descobre que Conrad, por ciúmes da aproximação entre seu jovem “protegido” (a trama deixa a entender que havia um relacionamento conjugal entre os dois), Cauê (Buza Ferraz) e Silvia (Bete Mendes), matou a jovem (Peret, 2005, p. 80).

Essa associação entre homossexualidade e criminalidade se repetiu em *Mandala* (1988), de Dias Gomes. A novela tinha como tema central o mito de Édipo. Na trama, a personagem Argemiro (Marco Antônio Pamio) mantinha um relacionamento com o seu patrão, o milionário Laio (Taumaturgo Ferreira). Contudo, Argemiro teve ciúmes quando Laio se interessou por Jocasta (Guilia Gam/ Vera Fisher), ele era o grande vilão da novela e utilizava elementos místicos para prejudicar os demais personagens.¹⁴ (Peret, 2005, p. 88).

Em 2013, novamente a homossexualidade foi representada num antagonista. Em *Amor à Vida*, de Walcyr Carrasco, a personagem Félix (Mateus Solano), o vilão da história, por ciúmes da relação entre sua irmã Paloma (Paolla Oliveira) e seu pai Cezar Cury (Antônio Fagundes), cometeu diversas atrocidades, como jogar a sua sobrinha, recém-nascida, dentro de uma caçamba de lixo. Diferente dos outros casos mencionados, a personagem, que foi representada como um homossexual “afetado”, ganhou destaque no decorrer da trama. Seu destino foi diferente do que geralmente acontece com os vilões nos folhetins, Félix teve um arco de redenção, com direito a final igual ao que acontece com as protagonistas de novela:

13 A heteronormatividade é um conceito criado durante a década de 1990, que busca explicar a lógica na qual existe uma imposição aos indivíduos seguirem uma lógica binária e heterossexual na qual o sexo biológico define o comportamento de gênero esperado para eles (Costa; Nardi, 2015).

¹⁴ A associação entre homossexualidade e criminalidade na sociedade é um discurso, historicamente, presente na realidade brasileira. Em 1894, Francisco José Viveiros de Castro, professor da Faculdade de Direito do Rio de Janeiro e desembargador da Corte de Apelação do Distrito Federal, publicou *Attentados ao pudor: estudos sobre as aberrações do instictuto sexual*. No livro, Viveiros de Castro tenta analisar práticas homossexuais no Rio de Janeiro do final do século XIX e investigar as possíveis causas biológicas e médicas para esse comportamento. Em seus estudos, baseados principalmente na tradução de escritos europeus sobre a temática, Viveiros de Castro, por diversas vezes, associou a homossexualidade à criminalidade. Um dos casos que ele trouxe no seu livro foi de um balconista de uma mercearia que tinha um caso com o dono do estabelecimento. Ao descobrir que este estava se envolvendo com uma moça, mata o ex-amante num rompante de ciúmes. Esta é apenas uma das histórias nas quais existe a associação entre homossexualidade e criminalidade. Outros especialistas do direito e da medicina, durante o século XX, seguiram o mesmo caminho: patologizar um comportamento sexual desviante e propor possibilidades de tratamento para essa moléstia (Green, 2000).

casar, ter filhos e poder trocar um beijo com o seu companheiro¹⁵. Félix conseguiu transitar entre os três tipos de representação dos homossexuais em telenovelas: o afetado, o criminoso e o que tenta ser heteronormativo.

Percebe-se um aumento no número de personagens homossexuais nas últimas décadas, alternando entre personagens afeminados (geralmente do núcleo cômico) e personagens não afeminados (localizados na parte mais dramática da telenovela e que, muitas vezes, tem suas tramas encaixadas na narrativa da revelação).

A partir dos anos 2000, a Globo consolida a estratégia de alterar personagens gays caricatos com a ‘narrativa da revelação’ para aqueles que pesam dúvidas sobre suas orientações sexuais¹⁶. Ao mesmo tempo, aumenta a intensidade em ampliar o espaço destes personagens nas tramas. Do ano 2000 até meados de 2007, já contabilizamos pelo menos 11 telenovelas com personagens homossexuais (Colling, 2007, p.11).

O aumento no número de personagens homossexuais pode ser percebido nas décadas seguintes. Todos os anos, entre 2013 e 2023, pelo menos uma personagem homossexual apareceu em novelas das nove da Rede Globo¹⁷. Pode-se perceber que existe um padrão construído em torno dos tipos de homossexuais que são retratados nas tramas das telenovelas, ou são personagens afeminadas ou são personagens heteronormativas. Esse crescimento nas representações dialoga com que Stuart Hall discute ao analisar as formas de representação daquilo que é considerado diferente, estranho, fora da norma.

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi espaço tão produtivo quanto agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. Isso vale não somente para raças, mas também para outras etnicidades marginalizadas, assim como o feminismo

15 No ano de 2005, após muita expectativa, o beijo entre as personagens *Junior* (Bruno Gagliasso) e *Zeca* (Erom Cordeiro) no último capítulo da novela *América* de Gloria Perez, mesmo depois de gravado, não foi ao ar por veto da própria emissora. Demoraria mais seis anos para que dois homens pudessem trocar esse tipo de carinho de forma mais explícita na maior emissora do país. E o beijo aconteceu tendo Felix e Nico como protagonistas, no último capítulo de *Amor à Vida*. Cabe ressaltar que o nível de intimidade demonstrado durante o beijo foi pouco comparado ao que casais heterossexuais demonstram naturalmente em telenovelas (Brandão; Fernandes, 2010, p.11).

16 O conceito de narrativa da revelação foi criado por Dennis Allen, e pode ser utilizado dentro da narrativa da televisão, quando esta traz o personagem LGBTQIAP+ sem que tenha assumido a sua sexualidade, evidenciando-a com alguns indícios. Não raro, essa ideia está envolta de um conceito de amor, casamento e família nos moldes heteronormativos. (Colling, 2007, p.12).

17 De acordo com um levantamento feito por este autor, que considerou todas as personagens que fugiam de um comportamento heteronormativo para classificá-las, verificou-se que, pelo menos, cerca de 43 personagens não heterossexuais em novelas exibidas no horário das 21 horas, na última década. Destas, apenas 6 eram negras. Foi utilizado como fonte para fazer este levantamento os dados disponibilizados pela Rede Globo, por meio do portal Memória Globo.

e as políticas sexuais no movimento de gays e lésbicas, como resultado de um novo tipo de política cultural (Hall, 2003, p. 320-321).

Percebe-se que, tanto ao representar a população negra quanto aos homossexuais, a emissora reproduz imaginários historicamente construídos em torno desses grupos, nesse sentido, essas representações se aproximavam de um multiculturalismo neoliberal e comercial. Tendo em vista que as suas produções atendem a interesses mercadológicos que, percebem, nos grupos marginalizados, uma oportunidade rentável de lucro¹⁸ (Hall, 2003, p. 53).

Hall (2003) contextualiza esse movimento a um contexto amplo de pluralização da diferença, que se intensificou a partir da segunda metade do século XX, com a intensificação dos movimentos migratórios, surgimento de novos estados nacionais multiculturais e a globalização, que possibilitou o contato entre diversas culturas e sociedades. Nesse sentido, a presença da diversidade, provocou um questionamento das noções de identidades tidas como homogêneas, modernizantes e universais construídas a partir do Iluminismo (Hall, 2003, p. 73).

A partir de então, surgiu o multiculturalismo crítico que propunha mudanças na realidade social, questionando as relações de poder e os diversos tipos de opressão em sociedades multiculturais. Mas também ocorreu o aparecimento de multiculturalismos que interpretavam as diferenças como forma de obter lucro, sem que houvesse a necessidade de problematizar as desigualdades étnicas presentes naquela sociedade, o chamado multiculturalismo comercial. Outro tipo de multiculturalismo presente nas sociedades é o multiculturalismo neoliberal, que defende a existência de diversas culturas, desde que elas sejam vivenciadas no espaço privado, uma vez ao espaço público estaria destinado uma suposta neutralidade e impessoalidade (Hall, 2003, p. 53).

Nesse sentido, nota-se que, as representações de homossexuais, por vezes, dialogaram com o aspecto comercial ou neoliberal de se interpretar uma sociedade multicultural, buscando acenar para esse público sem necessariamente propor mudanças profundas na realidade.

Por isso, é necessário ressaltar que a representação de grupos como homossexuais negros na grande mídia, para além de uma conquista de movimentos sociais, por vezes pode significar um policiamento, um controle em torno do que pode ou não ser exibido. Uma

¹⁸ Sociedades multiculturais são sociedades nas quais convivem, num mesmo espaço, diversas comunidades de origem étnico-raciais diversas, que buscam uma harmonia sem que isso signifique uma perda de suas características culturais ancestrais. Já multiculturalismo seria a gestão destas comunidades multiculturais pelo governo. Ou seja, multiculturalismo seria a política adotada na administração da convivência entre grupos com origens culturais distintas (HALL, 2003, p. 52). (Isso é uma citação direta ou indireta?)

cooptação que transforma aquilo que poderia ser uma transgressão, em uma mera espetacularização (Hall, 2003, p.341-345).

A representação pode ser entendida enquanto a “produção de sentido pela linguagem” (Hall, 2016, p. 53). Stuart Hall, ao discutir o conceito de representação, demonstra o quanto as palavras, coisas e imagens têm sentidos que são socialmente construídos, visto que a representação é uma construção que relaciona o sistema cultural e os sistemas linguísticos de determinada cultura. Ou seja, para que um indivíduo entenda os sentidos de determinada cultura, se faz necessário que ele pertença ao “universo conceitual e linguístico, saber como conceitos e ideias se traduzem em diferentes linguagens e como a linguagem pode ser interpretada para se referir ao mundo ou para servir de referência a ele” (Hall, 2016, p. 43).

Neste sentido, a representação funciona enquanto uma prática discursiva de forma a construir ou reforçar os códigos culturais existentes em determinada sociedade. Dessa forma, os signos culturais de determinada cultura são reproduzidos a partir de um complexo jogo de forças que disputam os conceitos e imagens presentes na sociedade, uma vez que “o sentido não é inerente às coisas, ao mundo. Ele é construído, produzido. É o resultado de uma prática significante – uma prática que produz sentido, que faz os objetos significarem” (Hall, 2016, p. 47). Nenhum conceito ou ideia representados socialmente tem seus sentidos fixados na cultura. Tudo que é representado é oriundo de um complexo sistema cultural socialmente compartilhado e disputado.

Enfim, os códigos da representação funcionam enquanto “convenções sociais” (Hall, 2016, p. 109) que estão associadas a uma estrutura de poder. E para que estes códigos representacionais sejam compartilhados pela sociedade, se faz necessário um acordo social que está conectado “às práticas sociais e às questões de poder” (Hall, 2016, p. 77-78).

Tendo em vista o caráter normalizador das telenovelas, as representações presentes em suas produções dialogam com modelos presentes na sociedade, que, não raro, desumanizam e homogeneizam aquilo que é apresentado, em especial, grupos minorizados. Por exemplo, em muitas situações o negro é representado como elemento único na sociedade brasileira, sem diversidade ou pluralidade, como se o fato de grande parte da população negra no país ter chegado ao território por meio do violento processo de escravização, permitisse à telenovela homogeneizar toda a população negra reduzindo sua diversidade a alguns padrões recorrentes. Como afirmou Lélia Gonzales:

Afinal, nós negros, não constituímos um bloco monolítico, de características rígidas e imutáveis. Os diferentes valores culturais trazidos pelos povos africanos que para cá vieram (iorubás ou nagôs, daomeanos, malês ou mulçumanos, angolanos, congoleses,

ganeses, moçambicanos, etc.), apesar da redução à 'igualdade', imposta pela escravidão, já nos levam a pensar em diversidade. Além disso, os quilombos, enquanto formações sociais alternativas, o movimento revolucionário dos malês, as irmandades (tipo N.S. do Rosário e S. Benedito dos Homens Pretos), as sociedades de ajuda (como a sociedade dos Desvalidos de Salvador), o candomblé, a participação em movimentos populares etc., constituíram-se em diferentes tipos de resposta dados ao regime escravista (Gonzalez, 1982, p. 18).

A citação acima evidencia o quanto as experiências sociais da população negra no território que hoje configura o Estado brasileiro foram diversas. E generalizá-las ao lugar de subalternização e inferiorização, significa desrespeitar todo esse processo histórico. Via de regra, o que se percebe é que produtos culturais como as telenovelas têm pouca preocupação em levar discussões aprofundadas para as casas dos telespectadores.

A sua maior preocupação, muitas vezes, é reforçar no indivíduo-consumidor, o quanto a sua existência está atrelada a uma série de estruturais sociais, raciais e sexistas, que ele precisa manter para o bom funcionamento da sociedade, conforme destaca Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) que a indústria cultural reduz o ser humano que consome os produtos culturais a um ser facilmente substituível, genérico (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 69).

As representações de pessoas que fogem de um perfil comumente representado nas telenovelas (pessoas brancas, heterossexuais e de classe média alta), atendem a um discurso no qual cabe aceitar o *status quo* da sociedade, reconhecer aquele modelo como o necessário para representar as pessoas de grupos sociais minorizados.

Por mais que tenha um potencial para transformar socialmente certas conjunturas, muitas vezes, a telenovela pode ser analisada enquanto um produto cultural que tem um potencial normatizador da sociedade, apagando os conflitos de classe e instituindo práticas conservadoras e preconceituosas, como racismo, machismo e LGBTQIAP+ fobia. Por isso, por mais que as telenovelas globais reivindiquem representar a realidade brasileira e que seja extremamente complexo mapear seus efeitos na população, não se pode desconsiderar que as produções tendem a privilegiar interesses específicos e determinadas representações. A realidade mostrada em produtos culturais como as telenovelas pode estar mais associada aos interesses comerciais envolvidos na produção daquele produto cultural do que numa transformação da realidade vigente (Adorno, 2009).

Por vezes, as imagens exibidas diariamente nas telas dos brasileiros pelas emissoras comerciais tendem a interpretar a realidade a partir de um viés conformista e de conciliação de classes ao abordar, por exemplo, uma questão social da história do país. Em vista disso, a ideia de gerar reconhecimento visa, na maioria das vezes, a manutenção da ordem vigente, por mais

que os temas ali retratados possam gerar discussão e ser interpretados de diferentes maneiras por aqueles que assistem.

Por um bom tempo, personagens homossexuais na televisão foram representados de forma assexuada e asséptica, sem relacionamentos, ou então, quando existia um relacionamento, este era tão discreto que se o telespectador não prestasse atenção nos diálogos, não notaria que se tratava de um casal (Freitas, 2015). Isso, de certa maneira, legitimou o discurso na qual o indivíduo LGBTQIAP+ não podia expor a sua sexualidade em público e demonstrar carinho, publicamente, de forma livre. Andar de mãos dadas, ir ao cinema, ter vivências em público de um relacionamento romântico, era – e de certa forma ainda é – proibido as pessoas de sexualidades dissidentes.

Em relação aos tipos, existe um padrão entre essas personagens homossexuais aceitos na televisão: geralmente são jovens, bem sucedidos financeiramente, dentro de um modelo de beleza heteronormativo, brancos, apreciadores da arte, boas comidas e bebidas e que não demonstram ter uma vida íntima quando estão em público (Colling, 2007).

Esse modelo de homossexual é parecido ao que era aceito pelas elites cariocas no começo do século passado. No início do século XX, para que a homossexualidade fosse socialmente tolerada entre os membros da elite do Rio de Janeiro, estes precisavam manter seus amores e afetos escondidos, como podemos observar no caso do janota, nome dado aos homens que praticavam sexo com outros homens no início do século XX, de acordo com Green:

[...] o janota aparentemente frívolo podia gozar de fama e riqueza desde que sua vida permanecesse discreta, suas atividades não fossem nem comentadas nem registradas e suas opiniões públicas não gerassem polêmica (Green, 2000, p. 104)

Permeada por esse tipo de repertório social, a novela, historicamente, reproduziu um ideário social que negou a sexualidade dissidente o direito de poder gozar de uma vida afetiva semelhante a que casais heteros usufruíam em tela. Ao mesmo tempo, fazer com que eles aparecessem na televisão, na forma de homossexuais brancos e cis, simbolizava um espaço de controle em relação ao que pode ou não ser exibido. O que é aceitável para o comportamento de uma pessoa que destoa da heteronormatividade. Isso, aliado a uma visão de mercado que enxerga no público LGBTQIAP+ um grande potencial para o consumo, a qual transforma tal exposição da população em um negócio lucrativo para emissora. Lembrando que as telenovelas da Rede Globo são um importante *outdoor* para grandes grupos empresariais do país (Andrade; Dias, 2014). Ou seja, colocar os homossexuais em tela, por vezes, reflete os interesses do mercado em atrair essa massa consumidora. O que nem sempre resulta na projeção e aceitação que a emissora esperava.

Após a Rede Globo apresentar o casal Félix e Nico e este ter certa aceitação do público, parecia que as portas da televisão estavam abertas para que mais casais que fogem da matriz cishetero fossem incluídos nas tramas de maneira menos “discreta” do que eram até então.

Em 2015, estreou a novela *Babilônia*, de Gilberto Braga. A trama era cheia de polêmicas, como prostituição, assassinato e corrupção (um dos personagens era um político corrupto que tinha um discurso de defesa dos valores e bons costumes familiares, mas ordenava o aborto de sua empregada, visto que a gestação era resultado de um caso extraconjugal entre o político e a funcionária). Entretanto, o que mais chamou atenção do público conservador foi o beijo entre as personagens Tereza Petruccelli (Fernanda Montenegro) e Estela Marcondes (Nathalia Timberg), duas mulheres cis, idosas, bem sucedidas financeiramente, em um relacionamento estável de anos. Para muitos, o fato da novela expor, sem subterfúgios, um relacionamento entre duas mulheres idosas, foi um dos principais motivos para a queda na sua audiência (Tondato, 2015).

Além de todas as questões ligadas ao preconceito contra casais do mesmo sexo, esse caso chamou atenção pelo fato da novela representar um casal de mulheres lésbicas idosas, ricas, fugindo do retrato de mulheres jovens na dramaturgia, portanto, fora do que se convencionou para as mulheres que se encontram nessa faixa etária, ou seja, vivenciando sua sexualidade (Tondato, 2015).

Porém, essa não foi a primeira vez que um casal de mulheres sofreu forte rejeição por parte do público. Em 1998, na novela *Torre de Babel*, o casal Rafaela (Cristiane Torloni) e Leila (Silvia Pfeifer) foi descartado da trama por rejeição do público. A sinopse original da trama previa que Rafaela morreria na explosão do shopping, mas que Leila sobreviveria e refaria sua vida ao lado de Marta (Glória Menezes). Porém, devido à baixa audiência e forte rejeição de setores conservadores, as duas personagens foram mortas na explosão do shopping logo no início da trama¹⁹ (Brandão; Fernandes, 2010).

Os casos supracitados de rejeição às personagens demonstram que a repressão organizada por grupos conservadores está atrelada a uma abertura controlada dos grupos

19 Outras personagens lésbicas já apareceram em horário nobre e tiveram a aceitação do público. Um desses casos foi a relação das personagens Clara (Aline Moraes) e Rafaela (Paula Picarelli) na novela *Mulheres Apaixonadas* (2003), estudantes secundaristas que constroem uma relação afetiva no decorrer da novela. Algumas das possibilidades que podem ter ajudado na recepção foi o fato do romance ter sido trabalhado de maneira bem lenta e gradual pelo autor e a trama envolver duas jovens belas, brancas, magras, inteligentes, de classe média alta, o que, de alguma forma, refletiu numa menor rejeição do público. Tanto que, no último capítulo da novela, as duas trocam um selinho durante uma apresentação teatral na qual elas encenavam Romeu e Julieta (Tonon, 2006, p. 37-39).

marginalizados. Visto que ao mesmo tempo em que há abertura aos grupos marginalizados, há também resistência violenta de determinados segmentos (Hall, 2003).

Em relação a representação de pessoas LGBTQIAP+²⁰ nos veículos de comunicação, grande parte das personagens são apresentadas dentro de um ideal classe média alta, sendo em sua maioria branca. No caso das homossexuais mulheres, ainda pesa a estética branca, magra, jovem e bela. Já as personagens negras homossexuais apresentam outro tipo de reprodução, como será debatido no próximo capítulo.

20 A sigla para designar pessoas não heterossexuais passou por várias alterações desde a sua criação nos anos 1990. Originalmente denominada Gays Lésbicas e Simpatizantes (GLS), tinha uma finalidade estritamente comercial. No entanto, os movimentos civis organizados em torno dos direitos das minorias sexuais, se apropriaram e ressignificaram a sigla, incluindo não apenas sexualidades dissidentes como gênero dissidentes. Desde então, ela vem passando por várias transformações, incluindo várias vivências da sexualidade antes ignorados. Atualmente a sigla comporta Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Queer, Intersexuais, Assexuais, Pansexuais e mais (LGBTQIAP+). Lembrando que a sigla não é fixa e, por isso, é passível de sofrer transformações e inclusão de outras categorias de identidade sexual. Para mais informações sobre a história de militância dos movimentos não heterossexuais, ver FRANÇA, Isadora Lins; FACCHINI, Regina. De cores e matizes: sujeitos, conexões e desafios no Movimento lgbt brasileiro. **Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana**, n.3, 2009. Disponível em <https://www.redalyc.org/pdf/2933/293322974004.pdf> acesso em 03 de janeiro de 2020.

CAPÍTULO II: 2. AS MASCULINIDADES EM A PRÓXIMA VÍTIMA

2. 1. As masculinidades de Sidney e Jefferson

Sidney, o primogênito da família Noronha, inicia a história em um relacionamento duradouro com Rosângela (Isabel Fillardis). Rosângela é a única personagem negra fora da família Noronha. Ela não tem família ou qualquer relação com outras pessoas negras, a não ser a família Noronha através do namoro com Sidney. Depois de romper com Sidney e ter um breve relacionamento com Jefferson, termina a novela com Sidney. Inicia a novela trabalhando como caixa do banco no qual seu então noivo é gerente, se demite e assume como secretária no frigorífico Ferreto, após a antiga secretária, Andreia (Vera Gimenez), ser assassinada.

Eles namoravam desde a adolescência, com um noivado já estabelecido no início da trama, ambos trabalhavam numa agência bancária próxima ao mercado municipal de São Paulo. No decurso da trama, Sidney inicia um flerte com Yara (Georgiana Góes), uma menina branca e jovem que começa a servir café no banco após o pai da moça, Juca (Tony Ramos), pedir um emprego para a filha.

A partir disso, Sidney começa a desenvolver um interesse por Yara, mesmo estando num relacionamento com Rosângela. Todavia, essa possibilidade de romance não vai adiante. Em seguida, os caminhos de Sidney e Carla (Mila Moreira), uma *socialite* paulistana que ganha a vida vendendo tapetes de luxo, se cruzam.

A relação de Rosângela e Sidney estava desgastada pela rotina e falta de paixão. Rosângela percebia que o seu então noivo não estava mais envolvido na relação, por mais que ela ainda nutrisse fortes sentimentos por ele. É neste contexto que Sidney conhece Carla. A personagem Carla demonstra interesse nele com o intuito de conseguir um empréstimo bancário, em seguida, os dois acabam tendo um caso. A relação entre Sidney e Carla é envolta por interesses, ele está interessado no universo de oportunidades e vivências que ela pode oferecer, ela, além da vantagem financeira, é atraída pelos atributos físicos do rapaz: um homem alto, forte e elegante.

O relacionamento dos dois demonstra aquilo que Fanon (2008) argumenta sobre a busca do homem negro em se relacionar com uma pessoa branca, como se a pessoa branca fosse a salvação, a forma de conseguir a sua humanidade, um passaporte para acessar os espaços historicamente negados à população negra. Como se o ideal de humanidade, que lhe fora negado

historicamente, pudesse ser alcançado se ele se aproximar dos valores, da cultura e das mulheres brancas (Fanon, 2008).

As personagens Sidney e Carla divergiam quanto ao destino da relação. Carla queria manter a relação no aspecto casual, sem qualquer indicativo de compromisso, como noivado ou casamento. Ela buscava diversão, enquanto Sidney demonstrava desejo em estabelecer um relacionamento sério, chegando a propor morar com Carla, o que ela rejeita veementemente. Sidney tentou propor uma relação firme, mesmo que contra a vontade de Carla. Os problemas no relacionamento começaram quando ele levou para a relação seus problemas cotidianos, como o fato de não conseguir um bom emprego por ser negro. Ao final da trama, Sidney reata com Rosângela e os dois terminam a história novamente como um casal.

Interessante analisar que Sidney encarna um modelo de masculinidade negra que rejeita papéis sexuais e de gênero que fujam ao binarismo de gênero e a heteronormatividade. Quando Jefferson revelou para a família o seu interesse por homens, Sidney não apenas rejeitou a sexualidade do irmão, como não aceitou que sua mãe mantivesse relação com Jefferson após ele assumir relacionamento com Sandro. Ou seja, a personagem reforça os papéis sociais de sexo-gênero a ponto de encontrar dificuldades em reconhecer outras maneiras de performar a gênero e a sexualidade, sem que estas se encaixem na repetição que, compulsoriamente, reforça um ideal de heterossexualidade.

As discussões feministas da segunda metade do século XX explicitaram não apenas a construção social em torno do gênero e do ideal de mulher. Elas possibilitaram a problematização do ideal de homem e masculinidade como historicamente construídos. Nesse sentido, “o próprio homem descobriu-se surpreso quando percebeu que também era um artefato das estruturas de gênero.” (Pinho, 2004, p. 65).

Surgiram estudos como os de Robert W. Connell e James W. Messerschmidt que discutiram o processo de construção de masculinidades hegemônicas e subalternas na sociedade (Connell; Messerschmidt, 2013) e Michael Kimmel que propôs um olhar antropológico sobre o processo de criação da masculinidade hegemônica *Self-Made-Men* nos Estados Unidos (Kimmel, 1998). Ou seja, a masculinidade foi problematizada e percebeu-se a existência de vários tipos de masculinidades, atravessadas historicamente por questões de raça, sexualidade e classe que constroem masculinidades hegemônicas e subalternas, baseadas nas relações de poder socialmente construídas. E essas posições de poder não são estáticas, visto que “um indivíduo masculino pode apresentar uma posição hegemônica em dada situação e, em outra, estar colocado em situação subordinada” (Pinho, 2004, p. 66).

Por vezes, a representação da masculinidade do homem negro perpassa por ideais de exclusão e marginalização. Em uma sociedade colonial racista, é comum homens negros enxergarem nessa representação violenta um ideal para conseguir respeito enquanto ser humano. Mesmo que para isso, ele precise performar o seu corpo dentro de estereótipos que oprimem (Pinho, 2004, p. 67)

hooks (2022), em uma de suas análises sobre a socialização dos homens negros na sociedade dos EUA pós abolição, demonstra o quanto foi ensinado aos homens negros associar sua masculinidade à violência, emulando a dominação exercida pelos senhores brancos durante os anos de cativo (hooks, 2022, p. 48). A reprodução destes estereótipos, por vezes, é interpretada por homens negros como uma forma de distinção e vantagem em relação a outros tipos de masculinidade, inclusive, do tipo de masculinidade vivenciado por homens brancos (hooks, 2022, p. 109).

Nesse sentido, existe uma cultura que incentiva e favorece esse homem a associar a sua experiência de masculinidade à práticas violentas, visto que existem produtos culturais, filmes, séries e músicas, que incitam homens negros a terem comportamentos violentos (hooks, 2022, p. 111). Neste sentido, percebe-se que as cenas nas quais a personagem Sidney lida com a sexualidade do irmão são permeadas por atitudes violentas, como pode-se observar na cena a seguir.

De toda a família, Sidney é o que tem uma reação mais efusiva quando o grande segredo de Jefferson é revelado. Após a revelação de Jefferson, no capítulo 192, Sidney se dirige até a casa de Sandrinho e o obriga a entrar no seu carro. Em seguida, o leva para um lugar ermo e começa a gritar com ele, ameaçando o namorado do irmão.

Sandrinho: Por que você me trouxe tão longe? Você vai me bater?

Sidney: Você é muito sem vergonha, né, cara?

Sandrinho: Sem vergonha não, o que eu sinto pelo seu irmão é verdadeiro, é sincero, é humano

Sidney: O que que você sente pelo meu irmão? O que é que você sente pelo meu irmão? Ainda sou obrigado a escutar um negócio desse, cara. Foi você que começou com essa sem-vergonhice.

Sandrinho: Não, nós dois começamos juntos

Sidney: Cala a boca, cara, senão te dou uma porrada

Sandrinho: Por que você está assim tão incomodado com isso? É o Jefferson que é homossexual, não é você!

Sidney: Escuta aqui, garoto...

Sandrinho: Tá com medo de quê? Pegar doença, de virar a mão de repente...

Sidney: Sai do meu carro agora.

Sandrinho: Eu não vou sair do seu carro, você me trouxe, me leva de volta de onde você me pegou.

Sidney: Moleque, não folga comigo, eu vou te dar uma porrada.

Sandrinho: Não entendo esse tipo de atitude, uma pessoa como você que deve ter sofrido do diabo, ter esse tipo de preconceito contra seu irmão, contra mim.

Sidney: Isso não é preconceito, moleque!

Sandrinho: Ah não? O quê que é preconceito, então? É só quando um negro é obrigado a entrar pela porta da empregada ou quando não é tratado como gente... O quê que é preconceito pra você?... Você não escolheu ser negro, eu não escolhi ser não heterossexual²¹.

Sidney: Cala essa sua boca, senão eu vou te dar uma porrada na cara!

(Após o diálogo, Sidney leva Sandrinho para casa dele de carro e nenhum outro dialogo é estabelecido entre a personagem e o companheiro de Jefferson.)

Na cena descrita, Sidney acusa Sandro de ter influenciado o irmão e diz que a sexualidade de Jefferson e Sandro é anormal, problemática e que precisam de corretivo. Em determinado momento do diálogo, quando Sandrinho compara o racismo com o preconceito que Sidney tem com a homossexualidade, este nega que seja preconceituoso. Mais uma vez, a telenovela equivale o racismo a outras discriminações.

Figura 3: Sidney e Sandro no carro.



Fonte: Globoplay

²¹ A fala do Sandrinho dialoga com o que Pereira (2022) percebe ao analisar movimentos LGBTQIAP+ e movimento negro: por mais que ambos tenham pautas que poderiam dialogar, ainda existe um apagamento da pauta do outro. Muitas vezes, a pauta racial não fazer parte de suas pautas em movimentos LGBTQIAP+ e de movimentos a favor da negritude, renegar discussões sobre gênero e sexualidade. (Pereira, 2002)

Como se pode observar na imagem acima, a construção da cena gira em torno do clima soturno e de tensão. A cena é construída de maneira a remeter a um cenário no qual existe a possibilidade de um atentado. A qualquer momento parece que Sidney cometerá uma agressão física contra Sandro. Os dois estão sozinhos, à noite, numa rua deserta, no carro do Sidney. Enquanto Sandro busca argumentar com Sidney a respeito do relacionamento entre ele e Jefferson, Sidney demonstra raiva.

Ao analisar o contexto da cena, pode-se afirmar que a montagem acena para a violência contra gêneros e sexualidades dissidentes no Brasil do período. Durante os anos 1990, o país convivia com uma epidemia de Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (Aids), o que foi utilizado por setores conservadores da sociedade como vetor para propagação de ódio e violência contra a existência de pessoas com sexualidades não heteronormativas e gêneros dissidentes. Nesse contexto houve um aumento no número de crimes cometidos contra homossexuais.

No final da década de 1980 e início dos 1990, os assassinatos contra homossexuais se multiplicaram assustadoramente nas maiores cidades do país. Como os métodos empregados eram semelhantes, pela violência e ódio extremo, chegou-se a aventar a hipótese da ação articulada de um esquadrão homofóbico. Isso não ficou comprovado. Na verdade, tais “crimes de ódio” podiam inserir-se num clima geral de pânico da aids, que atingiu seu pico nesse período. (Trevisan, 2018, p. 392)

O pânico que a doença causava nas pessoas, segundo Trevisan, foi utilizado como justificativa para atacar homossexuais. Durante as décadas de 1980-90, eram comuns discursos de ódio contra homossexuais em lugares públicos: banheiros, escolas, igrejas, programas de rádio e revistas. O pânico que a nova doença causava na população, fez aflorar diversos tipos de discriminação e segregação contra aqueles que pairasse a suspeita de ser homossexual (Trevisan, 2018, p. 437-444).

Esse crescimento no ataque aos homossexuais no período era ratificado pela baixa resolução dos casos de violência contra homossexuais e travestis nas investigações policiais (Trevisan, 2018, p. 391). Em 1995, o fundador da Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Travestis mapeou 20 casos documentados de assassinatos ocorridos entre 1985-95, em Curitiba. Desses, apenas dois tiveram condenações (Green, 2000, p. 288).

Em 1993, Renildo José dos Santos, vereador da cidade Coqueiro Seco, em Alagoas, declarou sua bissexualidade para um programa de rádio local. Após perseguição política local, foi sequestrado e teve braços e cabeça amputados e seu corpo carbonizado. A investigação

resultou na denúncia do prefeito da cidade e mais quatro homens, ninguém foi condenado (Green, 2000, p. 289)²².

Em 1995, José de Albuquerque Porciúncula Filho, ativista do movimento homossexual em Recife, foi assassinado sem que ninguém fosse indiciado pelo crime. No ano de 1995, 99 homossexuais foram mortos no Brasil (Trevisan, 2018, p. 392-393). Sendo assim, o clima de tensão e medo que a cena provoca não estava deslocado de uma realidade enfrentada por pessoas que destoavam da heteronormatividade durante os anos 1990.

Esse ataque a sexualidades dissidentes está relacionado à própria construção social em torno do que seria heterossexualidade. Pois a identidade heterossexual é posicionada enquanto ontológica e natural do ser humano, desconsiderando todo o processo de construção cultural, econômica e histórica que perpassou, historicamente, as identidades homo e hetero, principalmente, a partir do século XIX, quando a sexualidade passou a ser esquadrihada cientificamente. Áreas como biologia, medicina, psicologia, psiquiatria e criminologia, se preocuparam em mapear as diversas possibilidades de experiências sexuais do ser humano (Foucault, 1988).

Por isso, é possível compreender as identidades sexuais e de gênero enquanto práticas discursivas, uma vez que a inteligibilidade dessas identidades perpassa por práticas “resultantes de um discurso amarrado por regras, e que se insere nos atos disseminados e corriqueiros da vida linguística” (Butler, 2018, p. 193).

A linguagem, de acordo com a autora, estaria envolvida num processo de ação, no qual o gênero surge não como uma essência, mas como paródia, algo que é constantemente reproduzido na sociedade sem que se tenha como referência algo concreto, uma imitação. Neste sentido, gênero e sexualidade funcionam enquanto dispositivos discursivos que preparam, desde muito cedo, pessoas a performarem determinados tipos de comportamentos socialmente relacionados a feminilidade e masculinidade, punindo aqueles que não desempenham os papéis socialmente estabelecidos

Portanto, como estratégia de sobrevivência em sistemas compulsórios, o gênero é uma performance com consequências claramente punitivas. Os gêneros distintos são parte do que ‘humaniza’ os indivíduos na cultura contemporânea; de fato, habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero (Butler, 2018, p. 186).

²² Valdenízia Bento Peixoto (2018), traz um importante debate sobre as formas de atuação do Estado brasileiro diante de crimes cometidos contra pessoas que fogem do padrão heteronormativo e de como determinados corpos são tratados como abjetos pela sociedade, seja este corpo de duas travestis ou de uma criança de oito anos de idade (Peixoto, 2018).

Logo, percebe-se a necessidade da vigilância e punição para que o discurso de gênero possa existir de forma natural, sem expor suas contradições e fragilidades. É possível depreender que a existência de um irmão homossexual representaria para Sidney a sua antítese, uma contradição à sua própria existência enquanto homem negro. Visto que qualquer pessoa que fuja das práticas que orientam a heterossexualidade compulsória, representariam uma contestação e exporia os fracassos que o discurso sexo-gênero produz.

A ordem de ser de um dado gênero produz fracassos necessários, uma variedade de configurações incoerentes que, em sua multiplicidade, excedem e desafiam a ordem pela qual foram geradas. Além disso, a própria ordem de ser de um dado gênero ocorre por caminhos discursivos: ser uma boa mãe, ser um objeto heterossexualmente desejável, ser uma trabalhadora competente, em resumo, significar uma multiplicidade de garantias em resposta a uma variedade de demandas diferentes, tudo ao mesmo tempo (Butler, 2018, p. 194).

Nesse sentido, a existência do Outro homossexual, evidencia as possibilidades de construção de identidades para além da heterossexual e expõe as debilidades e contradições do discurso heteronormativo. Assim sendo, a existência de Jefferson e Sandro como homossexuais fragiliza, de alguma forma, a performance heterossexual de Sidney.

A cena posiciona a personagem Sidney como defensora de um modelo de sexualidade que persegue e ameaça sexualidades dissidentes. Além disso, reforça o estereótipo de homem negro como ameaça aos que não se encaixam no modelo de masculinidade negra viril. Desta forma, inferir-se-á que a representação nesta cena dialoga com uma imagem do homem negro que, buscando alguma legitimidade e reconhecimento perante uma sociedade racista e machista, se associa a imagem de um homem negro violento e que assume os papéis de gênero que lhe foi atribuído como forma de sobrevivência.

Muitas vezes, esse homem negro passou por um contexto de socialização que o obrigou a esconder suas emoções e sensibilidades e invisibilizar suas vulnerabilidades como um instrumento para atender as demandas patriarcais, fazendo com que ele valide a sua existência por meio da violência. Ao buscar essa validação, o menino negro busca obter atenção (Hooks, 2022, p. 173). Assim, muitos homens negros ao invés de buscarem uma transformação no *status quo*, atendem às demandas que a sociedade coloca sobre a sua existência, embora, por vezes, isso signifique reproduzir violências contra grupos marginalizados (Hooks, 2022, p. 109-110). Desta forma, ele abraça aquilo que sociedade projeta sobre ele como uma forma de se colocar no mundo, visto que:

[...] a cultura branca *mainstream* é a que exige que homens negros ajam como psicopatas brutais (e oferece recompensas por isso), a que os gratifica por sua

disposição para cometer violências terríveis. Culturas de dominação, como a dos Estados Unidos, são alicerçadas no princípio de que a violência é necessária para a manutenção do *status quo*. Orlando Patterson enfatiza que, muito antes de qualquer jovem negro agir com violência, ele já nasceu em uma cultura que tolera a violência como um meio de controle social, que identifica a masculinidade patriarcal com a vontade de agir violentamente. Ser agressivo é a maneira mais simples de afirmar a masculinidade patriarcal. Homens de todas as classes sabem disso. Como consequência, todos os homens que vivem em uma cultura de violência devem demonstrar, em algum momento da vida, que são capazes de ser violentos (Hooks, 2022, p. 111).

A performance negra por vezes reproduz os estereótipos que são historicamente associados ao corpo do homem negro, de forma a colocá-lo enquanto uma figura ameaçadora que impõe medo. Dessa forma, por vezes, esse homem negro reproduz ideias heterossexistas como forma de impor a sua presença em determinados espaços e conseguir ser respeitado perante a sociedade, como se a única forma dele ser respeitado como ser humano fosse quando ele reproduz com o seu corpo e as suas atitudes, comportamentos socialmente esperados de um homem negro.

Sidney, enquanto um personagem homem negro, apresenta um perfil, próximo ao discutido por Hooks na citação anterior. Por exemplo, demonstra dificuldade em apoiar a mãe no retorno ao mercado de trabalho. Logo no capítulo 14, após a mãe manifestar seu desejo por ter um emprego formal, Sidney interpela a mãe sobre esse desejo

(Estão apenas Fátima e Sidney em cena, a matriarca pergunta para Sidney onde está Patrícia)

Sidney: Entrou, foi direto pro quarto. Se trancou lá dentro. O Jeff foi lá falar com ela.

Fátima: Mas eu vou por a mesa assim mesmo.

(Sydney interrompe a mãe que estava colocando as compras em cima da mesa)

Sidney: Espera um pouquinho mãe... Essa história de você querer morar fora de casa, você está falando sério?

Fátima: Claro que é sério, meu filho! Você acha que tirei diploma para ficar mofando aí na gaveta? Quando casei com seu pai, eu já trabalhava fora. Depois vocês nasceram eu achei que devia ficar em casa, cuidando de vocês. Mas naquela época era diferente, o seu pai tinha uma boa clientela, meu salário não fazia menor falta. Agora não, vocês cresceram. Que eu vou ficar fazendo aqui em casa, vocês não precisam mais de mim.

Sidney: Como a senhora não tem mais o que fazer aqui dentro, mãe? Como é que essa casa vai andar sem a senhora?

Fátima: Anda... Anda muito direitinho: tem micro-ondas, tem a faxineira que aqui uma vez por semana, tem freezer... Se cada um fizer a sua parte dá certo. Em qualquer país civilizado é assim, cada um faz a sua parte e a casa funciona. Mas aqui não, tem que ter uma burra de carga!

Sidney: Não falei isso.

Fátima: Então a gente arranja uma empregada.

Sidney: Empregada? Mamãe, o papai trabalha o dia inteiro aqui dentro de casa, a senhora vai deixar ele sozinho com a empregada aqui dentro de casa?

Fátima: Ah, eu não acredito, isso é preconceito! Você acha que seu pai vai ficar com minhoca na cabeça por que tá com empregada em casa?

Sidney: Mamãe, o papai é homem!

Fátima: Meu Deus do céu, eu não a credito. Eu criei um filho machista!?! Você acha que toda empregada tá em ir pra cama com o patrão?

Sidney: Não foi isso que eu quis dizer, mãe.

Fátima: Mas foi o que você disse. Deixa eu lá terminar esse almoço.

(Fátima se dirige para a cozinha enquanto Sidney observa a mãe saindo comendo uma maçã)

Essa cena dura 1 minuto e 21 segundos e tem desdobramento na cena seguinte na qual Sidney conversa com a sua namorada sobre a posição da mãe em querer trabalhar fora de casa. Interessante como nas duas cenas a personagem demonstra concordar com pai em relação à objeção que a matriarca consiga um trabalho, demonstrando que compartilha dos valores e ideias defendidos pelo pai²³.

Para além da dificuldade em aceitar a sexualidade do irmão, Sidney também tem certa dificuldade em aceitar que a mãe volte ao mercado de trabalho. Usa argumentos que reforçam um ideal de masculinidade negra violenta, capaz de assediar sexualmente um outro indivíduo. Ao recomendar que a mãe repensasse colocar uma empregada dentro de casa, Sidney diz para a mãe que a fidelidade do pai deveria ser uma preocupação para ela, visto que se ele tivesse

²³ Cléber Noronha é um homem de meia idade negro, que utilizou de suborno para conseguir subir na vida, por mais que os filhos descobriam esse fato após a sua morte. Dentro de casa, ele performa dentro de uma cultura patriarcal que busca exercer o domínio sobre os demais membros da família. Não concorda com o fato da mulher sair de casa para trabalhar e censura a filha Patrícia por querer ter uma carreira de modelo, ou seja, assim como Sidney, Cléber também assume a posição de defensor dos ideais heteronormativos na história. Em determinado momento da trama, quando apresenta dificuldades em conseguir clientes e garantir o bem estar da família, se preocupa, a ponto de aceitar a oferta de um antigo cliente que estava envolvido em negócios escusos, por mais que, em capítulos seguintes, recusa. Diante do desenvolvimento da personagem e analisando a maneira como ela lidou com todas as questões que fugiam do modelo de gênero patriarcal, pode-se projetar que a personagem teria dificuldade em lidar com a sexualidade de Jefferson, assim como Sidney teve.

oportunidade de traí-la, Cléber assim faria. Como se o fato de deparar com outra mulher dentro de casa, já fosse o suficiente para incentivar uma possível traição.

Por mais que o diálogo não dê destaque para o aspecto racial, essa cena reforça uma discussão importante de Hooks, quando ela questiona os homens negros em relação a sua posição enquanto sujeitos que reproduzem a opressão e assumem os papéis estereotipados a seu respeito (Hooks, 2022). No caso da família Noronha, todos os homens, em maior ou menor grau (mesmo no caso da personagem homossexual, Jefferson), encarnam um ideal de virilidade que reforçam os estereótipos socialmente estabelecidos para eles: seja através da vestimenta, da linguagem, do comportamento, ambos demonstram interesse em manter uma performance próxima ao ideal de uma personagem negra heteronormativa.

É possível observar que a reprodução do estereótipo na sociedade implica na redução do sujeito a um conjunto limitado de imagens que, por sua vez, estão associadas a um conjunto de relações de poder. Estas imagens operam “tanto por meio da cultura, da produção de conhecimento, das imagens e da representação” (Hall, 2016, p. 200). Neste sentido, aqueles que são alvos dos estereótipos, mesmo que tentem se opor, por vezes, inconscientemente, confirmam os comportamentos e atitudes (Hall, 2016, p. 196-199). Como é possível inferir na performance de Sidney em a cena.

Em sua performance, Sidney incorpora um ideal de masculinidade alicerçado no estereótipo do homem negro perigoso. Essa representação se encaixa em ideias naturalizadas que supõe ser o homem negro ora hipersexualizado, ora reduzido à capacidade de trabalho, ora violento. Sobre o olhar lançado sobre o corpo negro, constata-se que esse corpo é decomposto em dois sentidos.

[...] a pele; as marcas corporais da raça (cabelo, feições, odores); os músculos ou força física; o sexo, genitalizado dimorficamente como o pênis, símbolo falocrático do plus de sensualidade que o negro representaria e que, ironicamente, significa sua recondução ao reino dos fetiches animados pelo olhar branco. (Pinho, 2004, p. 67)

Importante perceber como o modelo de masculinidade de Sidney encarna um retrato no qual o homem negro precisa ser heterossexual para conseguir obter o respeito da sociedade. De acordo com essa concepção, o fato do irmão ser homossexual seria motivo de vergonha para ele, por mais que Jefferson apresentasse outras características, até então, tidas como positivas pela personagem.

Jefferson é um rapaz comprometido com os estudos e o fato de estar em uma universidade de prestígio, reforça o quanto a sua família pertence à classe média. Sua melhor amiga é Irene, uma menina branca e rica que é sua colega na Faculdade de Direito. Ao final da

trama é evidenciado que Irene sabia da relação dos dois. Além de estudar, ao longo da trama Jefferson também participa de um clube de vôlei amador organizado por Giulio, seu cunhado.

A primeira cena da personagem acontece na companhia de Irene quando eles comentam sobre o assassinato que ocorreu no primeiro capítulo da novela. Em nenhum dos capítulos da novela, Jefferson reclama ou observa algo relacionado a ser o único negro na universidade. Mesmo em relação aos anos que frequentou a educação básica, ele não menciona ter sofrido algum tipo de discriminação. Jefferson aparece em várias cenas escutando e aconselhando as pessoas e seu principal mote no enredo é a sua sexualidade.

Quanto ao relacionamento Jefferson-Sandro, ele vai aparecendo discretamente. As primeiras cenas nas quais os dois surgem juntos sugerem não um relacionamento romântico, mas uma forte amizade. Na trama não é mostrado como eles se conheceram ou há quanto tempo mantém essa relação e se esta relação sempre foi de namoro ou se antes era apenas amizade, visto que os dois iniciam a trama residindo em cidades diferentes: Sandro em Bauru, no interior de São Paulo e Jefferson em São Paulo, capital. Nos primeiros capítulos Jefferson admite para a irmã que está apaixonado por uma pessoa, sem revelar o nome ou o gênero dela.

Jefferson aparece sozinho com Sandro pela primeira vez no capítulo 12, no apartamento da família Noronha. Há um clima de cumplicidade entre eles, mas sem indício de qualquer envolvimento romântico. O aprofundamento no relacionamento é sugerido nas entrelinhas. Apenas um observador mais atento conseguiria distinguir a simples amizade de um relacionamento íntimo.

No capítulo 11, por exemplo, Sidney, ao ver o irmão entrando no carro do Sandro, pergunta para a Patrícia de quem é o carro. Patrícia afirma que se trata do amigo do Jefferson e colega da faculdade. E não apenas para Sidney, como para o público, naquele momento da história, era uma relação, aparentemente, de amizade. Durante os trinta primeiros capítulos da trama, as personagens Jefferson e Sandro aparecem como amigos, conversando nos corredores da universidade, estudando um na casa do outro.

No capítulo 33 é quando existe pela primeira vez indícios de uma intimidade que vai além da amizade. Na cena, Jefferson e Sandro chegam ao apartamento no momento que Sidney e Fátima estão de saída.

Jefferson: Chega aí, Sandrinho.

(Jefferson e Sandro se encontram na porta com Sidney e Fátima.)

Sidney: Oi, tudo bem?

Sandro: Fala

Fátima: Tudo bom, nós já estávamos de saída, meu filho.

Sandro: Tudo bem. Mais uma vez eu tô precisando de um socorro do Jefferson em Direito Civil.

Jefferson: Mãe, cê não pode pedir pra Marizete fazer o favor de servir nada pra gente não, né?

Fátima: Ô meu amor, Marizete hoje não veio. Mas tem tanta coisa na geladeira. Improvisa um lanche, tá bom?

Sidney: Se vira, rapaz!

Jefferson: Tá eu me viro. Tchau.

Sidney: Tchau, Sandro. Tchau, Jefferson.

Jefferson: Fica à vontade, Sandrinho.

(A porta fecha.)

Jefferson: Acho ótimo que a mamãe tenha dado uma folguinha para Marizete, viu? Assim a gente pode ficar mais à vontade, né? Vem cá, que tal um sonzinho maneiro?

Sandrinho: É, uma música sempre cai bem.

Jefferson: Ah, deixa comigo. Já sei até que música.

(O instrumental de uma música romântica começa a tocar, nisso Patrícia chega até a sala.)

Patrícia: Jefferson? Ai que bom que você chegou. Tô louca pra falar com você.

Sandrinho: Tudo bem, Patrícia?

É inequívoca a expressão de decepção da personagem quando percebe a presença da irmã na casa. A fala de Jefferson, sugerindo que os dois sozinhos poderiam ficar mais à vontade, indica que Jefferson e Sandro buscavam momentos nos quais eles poderiam gozar de maior intimidade um com o outro, sem a presença de terceiros. Não fica evidente se Jefferson sabia que eles ficariam sozinhos no apartamento, contudo, a cena é elaborada de forma que evidencia a satisfação de ambos em estarem desacompanhados. Não é mencionado se as personagens teriam outros espaços que pudessem gozar de maior intimidade. Nesse sentido, os espaços de intimidade no enredo, geralmente, são reduzidos à casa de suas respectivas famílias.

No capítulo 96, há um reforço da ideia apresentada no capítulo 33. É exibida uma cena na qual existe a sugestão de que os dois tinham interações românticas com certa frequência, na casa de Jefferson. Na cena em questão, os dois estão na sala de jantar discutindo sobre os

problemas familiares de Sandrinho. A empregada surge anunciando que sairá mais cedo e que isso já estava combinado com Fátima. Após a saída da empregada, Jefferson propõe que os dois se dirijam ao seu quarto, para que fiquem mais à vontade na casa, o que Sandro aceita com animação, a câmera mostra os dois se dirigindo ao quarto de Jefferson. Em seguida, a cena é cortada. Interessante que a telenovela não demonstra que Jefferson teve outros parceiros sexuais antes de Sandro, ou mesmo, se ele chegou a se envolver sexualmente com mulheres. Além disso, por mais que haja essa sugestão, nenhuma cena é exibida com os atores juntos no mesmo quarto ou demonstrando qualquer contato físico mais íntimo, como beijo e carícia, o máximo de contato entre os dois é por meio de abraços.

A primeira personagem que desconfia da existência um relacionamento amoroso entre Sandro e Jefferson é Fátima. Ela desconfia do fato do filho nunca ter aparecido em casa com uma namorada e sair frequentemente com Sandrinho. No capítulo 100, ela comenta com a mãe de Sandro seu temor em um possível relacionamento entre seus filhos, já que ambos não têm namoradas e sempre estão na companhia um do outro. Embora elas não utilizem o termo homossexual, Fátima cogita a possibilidade de buscar um tratamento para o filho, caso os seus temores se confirmem. A partir deste capítulo, Fátima empurra Jefferson para Rosângela, após esta romper com Sidney. Jefferson aceita paquerar a ex-namorada do irmão como forma de agradar a mãe e obter a aceitação da família. A personagem interpretada por Lui Mendes busca ser aceito, nem que para isso ele viva uma sexualidade que não é a sua, como fica evidente no tópico seguinte.

2. 2. A sexualidade enquanto um dilema para Jefferson

O grande mote da personagem Jefferson é a sua saída do armário perante a família, ou seja, a personagem se encaixa no que Colling (2007) analisa sobre a presença de personagens homossexuais nas tramas de novela, dentro da narrativa da revelação, ou seja, o direcionamento narrativo tomado para a personagem gira em torno da sua descoberta e da descoberta das pessoas ao seu redor a respeito da sua sexualidade (Colling, 2007). Nesse sentido a sua trajetória dialoga com o que Eve Kosofsky Sedgwick (2007) discute no seu texto *Epistemologia do armário*. No seu texto, ela classifica o armário da sexualidade como um elemento constitutivo das identidades dos homossexuais, uma construção social ao redor dos homossexuais. Tanto que, declarar ou não a sua sexualidade, não impede aquele quem vivencia uma sexualidade dissidente de se colocar dentro do armário em determinadas situações ou com determinadas

peessoas (Sedgwick, 2007, p. 22). Visto que, o fato de declarar a sua sexualidade não blinda o indivíduo de ter essa característica questionada ou invalidada pelas pessoas ao redor (Sedgwick, 2007, p. 38).

Nesse sentido, o armário funciona como espaço de proteção à realidade, uma vez que, para a maioria dos homossexuais, o mundo exterior é um espaço hostil e o armário seria um lugar de segredo, de privacidade. Contudo, mesmo sendo esse lugar de proteção, dentro dele, existem várias angústias que perpassam a mente dos homossexuais enquanto eles estão no armário: quem desconfia ou não deste segredo; qual o impacto que isso teria sobre os familiares e pessoas próximas, eles também entrariam no armário ou iriam sofrer, de alguma forma, por ter um homossexual na família; sair do armário significaria um abandono por parte dos amigos e da família (Sedgwick, 2007, p. 38-42).

O fato de grande parte dos homossexuais viverem em lares heterossexuais e, não raro, LGBTfóbicos, dificulta que a sua sexualidade seja vivida de forma naturalizada, tendo que, desde cedo, lidar com atitudes LGBTfóbicas por parte de familiares e de pessoas próximas (Sedgwick, 2007, p. 41)

Ao longo da trama, o principal temor da personagem Jefferson é que sua sexualidade seja exposta. Ele acredita que a sua família ascendeu economicamente graças ao esforço e a postura de retidão – cisheteronormativa. O grande medo da personagem é que seu grupo familiar não o perceba mais enquanto um ser humano. Teme que o fato de se assumir enquanto uma pessoa homossexual o deslegitime, que ele perca toda a rede de apoio que ele tem.

No capítulo 157, Jefferson e Sandro estão no carro, parados no acostamento, os dois discutem sobre uma conversa que Sandro teve com Fátima. Jefferson está no banco do carona e Sandro no do motorista, estão na frente do prédio da família Noronha. Interessante como a cena coloca Sandro como a personagem que está mais abalada e sensível, expondo os seus sentimentos de forma mais objetiva que Jefferson.

Sandro: Que parar de me encher o saco, Jefferson?

Jefferson: Depois que você falou pra minha mãe, né?

Sandro: Que eu disse demais pra sua mãe?

Jefferson: Aquela história de qualquer maneira de amar vale a pena. Você tá achando o quê, Sandrinho, que minha mãe é idiota, cara?

Sandro: Escuta, Jefferson, eu tô muito inseguro. Você com esse seu medo da sua família descobrir. Você vai acabar que nem um monte de carinhas que a gente conhece, vai se casar com a Rosângela pra

provar pra sua mãe que você é do jeito que ela quer que você seja, e vai sofrer, vai fazer a Rosângela infeliz.

Jefferson: Ah, cê não entende, Sandrinho. Meu pai morreu outro dia, cara. A minha mãe agora que tá saindo da fossa, cê quer que eu faça o quê? Que eu deixe ela entrar de novo na deprê, cara?

Sandro: Cada hora cê tem uma desculpa, Jefferson.

Jefferson: Você quer saber de uma coisa, Sandrinho? A vida é minha e eu faço dela o que eu bem quiser, deu pra entender?

(Jefferson sai do carro revoltado.)

Jefferson: Vai te catar, meu!

Jefferson chega em casa, revoltado com Sandro e encontra Rosângela e Fátima em casa.

Jefferson: Tá pensando que eu sou o que? Que saco, que saco!

Fátima: Meu filho, você disse que não demorava. Insisti com a Rosângela pra esperar.

Rosângela: Oi, campeão, tudo bem Não tá a fim de pegar um cinema?

Jefferson: Tá legal, vamos sim.

Nessa cena, fica evidente o receio de Jefferson de que sua mãe descubra seu interesse por homens. Tanto que buscando atender os anseios da mãe e colocando em dúvida as concepções que tinha sobre a sua sexualidade, ele aceita namorar Rosângela.

No capítulo 159, a personagem engata um romance com Rosângela, numa tentativa de agradar sua mãe e de ter uma *performance* de gênero correspondente ao que a sociedade espera dele. Judith Butler, no seu livro *Problemas de Gênero*, traz uma discussão importante que auxilia no entendimento dessa necessidade da personagem em afirmar uma identidade de gênero e sexual condizente ao que sociedade espera dele. Diferente do que a sociedade doutrina as suas crianças a pensar, de acordo com Butler, gênero não é algo natural, que parte dos órgãos sexuais para definir a identidade sexo-gênero das pessoas.

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser (Butler, 2018, p. 54).

Gênero, de acordo com a citação supracitada, é uma ficção social, historicamente construída e compulsoriamente reforçada pela sociedade, não existe enquanto essência de um indivíduo. A partir dessa repetição estilizada, constrói-se a ideia de que o gênero é binário e hierarquizado em masculino e feminino. Os diferentes sujeitos são socializados de forma a reforçar, cotidianamente, características sociais que lhes foram atribuídas a partir do nascimento, como forma de reproduzir uma suposta coerência da heterossexualidade (Butler, 2018, p. 181-183).

O fato da autora considerá-lo uma ficção, não significa que ele não tem efeito na realidade material da sociedade. Pois, através deste aspecto ficcional, os papéis sociais de gênero são constantemente propagados e insistentemente repetidos, seja por meio de gestos, palavras ou ações. Comportamentos são reprimidos, reforçados ou modificados para atender a performance de gênero atribuída ao indivíduo. Mesmo que a construção social em torno do gênero seja coletiva e temporal, funcionando enquanto uma “identidade tenuamente construída no tempo” (Butler, 2018, p. 187), ela é socialmente encarada como ontológica e permanente.

Desde muito cedo, os sujeitos são socializados dentro de uma série de discursos que influenciaram a forma como a performance sexo-gênero será desenvolvida. O fato de ter pênis ou vagina determina que pais, docentes e instituições reproduzam naquele corpo uma vivência de gênero, que precisa constantemente ser reforçada, controlada, vigiada e interdita. Desta forma, a leitura da identidade de uma pessoa está atrelada à maneira como a sociedade percebe a sua performance de gênero, se ela está condizente ou não àquilo que se espera dela (Butler, 2018, p. 34-35).

Pode-se inferir que a resistência da personagem em assumir seu relacionamento com Sandro esteja associada ao receio de que aquilo causará vergonha e desonra para a sua família. Necessário ressaltar que esse processo para Jefferson também perpassa por aspectos de raça e classe, uma vez que por ser um homem negro pertencente a uma família que ascendeu economicamente, era esperado pela família que ele tivesse determinada performatividade, como fica evidente na personagem Fátima, que teme que o filho não vivencie a identidade heterossexual.

Faz-se necessário ressaltar que a telenovela trata a sexualidade da personagem como definidora da sua identidade, algo semelhante ao que Michel Foucault (1988), ao discutir a *História da Sexualidade*, percebe, ao estabelecer um histórico acerca dos diversos discursos

sobre a sexualidade humana no Ocidente, como a sexualidade ganhou protagonismo no Ocidente, a ponto de ter o poder de definir um indivíduo e as suas ações²⁴.

Por mais que existisse sistemas para punir e vigiar determinadas práticas sexuais, não existia um discurso que categorizasse cada uma dessas práticas. Especificações como devasso e sodomita eram categorias difusas, utilizadas como forma de tipificar as práticas e não os sujeitos que as praticavam (Foucault, 1988, p. 39).

A partir do século XIX, criou-se uma série de discursos, buscando encaixar as diversas possibilidades de sexualidade em categorias específicas como heterossexual e homossexual, por exemplo. Essas categorias implicaram no entendimento de que uma parte considerável da identidade de uma pessoa perpassava pelas práticas sexuais que ela vivenciava (Foucault, 1988, p. 40-43).

Instituições como igreja, escola, família e judiciário se transformaram em locais de vigilância, na qual se falava sobre sexo de diversas formas. Por meio da *scientia sexualis*, prática discursiva que busca produzir uma verdade sobre o sexo por meio da confissão dos sujeitos, segundo Foucault, ocorreu uma emergência nos dispositivos de controle: “controles pedagógicos e tratamentos médicos em torno das mínimas fantasias” (Foucault, 1988, p. 37), exercendo vigilância sobre todos os aspectos da vida do indivíduo.

Um exemplo desse controle está no fato de uma das grandes preocupações dos pedagogos e dos médicos do século XIX era a repressão ao onanismo (masturbação masculina). Caso os pais ou professores não desconfiassem o suficiente e vigiassem as crianças seriam considerados tão culpados quanto elas (Foucault, 1988, p. 41).

Criaram-se dispositivos para falar sobre a sexualidade de forma a incentivar em torno da prática, diversas possibilidades de descrição. Desde a mínima expressão do desejo até a mais tórrida experiência carnal, tudo sobre a sexualidade humana precisa ser mapeado e apresentado dentro de um discurso racional e científico, para assim ser analisado e tratado (Foucault, 2018).

O sexo se tornou o princípio definidor da identidade do sujeito, a ponto de todas as suas condutas e práticas servirem para o mapeamento das suas experiências sexuais. Nada escapa a sua sexualidade. Tudo passa a ser explicado a partir da sexualidade. Desde decisões individuais a ações governamentais com viés político econômico, a sexualidade passa a ser um elemento constitutivo da realidade material (Foucault, 1988, p. 136).

²⁴ Esse movimento também foi percebido durante a análise da trajetória de Cido. Ele e seu par romântico tem suas experiências e identidades moldadas pelo discurso da sexualidade.

Em vista disso, houve um processo de profusão de discursos sobre a sexualidade. Colocava-se o sexo como centro de tudo. Tudo é o sexo e nada escapa dele. As condutas sexuais ganhavam explicações a partir da racionalidade. Discursos científicos são criados para interrogar o sexo.

A questão sobre o que somos, em alguns séculos, uma certa corrente nos levou a colocá-la em relação ao sexo. Nem tanto ao sexo-natureza (elemento do sistema do ser vivo, objeto para uma abordagem biológica), mas ao sexo-história, ao sexo significação, ao sexo-discurso. Colocamo-nos, a nós mesmos, sob o signo do sexo, porém, de uma *Lógica do sexo*, mais do que uma *Física* (Foucault, 1988, p. 75-76).

Logo, o sexo ganha contornos para além de uma necessidade fisiológica do ser humano. O sexo transformou-se naquilo que define como aquele ser humano será socialmente visto e interpretado. Todo um contexto, social, político e cultural dos sujeitos será criado a partir do que for esboçado sobre sua sexualidade. Ou seja, aquilo que o indivíduo faz para satisfazer uma demanda biológica, passou a ter contextos e significados que explicam a sua personalidade enquanto sujeito.

Homossexuais se transformaram de sujeitos que praticam a sodomia, presente no direito canônico e civil, para uma personagem com uma trajetória que o tipifica enquanto homossexual, com “[...] um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; [...]. Nada daquilo que ele é, [...] escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas” (Foucault, 1988, p.43).

O fato de Jefferson ser pressionado pela família e pelo namorado a revelar a sua sexualidade é um exemplo de quanto o Ocidente incentiva que se fale de sexo como forma de tornar inteligível a identidade do sujeito. Desta forma, a sexualidade humana, em suas mais variadas formas, funciona como objeto de análise, no sentido de delimitar o espaço de atuação dentro de um jogo que legitima e condena comportamentos, numa dinâmica de complementariedade e exclusão.

Por medo de uma possível exclusão, Jefferson passa grande parte da trama tentando esconder da família a sua sexualidade. No capítulo 101, por exemplo, ao ser questionado sobre sua sexualidade, ele briga com os pais por fazerem tal interrogatório. Interessante que esse questionamento o leva a duvidar de sua identidade enquanto homem negro, já que ele apresentava interesses românticos diferentes do que Sidney tinha na idade dele.

Percebe-se que, até mesmo para a personagem, ser homossexual não é uma característica com a qual ele lida com naturalidade, em oposição a Sandrinho, que em nenhum momento teve dúvidas do seu desejo por homens. Jefferson temia assumir uma identidade homossexual e

perder o apoio dos pais ou ser expulso de casa. Portanto, esse medo da personagem Jefferson não é infundado, pois, historicamente, aquilo que foge de uma expectativa de performatividade heteronormativa tende a sofrer perseguição, interdição e punição.

2. 3. A revelação da sexualidade para a família

O ato de contar para a família a sua sexualidade acontece de maneira diferente para as personagens Sandro e Jefferson, e expõe as formas como as personagens e suas respectivas famílias lidam com sexualidades dissidentes. Sandro anuncia no capítulo 118 a sua sexualidade, isso ocorre à noite, depois de todos saírem da sala e só restarem Sandro e Ana na sala. A pergunta de Ana é provocada pelas dúvidas que Fátima, em capítulos anteriores, tinha em relação à sexualidade dos seus filhos. Ana questiona o filho se ele é diferente. A cena dura 7 minutos e 3 segundos, aproximadamente 15% do capítulo.

Ao responder o questionamento da mãe, ele confirma que as suspeitas de Ana sobre a sua homossexualidade tinham fundamento. E, mesmo a mãe argumentando que seria apenas uma fase, que buscaria médico ou que ele não havia encontrado a moça certa, Sandro mantém-se firme e argumenta que mesmo sendo diferente ele não dará vexame ou cometerá alguma baixaria que envergonhará a mãe. Nota-se que o fato de Sandro afirmar para a mãe a sua sexualidade, não o blindou de ter a sua identidade questionada ou invalidada por Ana.

No minuto 28:58 do mesmo capítulo, numa cena que acontece pela manhã, após os outros filhos saírem de casa, Sandro interpela Ana e eles tem uma nova conversa. Desta vez, a conversa tem duração de 1 minuto e 52 segundos. Durante o diálogo, é a única vez que novela cita a epidemia de Aids, com Ana recomendando cuidado ao filho. Sandro rebate a mãe dizendo que não é apenas os homossexuais que devem se cuidar, mas toda a população. Ao final da cena, a mãe solicita que Sandro não se vista de mulher para andar nas ruas e que seja um rapaz discreto. Sandro, por sua vez, reafirma o compromisso com a mãe de não fugir a *performance* de gênero que lhe foi atribuída. Ana demonstra dificuldade em entender, mas aceita as alegações do filho.

Em relação à menção que a novela faz a Aids, a fala de Sandro dialoga com um intenso debate que mobilizava movimentos sociais no período contra o uso da Aids como instrumento para estigmatizar os homossexuais. Neste sentido a cena dialoga com o contexto epidêmico vivenciado pelo país na década de 1990. Desde o surgimento dos primeiros casos no Brasil, em 1982, “empresário morais” utilizavam da doença como forma de propagar o preconceito contra sexualidades dissidentes, chamando a doença de “peste gay” (Trevisan, 2018, p. 423-424).

Devido ao alto número de óbitos acometendo homossexuais, atribuíam à doença uma espécie de castigo (Trevisan, 2018, p. 426).

Inclusive, durante os anos de 1990, houve uma mudança no perfil dos novos infectados. Ao invés da doença atingir majoritariamente o público homossexual e travesti, como se percebia na década anterior, diversas mulheres, casadas, em relacionamentos heterossexuais também passaram a ser contaminadas (Trevisan, 2018, p. 445). Logo, a fala de Sandro alerta não apenas a mãe, mas todos os telespectadores, uma vez que, diferente da associação preconceituosa feita em anos anteriores, qualquer um poderia contrair a doença.

Retornando para a forma como Sandro lida com sua sexualidade, percebe-se que a própria personagem condiciona a vivência de sua sexualidade a uma não publicidade. E, para conseguir aceitação da mãe, reafirma o seu posicionamento enquanto homem cis, afirmando que não irá buscar vestimentas femininas. A ideia de reforçar que permanece homem, sugere que a condição para que sua mãe aceitasse a sua sexualidade é a manutenção de sua identidade de gênero, com tudo o que ela implica em termos de comportamento heteronormativo.

Para Jefferson, essa revelação ocorreria mais tarde, no capítulo 190. Antes, ao saber do término entre Jefferson e Rosângela, Fátima novamente questiona o filho sobre a sua sexualidade. Sentindo-se pressionado tanto pela mãe quanto por Sandro, que ameaça terminar com ele caso não conte a família, o filho do meio dos Noronha revela à família o seu grande segredo. Isso ocorre quando todos estão à mesa, durante o almoço. Jefferson diz à família que tem uma coisa para contar, uma coisa que Fátima já até imagina o que seja.



Figura 4: Jefferson contando para a família sobre a sua sexualidade. **Fonte:** GloboPlay

Sidney: Mas quê que é isso, cara? Você está falando de um jeito, até parece que você matou alguém.

Fátima: Que você tá me olhando assim, meu filho?

Patrícia: Assim como, mamãe? Oh gente, o que tá acontecendo aí?

Jefferson: Eu não queria ter que falar nada, porque conheço vocês e sei que vai ser muito difícil tanto pra eu dizer quanto pra vocês escutarem. Mas não tem outro jeito. Um dia vocês iam acabar ficando sabendo e é melhor que eu diga.

Fátima: Jefferson, pelo amor de Deus, não!

Jefferson: Por que não, mãe?... Olha, a senhora não faz outra coisa a não ser me atormentar por causa dessa história.

Fátima: Tá bom meu filho, mas esquece, esquece.

Sidney: Mas que papo é esse?

Jefferson: Eu não sei como vocês vão me olhar...Vão me considerar daqui pra frente... Mas eu tenho que dizer pra vocês que...Eu tenho que dizer pra vocês que...

Fátima: Por favor, meu filho, não!

Jefferson: Olha, é muito difícil pra mim ter que levar essa conversa, mas eu tenho que falar... Olha, meu irmão, eu não sou igual a você.

Sidney: Tá bom cara, ninguém é igual a ninguém, Jefferson. Mas não tô entendendo cara...

Jefferson: Tá sim, Sidney! Pomba cara eu não tenho vontade de casar com uma garota... De ter filhos...

Patrícia: Jef, por quê?

Jefferson: Por que eu não sou igual ao Sidney, Patrícia. Eu não tenho os mesmos sonhos que ele, eu não tenho os mesmos desejos.

Fátima: Por favor, meu filho!

Jefferson: A senhora perguntou, agora vou falar... Eu sou gay! Sou homossexual!

Patrícia: O quê? Jef?

Jefferson: Por que vocês acham que eu não continuei com a Rosângela, poxa? Eu me esforcei muito para me acertar com ela... Mas não deu... Ela já tá sabendo de tudo, eu tive que me abrir com ela, explicar.

Sidney: Você tá louco, Jefferson. Você tá louco, cara.

Jefferson: Desculpa se eu tô decepcionando vocês, mas eu não tinha mais como esconder isso. Eu não consigo mais... Representar... Fazer de conta que sou o que não sou, pombas. Eu tenho que me assumir. Olha, é duro pra vocês... É duro pra mim. Não sei, talvez eu me sinta um pouco melhor. Um pouco mais inteiro.

Patrícia: Eu não tô acreditando nisso. Que é isso, meu irmão?!

Jefferson sai da sala e deixa a mãe chorando e o irmão e a irmã sem acreditar no que escutaram. A cena é o clímax da personagem. É feita com todos os membros da família Noronha à mesa de jantar, com exceção de Cléber, que a esta altura havia sido assassinado. A cena é montada de maneira que Jefferson se torna o protagonista do núcleo e todos reagem à sua fala. A Figura 4 mostra o exato momento no qual ele anuncia sua sexualidade. A câmera foca no rosto do ator, que inicia a cena com o personagem ansioso, tenso. Esse é o momento de maior protagonismo da personagem. A cena da revelação dura 2 minutos e 46 segundos. Os desdobramentos dessa revelação ocupam certa de 25% dos 48 minutos e 34 segundos do capítulo²⁵.

Como é possível verificar na Figura 4, sua vestimenta não destoa daquilo que a sociedade espera de uma figura masculina. Esse tipo de vestimenta a personagem já utilizava em outros episódios, uma camiseta acompanhada de uma calça jeans, tênis e camiseta. Entendendo que as roupas também estão carregadas de sentido, visto que “por elas mesmas, são os significantes. [...], que podem ser lidos como uma linguagem” (Hall, 2016, p. 69). Identifica-se que a sua vestimenta não rompe com o ideal heteronormativo de masculinidade verificada nas demais personagens masculinas da trama. Além disso, pode-se supor que assim como Sandro reafirma a sua identidade cisgênero como argumento para conseguir aprovação materna, Jefferson utiliza do seu vestuário como parte da argumentação para conseguir a aceitação familiar.

Após a confissão, Jefferson surge ligando para o namorado expondo o seu medo sobre o destino após a confissão. Em seguida, há o confronto entre Sidney e Jefferson. Após contar a todos, Jefferson sai, dirige-se ao seu quarto e liga para Sandro contando o que aconteceu. Sidney afirma à mãe e irmã que Jefferson precisa de tratamento e se dirige ao quarto do irmão.

Sidney: Cê quer me explicar melhor essa história que você falou lá na sala?

Jefferson: Me deixa em paz, viu, Sidney!

Sidney: Como me deixa em paz? Como me deixa em paz, cara? O quê que você tá pensando, Jefferson? Que eu vou deixar o meu irmão ser o palhaço aqui do prédio? O que você tá querendo com essa história, cara? Desmoralizar nossa família? Ofender a memória do papai? Quê que você tá querendo, cara? Que todo mundo saia por aí te chamando de “Neguinha da Aclimação?”

²⁵ No total, Jefferson apareceu em pouco mais de 5% do tempo de exibição da novela, durante os 203 capítulos da novela levando em consideração os capítulos que estão no *streaming Globoplay*. A título de comparação, Cido apareceu em aproximadamente 3,5% das cenas exibidas durante os 173 capítulos de *O Outro Lado do Paraíso*.

(Neste momento Jefferson defere um golpe no rosto do irmão.)

Jefferson: Olha aqui, não fala assim comigo, não, hein! Não fala assim comigo, não!

Jefferson: Olha aqui, eu posso ser gay, mas eu sou homem. Tenho brio, vergonha na cara e não admito que você me falte com respeito. Agora, por favor, Sidney, sai daqui. Pelo amor de Deus, Sidney.

Sidney: Escuta aqui cara, amanhã eu vou marcar um psicólogo e você vai lá.

Jefferson: Eu não vou a psicólogo nenhum, meu irmão. Sai daqui, pelo amor de Deus.

Sidney: Escuta o que eu tô te falando. Cara, isso que você falou que você é, não é normal cara, não é natural. É uma deformação de comportamento, Jefferson. De repente você sofreu um trauma quando você era pequeno e isso te fez ficar com medo de mulher. Mas têm cura, cara. É a gente descobrir qual é o trauma e pronto, o problema tá resolvido!

Jefferson: Que problema, Sidney? Eu não tenho problema nenhum em ser assim, cara! Vocês sim é que tem problemas, em me aceitar do jeito que eu sou, cara.

Sidney: O quê que você quer? Quer que a gente aceite você dizer que tá doente e a gente não fazer nada pra te curar?

Jefferson: Isso que eu tenho, Sidney. O que me diferencia de você não é doença, cara. Oh meu irmão, que pena você. Você não entende nada, né, cara? Olha, Sidney, antes que eu me esqueça, cara, você deveria perguntar pra mim primeiro se eu tô afim de ser curado de algum problema, ao invés de tomar decisões por mim.

(Jefferson se levanta e sai do quarto)

Sidney: Jefferson, volta aqui! Volta aqui, cara!

Para a personagem Sidney, um homem negro homossexual não teria o respeito da sociedade. Além disso, existe uma preocupação de Sidney sobre como as pessoas que convivem com eles irão se referir a Jefferson quando descobrirem sobre a sua sexualidade. De certa forma, a personagem também se preocupa com a imagem social que a família terá por ter um homem negro não heterossexual. O fato dele temer que Jefferson seja chamado de Neginha da Aclimação, demonstra esse temor, como se ter um homossexual na família fosse um demérito para todos os membros da família Noronha.

Matheus Bibiano, ao analisar o personagem Lionel na série da *Netflix Dear White People*, evidencia o quanto esta série produzida nos Estados Unidos, tende a representar o homem negro enquanto heterossexual, negligenciando outras vivências e sexualidades. Quando o homossexual negro aparece em tela ou tem sua representação aproximada de um sujeito

desumanizado com trejeitos femininos ou tem suas imagens e atitudes aproximadas de uma performance heterossexual, de forma que a personagem tenha respeitabilidade²⁶ (Bibiano, 2020).

Nota-se proximidade entre Leonel e Sidney: ambas as personagens se preocupam em não desassociar totalmente suas imagens do que seria esperado do homem negro masculinizado. Jefferson, ao longo da história, foi um homem negro, homossexual, que tentou se adequar àquilo que a sociedade esperava dele e com a esperança de não sofrer por não ser heterossexual, de ter, enfim, respeitabilidade. O fato de Jefferson utilizar a violência física contra o irmão, por exemplo, foi a maneira como ele buscou responder à tentativa de ajuda de Sidney. Muitas vezes, o homem negro encontra na violência física uma forma de expor seus sentimentos, que por vezes são reprimidos em nome de uma masculinidade (Hooks, 2022, p. 176-178).

O fato da personagem Jefferson ser homossexual, foi revelado no seu círculo social – família e amigos. Mesmo assim, para que este alcançasse o respeito das pessoas fez-se necessário a demonstração de que tem outras características importantes para ser um homem negro: força, virilidade e violência. Ao utilizar da força física contra seu irmão, a personagem busca mostrar o seu valor enquanto ser humano. Um valor que em função do contexto precisa da força bruta para se manifestar, visto que por ser negro e homossexual, a personagem experimenta uma dupla estigmatização, tanto de cunho sexual quanto racial, uma vez que²⁷:

A negritude se constitui através da normalização do negro heterossexual, representado pela emblemática virilidade de sua força física, agressividade, violência, grande apetite sexual e pênis potente. [...] O negro não heterossexual, tido como portador de um distúrbio moral, da alma ou da natureza, não é admitido nesse quadro. É incapacitado para salvar a raça, tanto quanto é incapaz de proteger os mais fracos (Cerqueira; Lima, 2012, p. 7).

Ao utilizar da força, a personagem Jefferson usa do estereótipo construído sobre homens negros, para defender uma postura heteronormativa e, desta forma, conquistar o respeito da sociedade aqui representada pelo irmão. Isso representa uma armadilha aos homens negros, uma vez que a reprodução de uma postura social estereotipada, por mais que seja para se

²⁶ Ao realizar sua análise, o autor considera enquanto noção de respeitabilidade para personagens homossexuais negras, a ideia que, mesmo esta personagem negra não performando uma sexualidade heterossexual, ela não apresenta traços que a distanciam de uma identidade de cisgênero masculina (Bibano, 2020, p. 109).

²⁷ A definição de estigma surge entre os gregos na antiguidade como um instrumento para destacar determinado indivíduo ou um grupo de pessoas perante a sociedade. Este destaque servia para evidenciar ao restante da sociedade, algo de extraordinário ou de aviltante que o possuidor deste atributo carregava. Poderia tanto ser um sinal físico ou comportamental. O estigma então, passa a ser entendido pela sociedade como uma característica negativa, física ou não, que categoriza o indivíduo ou o grupo. Desta forma, o reduz pessoas e grupos aqueles aspectos que são coletivamente interpretados enquanto negativos, indignos. O estigmatizado se transforma no diferente, no estranho, em algo que, por vezes, é difícil categorizar enquanto humano (Goffman, 2004, p. 5-7).

defender de um ataque, acaba por legitimar outra estereotipia, a do homem negro violento e irracional (Hall, 2016).

Uma das consequências desse comportamento é a naturalização de características socialmente atribuídas ao homem negro que são, repetidamente, reproduzidas por ele. Desta forma, o que lhe estigmatiza serve de base para a construção exógena de sua identidade social (Goffman, 2004).

Por isso, a reação de Jefferson pode ser interpretada como uma maneira que o personagem encontrou de não se sentir uma pessoa menor por conta da sua raça e sexualidade. Embora se trate de uma personagem ficcional, que foi moldada para se comportar desta forma, suas ações, de certa maneira, dialogam com a realidade de homossexuais negros, no sentido de se distanciar de elementos atrelados ao feminino como forma de defesa. Neste sentido, sua masculinidade não difere tanto da masculinidade do seu irmão, uma vez que ambos, mesmo apresentando sexualidades dissonantes, carregam performatividades que os aproximam.

John Andrew Mundell, ao escrever sobre a realidade de homens negros gays em Salvador, entrevista alguns homossexuais negros que apresentam comportamentos próximos ao defendido por Jefferson. Parte dos seus entrevistados rejeitava a pecha de afeminado e buscava moldar seu comportamento no modelo de masculinidade negra socialmente aceito, mais próximo de uma masculinidade negra heterossexual (Mundell, 2013).

Jefferson, naquele momento, se sentia ameaçado diante da tentativa de ajuda do irmão uma vez que, para Sidney, qualquer sinal de fuga desse agrupamento ficcional de gênero, transforma aqueles que fogem em pessoas perigosas, sujas e antinaturais (Butler, 2018, p. 177). Tanto que a recomendação de Sidney para que o irmão procure um psiquiatra, dialoga com o contexto histórico da época que associava homossexualidade à doença²⁸.

A associação entre homossexualidade e doença é algo que aparece na fala de outros personagens da trama (Ana e Fátima, por exemplo). Na época, diversos órgãos de saúde haviam mudado seu entendimento quanto ao tratamento da homossexualidade. O termo homossexualismo, retirado da Classificação Internacional de Doenças e Problemas

²⁸ Essa associação entre doença e homossexualidade decorre da própria origem do termo homossexual. O termo foi utilizado pela primeira vez pelo médico alemão Karol M. Kertbeny, na segunda metade do século XX. A partir de então, entre o final do século XIX e início do XX, médicos e juristas brasileiros passaram a utilizar essa palavra enquanto denominação que caracterizava uma anomalia: o envolvimento de pessoas do mesmo sexo em práticas sexuais. Neste sentido, melhor que a punição, para os teóricos da época, esse desvio sexual deveria ser tratado pela medicina (Trevisan, 2018, p. 179-182).

Relacionados à Saúde (CID) pela Organização Mundial da Saúde (OMS) em 1990, é falado por alguns personagens ao longo da trama ²⁹.

Em 1995, havia 10 anos que Conselho Nacional de Saúde (CNS) retirou do grupo de doenças tratáveis a homossexualidade (GREEN, 2000, p. 284). Foi apenas em 1999, na resolução CFP n° 001/99 que o Conselho Federal de Psicologia (CFP) proibiu os profissionais brasileiros de tratar a homossexualidade como doença (CFP N° 001/99, 1999)³⁰.

O fato de ter a sexualidade destoando da heterossexualidade representa uma quebra no ideal de masculinidade e o fato de defender um ideal de comportamento de gênero, muitas vezes, é uma tentativa de se proteger dos riscos de pertencer à população LGBTQIAP+ no Brasil, visto que a sua cor de pele é socialmente interpretada como um símbolo de virilidade e heterossexualidade. Talvez, representar Jefferson desta maneira tenha sido uma maneira da novela evidenciar aos homossexuais negros que assistiam um caminho para que a sua vivência seja menos dolorida e traumática: ser o mais heteronormativo possível.

Interessante que numa trama na qual ocorrem diversos assassinatos ao longo da história, o casal homossexual conseguiu ter um final feliz, morando juntos num apartamento em São Paulo. A grande questão que precisou ser vencida para que os dois terminassem juntos foi a aceitação de Jefferson da sua sexualidade. Após 23 anos da conclusão da história de Jefferson, outra trama do horário nobre da Rede Globo colocou uma personagem negra não heterossexual com um envolvimento com uma personagem branca, como será discutido a seguir.

29 O dia 17 de maio faz parte do calendário oficial brasileiro desde 2010 como dia de combate a homofobia, pois foi no dia 17 de maio de 1990 que a OMS retirou o homossexualismo do *hall* de doenças. Desde então, o dia 17 de maio é lembrado como dia Internacional de Combate à Homofobia. Informação retirada do Núcleo de Pesquisa em Gênero e Sexualidade, Ser-tão. Disponível em: <https://www.sertao.ufg.br/n/80881-17-de-maio-dia-internacional-de-combate-a-homofobia>. Acesso em 21 set 2022.

³⁰ Durante as primeiras décadas do século XXI, houve crescimento de notícias que evidenciavam a existência do pseudo tratamento de reversão sexual oferecido por alguns psicólogos e movimentos pentecostais e neopentecostais, mesmo após a proibição do CFP, em 1999. Por traz do crescimento desse movimento encabeçado, principalmente, por religiosos estava o aumento de movimentos reacionários na sociedade e no Congresso brasileiro que propunham além do tratamento de “cura gay”, o fortalecimento dos dogmas cristãos no Estado brasileiro (Trevisan, 2018, p. 476-483).

CAPÍTULO III: CIDO NO OUTRO LADO DO PARAÍSO

3. 1. Cadê os negros de *O Outro Lado do Paraíso*?

O Outro Lado do Paraíso é o título da telenovela exibida entre os anos de 2017 e 2018 no principal horário de telenovelas da Globo. A produção teve como autor principal Walcyr Rodrigues Carrasco. Nascido na cidade Bernardino de Campos, em São Paulo, no ano de 1951, estreou na televisão como contratado do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), com a telenovela *Cortina de Vidro*, em 1989. No ano seguinte, trabalhando para a extinta TV Manchete, escreveu as minisséries: *Rosas dos Rumos* (1990); *Filhos do Sol* (1991) e *O Guarani* (1991). A sua primeira produção de grande repercussão foi a telenovela *Chica da Silva*, também produzida pela Manchete. Essa novela foi um marco para a televisão brasileira por trazer uma personagem negra como protagonista, Chica da Silva, interpretada por Taís Araújo. No ano de 1998, o SBT voltou a produzir uma telenovela sua: *Fascinação*. Desde a estreia na Rede Globo, com *O Cravo e a Rosa* (2000), o autor coleciona obras que atingem bons índices de audiência nos principais mercados publicitários do país – São Paulo e Rio de Janeiro.

Em 2013, depois de algumas novelas nos horários das seis e das sete com índices expressivos de audiência, Walcyr Carrasco lançou a sua primeira novela no horário nobre da Rede Globo, que foi um marco na teledramaturgia da emissora por apresentar um selinho entre dois homens brancos. Em 2017, o autor novamente lançava outra produção para o horário nobre, a novela *O Outro Lado do Paraíso*. Tal novela, segundo a mídia especializada, tinha inspiração na obra *O conde de Monte Cristo*³¹.

O enredo foi exibido por 172 capítulos, de segunda a sábado, no período de 23 de outubro de 2017 a 11 de maio de 2018. Contou com a direção artística de Mauro Mendonça Filho e direção-geral de André Felipe Binder. A produção marcou a consolidação de Walcyr Carrasco no horário das nove.

A novela tinha como enredo central a vida de Clara (Bianca Bin), uma jovem que vai trabalhar como professora no Quilombo Formiga, na região do Jalapão, estado do Tocantins (TO). Clara morava com o avô, em terras com jazidas de esmeraldas. No primeiro capítulo da trama, Clara conhece Gael (Sérgio Guinzé), um homem rico de Palmas-TO. Eles se atraem fisicamente e Gael propõe o casamento.

31 Informação extraída do site <https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/2017/12/walcyr-carrasco-admite-inspiracao-de-o-conde-de-monte-cristo-em-o-outro-lado-do-paraiso>.

No entanto, a grande vilã da história, Sophia (Marieta Severo), mãe de Gael, se opõe ao relacionamento, visto a divergência de classe social entre os dois. Porém, quando esta descobre as esmeraldas existentes nas terras onde a protagonista mora, elabora um plano para tomar as terras de Clara. Em razão desse interesse, ela passa a apoiar o casamento.

Logo após o casamento, Clara é violentada sexualmente pelo marido e sofre constantemente com violência física por parte do mesmo. A personagem engravida e tem um menino, após o nascimento do neto, Sophia executa o plano para tomar as terras de sua nora. Este plano envolvia o juiz da cidade, o delegado, a filha de Sophia, Lívia (Grazi Massafera) e o médico Samuel (Eriberto Leão). Sophia obtém sucesso e consegue tomar posse das terras após enviar Clara para um manicômio, local no qual ela permanece por dez anos. Neste local, ela conhece Beatriz (Nathalia Timberg), uma rica senhora que também foi internada a contragosto, ela doa uma fortuna em obras de arte para Clara. Depois de conseguir fugir, a mocinha vende os quadros e volta para Palmas rica e desejosa por vingança de todos aqueles que a prejudicaram no passado. Esse é o argumento inicial da novela.

A produção foi ambientada, em grande parte, no estado do Tocantins, o mais recente estado da federação, criado em 1988. A região onde atualmente está localizado o Tocantins registra, desde o século XVIII, a presença de comunidades quilombolas. Segundo levantamento feito pela pesquisadora Maria Aparecida de Oliveira Lopes com dados do IBGE, em 2008, Tocantins apresentava regiões com 85% de população negra. Ou seja, ao colocar um quilombo durante o desenvolvimento da história, Walcyr Carrasco dialogava com a realidade do estado no qual a história estava ambientada. No ano de 2006, haviam 15 comunidades quilombolas reconhecidas pela Fundação Cultural Palmares (Lopes, 2009).

A trama contou com 57 personagens fixos, destes, apenas 10, aproximadamente 18% das personagens, tinham o tom de pele escuro. Deste total, só alguns tiveram história própria. Um dos poucos personagens negros que ganharam complexidade no enredo foi Raquel (Érica Januza). Ela iniciou a história sendo moradora do Quilombo Formiga e, com o sonho de estudar, mudou-se para Palmas-TO, onde trabalhou como empregada doméstica na casa do juiz Gustavo (Luís Melo). Lá, apaixonou-se por Bruno (Caio Paduan), filho dos patrões. Não obstante, o casal se separou devido ao racismo da mãe do rapaz, Nádia (Eliana Giardini), que demitiu Raquel. Humilhada por Nádia, Raquel retorna à cidade, após dez anos, como juíza. Após idas e vindas com Bruno (que se tornou delegado), Raquel termina a história com o seu antigo namorado. Nádia supera o seu racismo tendo um neto negro, que vem do casamento de Diego (Arthur Aguiar) e Karina (Malu Rodrigues), duas personagens brancas.

Na história de Raquel, notamos que o mote da personagem é a meritocracia. Em várias cenas, Raquel aparece trabalhando em serviços pesados e estudando, antes de passar no concurso como juíza. Percebe-se uma romantização da meritocracia por meio da personagem e de que a mulher negra consegue suportar uma carga horária de trabalho extenuante.

Assim como em outras produções da Rede Globo que evidenciaram o racismo, está também trata este problema social como fruto das ações de sujeitos individualizados. O racismo de Nádia passa a não existir quando a personagem reconhece que a miscigenação fez parte da sua formação familiar. Desta forma, nota-se que parte do destaque da personagem Raquel vem da questão racial.

Outra personagem negra, Irene (Luciana Fernandes), surge na história como empregada da protagonista e se envolve amorosamente com Cido – diferente de Jefferson que namora Rosângela para agradar a mãe, Cido se envolve com Irene por decisão própria, indicando uma possível bissexualidade da personagem. Eles noivam, concomitantemente, ao relacionamento que Cido mantinha com Samuel (Eriberto Leão). A partir do capítulo 81, após se separar do seu noivo sem saber o motivo, Suzy (Ellen Roche) chama Irene para trabalhar no apartamento de Samuel com o objetivo de sabotar o romance dos dois. Durante o seu tempo no apartamento, Irene, ajuda Adinéia (Ana Lúcia Torre) e Suzy, a separar Cido e Samuel. Depois disso ela acaba trabalhando em um posto de gasolina com Cido. No final da trama ela fica com Radu (Thiago Tomé), segurança de Clara.

Juntamente com Raquel, outra personagem que ganhou uma trama própria na história foi Cleo (Giovana Cordeiro), neta de Mercedes (Fernanda Montenegro). Criada pela avó, trabalhou como garota de programa no bordel da cidade após ser iludida por um interesse romântico. Ao final da trama, estabeleceu um relacionamento com um garimpeiro da cidade, o Xodó (Anderson Tomazzini), casou-se e desenvolveu poderes sobrenaturais iguais aos da avó. Além disso, próximo ao fim da trama, a personagem encontrou a mãe (Bel Kutner), que tinha a abandonado na infância. Em nenhum momento da história é problematizada ou debatida a sua racialidade.

O restante das personagens negras teve pouco destaque, havendo casos como da personagem Ivanilda (Telma Souza), cabeleireira que teve a sua participação reduzida a bordões dentro do seu local de trabalho. Demonstrava ser uma mulher negra cheia de preconceitos que, ao final da trama, desenvolveu um interesse romântico com Valdo (Alexandre Rodrigues), um homem negro, garimpeiro que além do relacionamento com Ivanilda, frequentava o bordel da cidade junto aos colegas. Radu, o guarda-costas e motorista de Clara, terminou a história com Irene, após breve envolvimento com Raquel. Sua principal função na trama foi o de segurança

da protagonista. E Melissa (Gabriela Mustafá), cuja atuação girou em torno da dificuldade do seu marido Diego (Arthur Aguiar) em ter relações sexuais com ela após o casamento.

Um caso que chama atenção é o da personagem Mãe (Zezé Motta), a líder do Quilombo Formiga, que durante várias semanas nem aparecia na trama e não teve uma história própria, cumprindo o papel de conselheira de alguns personagens. Zezé Motta é uma atriz veterana, premiada por papéis no teatro e no cinema. Em décadas passadas conseguiu certo destaque em produções globais (como em *A Próxima Vítima* e *Corpo a Corpo*, por exemplo).

Por esse panorama sobre o desenvolvimento da história, evidencia-se que a maioria das personagens negras ocupou uma posição de pouco destaque na trama. O garimpeiro, a empregada doméstica, o guarda costas e a mãe-preta estavam alocados em enredos paralelos que se posicionam em histórias unidimensionais, distantes de um aprofundamento psicológico.

Por mais que existam avanços na forma como personagens negros vem sendo representado em telenovelas, visto o aumento de tramas com personagens centrados em protagonistas negros nas primeiras décadas do século XXI, ainda assim, existe uma predominância de papéis estereotipados de forma semelhante ao que Silva sinaliza ao analisar as telenovelas globais exibidas entre 1977 a 1988 (Silva, 1991). A autora aponta que as telenovelas estão inseridas num discurso de modernidade que não concebe a presença do sujeito negro. Ou seja, busca-se retratar um Brasil moderno, mas um país que exclui ou coloca numa posição de subalternidade pessoas com ascendência africana.

A primeira característica que chama atenção na leitura do script de uma novela é a maneira como os personagens são descritos. Em geral, são anotados seus laços de parentesco, profissão e, às vezes, relações amorosas. Os personagens interpretados por atores negros, ao contrário, são descritos apenas em função da posição social: babá, empregada, porteiro, vigia, etc. Raramente há alguma referência a outros possíveis e quando há relações de parentesco: mulher, filho, marido, pai de alguém. Há, entretanto, casos em que são adicionadas informações na caracterização destes personagens (Silva, 1991, p. 130).

Ressalta-se que, nas tramas analisadas, não havia a preocupação em dar profundidade ou um círculo social e familiar aos personagens negros (Silva, 1991). Eles estavam ali apenas para cumprir uma função pré-estabelecida pelo roteiro, assim como alguns personagens negros em *O Outro Lado do Paraíso* ou *A Próxima Vítima*. Tanto a personagem Rosângela – *A Próxima Vítima* – quanto Ivanilda, Valdo ou Mãe Preta – *O Outro Lado do Paraíso* – mesmo distanciadas por 22 anos, apresentam aquilo que a autora descreve, no sentido de não terem mais do que apenas uma função na trama. São personagens que dependem da existência de outros para caminhar ao longo dos capítulos. E este foi um padrão que fora percebido durante análise da trajetória de Cido.

3. 2. Cido

Aparecido, que durante a história é chamado de Cido, inicia a trama como motorista de Sophia. Sua primeira aparição ocorreu no capítulo 30, na cena em que Samuel lança seu livro graças ao financiamento da vilã (após ele ajudá-la no seu plano contra a mocinha). A cena dura 49 segundos. Cido aparece carregando livros atrás de Sophia enquanto a mesma corta a fila de autógrafos e se dirige à Samuel. Ao chegar à mesa de autógrafos, a vilã inicia um diálogo com o escritor, que pergunta sobre o novo funcionário, neste momento Cido e Samuel trocam olhares. A cena é construída de maneira que Cido não tenha nenhuma fala.

Esta cena é seminal por vários sentidos, um deles é que ela prenuncia o espaço que Cido terá durante a trama: par romântico de Samuel e objeto de desejo do mesmo. Após esse primeiro encontro, ambos se encontram secretamente em um pequeno apartamento pertencente ao psiquiatra. A trama é construída de forma a evidenciar a relação de ambos como uma relação baseada, a princípio, nos interesses imediatos de Samuel – interessado no corpo de um homem negro para satisfazer os seus desejos homoafetivos – e de Cido, interessado no acesso a bens de consumo que o dinheiro de Samuel pode lhe proporcionar.

Comparando a relação dos dois com o relacionamento de Sidney e Carla em *A Próxima Vítima*, percebe-se que tanto num relacionamento heterossexual, quanto homossexual, o homem negro foi colocado enquanto aquele que satisfaz o desejo do outro branco. O fato do corpo negro estar posicionado em um lugar de desejo está associado a como o racismo brasileiro percebe esses sujeitos. Um corpo que serve para atender as necessidades do branco, impugnando o “estatuto de sujeito humano” (Gonzalez, 1984, p. 232). Como se a este corpo fosse negado o direito ao carinho e afeto.

Marcos Rodolfo Bringel de Oliveira (2023), ao analisar os ecos do personagem negro homossexual Amaro, na obra *Bom Crioulo* de 1895, presentes no conto *O estivador* (1984) e *Coração* (2005), afirma que existem pontos em comum nos personagens negros homossexuais das três obras: fetichismo, hipersexualização e relações sem construção de afeto com outro homem. As representações dos personagens negros homossexuais são construídas sem a presença de carinho, pois “a representação das relações amorosas está constantemente enublada pela agressividade, pela insanidade, pela excessiva sexualização e pela dicotomia virilidade/afeminação” (Oliveira, 2023, p. 195).

A representação de Cido dialoga com o arquétipo de representações dos personagens homossexuais negros elencados por Oliveira (2023), tanto em relação ao aspecto físico quanto aos sentimentos. A relação que Cido estabelece com Samuel não é envolta de afeto, mas de interesses. Cido manipula o fato de Samuel esconder sua sexualidade como forma de obter

ganhos financeiros. Em determinado momento, a personagem solicita uma quantia considerável para conseguir dar entrada em uma casa para que ele e Irene (sua recém noiva) pudessem morar. A cena ocorre no quarto do apartamento, local de encontro do casal.

Figura 5: Cido e Samuel no local de encontro do casal.



Fonte: Globoplay

Samuel: O quê? Pra quê você precisa de tanto dinheiro assim?

Cido: Pra dar de entrada numa casa, Samu. Eu vou me casar e minha mulher prefere que a gente more numa casa própria, só isso.

Samuel: As minhas custas? Você acha que eu sou milionário?

Cido: Não tô falando que você é milionário, Samu, não estou falando isso. E a casa é simples. Vou comprar uma casa financiada. Só preciso da grana da entrada!

Samuel: Depois cê vai querer as prestações. Eu te conheço, Cido.

Cido: Não sei, não sei como vai tá minha vida, ué?

Samuel: E se eu não der o dinheiro?

Cido: Eu sumo da sua vida e você nunca mais me vê... Cuidado, eu sou um pouco linguarudo.

Samuel: Cuidado?! Você está me ameaçando, Cido? Você tá...você tá....

Cido: Samu, a gente tá nessa faz anos. Acho que eu tenho os meus direitos.

Samuel: Direitos, que direito?

Cido: Vai, vai, vai, me dá logo o dinheiro aí.

Samuel: Às vezes você é tão indelicado.

Cido: Indelicado, Samu?

Samuel: Tão desprovido de sentimento por mim... Eu vou fazer a sua transferência.

A ambientação da cena é soturna, como é possível observa na *Figura 5*. Ambas as personagens vestem roupas claras, o espaço é decorado com cortinas vermelhas, o que pode ser associado ao fato de este ser um local no qual ganha destaque os desejos e anseios das personagens. O fato do pedido de dinheiro acontecer neste lugar demonstra o quanto este apartamento, mais do que um local para encontros românticos, é um espaço para satisfação de desejos, sejam eles sexuais ou financeiros.

Na cena, fica evidente que a continuidade do relacionamento depende do atendimento de Samuel às necessidades financeiras de Cido. A cena é construída de forma a evidenciar um contraponto. Cido é retratado como aquele que explora a situação do relacionamento ao buscar uma compensação financeira por fazer sexo com Samuel. Cido seria aqui comparável ao que Florestan Fernandes descreve sobre o comportamento de homens negros no início do século XX, homens que usam o sexo como instrumento para apoio financeiro, já que não são dadas oportunidades para alcançar o sucesso por meio do trabalho. Em sua análise sobre o negro no pós-abolição, Fernandes sinaliza que:

Em suma, o ‘negro ordeiro’ precisava se conformar com um duro e triste destino. Diante dele só se abriam as perspectivas oferecidas por uma sorte de especialização tácita, involuntária, mas quase insuperável, que o mantinha eternamente preso aos ‘serviços de negro’, que consumiam o físico e o moral do agente de trabalho, dando-lhe em troca parca compensação material e uma existência tão penosa quanto incerta. Por isso, não é de se estranhar que muitos preferissem trilhar outro caminho, para ‘não ser otário’, ‘não bancar o trouxa’ ou ‘não vender o sangue como escravo’. O vagabundo, o ladrão ou a prostituta enfrentam riscos bem menores e constroem um destino comparativamente melhor. (Fernandes, 2008, p. 171)

Pode-se inferir, a partir da análise feita nesta pesquisa, que a novela *O Outro Lado do Paraíso*, de certa forma, transporta essa interpretação para os dias atuais ao representar um personagem negro que usa do seu corpo para conseguir uma posição social e econômica mais favorável. O que é afirmado na citação acima dialoga com a trajetória dos homens negros na telenovela. Nenhum outro homem negro conseguiu uma ascensão econômica semelhante a de Cido recorrendo ao trabalho formal, assalariado. Todos os outros terminaram a trama no mesmo patamar que iniciaram: sendo funcionários de alguém. Cido é o único que deixa de ser funcionário e consegue usufruir de bens e serviços graças à relação sexual e financeira estabelecida com Samuel.

Isso reforça um ideal de que o homem negro só consegue alguma ascensão social se utilizar do seu corpo como instrumento para atender as necessidades do branco. De que o homem negro homossexual precisa do reconhecimento de seus pares brancos para obter algum nível de prestígio. Já Samuel – mesmo tendo algumas atitudes antiéticas ao longo da trama – é colocado na cena em questão como uma vítima.

Interessante notar o jogo de medo e desejo que norteia o relacionamento das personagens, essa construção é norteadada por uma estereotipia que coloca o homem negro como aquele que se aproveita da situação, sendo o esperto, o malandro que busca levar vantagem (Fernandes, 2008). Esse discurso serve como instrumento de representação dos negros em um discurso racial estereotipado, um discurso que precisa ser constantemente reforçado e reencenado sobre o Outro colonizado, colocando-o numa posição de antagonismo e essencialismo criada pelo fetichismo colonial. Uma fantasia sexual que, ao mesmo tempo, desperta o medo e o desejo. Como discute Homi Bhabha (1998):

O negro é ao mesmo tempo selvagem (canibal) e ainda o mais obediente e digno dos servos (o que serve a comida), ele é a encarnação da sexualidade desenfreada e, todavia, inocente como uma criança: ele é místico, primitivo, simplório e, todavia, o mais escolado e acabado dos mentirosos e manipulador de forças sociais. (Bhabha, 1998, p. 126)

Ao mesmo tempo em que o estereótipo criado em torno do negro o coloca neste lugar de desprezo, ele também é visto como algo necessário para a vida do colonizador branco, numa ambivalência contraditória, porém, estrategicamente construída, como forma de exercer o domínio no discurso colonial. O negro, por vezes, é retratado como bandido, malandro, ambicioso, interesseiro, características que buscam associar traços culturais que essencializam a sua imagem com o que é considerado negativo na sociedade colonial.

As relações raciais em sociedade colonizadas são permeadas de construções sociais baseadas em ideais do que venha a ser o Outro. Um Outro imaginado, construído pelo discurso idealizado que ganha materialidade ao ser utilizado como instrumento para moldar a personalidade dos indivíduos. Desta forma, o Outro se constitui a partir da Outridade, ou seja, daquilo que o Eu não quer parecer. Em outras palavras, o entendimento associado à população negra representa uma fantasia, aquilo que fora renegado pelo sujeito branco (Kilomba, 2019 p. 37-39).

Sendo assim, o negro acaba construído no imaginário da branquitude como tudo aquilo que ela rejeita em si: violência, desvio de caráter, pulsão sexual exacerbada. Então, o processo de identificação e construção do sujeito perpassa pelas imagens que lhe são socialmente disponíveis: homem negro como vilão e pessoas brancas como heroínas (Kilomba, 2019, p. 78-79).

O estereótipo assume a função de representar o Outro. Construir em torno do Outro uma imagem que fixa e essencializa em torno de certas características atribuídas a esse corpo e que precisam ser constantemente reforçadas. O Outro negro, dessa maneira, prefigura como uma construção elaborada que determina quais são suas características físicas e psicológicas. Essa

representação prefigura instrumento poderoso para a construção da subjetividade do sujeito que associa o modelo de sucesso e desenvolvimento ao elemento branco e incorpora elementos do discurso colonial em sua formação (Souza, 1983).

A representação do negro na cena analisada coloca-o numa posição de inferioridade moral. Ele acaba performando uma figura interesseira, incompreensiva, perigosa, não confiável, que busca quaisquer meios para conseguir atingir os seus objetivos. A cena reforça o entendimento de que o sucesso para o negro só se torna palpável se associada a uma figura branca. Desta maneira, a associação com o homem branco se transforma em uma estratégia de sobrevivência, na qual o negro acaba por buscar na pessoa branca uma possibilidade de ascensão social.

Neuza Santos Souza (1983) ao discutir os efeitos do racismo na construção psíquica do sujeito negro, em especial aquele que consegue algum tipo de ascensão econômica, evidencia o quanto o modelo ideal de ego, para o negro, é branco. Numa sociedade colonizada como a brasileira, as pessoas negras foram introduzidas numa condição de desigualdade racial. Por isso, muitas vezes a saída encontrada para garantir a manutenção da sua existência consiste em criar a ilusão de que existe a possibilidade de uma ascensão dentro dessa sociedade, ao se associar a um indivíduo branco, aprendendo seus ritos e costumes (Souza, 2008, p. 19-21).

Claudete Alves da Souza (2008), ao estudar sobre a solidão da mulher negra a partir de um grupo focal, sinaliza um preterimento do homem negro à mulher negra na cidade de São Paulo na busca por um envolvimento amoroso. Este, de acordo com a sua pesquisa, dá preferência para um relacionamento inter-racial com uma pessoa branca ou de pele mais clara que a dele, essa seria uma estratégia que possibilitaria algum nível de ascensão social (Souza, 2008).

Na trama, Cido não aparece se envolvendo com outros homens além de Samuel. Ao longo da novela não é mostrado nenhum outro personagem não heterossexual negro, desta forma, não se sabe se sua preferência por Samuel, também se dá pela questão racial, visto a não existência de outros personagens como ele na história.

Élcio Nogueira Santos e Pedro Paulo Gomes Pereira (2016), ao investigarem o comportamento de michês em saunas de São Paulo, constatam uma preferência dos michês negros por clientes brancos e a rejeição destes em relação aos clientes negros (Santos; Pereira, 2016). Embora não existam elementos suficientes para comprovar que esse pensamento também está presente na personagem, a conduta de Cido em relação à Samuel pode ser aproximada a conduta do michê, ou seja, daquele que utiliza do seu corpo para conseguir ganhos financeiros.

Outro elemento importante para análise da personagem é o seu corpo. Fábio Carvalho Cordeiro, ao analisar o grupo de *Facebook Afrodengo LGBTT+*, debate a existência de uma hipersexualização e valorização do corpo do homem negro homossexual sarado, em detrimento de corpos afeminados e gordos. Desta forma, nota-se que para se tornar elegível ao afeto, muitas vezes o homem negro necessita moldar o seu corpo e performatividade para uma matriz heterossexualizada (Cordeiro, 2019).

Oliveira (2017), ao debater sobre o espaço ocupado pelas bichas pretas nas escolas, corrobora com a afirmação de Cordeiro.

Interpretado como o sujeito ativo (o penetrador), o que se espera do homossexual negro é que adote atitudes viris, que não desmunheque, que seja homem nos moldes tradicionais impostos por nossa sociedade. Essa seria uma espécie de moeda de troca que autorizaria sua presença nos ambientes gays. (Oliveira, 2017, p. 95)

Existiria assim um conjunto de códigos corporais ao homossexual negro indispensáveis para o gozo de um mínimo de afeto nas suas relações. Cido é interpretado pelo ator Rafael Zulu, em uma entrevista concedida ao portal G1, site de notícias do Grupo Globo, publicada no dia 17 de janeiro de 2018, ele alegou que investiu pesado em exercícios físicos e perdeu oito quilos, justamente para que pudesse atrair o desejo de homens gays e mulheres héteros: *Eu falei: o Cido tem que ser 'bofe'. Para o gay olhar e falar: "eu quero esse cara". Para a mulher olhar e falar: "eu quero esse cara". E acima de tudo, para o Samuel falar: "eu quero esse cara".* (Zulu, 2018).

O ator se apropriou de um discurso de sexualização do seu corpo como forma de obter espaço para interpretar uma personagem numa novela das nove da Rede Globo. Segundo a sua concepção, para se tornar desejável, ele precisava associar a sua imagem ao padrão heteronormativo que ressalta os atributos físicos e hipersexualizadores desse corpo. É possível afirmar que a tônica que moldou a construção da personagem foi o desejo. Interessante como o movimento do homem negro de se moldar aos estereótipos criados em torno do seu corpo é uma estratégia de sobrevivência, próxima ao movimento que mulheres negras fizeram na cultura estadunidense durante o século XX:

Assim como as prostitutas negras nos anos 1940 e 1950 procuravam ativamente clientes pelas ruas para garantir o dinheiro da sobrevivência, associando publicamente a sexualidade das mulheres negras com a prostituição, hoje a sexualidade da mulher negra é construída no imaginário das canções populares do rap e do R&B apenas como mercadoria: serviço sexual por dinheiro e poder, o prazer é secundário (Hooks, 2019, p. 108-109).

O corpo das mulheres negras na cultura popular por vezes foi decomposto e associado à sexualidade. A mulher estaria ali para atender às expectativas criadas em torno do seu

desempenho sexual. Em muitas situações, mulheres negras precisaram se apropriar do discurso construído em torno de sua sexualidade como forma de constituir seu sustento e de ter acesso a bens de consumo que lhes eram negados (Hooks, 2019). Gonzalez relata esse mesmo movimento no Brasil em relação às mulheres negras que desfilam em escolas de samba durante o carnaval, ganhando destaque justamente por representarem a imagem sexualizada construída em torno do seu corpo, utilizando desse estereótipo como forma de impor a sua presença nesse lugar (Gonzales, 1984).

Assim como nos casos mencionados acima, Cido também tem seu corpo decomposto em braços, pernas e músculos, que serão utilizados para atrair o olhar tanto de Samuel, quanto dos telespectadores da novela. O ator se moldou ao fetiche do homem negro musculoso como forma de conseguir espaço em um produto cultural de grande repercussão. O fetiche autoriza a exploração do que é ilícito. “Aquilo que é afirmado como diferente, horrível, ‘primitivo’ e deformado está sendo ao mesmo tempo, apreciado, obsessivamente desfrutado e apreciado de forma detida porque é estranho, exótico e ‘díspar’” (Hall, 2016, p. 209).

Hooks (2019), ao discutir as representações sociais da masculinidade negra, destaca que embora existam uma série de performances de masculinidades negras, existe a naturalização de uma masculinidade negra viril e violenta, pois “muitas pessoas negras absorveram passivamente representações estreitas da masculinidade negra, perpetuaram estereótipos, mitos e apresentaram relatos unidimensionais” (Hooks 2019, p. 133).

Existem vestígios do que afirma Hooks (2019) no que pesquisa Osmundo Pinho (2015), ao analisar a influência do ritmo pagode baiano num grupo de jovens negros em duas cidades do Recôncavo baiano, São Félix e Cachoeira³². O autor discute como a subjetividade desses jovens se constitui por imaginários sociais relacionados a uma performatividade de masculinidade negra calcada na sexualidade e na virilidade. Ao construírem sua subjetividade dessa forma, esses jovens acabam reforçando ideais e estereótipos de uma masculinidade negra que destaca o pênis como aquilo que o define enquanto sujeito (Pinho, 2015).

Esse modelo de masculinidade está associado ao entendimento nas ciências sociais, de como a socialização do homem negro remete a um processo de violação do indivíduo que passa por esse transcurso. Um processo no qual ele é emasculado e, por isso, encontra na violência uma maneira de resposta, transformando em vítimas os outros modelos de subjetividade vivenciados por homens negros e mulheres negras (Faustino, 2014).

32 Derivado do samba, é um estilo musical com forte apelo sexual tanto em suas letras quanto em suas músicas que dialoga com o funk carioca e que tem forte adesão popular na Bahia, em especial Salvador e Recôncavo baiano (Pinho, 2015).

Essas violações pelas quais o homem negro passa, faz com que ele associe sua *performance* à violência, ao sexo, à não demonstração de sentimentos e a dominação sobre outros grupos subjugados, como forma de demonstrar algum poder em um mundo dominado pelo homem branco, uma vez que:

Na cultura patriarcal supremacista branca capitalista imperialista, o ódio à masculinidade negra encontra sua expressão mais intensa no âmbito sexual. A desumanização do corpo sexual masculino negro (muitas vezes, ocorrendo com o consentimento do próprio homem negro) é generalizada e normalizada. Há poucos lugares aonde homens negros podem ir para obter a cura sexual de que necessitam, o que lhes permitiria exercer uma agência sexual saudável. Vitimada por projeções racistas de patologia sexual, a maioria dos homens negros teme que nomear um comportamento sexual disfuncional corresponda a concordar que o homem negro é patológico. Esse é o tipo de identidade forjada na reação que impede os homens negros de construir uma individualidade libertadora (Hooks, 2022, p. 157).

A depender do lugar social e do espaço ocupado pelo indivíduo, existem aspectos estruturais que moldam as suas experiências sociais. No caso do homem negro, seja ele heterossexual ou não, sua constituição enquanto sujeito é atravessada por constructos sociais interseccionais que influenciam tanto a maneira como a sociedade o enxerga quanto a forma como ele interage socialmente e constrói a sua subjetividade. Pois o homem negro, não heterossexual e trabalhador tem seu corpo atravessado pela interseccionalidade de categorias como raça, gênero e classe.

No caso de Cido, a subjetividade do negro homossexual passa pelas necessidades e pelo ideal de representação do outro, transforma-se em um objeto de desejo e força de trabalho. O indivíduo é reduzido a suas capacidades físicas e ao prazer sexual que é capaz de fornecer.

Ser negro é ser o corpo negro, que emergiu simbolicamente na história como o corpo para o outro, o branco dominante. Assim, o corpo negro masculino é fundamentalmente corpo-para-o-trabalho e corpo sexuado. Está, desse modo, decomposto ou fragmentado em partes: a pele; as marcas corporais da raça (cabelo, feições, odores); os músculos ou força física; o sexo, genitalizado, dimorficamente como o pênis, símbolo falocrático do plus de sensualidade que o negro representaria e que, ironicamente, significa sua recondução ao reino dos fetiches animados pelo olhar branco. (Pinho, 2004, p. 67)

Esse viés prefigura no imaginário social de maneira tão incisiva que, sobre o indivíduo negro, lança-se uma série de expectativas que reforçam o seu lugar de objeto, sem sentimentos ou humanidade. Por vezes, o indivíduo utiliza como referências, conceitos racistas e machistas para a construção de sua subjetividade. E, situado nesta posição contraditória, o homem negro acaba por performar socialmente uma série de comportamentos que se enquadram dentro do que lhe é esperado numa sociedade colonizada, numa tentativa de ser reconhecido enquanto um ser humano (Veiga, 2018).

Lélia Gonzales (1984) ao discutir o racismo e sexismo na cultura brasileira sinaliza para as possibilidades de ressignificação das imagens associadas ao corpo da mulher negra. Dessa forma, por mais que o racismo e o sexismo criem estereótipos para a mulher negra de forma a alocá-la numa posição de subserviência, ela se apropria das construções sociais atribuídas ao seu corpo para a construção de novas possibilidades de existência (Gonzalez, 1984).

Um exemplo de ressignificação é perceptível na trajetória de Xana Summer, a personagem de Ailton Graça exibida na novela *Império* (2014), uma cabelereira *crossdresser*. Na história, Xana era dona de uma pensão e de um salão de beleza, além de melhor amiga da manicure Naná (Viviane Araújo), que morava na pensão. A personagem, que se declarou heterossexual, não tinha uma identidade de gênero definida. A novela coloca Xana com interesse romântico em Naná, chegando a expulsá-la da pensão após descobrir o seu relacionamento com Antônio (Yago Machado). Ao final da trama, Xana e Naná se casam para que eles consigam adotar um menino órfão, Antônio passa a morar com eles. Essa personagem é interpretada por um ator negro, de cabeça e sobrancelhas raspadas, ela fala com voz aguda durante grande parte da novela. Xana representa uma ruptura na imagem de pessoas negras que fogem a uma performance heteronormativa em telenovelas. De acordo com Mariana Barbosa Gonçalves,

[...] no discurso de Xana não há uma autodefinição de gênero. Pelo contrário, o discurso aposta justamente nas contradições. Apesar de em alguns momentos afirmar que gostaria de ser mãe e no começo da novela os personagens que a rodeiam a tratarem pelo pronome feminino, Xana se refere a ela mesma utilizando a flexão de gênero masculina (Gonçalves, 2018, p. 129).

Ela se identifica como um homem negro e heterossexual que tem uma *performance* sexo-gênero diferente do que comumente é atribuída aos homens negros. Brinca com os elementos atribuídos ao feminino e masculino e foge de uma representação associada à violência ou virilidade. Ela representa uma quebra de paradigmas no sentido de ter uma representação que aproxima o telespectador de vivências não heteronormativas para homens negros.

Personagens disruptivos como Xana são raros em telenovelas. Por isso, muitas vezes, o ator e a atriz negra precisam aceitar papéis que reproduzem estereótipos como forma de se inserir nas principais produções televisas do país. Em entrevista fornecida para o F5, portal de notícias que faz parte do grupo UOL, o ator Babu Santana, que fez diversos trabalhos na TV, teatro, cinema e ganhou projeção nacional ao participar do reality *Big Brother Brasil*, edição

20, relatou que para pagar as contas precisa aceitar trabalhos nos quais desempenha o papel de marginal e bandido, visto que são essas as oportunidades que aparecem para ele na TV³³.

Inferese que o espaço alcançado por Jefferson e Cido em suas produções se deu, em determinada medida, através de estereótipos associados ao homem negro. Ambos foram interpretados por atores heterossexuais que se utilizaram dessa performance para construir os seus personagens. Por exemplo, nenhuma das personagens utilizou durante as suas tramas acessórios, vestimentas ou comportamentos que as aproximassem do feminino.

É notável como o modelo de masculinidade representado por Cido e Jefferson, são representações que reforçam um discurso construído em torno da figura do homem negro que o afasta do feminino no campo das representações. Uma das cenas que ganham destaque na trama e que envolve Cido ocorre no momento em que Samuel é “desmascarado” por Clara como forma de vingança. Neste momento, também haveria uma exposição da sexualidade de Cido, que até aquele momento não era conhecida por outras personagens da novela.

Após tentativa frustrada de expor a sexualidade do psiquiatra por meio de sua mãe, Adinéia, no capítulo 62, a protagonista organiza um plano para revelar à Suzy, a esposa de Samuel, o segredo de seu marido, na expectativa de haver uma resposta mais pública por parte da enfermeira. A estratégia para isso foi a mesma: levar a mulher até o local onde o marido mantinha os encontros com o amante. A cena ocorreu no capítulo 69 e mostra Suzy entrando no apartamento sem entender o motivo de estar ali. A câmera filma vagarosamente a sua entrada e foca em Samuel vestindo peruca, batom, cachecol e um microfone, dublando uma cantora de língua espanhola, enquanto Cido, em segundo plano, assiste a *performance* do seu parceiro. A câmera foca em Samuel se aproximando do seu amante.

Samuel: Não acredito que você fez isso! Eu vou te matar!

Fala de Samuel se dirigindo à Clara e esta ri, debochando do psiquiatra.

Suzy: EU MATO VOCÊ! EU VOU TE MATAR!

Cido: Não, não! Não vai matar ele, não, saia daí! Sai daqui, Samuel, sai daqui!

Fala de Cido em direção à Suzy.

Suzy: Samuel, eu vou acabar com você!

Cido: Calma, calma, sai daqui!

Samuel: Não, ela te enganou. Para! Não faz isso! Para!

³³ ALVES, Martha. Babu Santana diz ainda não conseguir negar papéis estereotipados. Folha de São Paulo. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2022/06/babu-santana-diz-ainda-nao-estar-em-patamar-para-negar-papel-estereotipado.shtml>. Acesso em 19/06/2022

Cido: Sai daí, Samuel! Sai, Samuel! Calma! Calma!

Suzy: Gay! Meu marido é gay!

Samuel: É uma brincadeira...

Suzy: Eu não tô acreditando Samuel.

Samuel: Foi só um jogo...

Cido: Suzy...

Suzy: Sai daqui, eu quero pegar ele!

Cido: Calma, vêm cá, sai daqui! Ai você tá mordendo! Sai daqui! (se dirigindo ao Samuel)

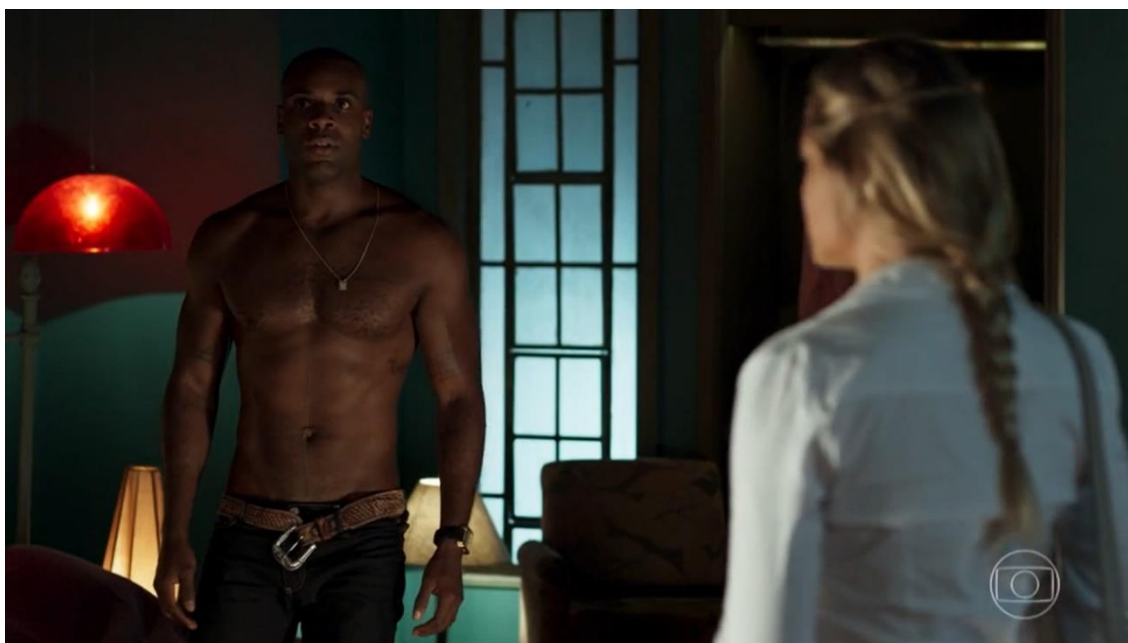
Samuel: Suzy, calma...

Suzy: Essa é minha calcinha!!! Aí, Samuel! Sai! Gay! Gay! Meu marido é gay! Bicha!

Cido: Não, não.

Suzy: Suas bichas!... Bichona... É uma bichona! É uma bichona!

Figura 6: Cido e Suzy no momento da revelação.



Fonte: Globoplay

A *Figura 6* mostra Cido sem camisa, destacando os seus músculos, com cinto da calça entreaberto e calça jeans. Nesse momento, apenas ele havia percebido a presença de Suzy. É visível o aspecto de preocupação de Cido diante da situação. Além disso, a imagem reforça a fala do ator, mencionada anteriormente, que expõe o quanto o seu corpo foi trabalhado para apresentar a imagem de Cido como um homem sedutor, másculo e viril, em contraste com

Samuel que está vestido com roupas femininas. A cena evidencia a maneira como os papéis de gênero estavam dispostos naquela relação.

Comparando com a cena na qual Jefferson revela a sua sexualidade para a família, percebe-se, dentre outras questões, que a sexualidade que está escondida no armário não é a da personagem negra, mas da personagem branca. Em nenhum momento da cena ou da trama, Cido demonstra preocupação com que descubram que ele se envolve com homens. E, diferente da novela de 1995, na qual a exposição da sexualidade ocorre como forma da personagem lidar com maior naturalidade e receber aceitação da família, aqui essa exposição ocorre como forma de castigo para a personagem homossexual branca.

Na cena analisada, existe um esforço da telenovela em evidenciar o corpo malhado do personagem negro. Esse movimento foi percebido em outras cenas ao longo da trama, nas quais Cido aparece descamisado ou apenas de toalha. Para Souza (2009), que examina alguns veículos da mídia, existe uma reencenação do discurso colonial do homem negro em revistas, redes sociais e publicidade, reproduzindo uma associação entre masculinidade negra e sensualidade (Souza, 2009). De forma que esta cena pode ser enquadrada como uma forma de reforçar o papel do homem negro como sensual e atraente.

Outro ponto que merece destaque é a relação que Cido estabelece na casa de seu companheiro. Após a publicização do romance, Cido pede demissão do seu antigo emprego e passa a morar com Samuel, dependendo financeiramente dele. Nesse novo contexto ele é cobrado pela sogra sobre a obrigação de cuidar dos afazeres domésticos do apartamento. Adinéia também questiona o motivo dele não estar trabalhando num emprego formal. No diálogo abaixo, exibido no capítulo 76, fica evidente o incômodo em ter Cido em casa “sem fazer nada”.

Adinéia: Ué, não vai trabalhar hoje, meu filho?

Samuel: Eu tô trabalhando, mãezinha, aqui no computador. Preciso de um pouco de paz pra resolver certas questões lá do hospital.

Adinéia: Ah. Você não trabalha, não é, ô rapaz? Ah, esqueci! Esqueci... Você deixou aquele bom emprego que tinha com a Sophia pra viver às custas do meu filho, não é?

Cido: Eu tô fazendo um curso de Psicologia online.

Adinéia: Ah... E escolheu um curso tão difícil por quê?

Cido: Porque só psicólogo entende a cabeça de mãe de gay.

Nesse diálogo, fica perceptível o quanto o fato do negro estar em cena sem envolvimento num trabalho braçal ou servindo a alguém gera um desconforto. Isso porque, nos primórdios da teledramaturgia, raras foram as vezes que o negro não aparecia servindo a alguém na dramaturgia, uma vez que as representações raciais colocavam o negro em telenovelas em trabalhos subalternizados e hierárquicos e desiguais em relação a personagens brancas (Nascimento, 2017 p. 4).

Por isso, é mais comum as telenovelas apresentarem o país como majoritariamente branca e os negros em tela numa posição de inferioridade perante o branco, desgarrados de qualquer rede de sociabilidade com outras pessoas negras. Cido não tem amigos ou parentes, todas as cenas nas quais aparece são relacionadas à Samuel.

Nesse sentido, percebem-se diferenças entre Cido e Jefferson. Jefferson tem família, amigos e outras pessoas negras com as quais ele pode se relacionar – vide Rosângela e a Família Noronha. Embora o mote central da personagem seja a sua sexualidade, ao seu redor existem tramas paralelas acontecendo, que independem do seu relacionamento com Sandro. No caso de Cido, tudo que acontece no seu entorno está associado ao seu romance com Samuel. Nesse sentido, a sua trama é a protagonista dentro do seu núcleo.

Quando a personagem branca, Adinéia, pergunta a Cido o motivo de escolher um curso tão difícil, ela põe em xeque sua capacidade de realizar um curso relacionado às áreas médicas, uma área valorizada entre os cursos universitários. Sua fala se relaciona com a forma na qual o Brasil, historicamente, destina ao negro atividades relacionadas às habilidades físicas em detrimento de suas capacidades intelectuais. Para Abdias Nascimento (2017):

O negro (em sua juventude) representa um mero produtor de prazer tanto para mulheres quanto para homossexuais. Esse homem, encontra-se nessa lógica onde a sua masculinidade é vinculada à sua reificação e que nega as suas habilidades racionais [...] (Nascimento, 2017, p. 88).

Em outros termos, quando a imagem de Cido é valorizada na trama, é por meio de seus aspectos físicos e não intelectuais. Ele é, nesse sentido, visto pelos demais personagens como um fetiche, um objeto de diversão e de trabalho, e como tal, precisa ocupar espaços socialmente determinados. Ainda que ascenda socialmente, sua capacidade intelectual é posta à prova, visto a sua inferioridade social (Souza, 1983).

No estudo de Nascimento sobre a representação do homem negro nas telenovelas, é colocado no centro das discussões a personagem Foguinho (Lázaro Ramos) da novela *Cobras e Lagartos*, exibida no horário das 19h, no ano de 2006. Neste texto, a autora demonstra como a personagem, que era uma das principais da trama, foi construída de maneira a atrelar à sua

personalidade os estereótipos associados ao homem negro: malandro, vadio e negão. Interessante que mesmo com esses estereótipos socialmente negativos o personagem ganhou o carinho do público, como pode ser visto no destaque que o mesmo recebeu ao longo da exibição da trama, chegando a ofuscar a participação do casal protagonista vivido por Daniel de Oliveira e Mariana Ximenes (Nascimento, 2018).

Em 2008, na telenovela *Viver a Vida*, pela primeira vez, uma mulher negra assumia a posição de protagonista numa telenovela no principal horário de telenovelas da Globo, ela foi interpretada por Taís Araújo. Porém, diferente das personagens anteriores da atriz, esta não conseguiu uma boa repercussão. Uma das possibilidades levantadas para explicar essa rejeição se dá, justamente, pela personagem não representar aquilo que se espera de uma mulher negra. A mulher representada ali era abastada, bem sucedida, diferente do que as outras protagonistas da atriz haviam sido: pobres, sensuais associadas a serviços domésticos (Henning; Souza; Souza, 2013).

A discussão levantada nos parágrafos anteriores leva a inferir que quando a representação do negro dialoga com os lugares racializados destinados a população negra, existe uma maior possibilidade de aceitação do público. Talvez, por isso, Rafael Zulu tenha preferido inserir na composição da personagem elementos próximos ao que o imaginário social construiu em torno da identidade do homem negro.

3.3. Para além das novelas, a representação de personagens negras a partir de Madame Satã

Ao longo da pesquisa, ficou perceptível o quanto representações que fugiam do padrão heterossexual negro são difíceis de serem retratadas na teledramaturgia. Xana Summer foi um dos poucos exemplos de representação que distanciava o corpo negro de uma imagem heterossexual, transitando entre as noções de masculino e feminino. Nesse sentido, constitui um elemento importante para análise das representações de homossexuais negros analisar a figura de Madame Satã, personagem histórica das noites cariocas que viveu no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Madame Satã foi representada na cinematografia nas seguintes obras: *Madame Satã* (2002) e em *A Rainha Diaba* (1974).

Madame Satã foi uma figura emblemática das noites cariocas cujo nome de batismo era João Francisco do Santos. Nascida em Pernambuco, na cidade de Glória do Goitá, por volta de 1900, era um dos 17 filhos de dois descendentes de escravizados. Órfão de pai desde os sete anos, João Francisco foi trocado por uma égua aos oito anos de idade pela mãe. Entre os oito e

treze anos trabalhou como faz tudo numa pensão da então capital do país, Rio de Janeiro. Suas atividades iam desde a limpeza até o transporte marmitas (Green, 2003, p. 205).

Após anos de exploração, João fugiu da pensão e morou nas ruas da cidade do Rio de Janeiro vivendo de pequenos bicos até que aos 18 anos o jovem fora contratado para trabalhar como garçom em um bordel. Esse costume de contratar jovens homossexuais era comum entre as donas de bordéis, que viam nestes jovens figuras perfeitas para cuidar dos afazeres domésticos (Green, 2003, p. 205).

Aos 28 anos, a fama de João se espalhou pelas ruas cariocas após assassinar um policial que o chamou de “viado” e “vagabundo”, no intuito de ofendê-lo. Condenado a dezesseis anos, foi solto após cumprir dois anos da pena. Essa não foi a última vez que João esteve na cadeia. Durante os seus 76 anos de vida, quase 28 foram presos, grande parte por acusações de agressão ou desacato. A partir de então, sua fama se espalhou e ele ficou conhecido por ser uma bicha preta que quando se via atacada, principalmente pelas forças policiais, utilizava da força para se defender (Green, 2003, p. 211).

O nome Madame Satã veio apenas em 1938, supostamente após ser reconhecido por um dos policiais que o prendia junto a outros homossexuais, por ter ganhado um concurso de fantasias inspirada no filme de Cecil B. DeMille, *Madan Satan*, de 1930, acabou ganhando a alcunha. Sua figura ganhou fama para além do Rio de Janeiro quando este concedeu uma entrevista ao jornal *O Pasquim*, em 1971. Satã morreria cinco anos após a entrevista sem que a fama lhe trouxesse qualquer ganho financeiro (Green, 2003, p. 207).

Presente nas noites da boemia carioca, Madame Satã foi uma figura emblemática da primeira metade do século XX, em um contexto no qual questões raciais e de sexualidades dissidentes eram violentamente marginalizadas, Francisco dos Santos, um homem negro, abertamente homossexual, conseguiu com seu corpo, desafiar as regras de gênero, raça e sexualidade do seu tempo (Green, 2003, p. 204-206).

Três anos depois da entrevista ser publicada e trazer fama para Satã, *A Rainha Diaba* foi exibida nos cinemas. A história narra a vida de Diaba (Milton Gonçalves), uma chefe do tráfico que comandava sua organização criminosa a partir de um quarto de bordel. Nele, ela se encontrava cercada de seus comparsas e bajuladores. O mote principal da história é a tentativa de Diaba de livrar Robertinho (Edgar Gurgel Aranha), o qual a trama deixa subtendido um sentimento amoroso. Para conseguir seu objetivo, ela conta com a ajuda de Catitu (Nelson Xavier) para usar Bereco (Stepan Nercessian) como bode expiatório e livrar Robertinho da cadeia. Após uma trama cheia de traições e reviravoltas, desfecho da trama é o mais trágico possível, com todos os personagens assassinados. Diaba termina sua vida em uma montanha de

corpos. Ela encarna a figura de uma pessoa perigosa, mentirosa, falsa e traiçoeira (Moreno, 1995, p. 119-125).

No filme não há espaço para aprofundamento da personagem ou complexidade da figura que Diaba representava: um homem negro, homossexual, que comandava uma boca de fumo no Rio de Janeiro dos anos 1970. Diaba é uma personagem plana, unidimensional, movida por interesses imediatos e capaz de cometer ações violentas como assassinato e tortura, a personagem não tem características que favoreçam a torcida do espectador. Nesse sentido, sua negritude e homossexualidade são representadas de forma a reforçar a associação destes marcadores com características negativas.

No ano de 2002, estreou nos cinemas o filme *Madame Satã*. Uma cinebiografia abertamente inspirada na vida de João Francisco dos Santos, dirigida por Karim Aïnouz. Desta vez, a personagem central que dá título ao filme foi vivida por Lázaro Ramos. No filme, vemos a trajetória da personagem durante os anos de 1930-40, na capital federal, Rio de Janeiro. Acompanhamos as relações amorosas, familiares e de amizades que o protagonista constrói com aqueles que frequentavam as noites no bairro da Lapa. Além de João Francisco, compõem a família de Satã a prostituta Laurita (Marcelia Cartaxo), o homossexual Tabu (Flávio Bauraqui) e uma criança pequena, filha de Laurita, a quem João adota como filha. Nessa relação familiar, que fora construída pelo afeto e não por laços consanguíneos, João exerce a figura de provedor da casa. A personagem, diferente do que ocorre no filme de 1974, é construída ao longo da história de forma que o público crie simpatia e torça pelo seu destino (Lino Filho, 2021, p. 118).

Conquanto se constitua como malandro nas noites cariocas, João tem as suas complexidades explicitadas. Ao mesmo tempo em que sofre com o racismo, o machismo e o preconceito de classe, ela também utiliza destes instrumentos de opressão contra os seus próximos. No filme, João reproduz em seus pares a violência que sofre nas ruas.

A admiração do ângulo narrativo do filme por Satã, mostra uma de suas fragilidades quando suprime essas contradições, ao mesmo tempo que se ressaltam outras, a saber, a brutalidade que emprega contra os iguais em casa, a mesma que ela sofre nas ruas, no emprego; a exploração do trabalho replicada em casa; a moralidade seletiva aplicada a Tabu: a punição física contra Tabu e a piada sexual como ‘massagem apaziguadora’: primeiro ele espanca Tabu pelas negligências nas tarefas (domésticas), em seguida desfaz o clima opressivo perguntando se Tabu já tinha fruído sexualmente naquele dia (‘e o cu já deu hoje?’). entre as contradições de Satã essa é a que mais desestabilizaria o espectador que busca uma coerência apaziguadora advinda da figura de um marginalizado feito ícone de resistência (Lino Filho, 2021, p. 119).

Em *Madame Satã*, a personagem central é conduzida tanto de forma a despertar o apoio daqueles que assistem o enredo, quanto de levantar o questionamento do motivo que a leva a

reproduzir as opressões que a mesma vive na rua. Assim, a produção enriquece o público demonstrando as contradições da personagem.

Assim como Milton Gonçalves no filme *A Rainha Diaba*, a personagem vivida por Lázaro Ramos também utiliza de adereços associados ao feminino como maquiagem, colares, vestidos, alterando para vestimentas masculinas quando achava necessário em determinada situação.

Vale ressaltar também que ambos apresentam uma performance desviante, usando vestimentas femininas, portando-se de maneira afeminada, com gestos afetados, por vezes beirando o caricato. Essa configuração mostra que há um deslocamento nas representações dos personagens, um entremeio, entrelugar, na qual intercambiam entre uma emasculação e uma efeminação, tal achado refuta a hipótese essencialista de que a masculinidade e feminilidade são traços centrais em homens e mulheres respectivamente. (Malta; Santos, 2023, p. 19)

Diferente da representação de Jefferson que busca se distanciar do feminino, não utilizando, ao longo da história, nenhuma vestimenta que remetesse ao feminino e de Cido, que tem no seu corpo masculinizado uma ferramenta para atrair parceiros e conseguir algum tipo de ascensão econômica, as personagens cinematográficas inspiradas na figura de Madame Satã surgem em cena com vestimentas, comportamentos e acessórios que a deslocam de uma ideia fixa de gênero. Suas estratégias de sobrevivência perpassam uma flutuação a respeito do que seria o comportamento feminino ou masculino.

Além disso, as personagens se utilizam do repertório associado ao masculino para impor, de alguma forma, respeito nas pessoas que atentaram contra sua dignidade.

No que se refere à ordem de gênero, João Francisco e Diaba, inseridos no submundo do crime, precisam aderir à lei do mais “forte”, do macho “ másculo”, imponente e viril, para lidarem com os outros homens e poderem transitar por esse meio. Assim, em uma visível tentativa de emasculação das suas figuras, são agressivos, engrossam a voz e partem para cima dos outros quando precisam impor-se ou serem respeitados (Malta; Santos, 2023, p. 18-19).

Nota-se que o uso do feminino e do masculino nas tramas é ressaltado para além de uma essência ontológica. Satã e Diaba transitam de forma que as possibilidades de vivência do gênero variam de acordo com a vontade e a necessidade de resistir aos instrumentos de subjugação e apagamento de suas identidades.

Um elemento comum a todas as personagens é seu envolvimento com personagens brancas. Em *A Rainha Diaba* esta demonstra interesse em Bereco e Robertinho, homens brancos que contribuíram para a sua ruína. Em *Madame Satã*, esta se envolve com Renatinho (Fellipe Marques) que tenta lhe roubar e termina assassinado. Já as novelas, colocam as personagens em finais mais positivos. Jefferson, nos últimos capítulos da trama, vai morar com Sandro num

apartamento. Já Cido, após duas tentativas fracassadas de morar com Samuel, termina a história com o parceiro.

Nesse sentido, a narrativa das personagens televisivas aqui analisadas dialoga com a própria estrutura narrativa das telenovelas. Uma vez que as telenovelas brasileiras, geralmente, narram histórias de amores impossíveis com finais felizes. Para tanto, o casal deve passar por uma série de provações, sejam elas provocadas pelas circunstâncias ou por outras personagens (Silva, 1991, p. 100).

Pode-se perceber uma similaridade entre Diaba e Madame Satã que as difere de Cido e Jefferson, e diz respeito ao destino amoroso que cada personagem tem ao final de suas respectivas tramas. Enquanto Cido e Jefferson, cada uma a seu modo, conseguiram estabelecer relações de afetividade a ponto de terminarem os seus enredos com seus respectivos parceiros brancos, Diaba e Madame Satã são representadas de forma que a ideia de felicidade não fazia parte do desenvolvimento das personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de fazer alguns apontamentos relacionados ao que foi levantado aqui, esclarece-se que em nenhum momento o objetivo desse trabalho foi esgotar todas as possibilidades de discussão que o tema envolve, pois serão necessários mais estudos que discutam a representação de pessoas negras, em especial, homossexuais, na televisão.

Por muito tempo, as representações de pessoas negras estiveram carregadas de estereótipos que colocavam estas personagens em posições de subalternidade, seja como empregadas, porteiros ou melhores amigas de personagens brancas, mas raramente em personagens de classe média. Além disso, as personagens negras não tinham outras pessoas negras com quem tivessem relação de proximidade e de afeto: família, relacionamentos amorosos e amigos.

Percebe-se que apesar da Rede Globo aumentar a participação de pessoas negras em suas produções, em muitos casos, “antigos padrões de representação racializada” foram mantidos (Hall, 2016, p. 227). Com a atuação de movimentos nacionais antirracistas, como Movimento Negro Unificado (MNU), fundado em 1978 e o Grupo Gêledes, criado em 1988, as representações raciais na TV passam por uma maior problematização. Por mais que estereótipos associados à população negra ainda tenham espaço na mídia – vide os programas humorísticos exibidos pela Rede Globo durante as décadas de 1990 a 2010 como o *Zorra Total* – nota-se um aumento na representação de personagens negras na televisão que fogem dos estereótipos tão cristalizados na mídia, como da mãe preta, do bandido, da empregada doméstica e do alcoólatra.

Verifica-se representações mais humanizadas de pessoas negras, como em *Vai na Fé*. Exibida em 2023 e escrita por Rosane Svartman, trazia como protagonista Sol (Sheron

Menezes) uma mulher negra, evangélica, que tem o sonho de ser cantora. A produção contou com um grande número de personagens negras, entre as personagens de destaque, várias eram negras, com tramas que as colocavam em situações com dramas complexos. Ademais, a trama tocou em temas sensíveis como machismo, racismo, abuso sexual e psicológico, bissexualidade, homossexualidade e religiosidade. Embora muitas atitudes racistas, machistas e abusivas fossem personificadas na figura do vilão Theo (Emílio Dantas), a produção conseguiu tratar essas temáticas de forma a evidenciar o quanto, para além de um comportamento individual, essas problemáticas são fruto de uma conjuntura estrutural que molda a personalidade dos sujeitos.

Neste sentido, as personagens negras homossexuais das telenovelas *A Próxima Vítima* e *O Outro Lado do Paraíso*, têm suas experiências afetivas positivadas ao final das suas tramas. Ambas moram com seus respectivos parceiros e têm suas relações aceitas por parte das pessoas que estão próximas a elas.

Reconhece-se avanços nas tramas com personagens negras em telenovelas da Rede Globo. Contudo ainda persiste uma carência de representações humanizadas da população negra em geral, mas especialmente jovens de gêneros e sexualidades dissidentes. Além disso, percebe-se a dificuldade da emissora colocar em posição de destaque personagens negras complexas e com desenvolvimento que sejam independentes das tramas de personagens brancas. Muitas vezes, a personagem negra tem sua participação diminuída no decorrer da trama ou reduzida ao papel de mero suporte para a personagem branca.

O fato da homossexualidade negra estar atrelada a um modelo de sexualidade baseada em princípios racistas, classistas e sexistas, o que acaba por reforçar alguns preconceitos e estereótipos da sociedade brasileira. Jefferson e Cido ocuparam pouco espaço ao longo das suas respectivas tramas, não representando nem 6% do total de horas exibidas em suas respectivas novelas, e não tiveram desenvolvimento com outras personagens que não performam a sexualidade cishetero e negras.

No caso de Cido, além da personagem não ter qualquer ligação de parentesco ou amizade com outra personagem negra, ele tinha como sua principal função ser o par romântico do sujeito branco. No caso de Jefferson, seu personagem ainda tinha um núcleo familiar e dramas que o deslocavam desse papel, por mais que o grande argumento para a existência dele na trama fosse sua sexualidade.

Além disso, ficou nítido o quanto o corpo foi elemento central para a construção das personagens negras, principalmente no caso de Cido, visto que o corpo do homem negro representa algo proibido, que aflora desejos que precisam ser abafados do público em geral.

Para que um corpo negro ganhe destaque na teledramaturgia, ele precisa se encaixar nos padrões de comportamento socialmente atribuídos à existência de pessoas negras.

Ainda é necessário avançar muito em termos de representação. Homens e mulheres negros, trabalhadores, pobres, membros da comunidade LGBTQIAP+, ainda não têm a cara estampada em locais de prestígio sociais, simbólicos e culturais. Preencher esses espaços se configura em um importante passo para a construção de uma sociedade mais livre, justa e democrática.

REFERÊNCIAS

ABREU, Silvio, 1994. Apud. ANTERONE, Armando. Novela terá família negra bem-sucedida. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 de nov. de 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/11/10/ilustrada/5.html>. Acesso em: 18 set. de 2022.

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. 5 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2009.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1985.

ANDRADE, Diogo de Calasans Melo; DIAS Clara Angélica Gonsalves. A inserção social dos homossexuais nos padrões de consumo como forma de diminuição da discriminação. **Revista Eletrônica do Instituto Sergipano de Direito do Estado**. Aracaju, 2 ed., abr, mai, jun, 2014.

ANDREWS, George Reid. **Negros e brancos em São Paulo (1888-1988)**. Tradução: Magda Lopes. Revisão Técnica: Maria Lígia Coelho Prado. Bauru – SP: EDUSC, 1998. p. 444. Título original: Blacks and whites in São Paulo, Brazil, 1888-1998. ISBN 9727740200.

ANTERONE, Armando. Negros vão à Justiça contra 'Pátria Minha'. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 7 nov. de 1994. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/11/07/ilustrada/1.html>. Acesso em: 14 nov. de 2022

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. Editora Senac. São Paulo, 2019. *E-book*.

BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. **Brancos e negros em São Paulo**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1959.

BHABHA, Homi. A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. In: BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 105-128.

BIANCARELLI, Aureliano. 70% dos negros estão empregados, mas a metade ganha até R\$ 200. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 de junho de 1995, Empregos. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/25/index.html>. Acesso em 12 set. 2023.

BIBIANO, Matheus. Masculinidades negras em disputa: autenticidade racial e política de respeitabilidade na representação da homossexualidade negra masculina. **Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 13, p. 98-114, mai.-ago. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/35671>. Acesso em: 10 mai. 2023.

BONASSI, Brune Camillo. **Cisnorma: acordos societários sobre o sexo binário e cisgênero**. 2017. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/182706/349130.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 08 jul. 2023.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Tradução: Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 3 ed. São Paulo: Editora Ática. 1985.

BRANDÃO, Cristina; FERNANDES, Guilherme Moreira. A próxima vítima ou final feliz?: uma análise da representação das personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo. *In: XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*, 2010. Vitória: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2010/resumos/R19-0979-1.pdf>. Acesso em: 12 jan. de 2022.

CAMIRIM, B. Strong Black Lead: discursos sobre a representação negra na campanha da Netflix. **Tropos: comunicação, sociedade e cultura**, v. 9, n. 2, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3840>. Acesso em: 15 out. 2021.

CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira. **A ditadura dos empreiteiros: as empresas nacionais de construção pesada, suas formas associativas e o Estado ditatorial brasileiro, 1964-1985**. 2012. Tese (Doutorado em História Social), Programa de Pós Graduação de História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1370.pdf>. Acesso em 21 ago. 2023

COLLING, Leandro. Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados. **Revista Gênero**, v.8 n.1, p. 207-221, 2007. Disponível em: <https://ieg.ufsc.br/storage/articles/October2020/01022011-01492314-collingleandro.pdf>. Acesso em: 18 mai. 2022.

CORDEIRO, Fábio Carvalho. **A bixa-preta na escola e nas redes sociais: da afetividade de uma vida à hipersexualização de um corpo**. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/65503>. Acesso em 24 abr. 2023.

CONNELL, MASSERSCHIMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: Repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, vol 21, n 1, p. 241-282, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014/24650>. Acesso em: 19 abril de 2022.

COSTA, Ângelo Brandelli; NARDI, Henrique Caetano. Homofobia e preconceito contra diversidade sexual: debate conceitual. **Temas psicologia**, Ribeirão Preto, v. 23, n. 3, p. 715-726, 2015. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X2015000300015&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 29 ago. 2018.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. **Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas**. Tradução: Carol Correia, Jun. de 2017. Traduzido em 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mapeando-as-margens-interseccionalidade-politicas-de-identidade-e-violencia-contra-mulheres-nao-brancas-de-kimberle-crenshaw%E2%80%8A-%E2%80%8Aparte-1-4/>. Acesso em: 15 nov. 2022.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DOMINGUES, Petrônio. O mito da democracia racial e a mestiçagem no Brasil (1889-1930). **Diálogos Latinoamericanos**, [S. l.], v. 6, n. 10, p. 16, 2005. DOI: 10.7146/dl.v6i10.113653. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/dialogos/article/view/113653>. Acesso em: 12 fev. 2023.

ENGEL, Magali. História e Sexualidade. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs). **Domínios da História**. 5 ed. Petrópolis: Campus, 2011. p. 430-450.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAUSTINO, (NKOSI) Deivison. O pênis sem o falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo in: BLAY, Eva Alterman (org). **Feminismos e masculinidades: novos caminhos para enfrentar a violência contra a mulher**. 1. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p.75. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/29392/21047> Acesso em: 12 fev. 2022.

FISHER, Rosa Maria Bueno. **O mito na sala de jantar: leitura interpretativa do discurso infanto-juvenil sobre televisão**. 2.ed. Editora Movimento, 1993.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade: A vontade de saber**, vol 1. Maria Thereza da Costa Albuquerque, J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FRANÇA, Isadora Lins; MACEDO, Marcio; SIMÕES, Júlio Assis. Jeitos de corpo: cor/raça, gênero, sexualidade e sociabilidade juvenil no centro de São Paulo. **Cadernos Pagu**, n. 35, jul/dez. 2010. p. 37-78. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cpa/n35/n35a3.pdf> Acesso em: 18 ago. 2022.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48 ed. São Paulo: Global, 2003.

GIDDENS, Anthony. Introdução. In: GIDDENS, Anthony. **Política, Sociologia e Teoria Social: encontros com o pensamento social clássico e contemporâneo**. São Paulo: UNESP, 1998. p. 9-24.

GOFFMAN, Erving. Estigma e identidade social. In: GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Tradução: Mathias Lambert. 4 ed. Sabotagem. 2004. p. 5-37. Disponível em: https://www.mprj.mp.br/documents/20184/151138/goffman.erving.estigma_notassobreamanipulacaodaidentidadedeteriorada.pdf Acesso em: 24 jun. 2022.

GONÇALVES, Mariana Barbosa. **As personagens LGBTQ+ no universo das telenovelas de Aguinaldo Silva: autoria e representação em três décadas de TV**. 2018. Dissertação (Programa de Pós Graduação em Comunicação), Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/10126>. Acesso em 06 set. 2023.

GONZALEZ, Lélia. Movimento ou movimentos negros? In: GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982. p. 18-66.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%C3%A9lia%20-%20Racismo%20e%20Sexismo%20na%20Cultura%20Brasileira%20%281%29.pdf. Acesso em 07 ago. 2023.

GRAMSCI, Antônio. **A Formação dos Intelectuais**. In: GRAMSCI, Antônio. Os Intelectuais e a Organização da Cultura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. p. 03-81.

GREEN, James Naylor, **Além do carnaval: a homossexualidade no Brasil do século XX**. Tradução: Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GREEN, James Naylor. Mais amor e mais tesão: a construção de um movimento brasileiro de gays, lésbicas e travestis. **Cadernos Pagu**, vol 15, p. 271-295, ago. 2000. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635596/3367>. Acesso em: 22 jul. 2023.

GREEN, James. O Pasquim e Madame Satã, a “rainha” negra da boemia brasileira. **Topoi**. Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, p. 201-221 Jul-Dez 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/kKNMXYvLP6cZGbVnCcKzqxD/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 09 set. 2023.

GROSGOUEL, Ramón; Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-universalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas. In: GROSGOUEL Ramón; CASTRO-GÓMEZ Santiago. **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 63-78. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/396/39600911.pdf> Acesso em 25 ago. 2021

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Raça, cor e pobreza no Brasil. *In*: GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Classes, raças e democracia**. 2ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 47-79.

GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de. Fundo de memória: Infância e escola em famílias negras de São Paulo. **Cadernos CEDES**, v. 18, n. 42, p. 53–74, ago. 1997. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccedes/a/x8FGgd5ZtjxMXJg9CQWfVdK/?lang=pt#> Acesso em 20 fev. 2023

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra?. *In*: SOVIK, Liv. **Da diáspora, identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 335-352.

HAMBURGUER, Ester. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. *In*: NOVAIS, Fernando A (coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p. 440-487.

HASENBALG, Carlos. O negro na publicidade. *In*: GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982. p. 67-113.

HENNING, Carlos Eduardo; SOUZA, Cristiane Santos; SOUZA, Fabiana Mendes de. Para além da imaginação: nação, raça e gênero e a helena de “viver a vida”. **Revista da ABPN**, v. 5, n. 9, nov.–fev. 2013. p. 69-97.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo Social**, v. 26, n. 1, p. 61–73, 2014. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ts/v26n1/05.pdf>. Acesso em: 10 out. 2022.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, Bell. **A Gente é da Hora: homens negros e masculinidade**. São Paulo: Elefante, 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KIMMEL, Michael S. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 4, n. 9, p. 103-117, out. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v4n9/0104-7183-ha-4-9-0103.pdf>. Acesso em 15 abr. de 2022.

LEAL, Laurindo. Percalços da TV pública: o caso da TV Cultura. **Estudos Avançados**. vol. 23, n. 67, p. 323-327, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/DcTcnS37vFLKwQCc7Z7d6Bk/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em 10 jan. 2022.

LIMA, A.; CERQUEIRA, F. de A. Identidade não heterossexual e negra em Alagoinhas. **Bagoas: Estudos gays: gêneros e sexualidades**, [S. l.], v. 1, n. 01, p. 1-17, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2262>. Acesso em: 23 jun. 2022.

LIMA, Solange Martins Couceiro de. A personagem negra na telenovela brasileira: alguns momentos. **Revista USP**, São Paulo, n.48, p. 88-99, dez./fev. 2000-2001. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i48p88-99> Acesso em 31 out. 2022.

LINO FILHO, Agnelo Bento. **Trabalho e fruição: enquadramento do corpo em Bom Criolo (romance) e Madame Satã (filme)**. 2021. Tese (Programa de Pós Graduação em Letras) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-25052022-142842/fr.php> Acesso em 12 set. 2023.

LINS, Flávio. Uma aventura chamada Tupi: os primeiros anos da tv brasileira. **Rumores**, v. 7, n. 13, p. 120-137, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/58935>. Acesso em 07 abr. 2023.

LOPES, Maria Aparecida de Oliveira. Experiências históricas dos quilombolas no Tocantins: organização, resistência e identidades. **Patrimônio e Memória**, v. 5, n.1, p. 99-118, out. 2009. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/116/>. Acesso em 09 mai. 2023.

LOPES, Pablo de Oliveira. Racismo, homofobia e reprodução de estereótipos: mídia e história. **Brazilian Journal of Development**. Curitiba, v. 5, n. 10, p. 21592-21604, oct. 2019 Disponível em: <https://ojs.brazilianjournals.com.br/ojs/index.php/BRJD/article/view/4081/3861> Acesso em 15 mai. 2023.

MACIEL, Maria Eunice de S. A eugenia no Brasil. **Anos 90**, [S. l.], v. 7, n. 11, p. 121–130, 1999. DOI: 10.22456/1983-201X.6545. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/6545>. Acesso em: 19 mai. 2021.

MATHIEU Nicole-Claude. Sexo e gênero. In: DOARÉ Hélène Le; HIRATA Helena; LABORIE Françoise; SENOTIER Danièle (orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. Editora Unesp. São Paulo, 2009. p. 222-230. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4098403/mod_resource/content/1/Kergoat%20p.67-75%20in%20Dicionario_critico_do_feminismo%202009.pdf. Acesso em: 31 mar. 2022.

MEMORIA GLOBO. Silvio de Abreu. **Memória Globo**, 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/silvio-de-abreu/noticia/silvio-de-abreu.ghtml>. Acesso em: 17 mai. 2022.

MENDES, Wallace Góes; SILVA Cosme Marcelo Furtado Passos da. Homicídios da População de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais ou Transgêneros (LGBT) no Brasil: uma Análise Espacial. **Ciência & Saúde Coletiva**, vol. 25, n. 5, p. 1709-1722, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csc/a/4947yK7K5JTN5sHJRKTFPvD/?format=pdf&lang=pt> acesso em: 12 jan. 2023.

MIRANDA, Francielle Felipe F. d. Heteronormatividade: uma leitura sobre construção e implicações na publicidade. **Fragments de cultura**, Goiânia, v. 20, n. 1/2, p. 81-94, jan./fev.

2010. Disponível em: <http://seer.ucg.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/1314/898>. Acesso em: 12 jan. 2022.

MORENO, Antônio do Nascimento. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. 1995. Dissertação (Programa de Pós Graduação em Artes) Instituto de Artes da Unicamp. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1995. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/100277> Acesso em: 01 set. 2023.

MOUTINHO, Laura. Diferenças e desigualdades negociadas: raça, sexualidade e gênero em produções acadêmicas recentes. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 42, p. 201–248, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645121>. Acesso em: 02 dez. 2022.

MUNANGA, KABENGELE. Algumas considerações sobre "raça", ação afirmativa e identidade negra no Brasil: fundamentos antropológicos. **Revista USP**, [S. l.], n. 68, p. 46-57, 2006. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i68p46-57. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13482>. Acesso em: 15 mar. 2020.

MUNDELL, John Andrew. As masculinidades de homens negros gays em Salvador da Bahia. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO. **Anais Eletrônicos**. Florianópolis, 2013. Disponível em: http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1385128794_ARQUIVO_JohnAndrewMundell.pdf. Acesso em: 29 nov. 2021.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Emanuele Cristina Santos do. **A pedagogia cultural da telenovela na construção das masculinidades negras**. 2018. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação, Culturas e Identidades) – Fundação Joaquim Nabuco, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018. Disponível em: <http://www.tede2.ufrpe.br:8080/tede2/handle/tede2/7581> Acesso em: 21 jan. 2022.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **Significações do corpo negro**. 1998. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/000987809>. Acesso em: 21 out. 2022.

OLIVEIRA, Marcos Rodolfo Bringel de. Ecos de bom crioulo: representação e permanência. **Ideação**, [S. l.], v. 25, n. 1, p. 190–202, 2023. DOI: 10.48075/ri.v25i1.30006. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/ideacao/article/view/30006>. Acesso em: 30 mai. 2023.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. **O diabo em forma de gente: (r) existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação**. 2017. Tese (Doutorado em Educação) – Departamento de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/47605/R%20-%20T%20-%20MEGG%20RAYARA%20GOMES%20DE%20OLIVEIRA.pdf?sequence=1&isAllowed> Acesso em: 23 jun. 2022.

PEIXOTO, Valdenízia Bento. **Violência contra LGBTs no Brasil: a construção sócio-histórica do corpo abjeto com base em quatro homicídios**. 2018. Tese (Tese em

Sociologia) – Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.
Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/33951>. Acesso em: 20 ago. 2023.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes; SANTOS, Élcio Nogueira. Amores e vapores: sauna, raça e prostituição viril em São Paulo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, vol. 24, n. 1, p. 133-154, jan-abr, 2016.

PEREIRA, Tiago Damasceno. **Negro e Gay: do fetiche à discriminação**. 2022. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022. Disponível em: <https://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/15708>. Acesso em: 20 nov. 2022.

PERET, Luiz Eduardo Neves. **Do armário à tela global: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira**. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=295. Acesso em: 20 dez. 2022.

PINHO, Osmundo. “Putaria”: masculinidade, negritude e desejo no pagode baiano. **Maguaré**, vol. 29, n. 2, p. 209-238, 2015. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/61671/58092>. Acesso em: 22 out. 2022.

PINHO, Osmundo. Qual é a identidade do homem negro? **Democracia viva**, nº 22, jun/jul, p. 64-69, 2004. Disponível em: https://www.academia.edu/1420907/Qual_%C3%A9_a_identidade_do_homem_negro. Acesso em: 18 abr. 2022.

PORFÍLIO, Lucas. **O amor em Moonlight: sob a luz do luar – rupturas na representação do homem negro e gay**. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2021. Disponível em: <http://www.repositorio.ufop.br/jspui/handle/123456789/14425>. Acesso em: 26 jul. 2023.

RAMALHO, José Ricardo. Reestruturação produtiva, neoliberalismo e o mundo do trabalho no Brasil. In: DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge. **O Brasil Republicano: da transição democrática à crise política de 2016**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

REBOUÇAS, Roberta de Almeida e. Telenovela, história, curiosidades e sua função social. In: VII ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA: mídia alternativa e alternativas midiáticas. **Anais...** Fortaleza, 2009. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/Telenovela-%20historia-%20curiosidades%20e%20sua%20funcao%20social.pdf>. Acesso em: 06 jan. 2022.

REIS, Ramon Pereira. Eu tenho medo de ficar afeminado: performances e convenções corporais de gênero em espaços de sociabilidade homossexual. **Nufen**, vol. 4, n. 1, p. 73-87, 2012.

RICH, Adrienne. RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**, [S. l.], v. 4, n. 05, 201. p. 17-44, 2010. Disponível

em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 21 mai. 2021.

SANTOS, Jonatas Breno Silva; MALTA, Renata Barreto. Masculinidades em cena: uma análise de "Rainha Diaba" e "Madame Satã". **TOMO**, [S. l.], v. 42, p. e18591, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/tomo/article/view/18591>. Acesso em: 07 set. 2023.

SANTOS, Almeida, Kauan. **“Por que eu sou é homem?”: o entre-lugar das bichas pretas na escola**. 2019. Dissertação (Mestrado em Ensino e Relações Étnico-Raciais) - Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais, Universidade Federal do Sul da Bahia, Porto Seguro, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Espetáculo da miscigenação. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 8, n. 20, p. 137-152, Apr. 1994. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000100017&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 02 dez. de 2021. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141994000100017>.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. *In*: SCHWARCZ, Lilia Moritz; NOVAIS, Fernando A. **História da vida privada: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p. 173-244.

SILVA, Cristiane Valéria da. **Telenovela e sociedade contemporânea: apontamentos acerca das possibilidades de identificação**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283965>. Acesso em: 10 jan. 2022.

SILVA, Gustavo Henrique da. **Raça, gênero, sexualidade e intersexualidade: a potência da bixa preta**. 2020. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) – Instituto de Medicina Social Hélio Cordeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://www.bdtd.uerj.br:8443/bitstream/1/18577/2/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Gustavo%20Henrique%20da%20Silva%20-%202022%20-%20Completa.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2023

SILVA, Denise Ferreira. **O reverso do espelho: o lugar da cor na modernidade, um estudo sobre mito e ideologia racial nas novelas da TV Globo**. 1991. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

SILVA, Fernanda Nascimento da. **Bicha (nem tão) má: representações da homossexualidade na telenovela Amor à Vida**. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/7112?mode=full>. Acesso em: 10 out. 2021.

SOUZA, Claudete Alves da. **A solidão da mulher negra: sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo**. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia

Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/3915>. Acesso em: 29 mai. 2022.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. 2ªed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SOUZA, Rolf Ribeiro de. As representações do homem negro e suas consequências. **Revista Fórum das Identidades**, vol 6, n. 6, p. 97-115. Jul-dez de 2009. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/5500> Acesso em: 01 mai. de 2022.

TONDATO, Marcia Perencin. Eles querem acabar com a família: a insistência do discurso moralista e outras hipóteses sobre a queda da audiência em Babilônia. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXVIII, 2015, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/lista_area_DT4-FS.htm. Acesso em: 19 out. 2022.

TREVISAN, Silvério João. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4ªed. Editora Objetiva, 2018.

VEIGA, Lucas. As diásporas da bixa preta: sobre ser negro e gay no Brasil. **Tabuleiro de Letras**, Salvador, vol. 12, n. 1, p. 77–88, jun. de 2018. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/5176> Acesso em: 07 jan. 2022.

VERZOLLA, Beatriz Lopes Porto. As representações do mal: as imagens da doença e da degeneração racial nos livros didáticos (1920 e 1930). *In*: MOTA, André; MARINHO Gabriela S. M. C. (orgs.). **Eugenia e história: ciência, educação e regionalidades**. São Paulo: CD.G Casa de Soluções e Editora, 2013. p. 49-72. Disponível em: http://www2.fm.usp.br/gdc/docs/museu_129_volume_4.pdf. Acesso em: 20 jun. 2022.

Legislação

BRASIL. **Lei nº 12.990, de 9 de junho de 2014**.

Reserva aos negros 20% (vinte por cento) das vagas oferecidas nos concursos públicos para provimento de cargos efetivos e empregos públicos no âmbito da administração pública federal, das autarquias, das fundações públicas, das empresas públicas e das sociedades de economia mista controladas pela União. Brasília, DF: Presidência da República, [2014]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/112990.htm Acesso em 10 de mar. de 2023.

BRASIL. **Resolução CFP N.º 001/1999 de 2022 de março de 1999**. Estabelece normas de atuação para os psicólogos em relação à questão da Orientação Sexual. Brasília, DF: Conselho Federal De Psicologia, [1999]. Disponível em: https://site.cfp.org.br/wp-content/uploads/1999/03/resolucao1999_1.pdf. Acesso em 25 de set. de 2022.

BRASIL. **Lei nº 9.491, de 9 de setembro de 1997**. Altera procedimentos relativos ao Programa Nacional de Desestatização, revoga a Lei nº 8.031, de 12 de abril de 1990, e dá

outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [1997]. Disponível em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19491.htm. Acessado em 01 de março de 2023.