

O PADRÃO
REPRESENTACIONAL
DAS PERSONAGENS
LGBTAs DAS SITCOMS
ORIGINAIS NETFLIX
NA DÉCADA DE
2010

Kaippe Reis

 **Atena**
Editora
Ano 2025

Editora chefe	2025 <i>by</i> Atena Editora
Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira	<i>Copyright</i> © Atena Editora
Editora executiva	<i>Copyright</i> do texto © 2025 O
Natalia Oliveira	autor
Assistente editorial	<i>Copyright</i> da edição © 2025 Atena
Flávia Roberta Barão	Editora
Bibliotecária	Direitos para esta edição cedidos à
Janaina Ramos	Atena Editora pelo autor.
Capa, Projeto Gráfico e Diagramação	<i>Open access publication by</i> Atena
Ayodele Freire	Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo da obra e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva do autor, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos ao autor, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Os manuscritos nacionais foram previamente submetidos à avaliação cega por pares, realizada pelos membros do Conselho Editorial desta editora, enquanto os manuscritos internacionais foram avaliados por pares externos. Ambos foram aprovados para publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí

Prof. Dr. Alexandre de Freitas Carneiro – Universidade Federal de Rondônia

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e

Tecnologia do Paraná

Profª Drª Aline Alves Ribeiro – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Profª Drª Ana Maria Aguiar Frias – Universidade de Évora

Profª Drª Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa

Prof. Dr. Antonio Carlos da Silva – Universidade de Coimbra

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Arnaldo Oliveira Souza Júnior – Universidade Federal do Piauí

Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense

Profª Drª Caroline Mari de Oliveira Galina – Universidade do Estado de Mato Grosso

Prof. Dr. Christopher Smith Bignardi Neves – Universidade Federal do Paraná

Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense

Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa

Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia

Profª Drª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá

Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima

Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará

Profª Drª Eufemia Figueroa Corrales – Universidad de Oriente: Santiago de Cuba

Profª Drª Fernanda Pereira Martins – Instituto Federal do Amapá

Profª Drª Geuciane Felipe Guerim Fernandes – Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros

Prof. Dr. Humberto Costa – Universidade Federal do Paraná

Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie de Maria Ausiliatrice

Prof. Dr. Jadilson Marinho da Silva – Secretaria de Educação de Pernambuco

Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador

Prof. Dr. Joachin de Melo Azevedo Sobrinho Neto – Universidade de Pernambuco

Prof. Dr. João Paulo Roberti Junior – Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Jodeylson Islony de Lima Sobrinho – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Prof. Dr. José Luis Montesillo-Cedillo – Universidad Autónoma del Estado de México

Profª Drª Juliana Abonizio – Universidade Federal de Mato Grosso

Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia

Profª Drª Kátia Farias Antero – Faculdade Maurício de Nassau
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal do Paraná
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Lisbeth Infante Ruiz – Universidad de Holguín
Profª Drª Lucicleia Barreto Queiroz – Universidade Federal do Acre
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Universidade do Estado de Minas Gerais
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes
Claros
Profª Drª Marcela Mary José da Silva – Universidade Federal do Recôncavo da
Bahia
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Profª Drª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do
Sul
Profª Drª Marianne Sousa Barbosa – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Miguel Rodrigues Netto – Universidade do Estado de Mato Grosso
Profª Drª Mônica Aparecida Bortolotti – Universidade Estadual do Centro Oeste do
Paraná
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Pablo Ricardo de Lima Falcão – Universidade de Pernambuco
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Pedro Henrique Máximo Pereira – Universidade Estadual de Goiás
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro
Oeste
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanesa Bárbara Fernández Bereau – Universidad de Cienfuegos
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Freitag de Araújo – Universidade Estadual de Maringá
Profª Drª Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti – Universidade Federal da Bahia
Universidade de Coimbra
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de
Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

O padrão representacional das personagens LGBTAs das *sitcoms* originais Netflix na década de 2010

Autor: Kaippe Reis
Revisão: Neldo Menezes Neto
Edição textual: Alice Santos
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)	
R375	Reis, Kaippe O padrão representacional das personagens LGBTAs das <i>sitcoms</i> originais Netflix na década de 2010 / Kaippe Reis. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2025. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-65-258-3109-1 DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.091250602 1. Programas de televisão (sitcoms e séries). 2. LGBTQI+. I. Reis, Kaippe. II. Título. CDD 791.45653
Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

INTRODUÇÃO

1

01

LGBTA, A DIFERENÇA E O OUTRO

10

1.1 LGBTA E A ESTRUTURA SOCIAL

19

02

A REPRESENTAÇÃO LGBTA EM SERIADOS FICCIONAIS ESTADUNIDENSES

29

2.1 PRIMEIRAS REPRESENTAÇÕES

**LGBTAs, A REBELIÃO DE STONEWALL
E OS ANOS 1970**

31

2.2 AS REPRESENTAÇÕES DOS ANOS

**1980 E O IMPACTO DA EPIDEMIA
DE HIV/AIDS**

37

2.3 AS MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES DA REPRESENTAÇÃO NOS ANOS 1990

43

2.4 OS ANOS 2000 E A ESPERANÇA NO NOVO MILÊNIO

51

2.5 OS ANOS 2010 E A INSUFICIÊNCIA DA REPRESENTAÇÃO SEM PROPÓSITO

60

03

LGBTA E O RISÍVEL

71

3.1 A COMÉDIA REACIONÁRIA

74

3.2 A COMÉDIA COMO INSTRUMENTO PROGRESSISTA

77

3.3 A SITCOM

82

04	TRAJETÓRIA METODOLÓGICA	86
	4.1 CAMINHOS PARA ANÁLISE DO CORPUS	87
	4.2 GUIA DE CODIFICAÇÃO	97
	4.2.1 Eixo de Identificação	99
	4.2.2 Eixo Demográfico	99
	4.2.3 Eixo Representacional	101
	4.2.4 Eixo Cômico	103

05	CARACTERÍSTICAS, ENQUADRAMENTOS E UM OLHAR INDIVIDUAL PARA PERSONAGENS LGBTQIA NAS SITCOMS DA NETFLIX	105
	5.1 <i>BIG MOUTH</i>	106
	5.2 BOJACK HORSEMAN	115
	5.3 EVERYTHING SUCKS!	122
	5.4 GRACE AND FRANKIE	127
	5.5 MERRY HAPPY WHATEVER	136
	5.6 NO GOOD NICK	140
	5.7 ONE DAY AT A TIME	143
	5.8 SAMANTHA!	151
	5.9 UNBREAKABLE KIMMY SCHMIDT	155

06

ANÁLISE DE DADOS

163

6.1 EIXO DEMOGRÁFICO

164

6.1.1 Gênero

164

6.1.2 Idade

166

6.1.3 Cor Da Pele

169

6.2 EIXO REPRESENTACIONAL

171

6.2.1 Posição da Personagem

171

6.2.2 Identidades sexuais

174

6.2.3 Explicitação da identidade LGBTQIA

176

6.2.4 Esfera de Intimidade

177

6.2.5 Relações Interpessoais

180

6.2.6 Subculturas, Tribos e Estereótipos

182

6.2.7 Posição no Modelo Atual

188

6.3 EIXO CÔMICO

192

6.3.1 Agente ou Objeto Cômico

193

6.3.2 Relevância da identidade sexual para o riso

195

6.3.3 Piadas sobre LGBTQIAs

197

CONSIDERAÇÕES FINAIS

209

REFERÊNCIAS

215

APÊNDICES

237

Introdução

Esta pesquisa tem o intuito de somar-se a pesquisas do campo da Comunicação e outras áreas do saber que buscam compreender os mecanismos sociais que apontam para nós, dissidentes¹ do sistema de sexo/gênero, como pessoas abjetas e inferiores. Junto a esta gama de estudos, subverto a lógica que diminui o conhecimento daqueles que desviam do sistema heterocentrado² por não estarem à altura da ciência e teoria acadêmica.

O termo LGBTQA que aparece no título deste trabalho é uma forma de se referir à comunidade de grupos minorizados por suas sexualidades e por suas condições de gênero, significando: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transgêneros e Assexuais, grupo localizado em nosso *corpus*. Não optamos por aglutinações mais amplas, como LGBTQIA+, para não invisibilizar as identidades ausentes em nosso objeto de estudo, dando a impressão de que são, automaticamente, parte do todo. Serão utilizadas outras denominações para esta comunidade quando assim citada por autores ou autoras.

Tomamos a Netflix como objeto de análise desta pesquisa por sua disposição a representar pessoas da comunidade LGBTQA. Esta sinalização foi feita ainda em 2013, quando o serviço de *streaming* lançou *House of Cards* (2013-2018) e *Orange is The New Black* (doravante *OITNB*, 2013-2019), ambas protagonizadas por bissexuais. A quantidade de produções da plataforma fez com que o *corpus* buscasse ajustes necessários, sendo focado, num primeiro momento, apenas nas comédias e, ao final, nas *sitcoms* originais da Netflix, lançadas na década de 2010. É importante pontuar que não consideramos

1 A base dos Estudos Queer são aqueles que não estão no centro do poder, quem difere da norma, as dissidências do heterocentrismo. Utilizar a dissidência como termo para se referir a sexualidades e expressões de gênero não hegemônicas é questionar a presunção heterocisnormativa da sociedade.

2 Na introdução de Manifesto Contrassexual (2014), Preciado estabelece heterocentrismo como a ligação compulsória de sexo e gênero através de performatividades normativas inscritas nos corpos como verdades biológicas. Ou seja, aquele que nasce com um pênis é o homem viril provedor da casa e aquela que nasce com vagina seria a mulher responsável pela manutenção da casa e do cuidado dos filhos.

que nenhuma dessas são *séries LGBTAs*, da mesma forma que Linda Nochlin (2016) rechaça uma “arte feminina” agrupada pelo gênero e não pelo teor estético das obras. Aqui tratamos de séries com personagens da comunidade LGBTQIA.

O panorama da representação LGBTQIA na ficção seriada estadunidense, que será apresentado ao longo do Capítulo 2, ajuda-nos a compreender o protagonismo da comédia em retratar desviantes do sistema heterocentrado (Dexl; Horn, 2017, p. 446). Desde 1953, as identidades desviantes figuram nas séries dos EUA consonantes ao momento histórico-político, mas sempre prezando pelo holofote sobre o rico gay branco e cisgênero.

Em sua dissertação, James Corfield (2017) comparou a representação de produções seriadas do horário nobre dos principais canais da TV estadunidense e da Netflix entre 2015 e 2016. Ele verificou que 4,2% das personagens de seriados cômicos da TV estadunidense eram LGBTQs e nenhuma série de drama ou crime deste veículo possuía personagens da comunidade. Na Netflix, o percentual de LGBTQs foi de 7,6% na comédia, 3,2% no drama e nenhuma personagem da comunidade em séries de crime (Corfield, 2017, p. 55). Como base de comparação, em 2016, a população LGBTQ nos EUA era de 4,1% (Newport, 2018), assim, apenas o percentual das comédias era verossímil com a realidade do país, reservando a este gênero o papel de bastião da representação dissidente.

Os dados de Corfield (2017) reforçam a importância da janela exibidora para a representação. Quando a empresa tem um modelo de negócios que não se baseia na necessidade de anúncios para a sua manutenção, como os canais *premium* e os serviços *streaming*, há maior propensão a desenvolver personagens com identidades desviantes e, sobretudo, em contextos progressistas. Esses fatores compreendem que, ao menos em tese, a representação mais disruptiva seria a das séries cômicas da Netflix,

em consonância com outras plataformas de *streaming*, tornando as comédias do serviço um campo de pesquisa ideal.

Somado a esse fenômeno, o momento de coleta e análise dos dados desta pesquisa possibilita a observação de toda a década de 2010. Tal recorte histórico é feito a partir do lançamento de séries que ajudaram a Netflix a construir uma reputação respaldada no tripé: crítica, público e premiações. Socialmente, neste período estavam em curso diversos avanços para a comunidade, como a ampliação do direito de pessoas do mesmo gênero se casarem e a despatologização das pessoas trans. Observar a produção seriada neste momento é observar uma construção representacional ainda em curso, lembrando sempre que “cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor” (Propp, 1992, p. 32).

Dessa forma, entendemos que as análises presentes neste livro têm potenciais diversos. Primeiro, entender como os desviantes foram representados nas *sitcoms* do *corpus* e como são, potencialmente, percebidas por pessoas ao redor do mundo. Ao debruçar-nos sobre o recorte proposto, observamos essas séries como documentos históricos (Kellner, 2001; Nichols, 2003) que possibilitam perceber como estava/está o mundo num momento de conquista de direitos por parte de LGBTAs. Em segundo lugar, olhar para um produto ainda restrito, como o produzido pela Netflix, é vislumbrar o que está por vir nos próximos anos, tendo em vista a vanguarda de programas nichados, cujas rupturas foram replicadas usualmente em outras esferas da TV dos EUA anos mais tarde (Untold, 2017).

A Netflix é uma empresa com presença global sendo, em tese, destituída de uma territorialidade fixa, e interfere na forma como diversas pessoas no Brasil e no mundo podem compreender a alteridade de LGBTAs, dentre outras interseccionalidades. A presença da empresa no imaginário do brasileiro se amplia com o crescente acesso de pessoas ao serviço de *streaming*, bem como

o licenciamento de suas séries para canais brasileiros da TV aberta e por assinatura (Pazin, 2020?).

Quanto à recepção destes conteúdos, em junho de 2020, a GLAAD divulgou uma pesquisa acerca da influência dos programas originais da Netflix em sua audiência latino-americana. Os dados apontam que 81% dos entrevistados brasileiros não-LGBTQs passaram a se sentir mais confortáveis com os conhecidos pertencentes a esta comunidade. O dado ganha mais importância quando é acrescido pela percentagem de 87% dos LGBTQ da América Latina que sentem que os filmes e séries da plataforma refletem mais fielmente a comunidade do que dois anos antes (Amendola, 2020). Um estudo similar realizado com adolescentes da Malásia, um país asiático influenciado pela religião islã que proíbe a sodomia, aponta que 63% das pessoas entrevistadas tiveram seu ponto de vista acerca de LGBTQs influenciado pela Netflix. É importante registrar que não há mudança do conteúdo original do serviço para a Malásia, mas 64,5% das pessoas entrevistadas consideraram o conteúdo LGBTQ da Netflix como excessivo (Musa et al., 2020, p. 60-63).

Mas o que leva a Netflix a lançar conteúdos ditos LGBTAs? Kellner (2001, p. 80) elucida que há, mesmo dentro de um grupo privilegiado, diversos nichos que disputam o poder a partir de suas compreensões de mundo e criam o que seriam os seus *sensos comuns* a serem replicados nos conteúdos. Em tese, a Netflix estaria dentro de uma lógica progressista de produção de conteúdo, reproduzindo nas cenas a ideologia multicultural de aceitação das diferenças.

Isto fica explícito no vídeo *Allyship at Netflix*³, publicado em seu canal institucional no YouTube, que mostra funcionários da empresa que possuem marcadores sociais não privilegiados pelo binarismo como um negro gay do interior dos EUA e uma lésbica não-branca brasileira. No vídeo, o binarismo do privilégio é retratado como um *status* que

3 O vídeo *Allyship at Netflix* está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=3nipFR-f3iEA>>. Acesso em 9 jun. 2024.

afeta a vida de todas as pessoas que não fazem parte do *establishment* e os funcionários afirmam já terem mascarado seus comportamentos e expressões com intuito de se sentirem seguros nos ambientes de pouca diversidade.

No vídeo é dito que apenas quem já passou por situações como essas pode compreender o que é estar no lugar do outro. Na sequência, falas justificam o título do vídeo e explicam o que é ser um aliado para a cultura da Netflix (todas livremente traduzidas): “Ser aliado é ouvir, é compaixão” é “Imergir-se em conteúdo, experiências, histórias, em grupos que não são os seus”. Em seguida, os funcionários especulam sobre como se tornar um aliado: “Qualquer um que vê algo que não é certo pode se tornar um aliado e ajudar os colegas”, “Qualquer um pode ser um aliado e qualquer um pode usar um aliado e você pode usar seu privilégio, naquele momento, para estender o privilégio para outra pessoa”. O encerramento do vídeo com a frase “Nós Somos Netflix” reforça a ideia de que essas palavras refletem o pensamento da instituição e que a diversidade é algo relevante para a empresa, a qual se coloca como uma aliada na causa de LGBTAs, imigrantes, pessoas negras, mulheres, dentre outras identidades minorizadas.

Quando se debruçou sobre a representação de personagens da Netflix, Corfield (2017, p. 14, tradução nossa⁴) analisou que a plataforma atende à demanda de telespectadores que “ditam quais programas estão sendo criados e quais personagens estão sendo representados”. E segue, “o surgimento da Netflix viu no desenvolvimento de mais programas e novos personagens uma tentativa de refletir e atrair seu público em rápido crescimento”. Assim, o interesse mercadológico se torna responsável pela representação, fazendo com que esta seja uma ferramenta de marketing para expor que a empresa tem pontos

⁴ No original: [...] online television streaming platforms, such as Netflix, are user driven whereby audiences dictate what shows are being created and what characters are being represented. [...] the emergence of Netflix has seen the development of more shows and new characters in an attempt to reflect and appeal to its rapidly growing audience.

distintos em relação aos canais tradicionais (Kellner, 2001, p. 200; Himberg, 2018, p. 168).

Essa reflexão sobre influências e motivações está em consonância com a atitude da Netflix em 2017, quando demitiu Kevin Spacey, protagonista de *House of Cards*, após denúncias de abusos contra o ator por parte de colegas que trabalharam com ele em diferentes momentos da carreira, incluindo um jovem de 14 anos. Em resposta às acusações, o ator tentou se justificar publicizando sua homossexualidade e dando a entender que o motivo para os abusos seria a sua sexualidade (Kevin..., 2019). Por parte da Netflix, o que ocorreu não foi apenas o afastamento de Spacey do *casting*, mas também uma tentativa de desvincular a imagem do ator com a da empresa e da série, com retirada da figura de Kevin Spacey das peças de divulgação, da lista de ícones para perfil das contas, bem como a finalização da série sem o então protagonista. Esse caso reforça a ideia da empresa no papel de aliada de grupos vulnerabilizados pelo binarismo.

Mesmo considerando o interesse mercadológico da Netflix na representação das dissidências sexuais e de gênero, algo lógico por se tratar de uma empresa, o importante para esta pesquisa é compreender o nível de pluralidade representacional dessas produções, sobretudo em posições relevantes e com recortes interseccionais nas séries de comédia. É através da análise destes produtos que poderemos “transcodificar” os discursos sociais e políticos que viriam de uma empresa que se propõe a produzir conteúdo progressista desde suas primeiras atrações (Kellner, 2001, p. 76).

Ante tal contexto, o método da Análise de Conteúdo (Bardin, 2011) foi escolhido para alcançar os objetivos da pesquisa em localizar a forma como LGBTAs foram representados, o padrão representacional e a possibilidade destas produções auxiliarem a comunidade na luta contra a estrutura que a abjetifica.

A escolha por abarcar toda a comunidade LGBTQIA nesta pesquisa me deixou num dilema. Quando Butler (2013, p. 81) rebate Langan, numa fala um tanto irônica sobre sua posição masculina e heterossexual ao analisar a sexualidade lésbica, pensei que poderia, involuntariamente, ir pelo mesmo caminho. Afinal, apesar de ser gay, não conheço nem convivo com pessoas de todas as identidades abarcadas na sigla. Ademais, a Análise de Conteúdo tem em si um certo nível de subjetividade, mesmo com protocolos pré-estabelecidos. Ainda assim, entendo que se eu limitasse a pesquisa apenas a homens homossexuais não seria possível chegar a dados relevantes e que falam sobre a posição de cada identidade dentro da sigla.

Dessa forma chegamos à versão final desta publicação que no primeiro capítulo são expostas, através de conceitos dos Estudos Culturais e Estudos de Gênero, motivações para LGBTQIAs serem minorizados na sociedade através da estrutura social, a qual torna a comunidade abjeta por meio das esferas política, jurídica, médica e da representação midiática. O segundo capítulo aborda uma breve retrospectiva histórica que se debruça sobre a maneira como LGBTQIAs foram representados em seriados ficcionais estadunidenses.

No terceiro capítulo buscamos entender a comédia diante da proposta dicotômica progressista e reacionária sugerida por Kellner (2001, p. 56), expondo exemplos de como a comédia pode ser utilizada para oprimir ou libertar LGBTQIAs, identificação que se configura um dos objetivos desta pesquisa.

O quarto capítulo disserta sobre o guia de codificação utilizado para estudar, através de 20 categorias de análise, 88 episódios dos seriados: *Big Mouth*, *BoJack Horseman*, *Everything Sucks!*, *Grace and Frankie*, *Merry Happy Whatever*, *No Good Nick*, *One Day At a Time*, *Samantha!* e *Unbreakable Kimmy Schmidt*.

O quinto capítulo abarca uma análise de cada *sitcom* estudada, expondo as personagens localizadas em cada uma delas a fim de

possibilitar uma melhor visualização dos dados que podem parecer uma massa concisa e uniforme, mas que são resultados de 40 diferente personagens que potencialmente impactaram a audiência de diferentes formas. No sexto capítulo discorreremos de forma abrangente sobre os dados coletados, explicando as categorias de análise em diferentes eixos e apontando aspectos importantes a partir dos números encontrados. Simbolicamente, neste capítulo utilizamos uma derivação das cores presentes nas bandeiras do orgulho gay e bissexual para colorir as tabelas e os gráficos, respectivamente, construindo uma coerência de forma e conteúdo.

Com este trabalho não abarcamos todas as questões referentes à representação de LGBTAs, mas temos indícios que apontam para uma modificação apenas parcial da forma como esta comunidade aparece em produções seriadas em relação ao panorama histórico, considerando a delimitação do *corpus*. Esperamos que o estudo seja relevante e some-se a outras pesquisas sobre dissidências sexual e de gênero, sobretudo que ela possa furar a bolha da academia, mostrando à população fenômenos que reforçam o estado de abjeção da comunidade LGBTa.

1.

LGBTA, a Diferença e o Outro

A identificação do que são pessoas homossexuais, bissexuais, transgêneras e assexuais está usualmente compreendida na oposição às pessoas heterossexuais, monossexuais, cisgêneras e alossexuais, respectivamente. Isto se dá porque a identidade é construída a partir da afirmação da diferença, criando uma simbiose entre identidade e diferença (Silva, 2000, p. 75). Apesar de, ao longo da história, haver casos análogos ao que compreendemos atualmente como homo/bissexualidade ou transgeneridade, a institucionalização destas identidades por meio da medicina, da biologia, e, posteriormente, do Estado, ocorre ao menos desde o século XIX, quando houve a categorização destes indivíduos.

No entanto, o apontamento dos que desviam da norma sexual e de gênero se modificou com o tempo até chegar à formalização das nomenclaturas correntes, indo de termos ofensivos, adentrando à patologia e, posteriormente, adquiriram um âmbito político. Estes termos foram cunhados por grupos privilegiados pelo sistema heterocentrado, que são *sujeitos* do binarismo da diferença, e com este *status* produziram e denominaram quem seria o *outro* com base na suposta perversão que se opõe ao alo/mono/heterossexual cisgênero. Este apontamento de desvio faz com que todo o corpo seja resumido a um único aspecto identitário subjugado na sociedade (Oliveira, 2017).

Assim, os sujeitos do sistema tiveram, historicamente, o poder de definir identidades e diferenças como “demarcar fronteiras (‘nós’ e ‘eles’), classificar (‘bons e maus’; ‘puros e impuros’; ‘desenvolvidos e primitivos’; ‘racionais e irracionais’); normalizar (‘nós somos normais; eles são anormais’)” (Silva, 2000, p. 81-82, aspas e parênteses do original). Nesse contexto, tendo em vista que “a nomeação produz o sujeito que nomeia” (Louro, 2016, p. 274), heterossexuais, monossexuais, cisgêneros e alossexuais tiveram o privilégio de se apresentar como exemplares de uma linguagem universal dentro do contexto de

sexualidade e de gênero, sendo entendidos como sujeito cujo revés é o outro (Butler, 2013, p. 24). Tal hierarquização demonstra ser uma forma de domínio quando o subjugado busca reconhecimento daquele que o ignora (Clark, 1972, p. 123).

Cabe observar historicamente a maneira como as nomenclaturas surgem e se modificam. No século XVI, o francês Jean de Léry notou que povos originários da América portuguesa chamavam-se pejorativamente de *tivira* ou *tibirô*, expressão tupi que significa homem de traseiro roto (Trevisan, 2018, p. 65). Já entre os séculos XVII e XVIII a adjetivação corrente para aqueles que praticavam o *pecado nefando*, o coito anal, era *sodomita*, expressão originada na da égide católica (Trevisan, 2018).

Já em 1864, o jurista alemão Karl Heinrich Ulrichs criou o termo *uranista* para se referir a um *terceiro sexo* que seriam almas femininas em corpos masculinos e que se sentem atraídas por almas masculinas. Esta foi uma explicação pensada e defendida por um indivíduo *uranista*, fazendo de Ulrichs o primeiro dissidente a tentar tomar o léxico para apontar a construção social que o fazia doente sexual e criminoso (Preciado, 2020, p. 20-22). Em 1868, Karl Maria Kertbeny envia uma carta a Ulrichs que formulava o conceito de *homossexual* para se referir ao uranista, na mesma carta também usa pela primeira vez o termo *heterossexual* (Preciado, 2020, p. 23). Esta virada na catalogação fez com que a prática sodomita reincidente se tornasse uma *espécie* dentro da sexualidade humana (Foucault, 1988, p. 43-44). A partir desta categorização do indivíduo, e automaticamente do seu revés, o discurso sobre o homossexual permitia o controle social (Foucault, 1988, p. 96).

O termo *transsexualismo* foi utilizado pela primeira vez em 1949, cunhado pelo psiquiatra David Cauldwell para se referir a pessoas que fizeram cirurgias de redesignação de gênero (Tamagne, 2013, p. 430). Já o *gay* (do inglês *alegre*) seria utilizado desde o século XIX (Tamagne, 2013) de forma ofensiva para se referir a homossexuais, sobretudo homens.

A resignificação política da expressão ocorreu em meio aos movimentos de libertação da década de 1960, os quais transformaram a ofensa em sentido de orgulho.

Ademais, é solicitado aos desviantes um discurso confessional sobre suas práticas (Foucault, 1988, p. 62-69). Desta forma, para manifestarem sobre a opressão que vivem, os minorizados precisam afirmar em público práticas que são realizadas em ambiente privado, a comumente chamada *saída do armário*. Esta condição reafirma que existe o dentro e o fora não só do armário, mas também do binarismo que aponta a sexualidade sempre no outro (Sedgwick, 2007, p. 26-30). Esta autoafirmação, que é unilateral, em algum ponto pode auxiliar na subversão do xingamento, fazendo com que haja uma (auto)organização destas categorias ao descreverem as próprias experiências, sexualidades e identidades (Sedgwick, 2007, p. 43).

Para Gayle Rubin (2018, p. 85-86), a classificação vinda do sujeito que ocupa o *status quo* serve para racionalizar “o bem-estar dos sexualmente privilegiados”. Num enquadramento amplo da hierarquia sexual, os não privilegiados são aqueles que praticam o mau sexo, que seriam os sexos homossexual, fora do casamento, promíscuo, não procriativo, comercial, solo ou grupal, casual, entre diferentes gerações, em local público, com uso de pornografia e brinquedos sexuais, e ainda com práticas sadomasoquistas. No contexto deste livro, a hierarquia proposta por Rubin se manifesta com a oposição dos mono/alo/heterossexuais cisgêneros, em detrimento “da plebe sexual”, neste caso o indivíduo da comunidade LGBTQIA.

Esta construção do outro por parte dos sujeitos do heterocentrismo se alicerça em valores que desconhecem as vivências e saberes do *outsider*. Para ilustrar, indivíduos transgêneros não estão presentes no cotidiano da maioria das pessoas, segundo estudo da *Gay & Lesbian Alliance Against Defamation* (doravante GLAAD) de 2015, realizada nos EUA. A pesquisa concluiu que apenas 16% das pessoas entrevistadas

conhecem ou trabalham com transgêneros. Apesar de baixo, o número é o dobro do índice aferido em 2008, quando o percentual era 8%. O resultado deste levantamento é comentado por Nick Adams, um dos diretores da organização, que aponta para o fato de que o aprendizado sobre pessoas trans, para 84% dos estadunidenses, passa pelo que é exposto na mídia (GLAAD, 2015a).

Esta sistematização da diferença e, conseqüentemente, da identidade é posta na sociedade desde antes do nascimento do indivíduo. Butler (2013, p. 27) observa que até a marcação do gênero, o corpo não tem uma existência significável. Preciado (2014, p. 130-131, as aspas do autor) corrobora ao apontar que o processo de criação da diferença sexual decorre da redução da identidade do feto aos seus órgãos reprodutores, que se, na verdade, produzem “coerência do corpo como propriamente ‘humano’”. Ou seja, a partir do momento da definição do genital é expressa a totalidade do corpo e, só assim, são definidos nomes, roupas, cores e outros aspectos que acompanham o indivíduo dos primeiros anos de vida até a fase adulta. O resultado chega até a socialização das crianças que, para corresponder ao sistema de sexo/gênero, têm acesso a certos espaços e restrição a outros. A imposição heterocêntrica é observada por Leandro Colling (2012, p. 123) que indaga: “se a heterossexualidade fosse um dado exclusivo da natureza, por que seria tão necessário vigiar os corpos e comportamentos de nossas crianças para que todas sejam heterossexuais?”.

Esta inteligibilidade entre o sexo e a identidade toma outra proporção em casos de pessoas intersexo⁵ que, logo nos primeiros anos de vida, são submetidas a cirurgias para que se adequem ao binarismo heterocentrado, antes mesmo de terem ciência do que é o sistema ao qual não

5 Pessoas intersexo são indivíduos que nascem com o Distúrbio do Desenvolvimento Sexual (DDS) e por conta desta condição acontece uma má-formação genital com distorção congênita, cromossômica ou hormonal durante o desenvolvimento que resulta numa genitália indefinida para o padrão binário heterocentrado (Nakashima, 2019, p. 129).

correspondem⁶ (Preciado, 2014, p. 136-137). Estas operações, validadas pelo Estado, são artifício de uma biopolítica que mina a multiplicidade de gêneros ao reafirmar o binarismo. O nome próprio, por exemplo, é uma forma social de afirmação de gênero e o contexto social, binário e cisheteronormativo, ao solicitar que quando uma pessoa transiciona de gênero, ela também modifique seu nome social para que haja uma linearidade entre linguagem e estética, contribuindo para a manutenção da heteronormatividade em algum nível sem prover uma subversão *queer* (Navarro, 2017 p. 99-101).

Este binarismo da diferença, que cria o *sujeito* e o *outro* e se aplica a diversas expressões da identidade dos indivíduos, como veremos ao decorrer deste capítulo, é a base de pesquisa de autores/as dos Estudos Culturais e dos Estudos de Gênero. Dentre outros pontos em comum, estes campos teóricos compreendem que o *sujeito* é o ser socialmente ideal, possuidor dos aspectos positivos do binarismo da diferença e que estabelece as fronteiras desta construção. Já o *outro* é o abjeto, é o expelido e descartado do sistema nesta divisão de mundos (Butler, 2013, p. 190-191). O teórico jamaicano Stuart Hall (2003, p. 33, aspas do autor) corrobora com as asserções de Butler ao apontar que o binarismo “está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um ‘Outro’ e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora”.

No entanto, quando Hall (2003) se debruça sobre a diáspora do povo negro, ele observa o cotidiano das localidades caribenhas e entende que tem *França* no Haiti ou em Martinica e *Índia* em Trinidad, dificultando uma separação nítida entre o *lá* e o *aqui*. Assim, a rígida definição do *outro* pedia uma nova abordagem, fazendo com que ele recor-

6 Existem grupos de pessoas intersexo que buscam o fim das cirurgias feitas logo ao nascer, reivindicando que esta escolha deve ser tomada pelo indivíduo quando este tiver consciência de sua condição de outro no mundo. Este debate se desdobra ainda sobre a condição legal das pessoas intersexo diante da definição binária de documentos oficiais. Preciado (2014, p. 146-147) chama atenção para este sistema médico-jurídico que perdura mesmo após os avanços teóricos desde os anos 1980 de que sexo/gênero não é uma produção natural.

resse ao conceito da *différance*, elaborado por Derrida (1985), a fim de explicar o hibridismo cultural que existia naquela localidade. Afinal, a Jamaica era América Central, mas também era Império Britânico. Ao mesmo tempo que era constituída pela cultura de pessoas nativas, a ilha possuía referência às culturas negra, branca e de origem indiana. Ao não apontar diretamente para um ponto binarista da diferença, Hall sugere um lugar de passagem (no original: *places de passage*) que não é fixo e, ao contrário, se desliza pelo espectro da definição. Estes movimentos entre fronteiras expõem a precariedade que existe na formulação do binarismo e ajudam a questionar a diferença posta e, conseqüentemente, a identidade que surge a partir dela (Silva, 2000, p. 89).

Este hibridismo se faz presente no sistema heterocentrado quando observamos diversos *outros* do escopo sexual e de gênero que não estão contemplados nem em versões mais amplas da sigla LGBTQIAP+. O HSH, por exemplo, é uma categoria utilizada sobretudo na área da saúde para compreender “homens que fazem sexo com homens” e engloba *gays*, bissexuais e “outros HSH” que não pertenceriam a uma “cultura *gay*” (Mora; Brigeiro; Monteiro, 2018). Tendo em vista a auto-declaração, para estes “outros HSH”, o sexo com outro homem não os faz gay ou bissexual mas os posiciona em outro ponto no espectro da diferença sexual. Neste mesmo pensamento há a definição de MSM, “mulheres que fazem sexo com mulheres”, utilizada também em contextos clínicos. Colling (2019, p. 14-15) auxilia neste debate exemplificando como HSH os trabalhadores do sexo que são heterossexuais e transam com homens, porém seu desejo é ativado pela possibilidade do dinheiro e não pelo corpo do parceiro. Ao classificar estas práticas sexuais sem recorrer às identidades homo/bissexual, as categorias HSH e o MSM nos fazem pensar sobre o hiato conceitual que há desde o momento anterior à classificação da homossexualidade, em que a prática sexual era o fundamental para apontar o outro, até a contemporaneidade, em

que a homossexualidade está pautada num contexto político e social (Dodsworth-Magnavita, 2012, p. 20-21).

Quanto ao gênero, Judith Butler (2013, p. 21-22) reconhece que há uma rigidez na definição de mulher, objeto do feminismo. Para ela, este conceito é excludente, mesmo que o discurso tenha como intenção a emancipação feminina. Assim, Butler (2013, p. 58-59) interpreta o “tornar-se mulher” proferido por Simone de Beauvoir como um processo em movimento, sem certeza de uma origem ou fim.

Mais além, existem outras identidades que não estão no contexto do masculino e que não necessariamente se encaixam no ser mulher. Quando pensamos nas *bichas*, falamos de pessoas que se afirmam homens não heterossexuais, mas referem-se a si mesmas no feminino. Tomaz Silva (2000, p. 77-78) e Stuart Hall (2006, p. 40) falam sobre os signos linguísticos estudados por Saussure, e lembram que o léxico é uma forma conveniente e abreviada de negação, uma sistematização das diferenças. Assim, ao se adjetivar no feminino, as *bichas* afirmam sua identidade não masculina, havendo aí uma negação de ambos os gêneros, de diferentes formas, construindo a identidade *bicha* de maneira a não se enquadrarem no binarismo. Da mesma forma, a *bicha* também não se encaixa em travestilidade ou performance *drag*, sendo uma identidade que possibilita a visualização da artificialidade imposta às identidades fixas do binarismo (Silva, 2000, p. 89).

Na representação audiovisual, localizamos o citado hibridismo em personagens que não se compreendem como homo/bissexuais, mas afirmam ter tido experiência com pessoas do mesmo gênero, bem como o oposto. Vê-se isso na primeira temporada da série *Samantha!* (2018-2019), presente em nosso *corpus*. Nela, Dodói, um jovem jogador negro do Flamengo, sempre mostrado se relacionando com mulheres, em um único momento dá a entender que já transou com um homem e alega que “não é tudo isso que dizem”, com tom de menosprezo pelo fato. Isso faria de Dodói bissexual ou HSH? No lado oposto, na

segunda temporada do seriado *Modern Family* (2009-2020), Mitchell revela já ter transado com uma mulher, mas, mesmo assim, se entende gay. Neste caso, desconsideramos a identidade que Mitchell aplica a si mesmo? O hibridismo sexual serve para questionar amarras impostas pelo heterocentrismo, ao passo que mostra instabilidades e precariedades da identidade produzidas pelos sujeitos deste sistema (Silva, 2000, p. 89). Esta dificuldade de encaixe é uma das violências sofridas pelo *outro*, uma violência que se dá no confronto, na alteridade. Desta forma, deve-se pensar na possibilidade de *places de passage* que não fixam necessariamente identidade num ponto específico do espectro da sexualidade.

Mesmo tendo como foco de análise a comunicação, quando pensamos no conhecimento socialmente compartilhado, precisamos ter em mente que os discursos vêm de diversas fontes, fazendo com que, muitas vezes, as pessoas que sofrem com os preconceitos introjetados no discurso não consigam materializar a causa da opressão e não compreendam o contexto macro. Os dogmas que baseiam as opressões estruturais são alicerçados em instituições que partem do princípio da heterossexualidade, apontando, conseqüentemente, quem foge desse padrão social como sendo o outro (Wittig, 2006, p. 46-51).

Discussões como esta mostram a importância da relevância de combinar Estudos Culturais e Estudos de Gênero, sobretudo em sua perspectiva queer, para analisar textos midiáticos. Este imbricamento teórico possibilita compreender a função do objeto de estudo na manutenção da estrutura binária, mas também da resistência a esta hierarquização e no combate às desigualdades que podem ocorrer na mídia (Kellner, 2001, p. 47-49). Ao evocar os Estudos Queer nesta obra, compreendemos que as estruturas sociais expostas nas *sitcoms* pesquisadas necessitam ser reformuladas e não apenas ajustadas, como sugere uma compreensão liberal do tema (Himberg, 2018, p. 74). Assim, negamos valores morais que têm como princípio a exclusão e a

fronteira rígida do que é socialmente aceito e do que não é, o que acaba relegando à certos grupos abjeção (Miskolci, 2012, p. 25).

No entanto, apesar de compreendermos a importância deste *places de passage* da sexualidade e de gênero, bem como a liberdade conceitual que ele proporciona, ainda faltam conceitos para substituir o binarismo e se faz necessário um refletir contínuo, mesmo que rasurado (Hall, 2000, p. 103-104). Por isso, Stuart Hall (2003, p. 112, *itálico do autor*) sugere que seja realizada uma dupla análise “para que não caíamos em um alegre desconstrucionismo e na fantasia de uma impotente *utopia* da diferença”. Esta análise dupla solicitada por Hall é importante ser feita já que a compreensão tradicional das identidades de gênero e sexualidade ainda se dá pelo antagonismo identitário entre pessoas heterossexuais, monossexuais, alossexuais, cisgêneros e homossexuais, bissexuais, assexuais e transgênero. Assim, mesmo pequenos desvios podem se caracterizar como inerente a determinada identidade.

1.1 LGBTQIA+ E A ESTRUTURA SOCIAL

Foucault (1988, p. 53-54) observa que por três séculos a ciência esteve subordinada à moral e das poucas vezes que falava sobre sexo “referia-se sobretudo às suas aberrações, perversões, extravagâncias excepcionais, anulações patológicas, exasperações mórbidas”. Assim, a sexualidade era observada apenas nos praticantes do “mau sexo”, no sentido proposto por Gayle Rubin, que estavam “sujeitos à presunção de doença mental, falta de idoneidade, tendência à criminalidade, restrição de mobilidade social e física, perda de apoio institucional, sanções econômicas e processos penais” (Rubin, 2018, p. 83).

Com relação à origem desta estigmatização Rubin (2018, p. 83-85) aponta para as tradições religiosas ocidentais, bem como pela abjeção médica e psiquiátrica, visões disseminadas pela grande mídia em propaganda nociva que atribui a estas identidades “ideias de pecado

sexual, conceitos de inferioridade psicológica, anticomunismo, histeria coletiva, acusações de bruxaria e xenofobia”. Em concordância com esse argumento, Guy Hocqenghem (2009, p. 28) aponta para as instituições midiática, jurídica, familiar, médica e educacional quanto ao esforço de reprimir a libido homossexual, algo que geraria um sentimento de perseguição no indivíduo desviante.

Dentro da estrutura social, ser homo/bi/assexual ou transgênero soma-se a outros marcadores identitários que influenciam o ponto do espectro hierárquico em que este indivíduo se localiza. Stuart Hall (2000, p. 111-112) considera a identidade como um ponto de encontro, de sutura, dos processos que produzem nossas subjetividades, criadas diante do binômio diferença-identidade. Cada um dos pontos que tocam o indivíduo pode diminuir ou aumentar o estigma sobre si. Gayle Rubin (2018, p. 103) aponta para a construção da hierarquia social dentro do espectro da sexualidade em que “um homem pervertido que seja rico e branco geralmente será menos afetado do que uma mulher pervertida que seja pobre e negra”. Podemos acrescentar nessa diferenciação outros marcadores como condição de gênero, local de moradia, classe, condições físicas etc. Rubin (2018, p. 83) também aponta que casais homossexuais seriam mais bem vistos socialmente caso suas relações sejam estáveis e de longa duração. A diferença no tratamento destes homossexuais para outros que estão solteiros se dá pela adequação ao modelo da heteronormatividade, que acolhe os desviantes que mantêm padrões sociais heteronormativos, como casar-se, adotar crianças, tornando-se “um simulacro da sexualidade reprodutiva” (Colling, 2018, p. 47- 48).

Por vezes, a heteronormatividade é mimetizada pelos LGBTAs para, ao sentirem-se socialmente inadequados, apresentarem-se como distintos do resto da comunidade e mais próximos do padrão social idealizado, criando discriminação no grupo a partir da estratificação

e projeção do descrédito (Moreira, 2019, p. 44-45). Esta diferenciação dentro da própria comunidade pode acontecer por meio do reforço de estereótipos que estabelecem o que é esperado do indivíduo, mas também o que não é bem visto, devendo ser evitado para que não haja penalizações, especialmente as de caráter moral (Vieira, 2008, p. 218), como o riso.

E ao olhar para os modos de representação na mídia, observamos reforço desses estereótipos e, também, na maior aceitação daqueles que possuem pontos privilegiados do binarismo, que ganham visibilidade ao serem considerados suficientemente representantes de toda a comunidade, desconsiderando a pluralidade presente naquela sigla. Exemplo disso é que *gays* brancos cisgêneros e ricos aparecem com mais frequência em papéis relevantes que outras identidades da comunidade LGBTQA na TV estadunidense (como será discutido no Capítulo 2 - *A representação LGBTQA em seriados ficcionais*).

Estas nuances nos fazem pensar sobre representação e suas duas funções políticas apontadas por Judith Butler (2013, p. 18), uma delas é ser “a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro”, aplicando-se aos homossexuais em voga na mídia, que mesmo sendo majoritariamente brancos e ricos, são entendidos como similares aos *gays* que cercam a audiência em seu cotidiano. Já a outra função da representação para Butler (2013, p. 13) é que ela “serve como termo operacional no seio do processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos”, e pode-se aplicar aos homossexuais, e a toda comunidade LGBT, quando, ao serem vistos como uma massa concisa, reafirmam necessidades sociais como o casamento entre pessoas do mesmo gênero.

A ideia de Butler caminha junto com a de Stuart Hall (2003, p. 181-182, aspas do autor), que aponta não haver experiência fora das categorias de representação pois “é dentro dos sistemas de representação da

cultura e através deles que nós ‘experimentamos o mundo’”. Coadunando com este pensamento, Kathleen Woodward observa que a representação é um processo cultural que nos possibilita compreender e dar sentido a nossas experiências, estabelecendo identidades, individuais ou coletivas, bem como desenvolvendo um sistema simbólico sobre o qual essas identidades são alicerçadas. Dessa forma, a representação fornece respostas aos questionamentos “Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser?” (2014, p. 17-19), apontando significado à experiência e possibilitando a opção por uma identidade de forma subjetiva.

Neste sentido, a representação midiática pautaria identidades e indicaria a “posição-de-sujeito” que se deve ocupar dentro dos espectros que são reproduzidos na mídia com intuito de criar identificação entre o que se vê e aquilo que se é. Dessa forma, o domínio da representação midiática, passa pelo poder de significação de grupos dominantes perante o outro, conseguindo, por este meio, gerenciar os processos de diferenciação social através de um repertório comum e compartilhado de conceitos (Hall, 2003, p. 181).

Para ilustrar como se dá essa classificação, observamos em um levantamento realizado pela GLAAD em 2012, que demonstra que nos dez anos anteriores 20% de todas as personagens transgêneros da TV estadunidense eram profissionais do sexo, 40% eram vítimas nas narrativas e 21% vilãs ou assassinas – no total, 54% das representações foram negativas. Esta pesquisa se desdobrou no anuário *Trans Images on TV* que observou seriados ficcionais roteirizados em 2013 e 2014. Neste último, 46% dos episódios analisados ainda eram considerados estigmatizantes e em apenas 15% havia representação positiva de pessoas trans (GLAAD, 2014). O conjunto de pesquisas da organização aponta para os estereótipos de pessoas não cisgêneros que mantêm seu *status* de abjeto sem uma possibilidade variada de

responder aos questionamentos de quem se é e quem poderia ser para assim conseguir formular e construir sua identidade.

Os dados aferidos pela GLAAD coadunam com o que Stuart Hall (2003, p. 393) diz sobre certos códigos que são distribuídos tão amplamente que a sua decodificação é aprendida desde cedo e passa a ser vista como natural, mas que na verdade foi naturalizada pela repetição. Por vezes, os estereótipos dão à audiência percepções inadequadas e legitimam arranjos sociais excludentes (Moreira, 2019, p. 42), como o pensamento de naturalização de pessoas trans na prostituição. E é nesse espaço de sentido conotativo do signo – seja pessoa trans ou toda a comunidade LGBT+ – que as ideologias alteram e transformam a significação do objeto que passa ali a ser sinônimo de tantas outras adjetivações, como as explanadas na pesquisa da GLAAD (Hall, 2003, p. 395).

Tais códigos introjetados na representação audiovisual são os meios pelos quais o poder e a ideologia influenciam discursos específicos que são inscritos numa série de significados sociais, práticas e usos, poder e interesse (Hall, 2003, p. 395). Assim, a representação audiovisual pode gerar microagressões contra identidades minorizadas, que se dividem nos subgrupos: microinvalidações, microassaltos e microinsultos (Moreira, 2019, p. 37).

As microinvalidações são realizadas a partir da não atribuição da relevância de pensamentos, experiências e interesses de membros de um grupo específico (Moreira, 2019, p. 38), como ocorre com a assexualidade durante boa parte da história da ficção seriada estadunidense.

O microassalto é o desprezo ou agressividade conscientemente discriminatórios, que têm por base a hierarquização de pessoas, utilizando, para isto, estereótipos negativos (Moreira, 2019, p. 37). Em séries de TV esses microassaltos costumam ser personificados em determinados personagens, como é o caso do agente prisional Sam Healy, em “OITNB”, que, na primeira conversa com a personagem

Piper, profere falas lesbofóbicas e sugere que para ser bem tratada na prisão, ela deve evitar as práticas não heterossexuais.

Os microinsultos diminuem as experiências, saberes, tradições e identidade cultural de um indivíduo ou grupo de maneira proposital ou não, mas manifestando o sentimento de superioridade de uma pessoa sobre um grupo. Isto acontece pelas “valorações culturais que atribuem importância distinta a grupos sociais e suas vivências de opressão ou das tradições culturais” (Moreira, 2019, p. 37-38). Em *La Casa de Las Flores* (2018-2020), por exemplo, a personagem Virginia de la Mora discrimina o cabaré fundado pelo seu esposo por ser uma casa de shows em que as performances são de mulheres trans e *strippers gays*.

Estes códigos sociais que permeiam a comunicação têm respaldo em outros ambientes sociais como aponta Foucault (1988, p. 28-29) ao compreender que o sexo é um assunto importante para a política do Estado que lamenta certas práticas e, a partir de negociações das instituições estatais, modifica sua permissibilidade em nome de um domínio do povo. Navarro (2017) escreve que esta biopolítica se dá como forma de manter a cisheteronormatividade dentro do Estado, utilizando como pretexto básico a manutenção da “Ordem Pública”, cara ao ambiente jurídico. Para ilustrar, o autor aponta para o contexto espanhol onde para que um casal do mesmo gênero possa registrar uma criança, eles devem estar casados, obrigação não solicitada a heterossexuais.

A questão da biopolítica atravessa também a comunicação. Em 2012, quando se discutia a legalização do casamento entre pessoas do mesmo gênero nos Estados Unidos, Joe Biden – então vice-presidente do governo Obama, e atual presidente do país – afirmou em entrevista ao canal NBC que o seriado cômico *Will & Grace* (1998-2006; 2017-2020) “provavelmente fez mais para educar o público estadunidense do que quase qualquer pessoa fez até então” (Himberg, 2017,

p. 10, tradução nossa⁷). O governo democrata apoiou formalmente o casamento entre pessoas do mesmo gênero durante a segunda gestão Obama, com um preceito liberal de igualdade de condições dentro do sistema estadunidense, fórmula já observada por Stuart Hall quando da aceitação de diferentes culturas no contexto britânico (Hall, 2003, p. 81). Ou seja, o Estado que por tanto tempo reafirmou a opressão estrutural, reconhecia, na figura de Biden, a ausência de uma mitigação formal de anos de domínio sobre vivências e poder sobre os corpos, deixando que a mídia, que historicamente reproduz discursos contra tais minorizados, tivesse essa responsabilidade. Tal afirmação de Biden, depois de tanto tempo do seriado finalizado, sinaliza uma tomada de posição dos democratas, um aceno para o eleitorado progressista inserido na cultura da mídia.

Uma pesquisa do *The Hollywood Reporter* de 2012 apontou que 27% dos eleitores dos EUA disseram que o conteúdo da “TV gay” os fez mais pró-casamento entre pessoas do mesmo gênero e 6% se disseram mais contrários por conta do conteúdo (Appelo, 2012). Mas, a afirmação de Biden credita a mudança da sociedade a empresas de televisão que lucram com identidades desviantes, diminuindo a ação de grupos militantes que, por vezes, foram de encontro a grandes emissoras para evitar episódios degradantes no ar (essa discussão ganhará voz no Capítulo 2 - *A representação LGBTQA em seriados ficcionais estadunidenses*). Dentre as ações ofensivas da mídia contra os desviantes, podemos citar uma que ocorreu em 1980, quando a CBS produziu e exibiu o documentário *Gay Power, Gay Politics*⁸ no programa *CBS Reports* (1959-1992). O vídeo expôs o processo de votação em São Francisco após o assassinato de Harvey Milk, primeira pessoa abertamente homossexual eleita na Califórnia. A morte de motivação

⁷ No original: Will & Grace probably did more to educate the American public than almost anything anybody's ever done so far.

⁸ O documentário *Gay Power, Gay Politics* está disponível no Youtube em <https://www.youtube.com/watch?v=hrGt_VwUxxk>. Acesso em 4 maio 2024.

homofóbica fez com que a comunidade de gays e lésbicas do local se mobilizasse e se organizasse, cobrando políticas públicas. No entanto, o documentário confunde o espectador ao afirmar que estes indivíduos são altamente promíscuos e nocivos a crianças, deturpando o que estava em jogo: representação política para os minorizados. O documentário tem em sua formulação um viés reacionário e deu subterfúgios para conservadores utilizá-lo para atacar a comunidade.

Em meio a este paradoxo, entre *Will and Grace* e *Gay Power, Gay Politics*, permanece a dúvida se a mídia merece os créditos de transformação da sociedade e da cultura. Afinal, quem contribui para uma visibilidade (e visualidade) progressista da comunidade são os canais? Quais as intenções e interesses em jogo? Qual seria o papel dos organizadores dos movimentos sociais, de paradas do orgulho e diversos protestos que tomam as ruas? Será o mercado audiovisual e seus anunciantes responsáveis pela aceitação do casamento de pessoas do mesmo gênero? Apresentar respostas simples, como fez Biden, vai de encontro tanto à vertente estruturalista quanto à marxista dos Estudos Culturais que apontam para o imbricamento dos campos econômico, político e ideológico da complexa estrutura social (Hall, 2003, p. 160-161). Ciro Marcondes Filho (1988, p. 85, aspas do autor) vai de encontro à simplificação de Biden ao lembrar que os proprietários dos meios de comunicação são cercados de outros “‘bolsões’ [de poder] que atuam juntos [...] [na lógica social, tendo] ramificações na indústria, na agricultura, no grande comércio, no exército, na política e na vida artístico-intelectual”. Esses espaços exercem também influência na mídia e na sociedade, possibilitando mudanças ou retrocessos sociais.

Para pensar sobre *Will & Grace* e Biden, e em outros casos que unem política e mídia, podemos partir da premissa de que a cultura midiática é um campo de batalha que reproduz lutas e discursos políticos existentes em cada época. Grandes empresas produzem diversos conteúdos e alguns desses têm viés progressista, ao passo que outros,

como o documentário da CBS, são reacionários. Mas não podemos ser maniqueístas em nossos apontamentos e incorrer na ideia de que há um discurso único replicado por toda uma classe dominante de forma linear (Hall, 2003, p. 170). É necessário, então, analisar como os textos são produzidos, quais as práticas sociais lhe cabem dentro da disputa de poder de grupos privilegiados como a mídia (Kellner, 2001, p. 80).

Bem como o Estado e a mídia, o sistema econômico também opera contra a comunidade LGBTQIA. Na década de 1980, Rubin (2017) observava que a “economia gay” fornecia espaços de trabalho de baixo *status* e remuneração como “garçons, atendentes de sauna, e disc-jockeys”, em alternativa à discriminação de homossexuais em outros locais de trabalho. Uma outra camada econômica nesta relação acontece quando estes negócios da “economia gay” não são criados por pessoas da comunidade. Mesmo assim, produtos, serviços e/ou publicidade são direcionados a LGBTQIAs, buscam o *pink money*, o capital que esta comunidade pode produzir. Essas empresas mostram-se amigáveis aos desviantes e criam um espaço nichado, que serve de segmentação social e limitação da circulação dessas pessoas, que logo é chamado de *LGBTQIAfriendly* (amigável aos LGBTQIAs, em tradução livre). No campo da comunicação, a Netflix é um bom exemplo por, no mês do Orgulho, vincular anúncios publicitários voltados à comunidade (Ferreira, 2020) e patrocinar carros temáticos na Parada do Orgulho de São Paulo (Martins, 2015). Na busca pelo *pink money* há, então, uma mediação da visibilidade LGBTQIA em troca do lucro dessas empresas (Fonseca, 2018, p. 31-35).

Os postos de trabalho também são cerceados na mídia através de dois fenômenos: o *pinkface* e o *straightwashing*. O *pinkface* acontece quando hetero/mono/alossexuais interpretam homo/bi/assexuais, bem como quando cisgêneros interpretam transgêneros. Por vezes, o fenômeno reproduz LGBTQIAfobia e realiza a repetição de performances estereotipadas que coadunam com a criação de um conhecimento

compartilhado sobre gênero e sexualidade e auxiliam na posição abjeta dos desviantes do heterocentrismo. Enquanto acontece o *pink-face*, profissionais LGBTAs escondem suas identidades para serem escalados. Nesse sentido, é utilizado o termo *straightwashing* para designar a ocultação da condição sexual e de gênero de atrizes e atores para que possam ter oportunidades. Este foi o caso do ator Rock Hudson, galã de Hollywood que se afirmava heterossexual, tendo se casado com uma mulher lésbica por receio do que poderia acontecer se a sua homossexualidade fosse confirmada. A publicização de sua sexualidade aconteceu quando, à beira de sua morte, em decorrência de complicações da AIDS, o escritor Armistead Maupin falou publicamente sobre a condição de Hudson (Untold, 2017). O *straightwashing* também ocorre no desenvolvimento de personagens como no seriado animado *Super Choque* (2000-2004), em que nas histórias em quadrinhos, sua mídia original, o herói Gear é *gay*, mas sua representação audiovisual ignora tal aspecto e o coloca numa ausência de sexualidade, mesmo que diversos personagens tenham constantemente relacionamentos afetivos.

A discussão desenvolvida neste capítulo mostra como a comunidade é afetada por sua condição nas esferas econômica, midiática, médica, estatal, as quais se retroalimentam. Somando-se a opressões alicerçadas em outros marcadores sociais, sobram-lhes migalhas da sociedade heterocêntrica ávida por expurgar as diferenças. Dentre as estratégias para o expurgo dos desviantes está a chacota, a zombaria, a burla, o deboche, a jocosidade. Torná-los objetos risíveis na vida real e nos espaços simbólicos de representação.

2.

A Representação LGBTQIA+ em Séries Fictícias Estadunidenses

Aprofundando o debate da posição social de LGBTAs, este capítulo explora a representação da comunidade em produções seriadas da TV estadunidense, sobretudo as cômicas. Pontuamos que o levantamento a seguir não elenca todas as personagens LGBTAs da história, ele aponta papéis relevantes de acordo com as fontes consultadas, tanto num contexto de marco histórico quanto acerca da forma da produção e recepção dos programas. Desta forma, delinearemos o contexto ideológico⁹ que estes materiais foram produzidos e como foram lidos naquele momento (Kellner, 2001, p. 135-136). Assim, registramos não apenas as representações que em certo ponto auxiliam na construção identitária da audiência, como também as relações desiguais e as opressões que geram lutas, base de pesquisa dos Estudos Culturais (Kellner, 2001, p. 127).

A escolha pelo retrospecto das séries de TV estadunidenses considera que a matriz da Netflix, serviço de *streaming* aqui estudado, é nos EUA e cada país tem, em alguma medida, uma linguagem midiática própria. Mas, Netflix é TV? Em release de 2017, a Netflix se apresentava como “o principal serviço de TV por internet do mundo” (Quatro..., 2017) e desenvolve produções seriadas similares ao que era exibido até então na radiodifusão e na TV por assinatura. Além disso, a empresa vende seus seriados para emissoras de radiodifusão (Pazin, 2020?) e suas produções concorrem na maior cerimônia de premiação da TV estadunidense, o Primetime Emmy, chegando a 34 títulos nomeados e vitória em 22 categorias em 2024 (Corbett, 2024).

Durante esta digressão, para possibilitar a leitura crítica proposta por Kellner (2001, p. 129-130), elencamos acontecimentos sociopolíticos que possibilitam compreender a repulsa ou a aceitação de LGBTAs.

⁹ Stuart Hall (2003, p. 164) aponta que Ideologia é a fixação de “significados através do estabelecimento, por seleção e combinação, de uma cadeia de equivalências”. Assim, compreender o contexto ideológico da produção de um seriado é analisar o contexto histórico, sociopolítico e econômico que levou a tal significação amparada, neste caso, pela mídia, enquanto um aparelho ideológico do Estado.

O autor aponta que os espetáculos midiáticos dramatizam e legitimam o poder das forças vigentes e mostram aos não-poderosos que, se não se conformarem, estarão expostos ao risco de prisão ou morte. Desse modo, analisaremos a mensagem que a mídia oferece como pedagogia cultural, ensinando o que temer e o que desejar, ao explicar a responsabilidade da representação midiática como um fenômeno social de grande relevância.

2.1 PRIMEIRAS REPRESENTAÇÕES LGBTAs, A REBELIÃO DE STONEWALL E OS ANOS 1970

Personagens homossexuais eram proibidos na ficção televisiva dos Estados Unidos de 1952 a 1983 pelo *Código de Práticas para Televisão de Radiodifusão*. Carvalho (2020, p. 226) aponta que estas representações eram ausentes pelo fantasma da “influência homossexual”, um receio do heterocentrismo também identificado por Hocqenghem (2009). Já Cedric Clark (1972, p. 125), quando analisa a representação de pessoas negras na TV estadunidense, aponta que a falta de interesse em representar pessoas não brancas se dá pelo não retorno de “insumos” – prestígio ou dinheiro – à TV para a manutenção do sistema. Um pensamento que podemos associar também à censura de personagens gays e lésbicas

Quando homossexuais eram retratados, se dava num tom caricatural e jocoso ou com representação mediada pelo que Butler (2013, p. 83) denomina estereótipos culturais de estilo ou aparência, que são, por si só, abertamente diferenciadores. Tão logo personagens da comunidade eram representados, suas imagens eram comumente associadas a molestadores de crianças e adolescentes ou vítimas de violência (Himberg, 2018, p. 72). Assim, sendo o estereótipo uma ferramenta da estratificação social, a sua repetição é imprescindível para que sua rede

de significações possa ser internalizada pelo indivíduo, gerando, muitas vezes, impacto negativo a identidades dissidentes (Moreira, 2019).

Cabe, também, observar que a utilização de estereótipos na representação homossexual da ficção seriada televisiva se dá desde o princípio. Ainda em 1953, no episódio *Suspicion*¹⁰, o seriado cômico *Private Secretary* (1953-1957) apresenta um secretário caricaturalmente desmasculinizado. Apesar de não ser abertamente apontado como gay, sua sexualidade é revelada nas entrelinhas com trejeitos e estereótipos que passavam a ideia de fragilidade e incapacidade de realizar serviços pesados (Capsuto, 2000 apud Kellogg, 2014, p. 53). O que ocorre neste episódio é uma metonímia fazendo com que a audiência faça uma associação da personagem com o homossexual de sua vivência ou de outras representações culturais.

No início dos anos 1960, o apontamento da lesbianidade como uma doença mental foi vista nos seriados *The Asphalt Jungle* (1961) e *The Eleventh Hour* (1962-1964) (Capsuto, 2000 apud Himberg, 2018, p. 72). Este comum artifício de patologização com intuito de inferiorizar os desviantes (Foucault, 1988; Hocquenghem, 2009; Rubin, 2018) aparecia na mídia num momento em que disputas políticas ocorriam na sociedade entre o *establishment* e grupos minorizados.

Dentre essas disputas, o marco para o movimento gay veio da Rebelião de *Stonewall Inn*, ocorrida neste bar, em Nova Iorque, frequentado pelos dissidentes e que, na década de 1960, sofria diversas batidas policiais que resultavam em frequentes prisões e espancamentos. Em 28 de junho de 1969, frequentadores da casa reagiram a uma ação policial em um confronto que durou duas noites e ganhou as ruas com a adesão dos transeuntes que ajudaram os manifestantes,

10 Não foram localizadas imagens do episódio ou personagem. Há uma página no IMDB com ficha técnica reduzida. Disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt0894593/>>. Acesso em 10 jun. 2024.

juntaram-se também ao grupo militantes dos movimentos negro e feminista, cisgêneros e héteros (Fonseca, 2018, p. 27).

A Rebelião de *Stonewall* foi fundamental para o desenvolvimento de personagens não heterossexuais na década de 1970 (Kellogg, 2014, p. 4; Merrifield, 2016, p. 6-7), em muitos casos, os desviantes eram um subterfúgio de aleatoriedade para a trama. Segundo Tropiano (2002), *All in the Family* (1971-1979) foi a primeira *sitcom* a lidar abertamente com a questão da homossexualidade quando Steve¹¹, amigo branco do protagonista, revela ser gay num episódio que questionava o estereótipo da desmasculinização homossexual. Já em 1972, estreava a *sitcom* *The Corner Bar* (1972-1973) e pela primeira vez existia uma personagem gay recorrente, o Peter Panama¹². Rich Wandel, presidente da *Gay Activists Alliance* (GAA) – organização que deu origem à GLAAD – afirmou que Panama era o pior estereótipo de uma pessoa gay que ele já tinha visto (McKairnes, 2022). Em 1975, a *sitcom* *Hot L Baltimore* (1975) trazia o primeiro casal de homens da ficção seriada estadunidense, as personagens recorrentes George e Gordon¹⁰. Ambos eram brancos, na faixa dos 50 anos e duraram pouco tempo no ar, pois a série foi cancelada com apenas 13 episódios (Tropiano, 2002).

Segundo Kellogg (2014, p. 4), no outono de 1974 existiam seis homossexuais representados de forma negativa na TV estadunidense. Naquele ano, o episódio *Flowers of Evil*¹³ do seriado *Police Woman* (1974-1978) foi centro de polêmica por conta do roteiro baseado num caso real em que três lésbicas roubam e assassinam idosos. Organizações pelos

11 Para saber mais sobre Steve, acesse o perfil na página do seriado na plataforma Fandom, disponível em <[https://all-in-the-family-tv-show.fandom.com/wiki/Steve_\(Archie%27s_old_friend\)](https://all-in-the-family-tv-show.fandom.com/wiki/Steve_(Archie%27s_old_friend))>. Acesso em 10 jun. 2024.

12 Na matéria do Série Maníacos podem ser vista imagens de Peter Panama, George e Gordon, disponível em <<https://seriemaniacos.tv/a-evolucao-homossexual-na-tv-americana-parte-1/>>. Acesso em 10 jun. 2024.

13 No Youtube há um compacto de cinco minutos do episódio. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Ue7wHa60MTY>>. Acesso em 10 jun. 2024.

direitos gays manifestaram-se¹⁴ contra tal representação negativa e a queixa foi respondida pela NBC com a alegação de que eram retratados também criminosos héteros (Harris, 1984 apud Kellogg, 2014, p. 4). A resposta da rede seria cabível se esta não fosse uma das poucas presenças lésbicas na TV, fazendo com que o aprendizado sobre esta identidade iniciasse a partir da associação com a criminalidade. No entanto, o episódio serviu de alerta para os canais, que passaram a consultar ativistas quando os enredos continham homossexuais (Kellogg, 2014, p. 4). Essa mudança sinalizava uma pequena vitória rumo à representação menos opressora. Ainda assim, Himberg (2018, p. 74) aponta para o pensamento liberal das organizações que buscavam ocupar o espaço dado a héteros na TV e, deste modo, as poucas representações desviantes eram de classes sociais mais abastadas, brancas, masculinas e, muitas vezes, significavam um reforço à delimitação de fronteiras entre héteros e homossexuais.

Em 1977, Jodie Dallas, um rico jovem gay branco nova-iorquino, tornou-se o primeiro personagem central de um seriado estadunidense na *sitcom Soap* (1977-1981) (Kellogg, 2014, p. 4). No episódio piloto, ele planeja fazer cirurgia de redesignação de gênero para manter o seu relacionamento com um jogador de futebol americano que não podia revelar publicamente sua sexualidade (Tropiano, 2002). A interpretação do episódio possui diferentes nuances: a primeira, positiva, um homossexual que era posto longe de um pensamento promíscuo e que faria tudo para estar publicamente com a pessoa amada. A segunda, negativa, se configura na problemática de que as identidades gay e trans não eram bem definidas, e reforçava para o público a ideia errônea de que ambas estão no mesmo espectro da diferença,

14 Há um vídeo do protesto da Lesbian Feminist Liberation (LFL) realizado no dia seguinte à exibição do episódio *Flowers of Evil* e está disponível em <<https://vimeo.com/247030939>>. Acesso em 10 jun. 2024.

parecendo que a homossexualidade seria um mero estágio para chegar à transgeneridade.

Direcionando o olhar ao lado positivo de *Soap*, podemos apontar passagens com uma comicidade crítica, como no 15º episódio da segunda temporada¹⁵ em que Dallas vai ao conservador estado do Texas e a senhora David fica surpresa ao vê-lo já que, segundo ela, não existem gays naquele local. Ao recebê-lo em sua casa, a dona de casa pergunta a Dallas o que seu povo costuma tomar. A comicidade passa a ser produzida nesta cena a partir da falta de lógica do diálogo (Propp, 1992, p. 109), já que existem homossexuais em todos os lugares, e assim o riso não é produzido contra o homossexual mas sim contra quem o trata como anormal, assumindo o olhar discriminatório da abjeção.

Também em 1977, aparece em um único episódio¹⁶ da *sitcom The Jeffersons* (1975-1985) a primeira personagem transexual da TV estadunidense. Edie, negra, interpretada por uma mulher cisgênero, em um seriado de elenco majoritariamente negro (Shattuck, 2017), é amiga do protagonista e passou por redesignação de gênero após servir ao exército. A comicidade em certo momento acontece por ela ser muito bonita para parecer uma mulher trans, fazendo com que aquele corpo seja risível por distinguir-se tanto do corpo cis quanto do imaginário do corpo transgênero, posicionando-a em um limbo que produz comicidade. Por ela ser muito bonita, Jefferson não quer que ela vá a sua casa para não causar ciúmes em sua esposa e então leva um homem cis sob uma peruca, usando vestido e sapatos altos, para parecer o que seria uma mulher trans na concepção dos redatores da série que reforçam que aquilo é cômico adicionando os tradicionais risos extradiegéticos da plateia.

15 Há diversas partes do seriado disponíveis no Youtube. A citada cena está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=3r7w9ag1JDI>>. Acesso em 10 jun. 2024.

16 Trecho do episódio em que Edie conta a George sobre a sua cirurgia de redesignação de gênero está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jNSWrJZ5Mjk>>. Acesso em 10 jun. 2024.

No que concerne à representação étnica da comunidade LGBTQIA, Kellogg (2014, p. 19-20) observa que na *sitcom Sanford and Son* (1972-1977), boa parte do elenco é negro, mas seus únicos personagens gays eram brancos. Este fato, em conjunto à cisgeneridade da atriz de Edie, reafirmam o que Stuart Hall (2003, p. 339) observa sobre a substituição da invisibilidade por uma visibilidade controlada. Personagens da comunidade LGBTQIA, quando existem, são retratados de forma que possam ter em si privilégios do binarismo da diferença, numa espécie de mitigação identitária para que ocorra aceitação.

Diante desta digressão, nota-se que desde as primeiras aparições de personagens que fogem à forma cishetero na TV estadunidense até sua representação nos anos 1970, esses desviantes perduraram quase sempre no posto estereotipado. A construção das personagens passava pela diminuição de vivências e identidades. Mesmo com o holofote apontado para estes indivíduos em decorrência da Rebelião de *Stonewall*, a representação não esteve disposta de forma plural. Isso porque quando uma cultura não hegemônica é exposta na mídia, ela tende a ser neutralizada e universalizada, extraíndo “peculiaridades, seus termos regionais – entendidos só em seu local de origem –, deixando-o ‘simplificado’, compreensível para todos, facilmente assimilável.” (Marcondes Filho, 1988, p. 31, aspas do autor). Assim, é escolhido um *eu* universal masculino, branco e rico condicionante para que a comunidade possa ser representada em séries de TV.

Como visto, as poucas aparições ocorriam em seriados de comédia que reforçavam a condição de *outro* através do humor. A comicidade neste tipo de piada, segundo Marcondes Filho (1988, p. 65) – que toma como base a Teoria da Superioridade do Humor, a qual veremos de forma mais detalhada no próximo capítulo –, reforça a autoestima do espectador, fazendo-o “rir de alguém inferior a ele. O resultado é, então, uma agradável sensação de estar acima desses tipos”. Tais *tipos* são identidades que carregam em si características preteridas do binarismo

da diferença, sendo pessoas com deficiência, mais velhas, não brancas, estrangeiras, pobres, gordas etc. Nesse sentido, a representação da personagem Dallas, em *Soap*, é um ponto fora de curva, com a utilização do humor a favor da comunidade, ridicularizando quem compreende o homossexual como estranho.

Os aspectos representacionais da comunidade LGBTA até aqui pontuados são importantes para a compreensão de seus desdobramentos. Estas representações expuseram modelos, formularam símbolos e deram recurso para o desenvolvimento do que significa ser homem e mulher, bom e mau. Estas crenças externadas pela mídia auxiliaram a construção de uma cultura LGBTAfóbica que tomava a TV como um dos espaços para reconhecer que aquele é o outro (Kellner, 2001, p. 9).

2.2 AS REPRESENTAÇÕES DOS ANOS 1980 E O IMPACTO DA EPIDEMIA DE HIV/AIDS

Nos anos 1980 perdurou a lógica da aparição de personagens dissidentes num único episódio, pondo-os como seres exóticos em narrativas reacionárias. O seriado médico *St. Elsewhere* (1982-1988), por exemplo, teve ao menos dois episódios preconceituosos (Kellogg, 2014, p. 12-13), algo problemático, já que o audiovisual possibilita uma mimetização do que seria real e, assim, essas passagens podem ser tomadas como verídicas ao serem proferidas por *médicos*. Isso se agrava pois nem todo o público tinha condição de discernir as funções de entretenimento e de informação da ficção, intensificando-se quando o espectador zapeava entre canais e via apenas a linguagem visual de médicos proferindo discursos contra a comunidade (Jost, 2012, p. 34).

Já em seu primeiro ano, *St. Elsewhere* teve no episódio *Release*¹⁷ um enredo sobre a redesignação de gênero de Bob Overland, interpre-

¹⁷ O episódio *Release* está disponível na íntegra em <<https://www.dailymotion.com/video/x782hm5>>. Acesso em 10 jun. 2024.

tada por um homem branco cisgênero de meia idade (Kellogg, 2014, p. 12-13). Overland foi colega de faculdade do doutor Mark Craig que, ao vê-lo no centro cirúrgico, fez uma série de manobras para tentar impedir o procedimento, ao falar com médicos, com a esposa de Bob e com a própria Overland. Ao fim do episódio, Craig profere que é preciso haver o retorno aos papéis tradicionais de homem e mulher, um pensamento que reafirma o heterocentrismo e a ideia de uma ligação compulsória de sexo e gênero, fazendo parecer que esta é a melhor forma da sociedade permanecer em funcionamento.

Em outro episódio, *St. Elsewhere* introduz Chris Holt, médica lésbica, cuja função original era estabelecer um arco afetivo com a doutora Annie Cavanero, mas a intérprete desta se recusou. Assim, no primeiro dos dois episódios em que Holt aparece¹⁸, ela se apresenta como lésbica, Cavanero é homofóbica e, ao final, pede desculpas (Kellogg, 2014, p. 12-13). Dessa forma, ao invés de ampliar diálogos e dilatar a compreensão desta vivência, a série se limitava a utilizar a identidade lésbica como subterfúgio pontual da trama, sem dar qualquer contribuição para modificar a representação corrente ou auxiliar nas lutas sociais fora da tela.

Kellogg (2014, p. 10-16) aponta que seriados nesta década mantiveram a aparição uníssona entonada por estereótipos, dispostos a seguir. No *sitcom Cheers* (1982-1993), durante o episódio *The Boys in the Bar*¹⁹, Norm afirma conseguir identificar um gay a uma milha de distância através das roupas, jeito de falar e outras características que, segundo seu discurso, diferenciava gays dos homens héteros, apontando a caricatura homossexual a fim de produzir o riso (Bergson, 1983, p. 16) e ainda reafirmando a distância abismal entre homo e heterossexuais. Já no seriado policial *Hill Street Blues* (1981-1987),

18 O episódio *Girls Just Want to Have Fun* está disponível na íntegra em <<https://www.dailymotion.com/video/x7tqg0o>>. Acesso em 10 jun. 2024.

19 Para ler mais sobre o episódio e conhecer os atores, acesse a sua página no IMDb, disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt0539884/>>. Acesso em 10 jun. 2024.

a policial lésbica Kate McBride²⁰ era uma personagem recorrente até que foi acusada de assediar uma oficial e logo não apareceu mais na trama, um arco que reforça o receio que a sociedade tem acerca do desejo homossexual que seria proferido num impulso incontrolável (Hocquenghem, 2009). No *sitcom* *Kate & Allie* (1984-1989), no segundo episódio da segunda temporada, as heterossexuais personagens-título fingem ser um casal na tentativa de reduzir o valor do aluguel. Enquanto reproduzem estereótipos para *parecerem* cônjuges, descobrem que a dona do apartamento é lésbica. Este é o único episódio que a senhoril aparece e, mais uma vez, a representação serve de artifício cômico que opera na diferenciação entre homo e heterossexuais. *Sara*²¹ (1985), por sua vez, foi a única *sitcom* da primeira metade da década a trazer uma personagem gay recorrente: Dennis, um jovem advogado branco que possui uma paixão caricatural pela moda. No entanto, a série foi cancelada em sua primeira temporada.

Em 1983, a epidemia de AIDS obrigou que a homossexualidade fosse o centro da agenda pública ao ser debatido se este era grupo de risco para a doença, fator que fez com que o conservador governo de Ronald Reagan protelasse agir para impedir o alastramento da infecção. Apesar da morte de inúmeras pessoas, a visibilidade no ápice da epidemia foi, para João Silvério Trevisan (2018, p. 425), um momento cabal para não mais apontar o homossexual como invisibilizado, obrigando que o grupo fosse visto como parte da sociedade que necessita de atenção específica. E esta tomada de atenção pela agenda midiática influenciou a representação na ficção dos anos 1980, no entanto, por diversas vezes, reforçando o estereótipo da AIDS como uma doença de homens não heterossexuais.

20 Frames do programa com Kate McBride estão disponíveis no IMDb disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt0081873/characters/nm0001080>>. Acesso em 10 jun. 2024.

21 O segundo episódio do programa, intitulado *Sara's Mom*, está disponível na íntegra em <<https://www.youtube.com/watch?v=vVHJW4MWsk>>. Acesso em 10 jun. 2024.

Os primeiros seriados a debater o HIV em suas narrativas foram os de cunho médico como o já citado *St. Elsewhere* e *Trapper John, M.D.* (1979-1986). Em ambas as produções, pessoas com HIV apresentavam-se enquanto heterossexuais até que, a partir do diagnóstico, alegavam práticas homo/bissexuais (Kellogg, 2014, p. 16). No seriado policial *Hill Street Blues* (1981-1987), Eddie Gregg, um jovem gay branco pobre, tornou-se informante da polícia enquanto se prostituía e apareceu em alguns episódios na terceira temporada. A personagem reaparece em um único episódio da sexta temporada²² e morre por complicações da AIDS (Kellogg, 2014, p. 13-14), reforçando não apenas a associação da AIDS à homossexualidade, mas que este era um fim cabal para homens que faziam sexo com outros homens e, sobretudo, para aqueles que tinham múltiplos parceiros. Gregg era, então, a formulação do comportamento de risco que fazia com que a epidemia se alastrasse.

Em 1988, o episódio *After it Happened*²³ do drama *Midnight Caller* (1988-1991) tinha foco em Mike, um bissexual branco que transmitiu propositalmente HIV para a ex-namorada Tina, que se vingava matando-o. A militância dos movimentos gay e de pessoas com HIV se mobilizou contra a produção alegando que poderia promover replicação da ação de Tina na vida real. Após protestos, o episódio foi ao ar sem o assassinato, mas ainda com Mike transmitindo a IST propositalmente à ex-companheira (Kellogg, 2014, p. 18-19). A repetição dos atos performáticos que ligavam homens não héteros ao HIV construía um conhecimento na população acerca das identidades desviantes que corresponde a função da mídia apontada por Rubin (2018, p. 106) de desencorajar novos migrantes do sistema de sexo/gênero através da restrição a informações realistas.

22 O episódio *Slum Enchanted Evening* está completo disponível em <<https://www.dailymotion.com/video/x5ve4v8>>. Acesso em 10 jun. 2024.

23 Mais informações sobre o episódio podem ser acessadas na página do IMDb disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt0647321/>>. Acesso em 10 jun. 2024.

Mas a representação da comunidade na década de 1980 não se limitou ao HIV. Primeira *sitcom* do canal *Showtime*, *Brothers* (1984-1989) é marcada narrativamente quando no primeiro episódio²⁴ Cliff abandona a noiva no altar e logo revela seu relacionamento com Donald, sendo ambos ricos gays brancos (Kellogg, 2014, p. 21). Cinco anos mais tarde, o seriado *Thirtysomething* (1987-1991), da ABC, exibiu um episódio positivo para a naturalização da homossexualidade com uma cena²⁵ em que dois homens brancos estavam na cama em um momento pós-sexo, porém sem nenhum contato íntimo. Após ir ao ar, os anunciantes retiraram aproximadamente US\$1,5 milhão em receitas da atração em ação de grupos conservadores que pressionaram as empresas que patrocinavam o programa (Kellogg, 2014, p. 26-27). Por ser um serviço de TV a cabo *premium*, os anúncios não fazem parte do modelo de negócio do *Showtime* e possibilitou mais liberdade para que o canal exibisse vivências gays em *Brothers*, enquanto a TV comercial ficou à mercê de patrocinadores influenciados por manifestações e boicotes contra suas marcas.

Também no final dos anos 1980, dois programas seriados deram visibilidade à identidade lésbica. Em 1988, *Heartbeat* (1988-1989) trazia a enfermeira Marilyn McGrath, primeira personagem lésbica no elenco fixo de um drama do horário nobre. Sua esposa Patty também aparecia na trama de forma recorrente, sendo ambas brancas²⁶ (Tropiano, 2002). Em 1989, a minissérie *Sete Mulheres* (1989), da ABC, retratou a vivência de um casal de lésbicas negras durante os movimentos de direitos civis na década de 1960. Protagonizada e produzida por Oprah Winfrey,

24 É possível encontrar todos os episódios de *Brothers* no Youtube, com o primeiro disponível em <https://www.youtube.com/playlist?list=PLpJQchzRXuUdykB6B09Vt_yS0VgLO8umS>. Acesso em 10 jun. 2024.

25 A cena pode ser vista no vídeo do programa *Entertainment Tonight* disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zxUTOvOgggU>>. Acesso em 10 jun. 2024.

26 Há um videoclipe com cenas do casal postado em um canal do Youtube intitulado *GinaGailFan*, utilizando o nome das atrizes que interpretaram Marilyn e Patty, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=RFBUCxkFpDA>>. Acesso em 10 jun. 2024.

a trama levantou na TV o tema do racismo na comunidade LGBTQIA e da homofobia com recorte racial (Kellogg, 2014, p. 20).

Tendo em vista o exposto até aqui, *Sete Mulheres* foi um contraponto às produções que, por mais uma década, deram maior visibilidade ao rico gay cisgênero branco enquanto simulacro da dissidência do sistema sexo/gênero. A constante esquiva em mostrar outras interseccionalidades fazia com que esses produtos construíssem uma limitada identidade cultural da comunidade. Esta minissérie, inclusive, foi ao ar no mesmo ano do episódio de *Thirtysomething* acima citado, mostrando que não há uma lógica linear de representação. Isso é reafirmado com o fato de *Brothers* ter tido cinco temporadas lançadas anteriormente às produções da ABC com amparo da lógica do canal *premium*.

O ponto de maior destaque nesta década, e que devemos observar para não repetir, é a forma como se deu a representação de desviantes em meio à epidemia de AIDS. Estas representações colocavam o vírus, e consequentemente a morte, como uma punição aos que não seguiam a heteronorma. Entretanto, os óbitos ocorreram sobretudo por falta de políticas públicas efetivas. A representação de pessoas com HIV promovia a ideia de que a comunidade seria um grupo de risco para a saúde pública, e assim deveriam anular seus desejos e comportamentos fora do padrão sexual monogâmico, que seria um sexo seguro. Esta situação de subjugamento e tentativa de controle sob justificativa de bem estar social ajudou a criar organizações de defesa ao então movimento gay que reafirmava a necessidade de um olhar com políticas públicas para a comunidade para além do pensamento proibitivo (Trevisan, 2018), sobretudo guiado pela biopolítica. Os avanços civilizatórios naquele momento ocorriam em paralelo à representação de desviantes da heteronorma na mídia que era questionada por grupos reacionários através de pressão financeira. Nesse sentido, retornamos à compreensão de Cedric Clark (1972),

de que os minorizados só aparecerão positivamente na televisão quando derem insumos às empresas.

2.3 AS MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES DA REPRESENTAÇÃO NOS ANOS 1990

Os anos 1990 marcam uma mudança de perspectiva direcionada à comunidade LGBTa na área da saúde, especificamente com a retirada da homossexualidade do rol de doenças e distúrbios da OMS. Na gestão Bill Clinton (1993-2001) foram nomeados gestores homossexuais e se deu a implementação da política *Não pergunte, não diga*, nas Forças Armadas, a qual foi vista como uma forma de permitir LGBs nesses segmentos, mas que, na prática, reafirmava a invisibilidade da sexualidade desviante (Kellogg, 2014, p. 22). Como pano de fundo político-acadêmico, há o encontro dos Estudos de Gênero e dos Estudos Queer em discussões sobre feminilidades e masculinidades (Marques, 2017, p. 42).

No campo midiático, consonante ao que afirma Muniz Sodré (1984, p. 55), naquele momento a TV simulava o mundo, ou ao menos os modelos que atuavam nele. Na década de 1990, foram desenvolvidas cerca de 50 personagens homo/bissexuais em papéis recorrentes, mais que o dobro em relação às décadas anteriores combinadas (Kellogg, 2014, p. 22). O quantitativo possibilitou que uma gama de personagens fosse desenvolvida de forma mais plural, indo desde um olhar mais naturalizado sobre a homossexualidade (Kellogg, 2014, p. 32-33), até representações estereotipadas de homens desmasculinizados e mulheres desfeminizadas (Steiner; Fejes; Petrich apud Corfield, 2017, p. 23).

Quanto à representação masculina, mesmo quando não havia homossexuais na narrativa, diversas vezes era posta a dicotomia entre gays e a fuga de uma dita masculinidade. Em *Seinfeld* (1989-1998), por exemplo, para que George, personagem central hétero, faça um mero

elogio à jaqueta de Jerry, também hétero, ele reafirma seu “histórico de heterossexualidade” como se enaltecer um outro homem fosse um desvio de masculinidade que o colocaria fora da heteronorma²⁷ (Kellogg, 2014, p. 24). Esse é um dos casos que expõem como a precariedade da formulação do binarismo pode afetar até mesmo aqueles privilegiados nesta hierarquização. O que se observa nesta dinâmica é o reforço da divisão binária pela repetição de estereótipos que são performados desde o início da representação de gays na TV.

Quanto à bissexualidade, em 1991, esta identidade apareceu pela primeira vez em uma personagem recorrente no seriado *L.A. Law* (1986-1994) com a advogada C.J. Lamb, que descrevia sua sexualidade como “flexível” (Kellogg, 2014, p. 26). Este limbo identitário sem abertamente formular que aquilo vista é “bissexualidade” é discutido por Guajardo (2018, p. 1-3) como uma situação comum às personagens bis que alegam sua sexualidade como uma “complexidade” ou apenas na ausência de rótulos. Tal condição vai de encontro ao *Manifesto Bissexual* (ABOUT..., 1990, tradução nossa) quando pede para que “não confunda nossa fluidez como confusão, irresponsabilidade, ou inabilidade de se comprometer”²⁸, nos fazendo pensar sobre a distância entre o que está sendo representado, a realidade e como a audiência está construindo essa identidade.

Em 1993, a rede britânica Channel 4 grava a minissérie *Crônicas de San Francisco*²⁹, que é exibida no ano seguinte nos EUA através da PBS, a TV pública do país que a coproduziu. A minissérie conta a história de Mary Ann Singleton, uma jovem moça branca hétero de Cleveland que decide tentar a vida em São Francisco após se apaixonar pelo local nas férias. Ela aluga um dos andares do sobrado da casa

27 A cena em questão está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GXdN-gO94rKQ>>. Acesso em 10 jun. 2024.

28 No original: Do not mistake our fluidity for confusion, irresponsibility, or an inability to commit.

29 Episódios de *Crônicas de San Francisco* podem ser assistidos com áudio em inglês no Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=z4BB89u_cLc>. Acesso em 10 jun. 2024.

de Anna Madrigal, uma senhora branca, excêntrica e que, no último episódio, descobrimos que é transgênero – interpretada por uma atriz cis. Também alugam outros apartamentos os jovens brancos Mona, Brian e Michael, os dois primeiros são héteros e o último um gay que leva uma vida regada a sexo sem compromisso, fruto de uma vivência em guetos sexuais e *cruising*³⁰.

Em entrevista ao documentário *The Untold Tales of Armistead Maupin* (2017), a teórica de gênero Kate Bornstein aponta a relevância de Madrigal ao não ter sido representada por meio de estereótipos comuns para pessoas trans, como vilã, assassina ou qualquer outro aspecto negativo. Segundo Alan Poul, produtor da minissérie, *Crônicas* foi o drama da PBS mais visto até aquele momento em diversas praças, e em São Francisco chegou a bater a audiência de emissoras comerciais. No entanto, a LBGTFobia institucional fez com que, mesmo com o sucesso, a PBS cancelasse a segunda temporada do programa pela pressão de organizações conservadoras que entregaram a congressistas um vídeo com as cenas de homens se beijando, nudez, concurso de roupa de baixo, palavrões e uso de drogas (Untold, 2017). O cancelamento da segunda temporada de *Crônicas de San Francisco* por meio da TV pública dos EUA é símbolo da manutenção da ojeriza aos desviantes que produz sanções do Estado contra a comunidade.

Após a polêmica, duas novas temporadas do programa foram produzidas pela *Showtime* no formato de minisséries (1998 e 2001) baseadas em outras obras de Armistead Maupin, com personagens de *Crônicas* (Bendix, 2019). Enquanto isso, a HBO, outro canal *premium*, lançou em 1997 a série *Oz* (1997-2003), mostrando a rotina numa penitenciária

30 Cruising seria a busca consciente de relações sexuais pontuais anônimas e casuais com pessoas em ambientes públicos ou espaços privados designados para este fim (Arcos, 2013, p. 135).

masculina onde a homossexualidade aparece de pano de fundo³¹, inclusive com uma cena de estupro que seria impossível ser mostrada na TV aberta (Kellogg, 2014, p. 34). Assim, como discutido anteriormente, o modelo de negócio dos canais *premium* possibilitou representar a comunidade em diversos espaços, apesar de manter, de forma geral, pessoas brancas num contexto urbano não periférico e corpos em consonância ao padrão de beleza.

Outras características representacionais da ficção seriada dos anos 1990 concernem à encenação do casamento entre pessoas do mesmo gênero e do beijo entre mulheres, que ocorriam tanto como um artifício de luta contra opressão, quanto como forma de zombaria da personagem e da comunidade. Por exemplo, na *sitcom Roc* (1991-1994), Andrew é contra o irmão Russel casar-se com outro homem tendo como agravante para ele que o futuro cunhado é um homem branco e seu irmão um afro-americano (Kellogg, 2014, p. 30). Mostrando ao espectador que outros marcadores sociais, como a questão racial, são igualmente relevantes na construção identitária (Hall, 2003; Rubin, 2018). Foi com tais nuances de interseccionalidade que o casamento de Russel e Chris foi encenado³², sendo o primeiro entre pessoas do mesmo gênero do horário nobre estadunidense (Baume, 2019[?]). Apesar deste avanço, a *sitcom* seguia a fórmula da aparição dissidente para marcar um episódio incomum à narrativa e Russell aparece em apenas quatro episódios de toda a série (Roc, s.d.).

Na *sitcom Supergatas* (1985-1992) repete-se a lógica da aparição avulsa para criar um evento exótico na trama. O gay branco Clayton, que assim como o resto das personagens já passou dos 50 anos, faz a sua segunda e última aparição no seriado para contar à irmã Blanche,

31 Uma thread no Twitter mostra algumas das cenas de nudez e relações entre homens em OZ, disponível em <<https://twitter.com/duuedu69/status/1248695182184402946>>. Acesso em 10 jun. 2024.

32 É possível ver trechos do episódio no vídeo *Roc & TV's First Gay Wedding* disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=vFCzYt44LE>>. Acesso em 10 jun. 2024.

protagonista da série, que vai se casar. A primeira reação dela é de repulsa, mas finda por apoiá-lo (Kellogg, 2014, p. 30). No episódio³³, há um discurso metonímico de Clay cuja voz parece ser de toda a comunidade em busca da compreensão e apoio familiar para que possa expor sua identidade em público. Apesar deste importante momento, há zombarias que por vezes ignoram o lado político da representação e resumem-se a estereótipos, como na indagação “quem vai jogar o buquê?”. Esta cena explícita que aqueles homens estão fora do modelo heteronormativo e ridiculariza a vontade de consumir matrimônio, reafirmando a inadequação dos desviantes à sociedade. Por outro lado, a dramédia *Northern Exposure* (1990-1995) se destaca pela encenação do casamento entre Ron e Eric sem o rótulo do exótico e sem as controvérsias vistas em *Roc* e *Supergatas*. As piadas pontuais ficaram por conta do protagonista Maurice que apontava aquela união como zombaria. No entanto, na medida do possível, o seriado focou nos preparativos e tentava passar a ideia de normalidade quanto a situação (Kellogg, 2014, p. 31).

A comicidade também dá a tônica em *Roseanne* (1988-1997; 2018) quando a personagem título planeja o casamento de Leon e Scott, um casal de gays brancos, em que ela usa uma interpretação caricatural da cerimônia com flamingos e drag queens imitando Liza Minnelli³⁴. Por sua vez, os votos de Scott têm um ar político, sem perder a comicidade, quando ele diz amar Leon de uma forma mística, eterna e ilegal em vinte estados (Kellogg, 2014, p. 31). Tais votos são um humor de protesto aparente (Marcondes Filho, 1988, p. 68) que questiona a opressão estrutural que recai sobre LGBTAs.

33 Cena em que Clayton discute com Blanche sobre a sua sexualidade e a necessidade de apoio de sua irmã, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VO8RrQDOyPQ&t=2s>>. Acesso em 10 jun. 2024.

34 A montagem caricatural do casamento gay pode ser vista na cena disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=CWzxNx1zX0>>. Acesso em 10 jun. 2024.

Quanto a *Friends* (1994-2004), a *sitcom* tem como arco inicial do protagonista Ross Geller o fato da primeira esposa, Carol Willick, terminar o matrimônio informando que se identifica como lésbica e passa a ser alvo de piadas lesbofóbicas por parte de Ross e de seus amigos. Em 1996, Carol se casa com Susan Brunch, ambas jovens brancas, e há um acolhimento do elenco que ajuda na cerimônia³⁵ sem beijo entre as noivas por decisão da NBC. A recusa da emissora expõe a opressão contra os desviantes e o privilégio social de héteros, como materializado no personagem Joey que costumava terminar suas noites em um sexo casual, sem nenhum tipo de censura.

Kellogg (2014, p. 23) observa o fenômeno do “beijo lésbico” nesta década, que era utilizado para gerar burburinho e aumentar a audiência de programas. Uma narrativa comum para este contato era a *curiosidade* de uma heterossexual em beijar outra mulher, como aconteceu em *L.A. Law*, no ano de 1991³⁶. Com a representação do beijo na série jurídica, ocorreram protestos que resultaram na retirada de anúncios, mas também criou interesse do público pelo programa, e outras séries replicaram a fórmula em episódios esporádicos, sobretudo aqueles cuja audiência era utilizada de parâmetro no mercado publicitário (Kellogg, 2014, p. 24-25). Logo foram vistos “beijos lésbicos” em *Picket Fences* (1992-1996), *Sex and the City* (1998-2004) e *Roseanne* (Kellogg, 2014, p. 27-28).

Em *Roseanne*, na sexta temporada, no episódio *Don't ask, Don't Tell*, Roseanne ganha um beijo da sua amiga Nancy que teve repercussão antes mesmo de ir ao ar. Na noite anterior da transmissão, a atriz, que também se chama Roseanne, discursou numa sinagoga e questionou os padrões da televisão alegando que é chocante ver um beijo entre duas mulheres mas não é chocante ver mulheres sendo estupradas,

35 A cena da cerimônia, com os votos das noivas, está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=H_HNjsxrc-Y>. Acesso em 10 jun. 2024.

36 C.J. é protagonista do primeiro beijo entre duas mulheres da TV estadunidense e a cena está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=w_VahScCt3Y>. Acesso em 10 jun. 2024.

mutiladas e baleadas a todo momento (Rich, 1994). Empiricamente, o que Roseanne estava falando naquele momento era sobre a ideologia que permeia a televisão e que valida o que pode e o que não pode ser ‘normal’, por vezes indo de encontro à saúde dos minorizados. Mas, apesar do burburinho, a ABC recebeu cerca de 100 ligações por conta do episódio, a maior parte delas foi positiva (Rich, 1994).

Quanto ao que seriam as ficções seriadas mais relevantes para a história da representação homossexual, diversos pesquisadores apontam duas produções do final da década de 1990: *Ellen* (1994-1998) e *Will & Grace* (Cooper, 2003; Shattuck, 2017; Kooijman, 2019). Em 1997, tanto a atriz, branca, quanto a personagem-título *Ellen* (DeGeneres e Morgan, respectivamente) revelam ser lésbicas na *sitcom*³⁷ que se tornou o primeiro seriado protagonizado por uma personagem abertamente lésbica (Shattuck, 2017; Cook, 2018). Enquanto em *Brothers Cliff* dividia o enredo com os irmãos, aqui a história girava em torno de Ellen, ao ponto de ser cancelada na temporada seguinte por ser considerada “muito gay” (Shattuck, 2017). Para McCarthy (2001, p. 597), a televisão estadunidense poderia até estar preparada para *queers* na televisão em eventos pontuais, mas não para sancionar uma invasão lésbica semanal na sua programação.

Ao contrário de *Ellen*, *Will* é interpretado por um homem hétero branco. A personagem não carrega estereótipos de desmasculinização, ao contrário do seu melhor amigo Jack, interpretado por um ator gay branco e que corresponde a estes estereótipos (Kooijman, 2019, p. 452). Este contraponto representacional era importante para demonstrar ao público que mesmo aquelas pessoas que não *pareceriam* homossexuais, poderiam estar neste escopo da sexualidade. Apesar da afirmação de Biden de que a série fez mais pela comunidade do que qualquer

37 A cena é simbólica quando Ellen fala no microfone que é gay, fazendo ecoar para um enorme número de pessoas, na cena e na vida real, a sua condição sexual, ela está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=vCRgnMt7MiM>>. Acesso em 10 jun. 2024.

um, há, ao longo da *sitcom*, uma lacuna de afeto físico entre Will e os homens com os quais se relaciona, por exemplo (Cooper, 2003, p. 517). Ao contrário, no episódio *Acting Out* há zombaria direcionada a militantes quando Jack protesta num link ao vivo da NBC para que seja exibido um beijo entre homens em sua programação. Aproveitando o link, Will beija Jack e faz deste o primeiro beijo entre homens da rede de TV³⁸ (Kooijman, 2019, p. 453), não entre namorados e sim entre amigos de uma forma pragmática quase que como para acabar com a súplica de militantes que desejavam um segundo passo na representação midiática da comunidade. No entanto, a importância de *Will and Grace* se deu por furar a bolha que *Ellen* não conseguiu e, para isso, a *sitcom* apostou em padrões heterossexistas, como a paixão platônica de Grace por Will. Há ainda um *flashforward* do que seria o encontro do filho de Will com a filha de Grace (Kooijman, 2019, p. 453), projetando um *final feliz* hétero projetando o futuro relacionamento de crianças recém nascidas.

O fato é que a TV nos anos 1990 esteve disposta a representar LGBTAs, quase sempre limitada a homossexuais brancos ricos. Mas a TV também retratou outras identidades, como as mulheres bissexuais — apesar de muitas vezes representadas como confusas com sua sexualidade —; e transgêneros, materializados em Anna Madrigal e no pai de Chandler em *Friends*, que é recorrentemente citada na trama por viver numa fronteira de gênero entre *drag queen* e uma mulher trans. Por mais uma década, as fontes pesquisadas não sinalizam a aparição de pessoas assexuais em séries. Também é interessante notar outras mudanças na representação de pessoas da comunidade. Se em 1989 e 1993, respectivamente, *Thirtysomething* e *Crônicas de San Francisco* são punidos por mostrar indivíduos minorizados em contextos de contatos físico, há uma subversão desse fenômeno e essas representações

38 A cena do beijo de Jack e Will está disponível no site da sitcom no Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=Z_sf336rwwA>. Acesso em 10 jun. 2024.

passam a ser utilizadas pela TV aberta para aumentar a audiência e, consequentemente, o lucro das redes, sempre em contextos limitados. Já *Ellen* e *Will & Grace* se destacam por abrir caminho para homossexuais com papéis relevantes em tramas da TV aberta, cuja ampliação se mostra desde o começo da década de 2000.

2.4 OS ANOS 2000 E A ESPERANÇA NO NOVO MILÊNIO

O início do século XXI viabilizou legalmente o casamento entre pessoas do mesmo gênero, quando, em 2001, os Países Baixos tornaram-se o primeiro Estado a permitir tal união e foram seguidos por outras seis nações naquela década. Esse e outros avanços civilizatórios davam ao terceiro milênio o estigma de um novo momento. As mudanças ocorridas nas décadas anteriores deram alicerce para a construção das identidades desviantes que poderiam desenvolver-se fora da marginalidade, se assim quisessem. Havia tanta esperança no novo momento que, num artigo publicado em 2005, o professor Maurício Tavares dizia que no terceiro milênio, “passado o período necessário da militância, as pessoas já não seriam obrigadas a se enquadrar em rótulos ou se definir por siglas”. Neste sentido, Tavares apontava que, no novo momento, as relações afetivas também se dariam longe da heteronormatividade e assim “o casal gay bem comportado e ajustado, seguindo os ditames de um ideário romântico e conservador, já não é mais a única possibilidade no horizonte do pensamento politicamente correto” (Tavares, 2005, p. 60).

Tal clamor por novo tempo esteve presente na primeira temporada do seriado forense *CSI: Investigação Criminal* (2000-2015)³⁹ no episódio

39 Todos os episódios de CSI estão no serviço de streaming Net Now, inclusive o quinto episódio da primeira temporada, Amigos e Amantes citado neste parágrafo. Disponível em <<https://www.nowonline.com.br/series-programa-de-tv/csi-crime-scene-investigation/1000000765>>. Acesso em 5 set. 2020.

que investigou o assassinato de um reitor praticado pela fundadora da faculdade como forma de autodefesa. É descoberto que a cúmplice do crime é uma professora da instituição com quem tinha um relacionamento, sendo ambas jovens, brancas e correspondendo ao estereótipo de *lésbica feminina*. A motivação para o crime foi a extorsão a qual o casal era submetido com ameaças de publicizar o relacionamento e, assim, afundar o nome da faculdade. Na reconstituição da cena, feita em *flashback*, as mulheres afirmam que não vão pagar ao reitor por estarem no século XXI, julgando que o novo momento seria acolhedor às diferenças. Após solucionarem o caso, os peritos refletem sobre o que poderia ter acontecido caso fosse vazado o romance. O pensamento não tem resposta e a reflexão é projetada ao espectador.

O caso de CSI é simbólico já que, se em períodos anteriores a aparição de LGBTAs era motivo de vitória, havia agora a necessidade de dar novos passos rumo a uma representação que mimetize o cotidiano de forma mais verossímil, fazendo do audiovisual um instrumento de auxílio político da comunidade. Mas isso ainda parecia distante, como constatado por Gregory Fouts e Rebecca Inch (2005 apud Cook, 2018, p. 11) ao analisar 22 *sitcoms* na TV aberta e fechada estadunidense durante a temporada de outono em 2000. Dos 125 personagens centrais localizados, apenas três eram homossexuais, sendo dois brancos e um negro. Com base em premissas de estereótipo, esses três homossexuais fizeram mais referência a sua sexualidade do que personagens héteros, reforçando a ideia da sexualidade exacerbada no *outro*. Mas, apesar de tanto falar sobre eles, tinham menos encontros sexuais que héteros. A deficiência de representação dos primeiros anos da década também foi observada por Raley e Lucas (2006 apud Cook, 2018, p. 29) ao não localizarem nenhuma representação bissexual, assexual ou transgênera em nove programas do horário nobre estadunidense na temporada de 2001-2002. Tais levantamentos mostram a manutenção do padrão de marcadores hegemônicos dentro da comunidade,

perdurando a representação de gays brancos em detrimento a outras identidades, colocando-os como um suficiente simulacro da comunidade.

A falta de pluralidade também estava presente na cor da pele e no estrato social das personagens. Kellogg (2014, p. 48) observa que muitas das mulheres homo/bissexuais representadas eram brancas e ricas, não lidando com problemas financeiros em suas narrativas. Vê-se aí a desconexão com mundo extradiegético, um padrão televisivo (Himberg, 2013, p. 74) cuja deficiência representacional favorece o apagamento de outras interseccionalidades que auxiliam na construção da complexidade que são as identidades sexuais e de gênero (Butler, 2013, p. 20).

A visibilidade controlada, observada por Stuart Hall (2003, p. 339), ajuda-nos a entender as representações de LGBTQIA não brancos limitada a produções em que esta é a cor da maioria do *casting*. No entanto, o inverso não ocorreu quando a *Showtime* lançou dois seriados que se propuseram a retratar estes dissidentes, limitando-se a uma representação preponderantemente branca: *Queer as Folk* (2000-2005), que pauta a vivência de gays; e *The L Word* (2004-2009) que dava visibilidade à comunidade lésbica (Shattuck, 2017). Há assim uma homogeneização de identidades – e consequentemente experiências – que padroniza corpos mesmo no espaço da sexualidade desviante (Ziller; Barretos, 2021, p. 8-9). Como comparação entre a representação dos programas e a realidade da comunidade nos EUA, onde se passavam, em 2003, Tom W. Smith divulgou um levantamento acerca do comportamento sexual de estadunidenses – cuja divisão racial limitava-se a brancos e negros. No estudo, homens que tiveram relações com o mesmo gênero desde os 18 anos eram 4.7% brancos e 6.3% negros. Entre as mulheres, 4.1% brancas e 3.7% negras (Smith, 2003, p. 62-66). Esta estatística expõe a discrepância na representação televisiva em programas que

se propuseram a retratar as comunidades gay e lésbica mas que não possuíam verossimilhança quanto a raça/etnia da população.

Apesar desses problemas de representação, *Queer as Folk* é disruptivo desde a primeira sequência ao exibir uma boate repleta de homens não héteros, majoritariamente jovens brancos, dançando, beijando-se, admirando os *gogoboy*s, flertando, tirando a camisa, transando no *dark room*⁴⁰. Tal cena é narrada por Michael que, ao explicar aquele universo, equipara homens gays e héteros dizendo que tudo é sexo para ambos, tal argumento retira o estigma da sexualidade exposta apenas no *outro* e de um desejo que não tem raiz na condição sexual, como sugere Guy Hocqenghem (2009, p. 22). Em outro momento do episódio, Brian, um dos protagonistas, faz similar equiparação lembrando que lésbicas são mulheres e não uma categoria à parte, uma constatação em concordância com Monique Wittig (2006, p. 57) que aponta a categoria mulher comumente tendo significado limitado ao sistema heterossexual e que neste espaço lésbicas não são mulheres. Contudo a série também tem passagens reacionárias como quando Michael e Brian dizem que lésbicas têm amor por crianças por estas serem mulheres, reafirmando uma visão essencialista da ligação da mulher com a maternidade.

Outra passagem importante de *Queer as Folk* é a cena da primeira transa de Justin⁴¹, em que Brian ensina graficamente – ao companheiro e ao espectador – sobre penetração, sexos oral e anal, lubrificação, preservativo e posições sexuais. A sequência chama atenção por representar uma prática que está no limite do socialmente hegemônico e, por isso, costuma ser posicionada como perigosa e poluída. Ao expor

40 Em tradução literal do inglês, *dark room* seria uma sala escura, com pouca ou nenhuma iluminação, por vezes iluminado com luz negra, presente em boates, saunas ou clubes de sexo onde os clientes podem desenvolver atividades sexuais com algum grau de sigilo mesmo que num ambiente público.

41 A cena está disponível em <https://www.xvideos.com/video5178937/cena_gay_quente_do_queer_as_folk>. Acesso em 16 jun. 2024.

tal sexo, a *Showtime* demonstrava ir ao encontro da aceitação dos sexualmente desviantes.

Quanto a pessoas trans, *Queer as Folk* não dá relevância a esta identidade, havendo problemas em sua identificação visual, tão necessária para esta parte da comunidade (Preciado, 2014, p. 137-138), e o espectador não compreende se ali são pessoas trans, *drag queens* ou outras identidades da fronteira de gênero. A única cena relevante de uma pessoa trans na primeira temporada é de uma cigana que faz adivinhações sobre a vida dos protagonistas numa representação folclórica e caricatural da transgeneridade.

Em 2005, a *Showtime* passou a exibir a vivência de um grupo de mulheres lésbicas e bissexuais em *The L Word*⁴², desta vez com personagens negras, apesar da maioria branca (Kellogg, 2014, p. 46). A produção também apresenta Max, um homem trans branco em processo de redesignação de gênero, interpretado por uma pessoa não binária, sendo este o primeiro personagem transmasculino em um seriado estadunidense (Revelação, 2020). Nesta representação pioneira, ele foi retratado como agressivo por conta do seu tratamento hormonal sendo, segundo o roteirista Zeke Smith, uma visão deturpada do procedimento (Revelação, 2020). O que faltou aos seriados da *Showtime*, bem como em todos até então, foi o respeito à identidade transgênera para que ela pudesse ser retratada sem o comparativo constante que realça diferenças e similaridades tanto entre cisgêneros quanto entre LGBs.

Assim como o fenômeno dos *beijos lésbicos* na década de 1990, *The L Word* tinha representação de contatos físicos entre mulheres que ampliava os lucros de empresários do audiovisual. Em 2008, Ilene Chaiken, criadora do seriado, afirmou em entrevista que a audiência da atração era de mulheres héteros, lésbicas e homens héteros, admitindo que esses homens assistiam ao seriado pelo prazer de ver mulheres

42 Trailer de *The L Word* está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=eozHBSy-q68E>> Acesso em 27 jun. 2024.

transando e que um programa de TV não poderia abrir mão de nenhum público (Rosenberg, 2008 apud Himberg, 2018, p. 47). A afirmação de Chaiken evidencia o objetivo mercadológico em representações dúbias também observadas por Alessandra Stanley (2004), crítica de TV, que classificou *The L Word* como uma pornografia *soft-core*, sendo “um manifesto de libertação lésbica e um agrado visual para os homens” (tradução nossa⁴³). Ela também aponta que na televisão seria mais aceitável um beijo entre mulheres do que entre homens e que, neste meio, a bissexualidade feminina é um artifício para empoderar mulheres e também seduzir homens. Pensando estruturalmente, esta afirmação, apesar de fazer sentido em sua ordem prática, é contraditória em seu âmago, já que a liberdade lésbica e bissexual não pode estar vinculada ao prazer do homem heterossexual, que por si só é uma figura central para a manutenção da estrutura que as oprime.

A lógica capitalista requer a multiplicação de mercados para absorver novos consumidores e o que poderia ser apenas uma contestação política ajuda a vender produtos. Produzir uma série com elenco majoritariamente desviante auxilia na estratégia de dividir a comunidade para conquistá-la (Kellner, 2001, p. 61), fazendo com que o público deixe de ver as forças de opressão que há contra a diversidade LGBTQA. Himberg (2018, p. 28) observa que há, no caso da *Showtime*, um intermediário entre cooptação da pauta e política LGBTQA, o que se configura uma disputa de forças desiguais. Com isso, a comunidade garantiu insumos à *Showtime* em troca de uma representação majoritariamente branca, magra e rica, com performances muitas vezes criadas para agradar ao público cisheterossexual.

Apesar das problemáticas elencadas, *The L Word* foi um oásis na segunda metade dos anos 2000 em meio a escassa representação de mulheres da comunidade (Kellogg, 2014, p. 41-46). Na quarta temporada de *Grey's Anatomy* (2007-2008), houve o envolvimento de Erica

⁴³ No original: a manifesto of lesbian liberation and visual candy for men.

e Callie⁴⁴, sendo a primeira branca e a segunda não branca de ascendência latina, ambas compreendendo-se com sexualidade *flexível*. Nos primeiros sinais de interesse em Erica, Callie se envolve com Mark para provar sua heterossexualidade. Erica é retirada da trama por, segundo sua intérprete, receio da emissora em retratar o relacionamento de pessoas do mesmo gênero. Na temporada seguinte é introduzida Arizona, primeira personagem assumidamente lésbica da série, única no horário nobre da TV aberta naquele momento, o que serviu como um posicionamento de *Grey's* enquanto uma série que aceita a diversidade. Na trama, Arizona ajuda Callie no processo de aceitar e externar sua sexualidade publicamente e começam um relacionamento⁴⁵. Arcos de descoberta como este são úteis para espectadores confusos com a própria sexualidade e podem ver na trama saídas para o seu dilema pessoal (Kellogg, 2014, p. 52).

Outro ponto interessante na representação desta década ocorre quando observamos os anos 2000 em perspectiva as outras décadas. Enquanto na década de 1950 a homossexualidade estava nas entrelinhas, desde então assistimos a afirmação das identidades dissidentes com demonstrações físicas de afeto, relacionamentos, casamento e, nos anos 2000, foi exposta a parentalidade de pessoas do mesmo gênero em diversas produções. Esta crescente representacional possibilita a construção de uma identidade através da repetição constante de performances sociais de gênero, reafirmando o que já havia sido estabelecido até ali, bem como a possibilidade de novas experiências.

Em 2000, *Queer as Folk* traz o pequeno Gus, filho do casal Lindsay e Melanie juntamente com o amigo *gay* Brian, que doou esperma, e aborda constantemente a falta de respaldo jurídico no que concerne

44 Cena de beijo entre as duas está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=WQ-gQ_Bk_RLg>. Acesso em 10 jun. 2024.

45 O relacionamento de Arizona e Callie é resumido num vídeo compilado por fãs disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-CbIRENXHbl>>. Acesso em 10 jun. 2024.

à mãe não genitora da criança. Em 2003, a *sitcom It's All Relative*⁴⁶ (2003-2004) conta a história do noivado de Liz, adotada por um casal de *gays* brancos, e Bobby, cujos pais são irlandeses católicos. Quando seus pais precisam se conhecer, acontecem problemas de aceitação que são deixados de lado pelo objetivo em comum de separar os filhos (It..., 2011). Em 2006, Will, personagem título de *Will & Grace*, adota com o namorado Vince o primeiro filho do casal, Ben⁴⁷, num arco que marca o fim da série. Em *Glee* (2009-2015), a protagonista Rachel é criada por dois pais, LeRoy e Hiram Berry⁴⁸, que não aparecem rotineiramente na trama (Kellogg, 2014, p. 66). Em 2009, logo no primeiro episódio de *Modern Family* (2009-2020)⁴⁹, o casal Cameron e Mitchell, ambos brancos suburbanos de Los Angeles, vai ao Vietnã adotar Lily. Em comum, apesar do avanço observado em relação a décadas anteriores, todas essas representações citadas reafirmam a heteronormatividade com casais que constituem uma família nuclear tradicional, mimetizando a heterossexualidade reprodutiva, um esquema familiar heteronormativo com maior probabilidade de aceitação.

Já ao final da década de 2000, a comédia musical *Glee* apresentou Kurt, um gay que tinha um visual andrógino, mas ao contrário de outras representações desmasculinizadas, ele não aparecia como chacota e sim como bastião de defesa desta identidade. No nono episódio da primeira temporada⁵⁰ há uma cena que mostra a importância da

46 Episódio piloto disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=D0RgdQDZlrg>>. Acesso em 10 jun. 2024.

47 Para mais informações e imagens de Ben, acesse a sua página na extensão fandom de Will and Grace. Disponível em <<https://willandgrace.fandom.com/wiki/Ben>>. Acesso em 10 jun. 2024.

48 A primeira aparição de ambos aconteceu na terceira temporada e causou burburinho no fandom da série. Disponível em <<https://starcasm.net/who-plays-hiram-and-leroy-rachel-berrys-gay-dads-on-glee/>>. Acesso em 10 jun. 2024.

49 O episódio piloto, bem como as onze temporadas de *Modern Family*, está disponível no catálogo da Star+ <<https://www.starplus.com/pt-br/series/uma-familia-muito-moderna/6p2y-zz9mh8Kp>>. Acesso em 8 jun. 2024.

50 O episódio *Wheels*, bem como todas as temporadas de *Glee*, está disponível no catálogo da Disney+ <<https://www.disneyplus.com/pt-br/series/glee/5h5XCwlaqNBK>>. Acesso 16 jun. 202.

representação progressista da homossexualidade. Nela, Kurt revolta-se com a distribuição de músicas com nota aguda no coral, tradicionalmente cantadas por mulheres, e consegue, com apoio de seu pai, que o professor realize audições (Kellogg, 2014, p. 55). No fim do episódio, Kurt consegue o seu primeiro solo no seriado, conscientizando ao público quanto a padrões de gênero que podem ser questionados e desconstruídos. O oposto acontece no vigésimo episódio da segunda temporada, em que estudantes elegem Kurt como a rainha do baile⁵¹, aproximando-o da identidade feminina ao desconsiderar a multiplicidade possível de masculinidades. Estes episódios ajudam a explicar ao público a estrutura do sistema heterocentrado e possibilidades de enfrentá-lo, sendo de ainda maior relevância social pela série ser popular entre jovens que podem identificar, a si e seus colegas, com os personagens em algum nível possibilitando aprendizados que saem das telas e tomam forma no mundo real (Machado; Henn; Gonzatti, 2016, p. 1602).

Diante do exposto neste tópico, nota-se que os anos 2000 iniciaram vislumbrando mudanças estruturais, mas que só começaram a ser vistas quando a TV estadunidense desenvolveu personagens LGBs para além dos canais *premium* e da aparição pontual. Enquanto isso, o *Showtime* tinha na representação LGBTa um negócio lucrativo, sabendo vender séries para dentro e para fora da comunidade, numa mercantilização da construção imagético-discursiva que se apropriou até mesmo de uma expressão subversiva como o *queer* para nomear seu longo seriado *Queer as Folk* (Colling; Sousa; Sena, 2017, p. 204).

Quanto à interseccionalidade da representação, por mais uma década foram retratadas majoritariamente pessoas brancas, financeiramente abastadas e, com base na literatura consultada, sem representações relevantes de pessoas transgêneras e assexuais. Mesmo

51 A cena da coroação de Kurt como rainha do baile está disponível no Youtube em <<https://www.youtube.com/watch?v=Y0KhbLmJapw>>. Acesso em 10 jun. 2024.

limitadas, essas representações foram desenvolvidas em contextos mais progressistas, dissertando, por exemplo, sobre a manutenção do armário, o receio de ser descoberto e perder seu prestígio social, como exposto por Sedgwick (2007), um cuidado em retratar a vivência do outro que não era visto anteriormente. Assim, a representação de LGBTAs em séries nesta década dava à comunidade pinceladas de esperança para seguir a luta contra a estrutura sistêmica, sobretudo quando comparada às anteriores.

2.5 OS ANOS 2010 E A INSUFICIÊNCIA DA REPRESENTAÇÃO SEM PROPÓSITO

Nos anos 2010 concretizaram-se direitos anteriormente negados às pessoas LGBTAs. Com as portas abertas pelos Países Baixos em 2001, outros países legalizaram o casamento entre pessoas do mesmo gênero, sobretudo na América e na Europa. Em 2018, a transgeneridade deixou de ser considerada um transtorno da identidade sexual na Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas relacionados com a Saúde (CID), publicada pela Organização Mundial da Saúde (OMS), o que já havia acontecido com a homossexualidade em 1990. Himberg (2018, p. 92) lembra que, mesmo com avanços sociais, as dissidências de gênero e sexualidade continuavam sendo marcadores sociais “relevantes para capacidade de garantir emprego, moradia e acomodações; sentir-se fisicamente seguro nos Estados Unidos; e até simplesmente para não ser olhado ao andar na rua.” (tradução nossa⁵²). Essa dissonância entre direitos conquistados e a vivência cotidiana se confirma nos dados do FBI de 2013 que apontam que um a cada cinco

52 No original: their sexual identity remains relevant to their ability to secure employment, housing, and public accommodations; to feel physically safe in the United States; and even simply to not be stared at when walking down the street.

crimes de ódio cometido no país tinha como motivação a orientação sexual (Labine, 2016, p. 5-6).

Apesar deste cenário, nesta década foi possível observar mudanças no entendimento do cidadão estadunidense. O *Gallup* investigou a opinião da população estadunidense acerca do casamento entre pessoas do mesmo gênero em 1996 e localizou 27% de apoio e 68% de reprovação. Em 2011, o percentual mudou para 53% que apoiam contra 45% que se opunham à união, quase o dobro de apoio em 15 anos (Levs, 2012). Na pesquisa da CNN/ORC International de 2008, ano da eleição de Obama, 44% dos estadunidenses eram a favor do casamento entre pessoas do mesmo gênero. Em 2011, um ano antes da reeleição do democrata, o percentual era de 53% (Levs, 2012). Até a opinião de Obama mudou neste interstício, ao passo que em 2008 era contrário ao casamento, e em 2012 passou a ser favorável (Levs, 2012). Em 2012, David Masci, do *Pew Forum on Religion and Public Life*, apontou dois fatores que influenciaram a mudança de opinião da população. Primeiro, ele reforça o impacto cultural de representações de gays e lésbicas em ficções na aceitação social da comunidade. O segundo fator são os *millennials*, pessoas nascidas a partir de 1981 que, em sua maioria, apoiam o casamento entre pessoas do mesmo gênero (Levs, 2012).

Apesar da apontada importância midiática na aceitação da comunidade, alguns programas permaneciam com uma representação ambígua da sigla, como é o caso de *Modern Family*. Na série, há o reforço dos padrões de masculinidade e feminilidade que estão na base do estereótipo de gênero como a imagem da feminilidade sendo significante de união, laços de harmonia familiares e relacionamentos (Vieira, 2008, p. 224-225).

A saber, no episódio *Dia de eleição*⁵³, da terceira temporada de *Modern Family*, a comicidade em determinado ponto se dá por Cameron e Mitchell não perceberem que o auto falante do carro está ligado e conversam sobre suspeitarem que o noivo de uma professora da escola de Lily seja gay, sequer dando margem à bissexualidade. Dentre as pistas apontadas para se chegar a tal conclusão estão estereótipos de feminilidade, como ele ter escolhido as flores do casamento, ou ter se inscrito em aulas de dança para se preparar para a cerimônia.

Já no episódio *Dia das Mães*⁵⁴, da segunda temporada, as mulheres do bairro convidam Cameron para tirar uma foto comemorativa, sob o pretexto de que ele seria uma *mãe honorária*. Isso fez com que Cameron se sentisse mal ao questionarem seu gênero por ser um pai que dedica mais tempo à filha. Mitchell tenta apaziguar a situação lembrando que, como eles são um novo tipo de família, as pessoas podem não compreendê-los bem, fazendo uso de um vocabulário inapropriado. Tal episódio possibilita a abertura de debates sobre formações familiares não heterossexuais com a homofobia sendo exposta não como discurso proferido por uma pessoa, mas pela sociedade, possibilitando ao espectador compreender esta discriminação de forma estrutural.

Mesmo com esta passagem relevante em prol da comunidade, *Modern Family* não tomou partido sobre a legalização do casamento entre pessoas do mesmo gênero nos EUA e só após a validação estatal foi encenada a cerimônia de Mitchell e Cameron, no episódio de maior audiência até então (Himberg, 2018, p. 78). Como forma de dar visibilidade a união de Mitch e Cam, a ABC anunciou que pagaria a taxa de todos os casamentos, entre pessoas do mesmo gênero ou não, que

53 O episódio Dia da eleição, bem como as onze temporadas de *Modern Family*, está disponível no catálogo da Star+ <<https://www.starplus.com/pt-br/series/uma-familia-muito-moderna/6p2yzz9mh8Kp>> . Acesso em 8 jun. 2024.

54 O episódio Dia das mães, bem como as onze temporadas de *Modern Family*, está disponível no catálogo da Star+ <<https://www.starplus.com/pt-br/series/uma-familia-muito-moderna/6p2yzz9mh8Kp>> . Acesso em 8 jun. 2024.

ocorressem no cartório de Nova Iorque em 12 de maio de 2014, dois dias antes da segunda parte do episódio ir ao ar (Himberg, 2018, p. 78). Esta ação de marketing é importante por dois motivos: primeiro para mostrar como evoluiu a aceitação do público ao longo do período aqui estudado e, conseqüentemente, as possibilidades da representação dissidente. Se em 1989 *Thirtysomething* fez com que a ABC perdesse US\$1,5 milhão em anúncios; agora o canal promove o casamento de homens brancos que criam uma jovem vietnamita adotada, uma narrativa mais palatável e higienizada, seguindo um padrão heteronormativo de família, e pouco disruptiva dentro da lógica *queer* (Miskolci, 2012).

O segundo fator é que a empresa não se mostrava solícita a criar fatos políticos que auxiliassem na conquista de direitos da comunidade. Somada à ação publicitária para comemorar o casamento, a recusa mostra a comunidade como *target*, um mercado consumidor em potencial apto a ter capitaneado o seu *pink money*. Mais uma vez é necessário olhar com *bons olhos* ações de empresas com discurso progressista quando as práticas financeiras lhes são favoráveis, demonstrando a atemporalidade do texto de Cedric Clark que aponta os minorizados interessantes para as empresas apenas quando lhes fornecem insumos.

Esta visão de mercado também é vista em *Glee* que apresentava identidades desviantes à medida que o público dava *feedback* positivo. Na segunda temporada, por exemplo, as líderes de torcida Brittany e Santana⁵⁵, a primeira uma jovem bissexuais branca e a segunda uma lésbica não-branca de ascendência latina, tornaram-se um casal a pedido dos fãs. Também na segunda temporada há a primeira aparição de Blaine⁵⁶, um rico jovem gay branco, que logo vira ponto de apoio de

55 O MSMojo fez uma compilação de 10 memoráveis momentos do casal Brittany e Santana, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yJeJK1Rc9zY>>. Acesso em 28 jun. 2022.

56 O primeiro encontro de Kurt e Blaine aconteceu pouco antes deste performar Teenage Dream em Glee, videoclipe disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=70j133q1lnw>>. Acesso em 10 jun. 2024.

Kurt e ambos engatam namoro a pedido do público (Machado; Henn; Gonzatti, 2016, p. 1603-1904). Tal demanda expõe uma vontade de acompanhar narrativas não héteros, mesmo que em meio a um contexto heteronormativo.

Mas nem tudo era desenvolvido para agradar os fãs em *Glee*, alguns arcos debatiam opressão estrutural como na terceira temporada em que David Karofsky, jogador do time de futebol americano do colégio que reproduzia constantes falas homofóbicas, revela-se apaixonado por Kurt e, por não conseguir lidar com a pressão social da não heterossexualidade, tenta cometer suicídio⁵⁷ (Machado; Henn; Gonzatti, 2016, p. 1605). Desse modo, o seriado dava holofote tanto para aqueles que, assim como Kurt, viviam socialmente a sua condição sexual, como aqueles que, como Karofsky, omitiam a sua sexualidade para viver mais próximo da parte privilegiada do binarismo da diferença.

Mas nenhuma representação em *Glee* chegou tão próxima da disrupção quanto Unique⁵⁸, uma jovem transgênero, negra, gorda e interpretada por uma pessoa não binária. Sua aparição ao final da terceira temporada, exibida em 2012, possibilitou mostrar ao público as múltiplas identidades presentes na sigla e as diferenças entre a desmasculinização de Kurt e a feminilidade de uma mulher trans.

Quando olhamos para a TV estadunidense, Unique era um ponto fora da curva naquele momento. Em 2013, com o lançamento de *Orange is the new black*, o público conheceu Sophia⁵⁹, uma mulher trans negra, interpretada por uma mulher trans, que passou por cirurgia de mudança de sexo paga por uma série de fraudes e, por conta disso, vive privada de liberdade. Na prisão, ela passa por transfobias constantes, seja em

57 A cena em que Kurt visita David no hospital após a tentativa de suicídio está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=WNO0ewGaAAE>>. Acesso em 10 jun. 2024.

58 Um fã uniu cenas de Unique num videoclipe disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=vsyOB9dWeSA>>. Acesso em 10 jun. 2024.

59 Um vídeo da plataforma Fandom explica as dificuldades de Sophia enquanto uma trans negra na cadeia, disponível em <https://orange-is-the-new-black.fandom.com/wiki/Sophia_Burset>. Acesso em 10 jun. 2024.

comentários grosseiros – como *buceta ciborgue* –, ou sutis – quando a diretora da instituição diz que deixar de ser homem é como ganhar na loteria e devolver o bilhete (Kellogg, 2014, p. 63). O *streaming* então tinha mais uma possibilidade de representação para personagens trans negras estarem em voga na cultura midiática.

No ano seguinte à estreia de *Orange*, a Prime Video lançou *Transparent* (2014-2019), uma dramédia sobre a transição de gênero na terceira idade de Maura Pfefferman⁶⁰, uma mulher branca interpretada por um homem cis (Shattuck, 2017). Positivamente, *Transparent* tinha uma equipe técnica repleta de transgêneros (Revelação, 2020), tendo representatividade para além da narrativa, expondo a importância do *streaming* nesta década no que concerne à representação de pessoas trans com destaque nas narrativas.

Tal representatividade esteve presente na Netflix de 2013 quando esta deixou de ser um serviço de *streaming* exclusivamente com conteúdo de outros *players* do mercado e passou a desenvolver produções que utilizam a plataforma como a primeira tela de exibição. Naquele ano foram lançados *House of Cards* e *Orange is The New Black*, que têm protagonistas brancos bissexuais, mesmo que esta condição não seja abertamente comentada na primeira temporada das séries, além de *Hemlock Grove*⁶¹ (2013-2015) que conta com uma investigadora lésbica negra. Naquele ano, a GLAAD ainda não analisava sistematicamente ficções seriadas do *streaming*, mas dedicou espaço em seu anuário para comentar as produções da Netflix e Hulu. A seção do relatório alega que *OITNB* continha mais personagens lésbicas, bissexuais e transgêneros do que quaisquer outra série da TV aberta ou por assinatura naquele momento. E não apenas isso, há ali uma pluralidade de mulheres da comunidade: há lésbicas e bissexuais femininas, desfeminizadas,

60 A cena em que Maura escolhe o seu novo nome está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=D9xi87b0pg8>>. Acesso em 10 jun. 2024.

61 Trailer de Hemlock Grove está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GvIF-Jmh6ktU>>. Acesso em 10 jun. 2024.

negras, brancas, não brancas de ascendência latina, egípcia, algumas ricas por conta do tráfico, outras pobres por conta dos seus vícios ou por terem adentrado ao país ilegalmente, dentre outras identidades que possibilitaram uma representação importante.

Essa pluralidade foi observada por Himberg (2018, p. 34-35) que apontou *Orange, Sense8*⁶² (2015-2018), *Transparent* e *The Wire*⁶³ (2002-2008) como os poucos seriados do século XXI em que há representações relevantes fora do padrão de mulheres brancas femininas. Dos quatro, os dois primeiros são da Netflix, o terceiro da Prime Video, e o último da HBO, empresas cujo modelo de negócio não depende de anunciantes para se manter. Assim, tais janelas de exibição têm liberdade criativa para desenvolver representações que repercutem o que seriam “preocupações do povo”, tornando-os populares e lucrativos (Kellner, 2001, p. 32). Carson Cook (2018) comprovou que de fato a representação vai mudar a depender da janela de exibição quando analisou sete seriados da temporada de 2016-2017, que no ano anterior foram destaque no relatório da GLAAD, três do *streaming* e quatro do horário nobre da TV aberta. Como resultado, o pesquisador observou que os conteúdos do *streaming* possuíam mais homossexuais, transgêneros e LGBTAs num geral; já piadas com temática *queer* eram menos frequentes no *streaming* e, quando aconteciam, a maior parte eram proferidas por LGBTAs (Cook, 2018, p. 31). A pesquisa de Cook reafirma o *streaming* como um espaço propício à representação de pessoas LGBTAs de forma positiva e plural, ao passo que reforça a invisibilização da bissexualidade e da assexualidade mesmo em ambientes com maior representação LGBTQIA+.

Quanto às representações que saíram do padrão analisado nas décadas anteriores, em 2017, a GLAAD contabilizou quatro personagens

62 O trailer de Sense8 está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VX-TnKoivR8>>. Acesso em 10 jun. 2024.

63 O trailer de The Wire está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1S5khO-Z1wBs>>. Acesso em 17 jun. 202.

não binárias em seu anuário, distribuídas na TV aberta, por assinatura e no *streaming*. Além disso, a organização localizou uma personagem assexual na TV por assinatura e outra no *streaming*, esta última foi Todd Chavez⁶⁴, um jovem branco assexual heterossexual, personagem central de *BoJack Horseman*, *sitcom* da Netflix. O seu desenvolvimento com certo destaque possibilitou que outras pessoas assexuais entrassem na trama, como Yolanda e Maude, criando um espaço de entendimento da cultura assexual (Sinwell, 2021). Foram desenvolvidos episódios acerca da ligação entre as comunidades assexual e aromântica, casamento entre pessoas assexuais etc. Este tipo de narrativa que apresenta identidades de forma simpática, cria um espaço amigável para que sejam conhecidas as vivências do outro. No entanto, *BoJack Horseman* era uma ilha e Todd aparece como único personagem assexual no relatório de 2019 da GLAAD.

Outra produção da Netflix que fugiu do padrão representacional foi a mais recente versão de *Crônicas de San Francisco* (2019)⁶⁵. Nesta empreitada da Netflix aparecem pela primeira vez personagens com HIV — mesmo que nos escritos que basearam as minisséries personagens tivessem essa condição explícita (Untold, 2017) — e um gay com surdez, não branco, mostrando novas vertentes de interseccionalidade. Ademais, esta minissérie é didática ao informar o que é a identidade *queer*; ao abordar a transfobia de gays contra homens trans que são bi/homossexuais, bem como ao expor a discriminação de homens bi/homossexuais que se relacionam com homens transgêneros. É exposto ainda como marcadores sociais podem influenciar na aceitação, *passabilidade* e em todo o processo de redesignação de gênero, temas que

64 Todd é conhecido por suas ideias surreais que, por vezes, são postas em prática. Há uma compilação dessas ideias num vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=s-6jUmi4l4zg>>. Acesso em 10 jun. 2024.

65 A versão de *Crônicas de San Francisco* realizada pela Netflix está disponível no catálogo do streaming <<https://www.netflix.com/title/80211563>>. Acesso em 11 fev. 2020.

não eram comuns nas décadas anteriores, e ainda continuam sendo pouco representados em outras produções seriadas.

Outro destaque em *Crônicas* é a presença de profissionais da comunidade atrás das câmeras (Bendix, 2019) para que possam ter a possibilidade não apenas de reproduzir a representação ideológica, mas também de transformá-la (Hall, 2003, p. 180). Mas, apesar dessa importância, quando observamos o seriado cômico *Special* (2019-2021) não observamos uma subversão da representação. Este Original Netflix tem como mote as vivências de um gay branco com paralisia cerebral, sua busca por trabalho e interação social. Ryan O'Connell, criador da série, tem esse distúrbio e escreve e protagoniza a série. Tal posição o possibilitaria, em tese, determinar o que é posto em cena, produzindo instrumentos progressistas para o debate público. Porém, a primeira temporada da série não faz recortes étnico raciais relevantes, tendo apenas um gay negro, que está no elenco de apoio, bem como não há mais nenhuma outra representação dentro da comunidade além de gays. Há na trama um outro gay com deficiência, que aparece de forma isolada, sem relevância ou profundidade narrativa. Isso nos faz pensar sobre quando nem mesmo a permanência de dissidentes no comando das produções consegue expor uma representação plural em termos de marcadores sociais. Mais além, quando uma série dos anos 2010 remete ao perfil representacional dos anos 1990, com pequenos avanços que se tornam largamente celebrados mas que, na verdade, mostram um lento avanço para a diversidade LGBTQIA.

Em suma, o nosso intuito nesta retrospectiva foi mostrar como se aplica o cerceamento dos dissidentes do heterocentrismo nas ficções seriadas, cuja representação age não como imposição do padrão hegemônico, mas visando uma disciplina de vivência normativa (Ziller; Barretos, 2021, p. 5). Observando os espaços carentes de representações não hegemônicas e progressista é que podemos estruturar respostas para sanar tal problema. Como pontuamos, quando ocorre

uma pluralidade representacional, ela fica restrita a horários alternativos, ou canais e produtos de nicho (Carvalho, 2020, p. 227).

Neste sentido, *Crônicas de San Francisco* é uma produção importante por mostrar um rumo para a representação dissidente. Vendo as suas quatro versões, notamos a trajetória de inclusão de LGBTAs entre as produções da década de 1980 até os anos 2010, servindo de documento historiográfico acerca da representação audiovisual. Ao passo que a versão da PBS foi cancelada em detrimento da pauta de costumes, a versão da Netflix é permeada por atores que pertencem à comunidade apontando para um momento de libertação da comunidade no que concerne ao *straightwashing* e ainda dando insumos para que a diversidade de LGBTAs possa travar lutas fora das telas. A evolução observada em *Crônicas* sintetiza a expectativa por mudança profetizada para a década de 2000, mas vista de forma contundente nos anos 2010 ao ponto de, se detalharmos todas as representações de LGBTAs da década, provavelmente tomaríamos todas as laudas desta obra.

De algum modo, a comicidade foi importante ao decorrer da história para que identidades LGBTAs fossem representadas em produções clássicas, como *Soap* ou *Friends*. Nestes pequenos respiros, quando a dissidência não era chacota, vislumbrava-se a tentativa de alcançar o *establishment*, distante do intuito de subvertê-lo. Em uma arena repleta de contradições, avanços e retrocessos, este livro se soma a outras materialidades que miram na ruptura da estrutura que oprime quem não corresponde ao *status quo* do binarismo da diferença. Mas, sabemos que a subversão é um caminho árduo, já que os privilegiados “procuram insistentemente defender a sua estabilidade, naturalidade e permanência (nomeadamente através de representações nos *media* e de performances individuais e colectivas)” (Marques, 2017, p. 48, grifo do autor).

Além do padrão estético, a lógica heteronormativa é uma barreira para representações disruptivas que por vezes servem de *final feliz* em produções como *Glee*, selada pelo casamento de Kurt e Blaine e que têm uma criança gerada pela protagonista Rachel (Machado; Henn; Gonzatti, 2016, p. 1606). Este é um exemplo do que Guacira Lopes Louro (2016, p. 279-280) chama de “entretenimento hétero de luxo” e nos lembra que por mais próximos que essas produções estejam de uma *aceitação gay*, ainda estão longe de uma libertação *queer*.

3.

LGBTA e o Risível

Cada povo, em cada tempo e em cada lugar possui uma comicidade própria, que pode não ser compreendida por pessoas que não compartilham da mesma cultura (Mackie, 1990, P. 12; Propp, 1992, p. 32). A comicidade faz parte do cotidiano das pessoas e concretiza-se na arte através do gênero cômico, uma forma estável e reconhecível de classificar uma produção e serve, como os gêneros em geral, de contrato prévio tanto de leitura quanto de escrita para distinguir uma obra de outras (França, 2009, p. 229-231). Assim, a comédia é um tipo de etiqueta para textos artísticos que têm o riso da audiência como um objetivo, sendo uma “construção *poética*, regida por determinadas intenções e ambicionando provocar determinadas reações” (Mendes, 2008, p. XXI, grifo da autora). Quando esta audiência ri, há uma significação social. Não rimos “em grupo”, quando rimos somos um grupo cúmplice de conceitos e preconceitos (Mendes, 2008, p. 14)

Vladimir Propp (1992, p. 159) sugere haver o bom e o mau riso, numa perspectiva um tanto maniqueísta. No riso bom, é risível a pessoa querida que tem defeitos, mas estes aspectos são superados e tomam uma conotação positiva. Já no riso mau, os defeitos são potencializados e alimentam sentimentos maldosos. Pensamos ainda que há um tipo de humor que não necessariamente seja bom ou ruim, como quando alguém cai na rua ou quando se derruba uma grande quantidade de objetos no chão sem uma consequência negativa direta. No entanto, seguindo três teorias do estudo do cômico, observamos que o seu foco permeia o riso do que está fora do socialmente aceitável.

Para a Teoria da Superioridade, uma das funções da comédia é afirmar a supremacia de um grupo especialmente por meio da representação negativa do outro, assim despertando o prazer em forma de riso (Hobbes apud Propp, 1992, p. 180; Tchernichévski apud Propp, 1992, p. 180). Desse modo, a piada discriminatória tem o intuito de valorizar quem a profere ao torná-lo mais confiante em relação à vítima do riso (Hobbes apud Moreira, 2019, p. 50). O riso, segundo esta teoria,

tem ligação com o importar-se com a vítima do cômico: quanto mais próximo se está de quem sofre a ação, maior será o sentimento de solidariedade (Bergson, 1983). Seria difícil zombar daquele que sofre e quem o faz expressaria a “monstruosidade moral” que tem em si (Propp, 1992, p. 35-36).

A Teoria da Incongruência localiza a criação do cômico em paradoxos, ambiguidades ou situações incomuns (Weaver; Mora; Morgan, 2016, p. 228). Nessa teoria, a comicidade parte da premissa de que o mundo tem regras de comportamento e organização que, quando são quebradas, devem ser “penalizadas” com o riso (Moreira, 2019, p. 53).

Para a Teoria do Alívio, ou Psicanalítica do Cômico, o risível está no campo do inconsciente que descarrega os instintos de agressividade, hostilidade ou impulso sexual, sendo uma forma socialmente aceita do indivíduo ter sensação de satisfação psicológica com a inferiorização alheia (Moreira, 2019, p. 52).

Ou seja, de diferentes formas, o excepcional é jocoso. O humor cria solidariedade entre o grupo ao qual pertence aquele que aponta enquanto desenvolve artifício para a percepção positiva de si mesmo (Moreira, 2019, p. 51).

Tudo isso ocorre pois o gênero cômico oferece mensagens sobre pautas identitárias, assim como todos os textos midiáticos, e opera como instrumento social na construção, coerção e punição do *outro* (Moreira, 2019), mas também pode auxiliar na subversão desta estrutura (Kellner, 2001). Esta disputa ocorre no seio da ideologia, que fixa “significados através do estabelecimento, por seleção e combinação, de uma cadeia de equivalências” (Hall, 2003, p. 164). E a afirmação pública da ideologia se dá em discursos que auxiliam no estabelecimento hegemônico de determinados grupos e projetos políticos (Kellner, 2001, p. 81-83). E uma das formas apontada por Kellner (2001, p. 81) de naturalizar os posicionamentos hegemônicos é através de

produções culturais que, quando decodificadas pelo receptor, induzem a certas posições políticas.

Já quando pensamos na contestação desta cultura hegemônica e a sua visão social, apontamos para uma contra-hegemonia, criando uma dicotomia entre o direcionamento progressista que se contrapõe ao conservadorismo socialmente engendrado (Kellner, 2001, p. 125). Aponta-se, então, uma perspectiva crítica de disputa entre resistência e dominação que pode ser lida através da mídia e de cenas cômicas, que tem na resistência o humor progressista e na dominação o humor reacionário, como veremos adiante.

3.1 A COMÉDIA REACIONÁRIA

Vladimir Propp (1992, p. 176) observou que escritores e pintores atribuem defeitos físicos às figuras que eles querem reprovar moral, íntima ou socialmente. Podemos adicionar aos defeitos físicos também as condições identitárias das pessoas não privilegiadas pelo binarismo da diferença que passam a ser defeitos dentro da lógica do *status quo*.

No humor reacionário, as representações ridicularizam as dissidências, entendendo-as como existências marginais, e servem de reforço da normativo. Sob a ótica da crítica feminista, por exemplo, este tipo de humor é entendido como espaço de ideias hegemônicas planejadas para o consumo masculino (Chapman; Gadfield, 1976 apud Mackie, 1990, p. 13), mesmo que, por vezes, finde como instrumento opressor de alguns homens que não correspondem ao *status quo* do binarismo da diferença. Uma das ferramentas para deslegitimar identidades com o humor é a utilização do sarcasmo para externar opiniões negativas, sobretudo no contexto televisivo (Clark, 1972, p. 128).

É neste contexto do riso reacionário que se encontra boa parte da trajetória representacional de LGBTAs em séries estadunidenses. Como visto no capítulo 1, após ser reconhecida a existência de identidades

dissidentes, a próxima etapa almejada foi a luta por respeito, que leva à legitimação (Clark, 1972, p. 126). No entanto, LGBTAs ficaram atrelados ao estigma do alívio cômico, sendo vistos como tolos, palhaços e ridículos (Raley; Lucas, 2006 apud Corfield, 2017, p. 23). Um problema, já que o risível é alguém por quem não possuímos afetividade (Bergson, 1983, p. 66-67; Propp, 1992, p. 35-36).

Assim, as narrativas criam repetição de estereótipos com falsas generalizações que ajudam a moldar a percepção sobre um grupo social, tornando-se um conhecimento compartilhado que afirma a assimetria entre *sujeito* e *outro* ao naturalizar e reforçar o lugar de privilégio do dominante (Clark, 1972, p. 129; Moreira, 2019, p. 42-43). Para Aristóteles (2004, p. 40) – propositor da Teoria da Superioridade –, a comédia representa as pessoas de forma a inferiorizá-las, apresentando algum grau de distanciamento da realidade. Desse modo, o estereótipo auxilia na ideia de que o *outro* pertença a um grupo homogêneo, uma união bem definida e limitante ao desconsiderar nuances e identidades múltiplas (Hall, 2003, p. 65), possibilitando o prazer no apontamento da alteridade com a validação da estrutura social (Berlant; Ngai, 2017, p. 246).

Com essa leitura, podemos identificar na história seriados que reforçam que *gays* são desmasculinizados e lésbicas desfeminilizadas; que o HIV é um vírus de homens não heterossexuais; que o espaço natural de pessoas trans é a prostituição; que bissexuais são confusos; e que LGBTAs, no geral, têm sexualidade exacerbada. Portanto, quando um programa expõe uma piada discriminatória expressa publicamente o preconceito de quem escreve, dirige e de proprietárias/os dos *players* de exibição. Essa microagressão parece ser amena pelo teor cômico e pode ser aceita pelo espectador que ao rir, afirma a ideia de superioridade de um grupo em relação ao outro; ou a pessoa que assiste pode questionar a lógica discriminatória ali presente através de uma leitura crítica para além do riso.

Apesar da ideia de suavizar a gravidade do insulto por incorrer através de uma piada, os estereótipos do humor depreciativo validam o *status* abjeto das vítimas da comicidade (Moreira, 2019, p. 57). Ao contrário de uma ofensa que poderia ser proferida em momento de raiva, a piada depreciativa demonstra assertividade ao evocar estereótipos (Moreira, 2019, p. 54-55) para expôr que a vítima não condiz com aquela dinâmica social.

Dessa maneira, é importante o alerta de Adilson Moreira (2019, p. 110) sobre as consequências das piadas hostis que se configuram enquanto eventos discriminatórios com potencial de gerar sintomas físicos em seu alvo como “aumento da pressão sanguínea, mudança do padrão de respiração e comportamentos agressivos”, chegando ao nível psicológico como “baixa autoestima, diminuição da aspiração pessoal e comportamentos depressivos”. Esse estresse emocional pode gerar ainda problemas como alterações de pressão cardíaca e quadro diabético. Há ainda o risco de doenças mentais, sobretudo por conta do “estresse de minorias”, que potencializam os casos de suicídio entre LGBTAs, que é de 2,5% a 3% mais frequente na comunidade que fora dela (Galvão et al., 2019).

Assim, mesmo sem nenhum personagem ferindo-se diegeticamente, o humor reacionário pode gerar consequências, evocando outra camada de discussão sobre a “monstruosidade moral” de quem ri do sofrimento (Propp, 1992, p. 35-36). Perde-se então o *status* de comédia pelos sentimentos negativos que a comédia reacionária gera, indo de encontro à diversão análoga ao gênero. Há neste caso a interrupção da lógica piada > riso e, por consequência, a raiva contra os que questionam essas piadas, que dificulta a diversão opressora e expõe a sua capacidade empática (Berlant; Ngai, 2017, p. 240-242). Nesse contexto, cria-se mais um motivo para que grupos minorizados não circulem em certos ambientes (Mackie, 1990, p. 18), ao invés de questionar a construção social que coage e pune através do riso com a

possibilidade de olhar para a opressão estrutural que aponta *sujeito e outro*. Mas isto não quer dizer que estes indivíduos que questionam as piadas reacionárias não tenham senso de humor, muitos costumam rir de si a partir da ótica não hegemônica (Mackie, 1990, p. 18), aplicando a comédia progressista, que debateremos a seguir.

3.2 A COMÉDIA COMO INSTRUMENTO PROGRESSISTA

Há na comédia uma permissão artística de desafiar (e questionar) normas sociais utilizando a ironia e o deboche para formular discursos subversivos (Friedrich, 2018, p. 3). Vale lembrar que, para Vladimir Propp (1992, p. 134), não existe uma particularidade do indivíduo que necessariamente seja cômica e qualquer traço negativo pode provocar o riso. Neste sentido, Mackie (1990, p. 18) aponta as sátiras masculinas feitas por mulheres, um humor progressista que comprova que não há uma exclusividade discursiva, mas sim uma prevalência de disseminação dos discursos heterossexistas (Ziller; Barretos, 2021, p. 5). Tal exemplo retoma o debate sobre produtos midiáticos e seu imbricamento com “forças sociais poderosas, promovendo a dominação ou dando aos indivíduos força para a resistência e a luta” (Kellner, 2001, p. 64).

A própria compreensão do que seria um humor reacionário ou progressista é uma linha tênue, já que a mesma piada pode ter múltiplas interpretações a depender do receptor (Berlant; Ngai, 2017, p. 246-248). A cena de *Soap* em que Dallas é recebido no Texas por uma dona de casa que nunca teria visto um homossexual tem duas interpretações possíveis: 1- é risível aquele que trata a homossexualidade como fora da normalidade humana, sendo uma mensagem progressista por ir de encontro à estrutura opressora; 2- é risível a dona de casa que não tem conhecimento sobre o mundo ao redor, sendo uma mensagem depreciativa e dando suporte a inferiorização da mulher na estrutura

opressora. Essa dubiedade na comédia também é observada por Guacira Lopes Louro (2016, p. 279-280) que indaga se a trilogia de filmes *Minha Mãe é Uma Peça* (2013; 2016; 2019), protagonizada por Paulo Gustavo em *drag queen*, realmente questiona as fronteiras de gênero, já que expõe estereótipos como “a empregada doméstica negra, que adora sambar, a adolescente apaixonada e grudenta, etc.”. Louro recorre ao conceito de Butler de “entretenimento hétero de luxo” que são as representações “domesticadas” que não buscam alterar as fronteiras entre as identidade hétero e não hétero, perdendo seu potencial subversivo, e em algum grau reforçando a manutenção do *status quo*.

Antes de tudo, não compreendemos que os dissidentes não possuem pontos que devem ser reprovados, há motivações que valem a pena ser ridicularizadas num contexto não negativo, em uma (auto) crítica entonada pelo riso, tornando mais fácil de suportar e superar esta situação. Por exemplo, participantes de uma pesquisa de recepção, realizada nos EUA (Blair et al., 2019, p. 56-57), compreendiam como benéfica a piada com finalidade de conscientizar sobre a comunidade, abrindo debates e publicizando desconfortos que as identidades minorizadas passam cotidianamente. Já o humor reacionário foi entendido como simples diversão, sem propósito ou sem retorno positivo para a comunidade.

Dexl e Horn (2017, p. 446-448) sinalizam que a comédia pode questionar estereótipos e difundir a alteridade fora do contexto de superioridade branca heteronormativa. Para isso, é importante compreender que personagens minorizados têm em si outras características que não as identitárias e que podem ser risíveis, sobretudo ao vermos a origem, construção e desdobramentos da história para ampliar o efeito cômico (Bergson, 1983, p. 11). Por exemplo, em certo ponto de *Unbreakable Kimmy Schmidt* (2015-2019), que compõe o nosso *corpus* de análise, a personagem Titus, um gay, negro, *camp* e pobre, tenta passar-se por

hétero para conseguir emprego. Ali a comicidade não está no simples fato de um gay performando a heterossexualidade, mas daquela personagem, que vive na fronteira de gênero, propor deslocar-se para outro ponto no espectro da sexualidade, ação que nos faz pensar nos contrasensos desse deslocamento, além da crítica social acerca da facilidade de héteros conseguirem postos de trabalho em detrimento a LGBTAs.

Nesse sentido, Bergson (1983, p. 24) afirma que a imitação por si só é risível, mas podemos pensar que a ofensa na paródia é opcional ao levarmos em conta Titus quando mimetiza a heterossexualidade e quando um homem cis tenta passar-se pela personagem trans Edie, em *The Jeffersons*. Bergson (1983, p. 54) disserta que o humor numa fala isolada precisa de um signo facilmente reconhecível, o que explica a presença de estereótipos, que se baseiam e alimentam do conhecimento compartilhado. Os signos utilizados no caso de Edie, que aparece em apenas um episódio, são os da falácia de que mulheres trans são homens em vestimentas compreendidas como femininas. Já com Titus, a construção da personagem nos ajuda a compreender motivações e comparações acerca de quem ele é e quem vai tornar-se no decorrer da trama, sendo um ator que tem problemas financeiros por não conseguir oportunidades profissionais. O humor contestatório de Titus serve para questionar o *status quo* discriminatório, tanto do humor reacionário, quanto da própria sociedade.

Tendo em vista a possibilidade contestatória do humor, é importante compreender a mídia enquanto ferramenta de educação informal, cuja pedagogia ensina sobre formas de viver em sociedade, desenvolvendo modos de pensar e servindo como guia de socialização (Louro, 2000, p. 12). As produções audiovisuais dispostas a subverter a lógica estrutural da diferença possibilitam a criação de um conhecimento compartilhado baseado na alteridade, mesmo que esse processo não seja compreendido pelos espectadores que assistem aos conteúdos. A função progressista da mídia é importante para auxiliar na construção positiva

e libertadora do conhecimento acerca da comunidade, dar subsídios à luta contra LGBTAfobia e ainda cooptar novos adeptos para a defesa da causa (Kellner, 2001, p. 139).

Neste sentido, a comédia tem um papel importante no processo educativo baseado na alteridade. Ira Shor e Paulo Freire (2013, p. 206-209) sugerem, dentro da lógica da educação dialógica, que o humor é uma forma importante de passar conhecimento. Freire exemplifica Charles Chaplin enquanto alguém que desvendou certos temas, revelando nos filmes o que estava por trás das situações. A ideia do educador pernambucano pode ser aplicada na passagem de Titus saindo às ruas de Nova Iorque fantasiado de lobisomem e sendo bem tratado por policiais e taxistas – o primeiro grupo com histórico de violência contra pessoas negras e o segundo que não costuma parar para passageiros negros devido ao racismo estrutural – expondo situações recorrente da população não branca. Desta forma, se o humor depreciativo busca degradar pessoas negras, tratando-as com inferioridade, passagens progressistas, a mencionada cena de *Unbreakable* expõe tanto o racismo cotidiano, quanto a sua aplicação na representação cômica que, por vezes, em um contexto reacionário, limita uma personagem negra a risível por sua cor (Dex; Horn, 2017, p. 446-448).

O humor progressista possibilita utilizar a pedagogia do cômico para jogar luz sobre o tema de maneira séria (Shor; Freire, 2013, p. 207), utilizando ironia, exagero, sarcasmo e sagacidade apontados para a estrutura opressora de poder. Produtos midiáticos progressistas, dentre eles os cômicos, ajudam o “oprimido a ver sua própria opressão, dar nome a seus opressores e articular os objetos e as práticas de libertação” (Kellner, 2001, p. 127) e ainda apontam evidências de que os arranjos sociais podem ser diferentes (Mackie, 1990, p. 23).

Por ser uma forma de educação informal, o audiovisual com humor subversivo tem a possibilidade de extrapolar a monotonia professoral de espaços formais de ensino. Para Shor, essa monotonia academicista

nega aos alunos a diversão e a comédia, valores comuns à vida cotidiana (Shor; Freire, 2013, p. 208). Assim, o debate educacional posiciona a comédia como um relevante mecanismo para se conhecer o “concreto da realidade”. Então, quando não utilizado de forma depreciativa, o cômico é um importante instrumento pedagógico, e consequentemente revolucionário, ao subverter a lógica do binarismo da diferença.

No entanto, a Comunicação é um campo controlado majoritariamente por grupos privilegiados pelo binarismo da diferença, que decidem sobre as imagens de seus membros e de outros grupos sociais. Isto faz com que potencialmente minguem a possibilidade de uma comédia libertária, ao modo paulofreiano. Isso nos leva à fala de Joe Solmonese sobre existirem gays na indústria audiovisual trabalhando para ajudar a causa (Himberg, 2018, p. 82-83), mas isso ainda representa um pequeno avanço dentro de uma enorme rede de significações. Vale evidenciar que até séries com homossexuais em posições importantes nos bastidores têm problemas de representação, como quando Micthell e Cameron provocam o riso a partir de estereótipos da homossexualidade em *Modern Family*.

Contextualmente, estamos vivendo um momento histórico em que diversos grupos sociais compreendidos como *outro* reafirmam publicamente a insatisfação com estigmas e mazelas sociais que pairam sobre eles. Estes sintomas sociais são refletidos na cultura do cômico, como vimos no capítulo anterior. Propp (1992, p. 61), que viveu a juventude durante a Revolução Russa, lembra que o público busca as artes cômicas para satirizar os defeitos que ainda sobrevivem nos costumes e a arte ajuda a superá-los. Rindo podemos questionar estruturas discriminatórias que reafirmam hierarquizações baseadas em valorar o indivíduo a partir de sua identidade (Mackie, 1990, p. 14).

3.3 A SITCOM

Sitcom é a forma abreviada de *situation comedy* (do inglês: comédias de situação). Este formato, hoje consolidado na televisão, tem como base o teatro de variedades que influenciou no surgimento das comédias de situação no rádio e que nos anos 1940 chegaria à TV e se tornaria um dos formatos mais populares da televisão estadunidense (Ceretta, 2014, p. 22; Búzio, 2016, p. 47; Friedrich, 2018, p. 4).

Como qualquer outro gênero televisivo, *sitcom* é como uma etiqueta colocada sobre um produto audiovisual que funciona como um acordo entre quem vê e quem produz, com finalidade de organizar a comunicação, conduzir o processo de produção e estruturar a forma do produto, orientando a expectativa do telespectador (França, 2009, p. 231). Utilizamos o recorte analítico do gênero cômico a partir de sua possibilidade enquanto instrumento progressista de questionamento das estruturas sociais do binarismo da diferença. Assim, utilizaremos o recorte do gênero cômico com base no entendimento da professora Vera França (2009, p. 223) de que

A preocupação com os gêneros televisivos não busca o gênero em si mesmo, mas como ferramenta de análise da televisão que temos, ou daquilo que esta televisão produz. Ou seja, o gênero não é o objeto final de estudos, mas uma chave de leitura dos processos comunicativos televisuais. Assim, e como todo instrumento operacional analítico, ele precisa ser avaliado do ponto de vista de sua utilidade, alcance e limites.

Levamos em conta a fala da professora Vera França (2009) por este não ser um estudo que busca, de fato, compreender o cômico, mas a sua utilização enquanto um artifício comunicacional que expõe, em algum nível, a ideologia dos meios de comunicação.

Diante disso, é importante apontar que a *sitcom* tem algumas características estruturais que a diferencia de outros formatos como

se assemelhar a um reflexo do cotidiano, mas não necessariamente com factuais do noticiário. Outro ponto é o tempo de duração do episódio que costuma ser entre 20 e 30 minutos (Búzio, 2016, p. 59), a depender da grade da emissora, mas a evolução do formato possibilitou uma ampliação de tempo de tela. Vemos esta evolução em *Big Mouth* e *Unbreakable Kimmy Schmidt* que costumam ter cerca de meia hora de duração, mas em episódios específicos (e especiais) isso extrapola, chegando a primeira a ter um episódio de 46 minutos e a segunda um episódio com 54 minutos.

As *sitcoms*, via de regra, contam tramas do mesmo grupo de pessoas que interagem entre si num limitado número de ambientes que se repetem a cada episódio e costumam ser o ponto de encontro das personagens (Búzio, 2016, p. 47), como local de trabalho, casa de personagens, bares, cafés, restaurantes, dentre outros, locais que identificamos rotineiramente. Já as personagens, são uma espécie de arquétipos e trivialidades do cotidiano com relações familiares e afetivas, problemas no trabalho, conquistas, sem se centrar em assuntos factuais, criando um espaço confortável para quem assiste (Búzio, 2016, p. 59).

No que concerne à tradicional linguagem da *sitcom*, temos a tradução audiovisual da compreensão de Henri Bergson (1983, p. 7-8) acerca do riso diegético e o riso extradiegético. Podemos entender o primeiro quando um ator ri de algo que aconteceu na trama, já o segundo seria aquele que não emana dos atores, mas de fora das cenas por meio da plateia que costuma presenciar as filmagens, retomando as raízes teatrais do formato (Ceretta, 2014, p. 52). O som dessas risadas é conhecido como *claque* (no inglês: *laugh tracks*) – termo que também corresponde ao som de outras reações do público como onomatopeias de pena e reprovação – e é colocado no pano de fundo da versão final do episódio para ampliar e indicar a intenção cômica das cenas (Ceretta, 2014, p. 52). É para essa plateia que produz a claque que a atuação

das *sitcoms* costuma acontecer, fazendo com que haja o princípio da “frontalidade” que direciona a atuação corporal dos atores para o público (e consequentemente para as câmeras que tradicionalmente ficam fixas na parte da frente do palco), influenciando a *mise en scène* do formato (Ceretta, 2014, p. 52).

Ainda há na contemporaneidade, produções que utilizam características tradicionais do gênero, como as *sitcoms* do *corpus Merry Happy Whatever* e *One Day at a Time*, que possuem cenários que se repetem, o princípio da frontalidade, a quantidade intensa de piadas em suas falas, o núcleo familiar como central, a claqué, dentre outros.

No entanto, Fernanda Ceretta (2014, p. 53) aponta mudanças que estão em curso no padrão das *sitcoms* como a perda da claqué, da frontalidade e da câmera fixa, sobretudo por influência de outros tipos de linguagens televisivas. É possível observar a tomada de características documentais como em *Modern Family* e *The Office* (2005-2013), com elementos do *reality show* com personagens dando depoimentos e olhando para a câmera, dando a entender que sabem que estão sendo filmados. Já David Búzio (2016, p. 50) observa que as personagens também mudaram — deixando de ter valores “louváveis”, dentro de uma lógica cristã — e passaram a ter características como infidelidade, egocentrismo, traição etc.

Outra característica tradicional do gênero é que cada episódio tem uma história diferente (Ceretta, 2014, p. 22), fazendo uma narrativa circular que, por vezes, sugere continuidade, como em casos de gravidez ou casamento, mas que não é obrigatório (Búzio, 2016, p. 60), já que hoje esta característica também está em desuso e há cada vez mais continuidade direta nas narrativas (Friedrich, 2018, p. 4). Este esquema narrativo com acontecimentos pontuais que poucas vezes marcam a narrativa de uma forma mais relevante foi responsável por grande parte das primeiras representações homossexuais na TV estadunidense.

Seja com as características clássicas ou as inovações mais recentes, a *sitcom* é historicamente importante para representar personagens da comunidade desviante, desde *All in the Family* até *Will and Grace*. O que muda são as possibilidades de construir um humor progressista, algo que mais do que nunca está em jogo diante dos avanços civilizatórios que fortalecem o movimento LGBT+ e possibilita com que os conglomerados de mídia construam narrativas para além da simples aparição, mas ainda é necessário um esforço para fugir de construções reacionárias. As *sitcoms* já mostraram que podem desenvolver histórias para além da simples aparição e sem cair na visualidade vazia, é preciso então que nas reinvenções que o gênero têm passado seja possível dar um passo à frente na representação e colocar na tela cada vez mais identidades que que fujam da heteronorma e que seja possível dar um respaldo a estas identidades retratadas para que questionar as fronteiras do binarismo da diferença e suas vivências saiam da posição de *outro*.

Assim, este gênero pode ser um espaço que possibilita a disseminação do humor progressista, mas esta ainda não é uma realidade no mercado audiovisual como veremos na pesquisa de campo sobre o padrão representacional nas *sitcoms* originais da Netflix na década de 2010.

4.

Trajetória Metodológica

A nossa trajetória metodológica inicia com a busca pelo melhor caminho de estudar o padrão representacional da Netflix, buscando encontrar a forma de responder as questões motivadoras que surgiram com as inquietações empíricas, desenvolvendo um método científico que estruturasse o processo de análise. Tal formulação será vista ao longo deste capítulo explicando a forma como o *corpus* surgiu e como se deu o processo de coleta dos dados numa análise de 88 episódios através de 21 categorias de análise.

4.1 CAMINHOS PARA ANÁLISE DO CORPUS

As análises deste livro têm os seguintes questionamentos como norte inicial: Como foram representadas as personagens LGBTAs nas *sitcoms* originais da Netflix na década de 2010? Qual o perfil desses personagens e o nível de pluralidade representacional? A representação cumpriu o seu papel na luta pelo respeito à comunidade? No geral, essas perguntas nos ajudam a compreender a forma como é desenvolvida a representação de pessoas LGBTAs nas séries estudadas. Temos como ponto de partida a hipótese que a Netflix é um espaço acolhedor às identidades desviantes e utiliza o cômico para rever a ordem do privilégio binário. No que concerne ao campo teórico, entendemos que para nos ajudar a responder estas perguntas mostra-se relevante a combinação dos Estudos Culturais e dos Estudos de Gênero com os estudiosos das Teorias da Comichidade, considerando que seu arcabouço possibilita compreender as disputas sociais, vendo na ideologia uma forma de sustentação teórica dos sistemas de dominação (Kellner, 2001, p. 85).

Replicamos, em parte, uma longa lista publicada por Leandro Colling (2012, p. 124-126) na conclusão do artigo *Como pode a mídia ajudar na luta pelo respeito à diversidade sexual e de gênero?*, a qual nos ajuda a traçar linhas básicas de como ações da mídia podem ser utilizadas

como mecanismo para a libertação da opressão estrutural que a comunidade está à mercê:

1) Quebrar a hierarquia entre as identidades de gênero e as práticas sexuais. Sempre que hierarquizarmos alguma identidade ou prática, estaremos gerando opressões, desrespeito, exclusões. [...] O que propomos é evidenciar como essas normas e leis foram construídas, como outras sociedades, atuais ou anteriores, possuíam ou possuem outras condutas e legislações e, sobretudo, revelar o quanto determinadas normas e leis, da forma como são utilizadas, produzem novas discriminações e sofrimentos. [...];

2) Problematizar sempre a construção das identidades: nenhuma é original, natural ou normal. [...] nós somos resultado da nossa cultura, é ela quem lê, elabora e reelabora constantemente as nossas identidades, queiramos ou não. [...]

3) Fim dos binarismos. Somos educados para pensar o mundo de forma dicotômica e isso também se traduz no pensamento sobre os gêneros e as sexualidades. [...].

4) Respeito a quem deseja ficar na margem. A norma hegemônica sempre empurra todos para o centro, que representaria a respeitabilidade, a decência, a saúde, a higiene, o ideal de vida etc. Com isso, desrespeita quem deseja habitar as margens, quem não aspira esse centro como seu projeto de vida. Os seguidores da norma, inclusive, muitas vezes justificam a violência sofrida por quem está nas margens com frases como: “também, veja só, ele pediu para ser violentado, agredido. Quem manda ser assim?”. Esse tipo de comentário, muito comum, carrega o desejo de que todos sejam iguais quando as evidências nos mostram que somos diferentes;

5) Politização do abjeto. [...] Abjeto “não se restringe de modo algum a sexo e a heteronormatividade. Relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas ‘vidas’ e cuja materialidade é entendida como ‘não importante’” (PRINS; MEIJER, 2002, p. 161). [...] Quando um ou mais gays de classe média alta são espancados na Avenida Paulista, toda a imprensa cobre o assunto e se mostra sensibilizada com o aumento da violência. Quando travestis são assassinadas brutalmente não vemos a mesma sensibilização e espaço na mídia. Ou seja, algumas pessoas não podem ser violentadas

e outras, abjetas, podem. Por isso, é necessária a politização do abjeto, o que passa pela humanização de todas as pessoas, no sentido de revelar que temos histórias de vidas complexas, sofremos e merecemos ser felizes.

6) Por fim, a constante problematização da heterossexualidade compulsória e da heteronormatividade, que também é possível pelo acionamento dos itens anteriores, mas não só [...].

Analisar se estes pontos foram levados em consideração na construção das *sitcoms* estudadas é observar se a representação das identidades dissidentes subverte a lógica sistêmica a favor das LGBTAs representadas. Ajudar na luta pelo respeito à diversidade sexual e de gênero, como sugere Colling (2012), é estar junto ao viés progressista que a mídia pode tomar, nos fazendo pensar sobre todas as representações que escapam a este escopo, mesmo que não pareça ser depreciativo, mas também não auxilia na promoção social das identidades ali expostas. Conforme aprofundaremos no subtópico 4.3.4, os pontos levantados por Leandro Colling (2012) se tornam categorias de análise deste livro buscando identificar as representações progressistas do *corpus* ao passo que para identificar o humor reacionário foram desenvolvidas categorias próprias, a partir de uma gama de estudos do humor, para a classificação das piadas localizadas nas *sitcoms* aqui analisadas.

Como método para análise do *corpus*, definimos a Análise de Conteúdo proposta por Bardin (2011) e, diante da gama de caminhos possíveis utilizando a AC. Optamos por nos debruçar sobre a representação identitária da comunidade LGBTQIA a partir de como elas foram retratadas em situações específicas, elencadas nas categorias de análise cujo processo de criação foi explicado abaixo. Assim, além da representação das *sitcoms* enquanto um produto audiovisual comum, ainda propomos análises acerca de como esta população pode provocar o riso no espectador.

Em um processo de pré-análise foi possível localizar e sistematizar os conteúdos que seriam estudados, tendo em vista que a Netflix conta com uma ampla variedade de conteúdos no catálogo, que muda a cada país em que opera, permanecendo apenas o conteúdo original em comum a todos. Recorremos então à explicação de Michel Arouca (2020), editor do site *Série Maníacos*, que classifica o selo “Original Netflix” em quatro categorias:

1 “100% Originais”: produções sob encomenda que têm a Netflix como primeira janela de exibição, na maioria das vezes com todos os episódios disponibilizados de uma vez, para que o público possa maratonar. Exemplos: *House of Cards*, *Orange Is the New Black* e *Sense8*.

2 “Semi originais”: produções de determinados países que a Netflix adquire os direitos de exibição para territórios em que possui negócios, exceto no país da transmissão original. Exemplos: *Merlí* (2015-2018), *The Good Place* (2016-2020) e *Better Call Saul* (2015 - 2022).

3 “Coproduções”: produtos cujos direitos de exibição foram comprados pela Netflix para territórios em que possui negócios enquanto age financiando parte da produção. Exemplos: *Lilyhammer* (2012-2014), *Anne with an E* (2017-2019) e *The End of the F***ing World* (2017-2019).

4 “Não era minha, mas agora é”: produtos que não eram originais da plataforma, mas após sucesso no catálogo, ou com a desistência de produção pelo veículo original, a Netflix compra os direitos e passa a financiar o desenvolvimento sendo a primeira janela de exibição. Exemplos: *Black Mirror* (2011 - atualmente), *Lucifer* (2016 - 2021) e *La Casa de Papel* (2017 - 2021).

Esta divisão nos ajuda a compreender o quão introjetada no desenvolvimento dos produtos a Netflix pode estar, bem como qual a liberdade que ela possui para ter ou não personagens LGBTAs, independentemente de outra empresa.

Tendo em vista a falta de consenso sobre gêneros televisivos em que empresas, críticos e acadêmicos propõem diferentes tipologias (França, 2009, p. 232), utilizamos como base de estudo a descrição que a Netflix utiliza na plataforma para classificar as séries. Assim, localizamos séries cômicas que vão desde *sitcoms* até esquetes e animações *nonsense*. O público-alvo também é variado, uma vez que algumas séries têm como objetivo ser um entretenimento para toda a família e outras são destinadas apenas ao público adulto, segundo informado no site da Netflix.

Com base nestas diretrizes, na triagem da pré-análise, identificamos 81 produções ficcionais de comédia cujas primeiras temporadas foram lançadas entre 2013 e 2019. O passo seguinte foi procurá-las dentre os relatórios da GLAAD acerca da representação dissidente em produtos audiovisuais seriados. Em oito relatórios foram citadas nominalmente 15 das produções identificadas como comédia. Somou-se a este contingente outros seriados que nós tínhamos ciência da existência de personagens LGBTa, bem como através do acesso a listas amplas localizadas no Google acerca de seriados com personagens desta comunidade. Tais listas foram encontradas sempre na primeira página do buscador em que pesquisamos a combinação dos termos “personagens” e “Netflix” somado a diferentes identidades, cada uma combinada em distintas buscas: “gay”, “lésbica”, “bissexual”, “trans”, “assexual” e “LGBT”. Foi pesquisado ainda com o correspondente dos termos em inglês.

A partir disso, entre os dias 29 de abril e 6 de maio de 2020, os títulos não localizados nesta primeira triagem foram, um a um, investigados acerca da existência de personagens pertencentes à comu-

nidade LGBTQIA com a busca do título original no site oficial da GLAAD e posteriormente no buscador do Google, neste caso com acréscimo de expressões como LGBTQ, gay, lésbica, pansexual, trans e bissexual, assexual, ajustando o idioma dos termos conforme a nacionalidade da série. O resultado foi de 35 produções que teriam algum personagem LGBTQIA.

Com um potencial *corpus* selecionado, deparamo-nos com um material extenso e complexo. Tendo em vista a multiplicidade da comédia contemporânea que se espalha por tantos gêneros, desde o terror à pornografia (Berlant; Ngai, 2017, p. 239), decidimos delimitar o foco de análise nas sitcoms, uma linguagem cômica genuinamente televisiva. Foi retomada então a lista de 35 seriados anteriormente identificados, dentre eles havia 10 *sitcoms*. Foi retirada desta nova listagem *Fuller House* (2016-2020), que por ser baseada em *Três é demais* (1987-1995) assemelha-se à categoria “Não era minha, mas agora é”.

Apesar da considerável redução, ainda estávamos diante de um extenso *corpus* de análise, e buscamos caminhos para realizar a pesquisa. Analisar apenas a primeira temporada não seria suficiente para compreender a complexidade do desdobramento de personagens como Todd Chavez, de *BoJack Horseman*, que compreende ser assexual apenas no último episódio da terceira temporada. Por isso, formulamos um *corpus* representativo que se baseia nos episódios mais queridos do público a partir do ranqueamento feito por espectadores, o que os torna potencialmente mais acessados e, eventualmente, podendo ter recortes de cenas ou diálogos dos referidos episódios postados em redes sociais, a depender do envolvimento do consumidor com o título.

Em uma observação inicial, notamos que os episódios mais comentados tendem a ser aqueles que provocam discussões, seja numa perspectiva positiva ou negativa, e que parte desse debate pode estar centrado em questões concernentes às identidades LGBTQIA. Ademais, ressaltamos que a recepção dessas representações é importante para

a pesquisa, pois ajudam “a constituir a visão de mundo dos indivíduos, o senso de identidade e sexo, consumando estilos e modos de vida, bem como pensamentos e ações sociopolíticas” (Kellner, 2001, p. 82-83). É a partir da repetição do ato performático, encenado audiovisualmente, que o receptor pode construir e legitimar identidades (Butler, 2013, p. 200), bem como construir um conhecimento compartilhado acerca das identidades representadas (Moreira, 2019, p. 42-43). Assim, é na esfera da recepção que todo o conteúdo produzido pela Netflix pode tanto reforçar as identidades existentes quanto interromper a hegemonia de certas identidades (Silva, 2000, p. 95-96).

Para evitar disparidades na seleção do *corpus* de análise, utilizamos como base o site IMDb, que possui registro de todos os episódios das séries listadas com avaliação de um considerável número de receptores que podem atribuir, a cada episódio, notas que vão de uma a dez estrelas, cuja média é exposta na página do seriado.

Selecionamos para compor o *corpus* da pesquisa um total de 10 episódios de cada série: os nove episódios mais bem avaliados no IMDb e o primeiro episódio, independentemente de sua avaliação, por ser comumente um espaço de apresentação de personagens. Não chegou a esta quantidade *Merry Happy Whatever* (2019) que, no período avaliado (entre 2013 e 2019), lançou apenas oito episódios, nesse caso, todos os episódios foram selecionados. Quando houve empate nas notas, o critério de seleção foi pelo episódio com maior número de avaliações, demonstrando maior envolvimento do usuário com o conteúdo, dando forma a uma comunidade que interage socialmente a partir do conteúdo audiovisual.

A partir dessas diretrizes, a coleta dos episódios foi realizada entre os dias 6 e 8 de maio de 2021 a partir das notas do IMDb, que como podem ter sofrido alterações desde então, deixaremos elas grafadas na Tabela 1, ao lado dos 88 episódios que fazem parte do nosso *corpus* de análise. Com este método de seleção, a maior parte

das *sitcoms* que possui mais de uma temporada teve episódios selecionados ao decorrer dos anos, possibilitando que a análise pudesse compreender a evolução de personagens e a potencial exposição da sua sexualidade e condição de gênero para o público.

Tabela 1: Lista de episódios analisados

SITCOM	EPISÓDIOS
<i>Big Mouth</i> (2017-2025)	Temporada 1 T01E01 - <i>Ejaculation</i> - Nota: 7,4 T01E05 - <i>Girls Are Horny Too</i> - Nota 8,2 T01E08 - <i>The Head Push</i> - Nota 8,2 Temporada 2 T02E02 - <i>What Is It About Boobs?</i> - Nota 8,2 T02E08 - <i>Dark Side of the Boob</i> - Nota 8,5 T02E09 - <i>Smooch or Share</i> - Nota 8,2 T02E10 - <i>The Department of Puberty</i> - Nota 8,5 Temporada 3 T03E01 - <i>My Furry Valentine</i> - Nota 8,1 T03E05 - <i>Florida</i> - Nota 8,2 T03E11 - <i>Super Mouth</i> - Nota 8,3
<i>BoJack Horseman</i> (2014-2020)	Temporada 1 T01E01 - <i>BoJack Horseman: The BoJack Horseman Story, Chapter One</i> - Nota 7,1 T01E11 - <i>Downer Ending</i> - Nota 9,2 Temporada 2 T02E11 - <i>Escape from L.A.</i> - Nota: 9,3 Temporada 3 T03E04 - <i>Fish Out of Water</i> - Nota 9,6 T03E11 - <i>That's Too Much, Man!</i> - Nota: 9,6 Temporada 4 T04E02 - <i>The Old Sugarman Place</i> - Nota: 9,3 T04E11 - <i>Time's Arrow</i> - Nota 9,8 Temporada 5 T05E06 - <i>Free Churro</i> - Nota 9,8 T05E11 - <i>The Showstopper</i> - Nota: 9,6 Temporada 6 S06E07 - <i>The Face of Depression</i> - Nota: 9,4

SITCOM	EPISÓDIOS
<i>Everything Sucks!</i> (2018)	Temporada 1 T01E01 - <i>Plutonium</i> - Nota: 7,0 T01E02 - <i>Maybe You're Gonna Be the One That Saves Me</i> - Nota: 7,7 T01E03 - <i>All That and a Bag of Chips</i> - Nota: 7,2 T01E04 - <i>Romeo & Juliet in Space</i> - Nota: 7,4 T01E05 - <i>What the Hell's a Zarginda?</i> - Nota: 7,6 T01E06 - <i>Sometimes I Hear My Voice</i> - Nota: 7,5 T01E07 - <i>Cheesecake to a Fat Man</i> - Nota: 7,3 T01E08 - <i>I Just Wanna Be Anybody</i> - Nota: 7,8 T01E09 - <i>My Friends Have Been Eaten by Spiders</i> - Nota: 7,7 T01E10 - <i>We Were Merely Freshmen</i> - Nota: 8,1
<i>Grace and Frankie</i> (2015-2022)	Temporada 1 T01E01 - <i>The End</i> - Nota: 7,8 T01E13 - <i>The Vows</i> - Nota: 8,4 Temporada 2 T02E12 - <i>The Party</i> - Nota: 8,7 T02E13 - <i>The Coup</i> - Nota: 9,1 Temporada 3 T03E03 - <i>The Focus Group</i> - Nota: 8,5 T03E04 - <i>The Burglary</i> - Nota: 8,4 T03E13 - <i>The Sign</i> - Nota: 8,6 Temporada 4 T04E04 - <i>The Expiration Date</i> - Nota: 8,4 T04E12 - <i>The Rats</i> - Nota: 8,5 T04E13 - <i>The Home</i> - Nota: 8,5
<i>Merry Happy Whatever</i> (2019)	Temporada 1 T01E01 - <i>Welcome, Matt</i> - Nota 6,1 T01E02 - <i>Harmony</i> - Nota 6,3 T01E03 - <i>Interference</i> - Nota 6,7 T01E04 - <i>Happy Mall-idays</i> - Nota 6,8 T01E05 - <i>Twas the Night Before the 4th Night of Hanukkah</i> - Nota 6,8 T01E06 - <i>Merry Ex-Mas</i> - Nota 7,0 T01E07 - <i>Christmas Break</i> - Nota 7,0 T01E08 - <i>Ring in the New Year</i> - Nota 7,8

SITCOM	EPISÓDIOS
No Good Nick (2019)	Parte 1 P01E01 - <i>The Catfish</i> - Nota 6,0 P01E08 - <i>The Block Out</i> - Nota 7,9 P01E09 - <i>The Man in the Middle Attack</i> - Nota 7,9 P01E10 - <i>The Jam Auction</i> - Nota 7,9 Parte 2 P02E05 - <i>The Italian Job</i> - Nota 8,3 P02E06 - <i>The Mystery Shopper</i> - Nota 8,1 P02E07 - <i>The Pied Piper</i> - Nota 8,4 P02E08 - <i>The Diploma Mill</i> - Nota 8,2 P02E09 - <i>The Box Job</i> - Nota 8,1 P02E10 - <i>The Fool's Errand</i> - Nota 8,9
One Day at a Time (2017-2020)	Temporada 1 T01E01 - <i>This Is It</i> - Nota: 7,6 T01E10 - <i>Sex Talk</i> - Nota: 9,0 T01E13 - <i>Quinces</i> - Nota: 9,2 Temporada 2 T02E05 - <i>Locked Down</i> - Nota: 8,9 T02E09 - <i>Hello, Penelope</i> - Nota: 9,3 T02E13 - <i>Not Yet</i> - Nota: 9,3 Temporada 3 T03E01 - <i>The Funeral</i> - Nota: 8,9 T03E07 - <i>The First Time</i> - Nota: 8,9 T03E12 - <i>Drinking and Driving</i> - Nota: 9,1 T03E13 - <i>Ghosts</i> - Nota: 9,1
Samantha! (2018-2019)	Temporada 1 T01E01 - <i>Episódio 1</i> - Nota: 7,3 T01E02 - <i>Episódio 2</i> - Nota: 7,2 T01E07 - <i>Episódio 7</i> - Nota: 7,3 Temporada 2 T02E01 - <i>Episódio 1</i> - Nota: 7,2 T02E02 - <i>Episódio 2</i> - Nota: 7,4 T02E03 - <i>Episódio 3</i> - Nota: 7,2 T02E04 - <i>Episódio 4</i> - Nota: 7,3 T02E05 - <i>Episódio 5</i> - Nota: 7,7 T02E06 - <i>Episódio 6</i> - Nota: 8,2 T02E07 - <i>Episódio 7</i> - Nota: 7,9

SITCOM	EPISÓDIOS
Unbreakable Kimmy Schmidt (2015-2019)	Temporada 1 T01E01 - <i>Kimmy Goes Outside!</i> - Nota: 7,5 T01E05 - <i>Kimmy Kisses a Boy!</i> - Nota: 8,0 T01E07 - <i>Kimmy Goes to a Party!</i> - Nota: 8,2 T01E10 - <i>Kimmy's in a Love Triangle!</i> - Nota: 8,2 Temporada 2 T02E09 - <i>Kimmy Meets a Drunk Lady!</i> - Nota: 8,4 T02E13 - <i>Kimmy Finds Her Mom!</i> - Nota: 8,2 Temporada 3 T03E02 - <i>Kimmy's Roommate Lemonades!</i> - Nota: 8,1 T03E06 - <i>Kimmy Is a Feminist!</i> - Nota: 8,3 Temporada 4 T04E09 - <i>Sliding Van Doors</i> - Nota: 8,3 T04E12 - <i>Kimmy Says Bye!</i> - Nota: 8,6

Fonte: Elaborada pelo autor (2022).

4.2 GUIA DE CODIFICAÇÃO

Seguindo as diretrizes da Análise de Conteúdo (Bardin, 2011), para analisar as personagens das *sitcoms* da Netflix foi desenvolvido um guia de codificação com intuito de fixar indicadores para auxiliar na interpretação dos dados provenientes da análise, dividido nos eixos: Organizativo, Demográfico, Representacional e Cômico, cada um com suas respectivas categorias de análise, conforme resumo apresentado visualmente na Tabela 2.

Tabela 2: Eixos e Categorias de análise

Eixos	Identificação	Demográfico	Representacional	Cômico
Categorias	Nome da série	Idade da personagem	Posição da personagem	Agente ou Objeto Cômico
			Identities Sexuais	
	Temporada	Gênero	Explicitação da identidade LGBTQA	
	Cassificação Étária		Esfera de intimidade	
	Nome da personagem	Condição de gênero	Relações Sociais/ Interpessoais	Relevância da identidade sexual para o riso
	Nome de quem atua			
	Presença em quantos episódios	Cor da pele	Subculturas, Tribos e Estereótipos	Piadas sobre LGBTQAs
			Posição no modelo atuacional	

Fonte: Elaborada pelo autor (2022).

Nos subtópicos a seguir detalharemos as categorias de análise que foram consideradas em cada um dos eixos e os pontos principais que as justificam.

4.2.1 Eixo de identificação

Este eixo serve para auxiliar a estruturação dos resultados, possibilitando informar quais as séries com mais LGBTAs. As categorias de análise são:

a) Nome da série;

b) Temporadas: Esta categoria responde acerca da quantidade de temporadas lançadas no período estudado;

c) Classificação Etária;

d) Nome da personagem;

e) Nome de quem atua;

f) Presença em quantos episódios estudados.

4.2.2 Eixo demográfico

A função desse eixo é compreender a representação demográfica da população LGBTA em séries cômicas da Netflix averiguando se há a manutenção da preferência por *gays* brancos e ainda se há a aglomeração destas identidades em apenas uma série. As categorias de análise são as seguintes:

a) Idade da personagem

Para otimizar o estudo, a questão etária foi dividida nas faixas: 11-17 anos, menores de idade; 18-29 anos; 30-39 anos; 40-49 anos; 50-59 anos; 60-69 anos; 70-79 anos. Quando não foi possível descobrir a idade

do personagem, utilizou-se a idade de quem atuava para assinalar tal categoria, exceto em seriados de animação.

b) Gênero

Foram divididos entre Homens, Mulheres e Pessoas não binárias.

c) Condição de gênero

Nesta categoria foram assinaladas as opções cis ou trans, sendo a segunda apontada apenas quando a personagem fala abertamente sobre a sua transgeneridade, caso contrário, foi compreendida como cisgênero.

d) Cor da pele

Stuart Hall (2003, p. 69-70) nega que a raça seja exclusivamente biológica, mas uma construção que dá forma a uma “categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão – ou seja, o racismo”. Em complemento, Adilson Moreira (2019, p. 31) aponta as pessoas brancas enquanto parâmetro do que é ser humano ao aliar-se a aspectos positivos “como superioridade cultural, beleza estética, integridade moral, sucesso econômico e sexualidade sadia”. Assim, em sociedades que imperam a supremacia branca, como Brasil e EUA, o outro é quem não corresponde ao fenótipo caucasiano. A partir dessas asserções, optamos pelo uso do binário branco e não branco ao referir-se à cor/raça/etnia do indivíduo, uma declaração negativa da identidade branca, seguindo um pensamento de Tomaz Tadeu da Silva (2000, p. 75). Usaremos outras marcações quando assim evocadas por autores/as ou ainda se este aspecto foi informado pelo indivíduo em questão. Trata-se não apenas de uma escolha de linguagem, mas também política, que busca demarcar a existência da superioridade branca e desestabilizar sua suposta universalidade.

4.2.3 Eixo representacional

Este eixo procura entender a relevância que as personagens da dissidência sexual e de gênero têm para a trama, a profundidade que a personagem possui, os ambientes que ela interage e se está sendo posicionada num espaço de destaque na narrativa. Foram desenvolvidas as seguintes categorias de análise:

a) Posição da personagem

As personagens aqui serão consideradas centrais, recorrentes ou figurantes, seguindo definição de Sink e Mastro utilizada por Corfield (2017, p. 12) em sua pesquisa. As centrais possuem papel protagonista, as recorrentes são coadjuvantes nos episódios e aparecem em alguns momentos da trama e as figurantes são aquelas que possuem duas ou menos falas.

b) Identidades Sexuais

Aqui, foi respeitada a condição revelada verbalmente pelo personagem. Levou-se em consideração comentários sobre desejos e relacionamentos com pessoas do mesmo gênero e ainda imagens que explicitem a orientação sexual, como contato íntimo. Nos casos em que a personagem demonstrou apenas o relacionamento ou interesse por pessoas do gênero oposto, este foi identificado como heterossexual, já quando ocorreu apenas com pessoas do mesmo gênero, foi identificado como homossexual. Quando o personagem é representado tendo desejo ou interesse por mais de um gênero, ele foi considerado bissexual sendo este um termo guarda-chuva que agrega pessoas não monossexuais, como bissexuais, panssexuais, sexualidades *queer* e fluidas (Eisner, 2013).

c) Explicitação da identidade LGBTA

Nesta categoria, buscamos observar se durante o episódio estudado há referência acerca da condição da personagem como uma pessoa LGBTA, bem como se há contato físico da personagem em questão. Ademais, observou-se se a identidade é explicitada verbalmente pela própria personagem ou por outrem.

d) Esfera de intimidade

Nesta categoria verificamos a ocorrência, ou não de encenações de relações amorosas e bem como se são retratadas ou sugeridas suas relações sexuais.

e) Relações pessoais/interpessoais

Foi analisado qual o tipo de relação que a personagem tem com os demais: submissão, poder, influenciador, influenciável, independência, carência etc.

f) Subculturas, Tribos e Estereótipos

Esta categoria serve para avaliar se há manutenção de estereótipos sobre a comunidade, como historicamente visto. Para isso, foram analisados estereótipos visuais e do que seriam “‘tribos’ que aglutinam pessoas por atitudes e performatividade de gênero” (Silva, 2015) como, por exemplo: heteronormativos (personagens que reproduzem vivências do espectro sexual privilegiado), *barbie* (gays com beleza plástica e geralmente incultos), ursos (gays gordos e peludos), *butch*/caminhoneira (lésbica desfeminilizada), afeminado/pão com ovo (gay desmasculinizado), entre outros.

g) Posição no modelo atuacional

Seguindo o modelo atuacional proposto por Greimas (1973, p. 225-250), demarcamos quando a personagem é *sujeito*, *objeto*, *ajudante*,

oponente, destinador ou destinatário. Apoiado em Propp e Souriau, Greimas (1973, p. 230) aponta que um número restrito de atuentes basta para dar conta da organização de um microuniverso. Foi então utilizado como referência de microuniverso o ambiente que sustenta a narrativa do episódio, com o protagonista deste cenário sendo considerado o *sujeito*. Há casos com microuniversos paralelos no mesmo episódio e, assim, mais de um *sujeito*.

4.2.4 Eixo Cômico

A função deste último eixo é aprofundar o estudo na representação de LGBTAs dentro do gênero cômico. Seguindo as diretrizes de Propp (1992, p. 19), as categorias de análise a seguir buscam compreender se quando a comicidade é atrelada à identidade minorizada, os defeitos risíveis são inerentes aos desviantes ou se há uma subversão do cômico.

Tendo em vista que a comicidade é subjetiva, para garantir a unidade de contexto (Bardin, 2011, p. 137), além de referências pessoais, foram identificados artifícios audiovisuais que sinalizam o cômico como: as risadas diegéticas e extradiegéticas; o som de bateria (*tu du tss*) que sinaliza quando houve uma piada falha; o ato de olhar para a câmera, quebrando a quarta parede; dentre outros artifícios que foram observados a partir da análise dos seriados. As categorias de análise elaboradas foram as seguintes:

a) Agente ou Objeto Cômico

Como vimos nos capítulos anteriores, diferentes teorias do riso apontam o reforço de superioridade como motivação para a produção do cômico. Assim, propomos nesta categoria, analisar a rotina da comicidade de forma a ajudar-nos a compreender se identidades LGBTAs são objeto

do humor, como aconteceu no decorrer da história da representação audiovisual.

b) Relevância da identidade sexual para o riso

Nesta categoria de análise buscamos perceber se as piadas encenadas são atreladas à condição sexual ou de gênero ao passo que, na hipótese de essa condição ser modificada não haveria mais comicidade.

c) Piadas sobre LGBTAs

Neste ponto, foram levantadas todas as piadas que envolvem a comunidade. Tal análise busca compreender se o humor das produções é promotor de opressão, conservadorismo e dominação ou se imprime rumos progressistas à sociedade (Kellner, 2001, p. 125). Para identificar o humor progressista fizemos um agrupamento com base utilizando os seis pontos elencados por Colling (2012, p. 124-126) sobre como pode a mídia ajudar na luta pelo respeito à diversidade sexual e de gênero e desenvolvemos as categorias: Repensa a hierarquização das sexualidades e condições de gênero, A normalidade de uma identidade é construção social, Binarismo é uma construção, Respeito a quem quer estar na margem, Politização do abjeto e Problemática da heteronormatividade. Já para elencar as situações cômicas reacionárias, fizemos um agrupamento com base em leituras que convergiram em cinco categorias de análise para concatenar a opressão sofrida pela comunidade: Limitação da identidade à prática sexual, Reforço da inferiorização das identidades desviantes, Reforço de estereótipos de gênero e sexualidade análogo a determinadas identidades e A busca pela natureza da homossexualidade. Levou-se em consideração também as piadas neutras que estão fora do escopo progressista e reacionário.

5.

**Características,
enquadramentos
e um olhar individual
para personagens LGBTQIA
nas *Sitcoms* da Netflix**

Neste capítulo apresentaremos dados coletados associados a breves análises representacionais de cada personagem identificado. O intuito aqui é identificar como os dados gerais, expostos no capítulo 6, se dão caso a caso. Assim, podemos materializar a motivação para o desenvolvimento de certas personagens que só acontecem por questões sociais. Serão apresentados a seguir os dados referentes ao Eixo de Identificação, auxiliando a compreensão da pessoa leitora.

5.1 *BIG MOUTH*⁶⁶

Big Mouth possui classificação indicativa de 16 anos no Brasil e tem temática de amadurecimento, recorrente no *corpus* de análise, quatro séries no total. Nota-se que a quantidade de personagens da comunidade LGBTQIA foi crescendo aos poucos na série até que na quarta temporada, não estudada aqui por conta do critério temporal escolhido, há a inclusão da primeira personagem transgênero, dublada por uma pessoa trans.

Figura 1- Personagens de *Big Mouth* respectivamente, da esquerda para a direita, Missy, Andrew, Nick, Jessy e Jay.



Fonte:
Netflix/Divulgação

⁶⁶ Para mais informações sobre *Big Mouth*, trailers, frames, lista de personagens e intérpretes, acesse a sua página no IMDB, disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt6524350/>>. Acesso em 10 jun. 2024.

Além possuir personagens não-héteros, a *sitcom* tem passagens que questionam estereótipos de gênero através da personagem Elliot Birch⁶⁷, pai do protagonista Nick⁶⁸. O patriarca usa roupas compreendidas como femininas, é considerado delicado e desmasculinizado, mas aleatoriamente reforça sua virilidade através de uma vida sexual ativa com sua esposa. Apesar de parecer algo positivo, essas passagens estão sempre num campo jocoso e colocam não apenas ele, mas as pessoas que vivem na fronteira da masculinidade como seres risíveis e inerentemente ligados à comunidade LGBTQIA+. A problemática quanto ao parâmetro de masculinidade se repete quando Nick deseja trocar de monstro hormonal⁶⁹ e lhe é indicada Connie⁷⁰. Nesse momento começam a aparecer nele sintomas da puberdade feminina, como o broto mamário. Depois de alguns episódios, Nick e Connie passam a se dar bem e até questionam o sistema que existia ali de monstros e crianças sempre pertencerem ao mesmo gênero, podendo ser equiparado ao questionamento do sistema sexo/gênero.

Outro ponto a ser salientado no pano de fundo do seriado é que os irmãos mais velhos de Jay e de Nick são homofóbicos e costumam utilizar das denominações identitárias como insultos para diminuí-los. Positivamente, Jay e Nick não se importam com os *xíngamentos* e fica subentendido que o comportamento dos irmãos é errado.

67 Para mais informações e imagens de Elliot Birch, acesse a sua página na extensão fandom de Big Mouth. Disponível em <https://bigmouth.fandom.com/wiki/Elliot_Birch>. Acesso em 10 jun. 2024.

68 Para mais informações e imagens de Nick Birch, acesse a sua página na extensão fandom de Big Mouth. Disponível em <https://bigmouth.fandom.com/wiki/Nick_Birch>. Acesso em 10 jun. 2024.

69 Big Mouth personifica as mudanças da puberdade nos Monstros Hormonais, personagens que aparecem para os pequenos em meio aos primeiros sinais da adolescência.

70 Para mais informações e imagens de Connie, acesse a sua página na extensão fandom de Big Mouth. Disponível em <<https://bigmouth.fandom.com/wiki/Connie>>. Acesso em 10 jun. 2024.

Com base nessa breve explicação, seguiremos com a relação das personagens não hétero localizadas ao longo das análises: Jay Bilzerian, Brad, Matthew MacDell, Aiden, Shannon Glaser, Dina Reznick e Mona.

Jay Bilzerian⁷¹ é um garoto de 13 anos, cisgênero, bissexual, não branco, dublado por Jason Mantzoukas, que aparece nos 10 episódios selecionados. Apesar de protagonizar a série, ele não está incluído em três microuniversos analisados, e das seis vezes em que aparece em posição de sujeito, duas são por estar em narrativas coletivas do grupo de crianças da escola. Suas narrativas próprias costumam ser num microuniverso paralelo e que pouco tem conexão com as outras crianças.

Dentre as quatro vezes que ele é sujeito do microuniverso, em duas seu objeto é compreender a sua sexualidade, como no nono episódio da segunda temporada, primeira vez em que a sua bissexualidade é externada ao beijar Matthew. A partir deste beijo há uma pressão para que a personagem escolha por qual gênero se atrair, gerando angústia, e reforçando a imagem do binarismo da diferença que exclui tudo que está entre os extremos do espectro.

Além dos irmãos homofóbicos, os pais de Jay dão pouca atenção a ele, o deixando, por exemplo, constantemente sozinho em casa e quando aparecem ele costuma realizar ações para chamar a sua atenção, sempre com um viés *submisso* em busca de aprovação dos mais velhos em cinco episódios. Esta submissão é reforçada quando observamos que ele é sempre objeto do riso e quando há tentativa de ser agente, ninguém acompanha o seu riso solitário.

Apesar de sua vontade de aprovação no contexto familiar, em outros âmbitos sociais ele é mostrado como um indivíduo que não se importa com o que os outros pensam, mesmo com vivências marginalizadas

71 Para mais informações e imagens de Jay Bilzerian, acesse a sua página na extensão fandom de Big Mouth. Disponível em <https://bigmouth.fandom.com/wiki/Jay_Bilzerian>. Acesso em 10 jun. 2024.

como sua predileção por práticas sexuais escatológicas. Tal confiança no que fala e sente se esvai a partir da presença do Mago da Vergonha⁷² em três episódios que deixa todas as crianças paranoicas com seus gostos e vivências. É em um desses episódios que Jay beija Matthew e pergunta-se se seria gay, hétero ou bi, uma questão importante para uma *sitcom* voltada ao público jovem e que se propõe a ser uma cartilha animada sobre puberdade. O que há de prejudicial na representação são os estereótipos concernentes à bissexualidade, como a hipersexualização, que desemboca em traições, a falta de fidelidade e a confusão. No entanto, a construção da personagem ajuda a diminuir este impacto, expondo o sentimento comum entre adolescentes ao tentar se encaixar no mundo heterocentrado.

O próximo personagem analisado é Brad⁷³, um estofado de sofá, dublado por Gil Ozeri, sendo uma prosopopeia que existe na mente de Jay e aparece em dois episódios na posição de recorrente. Por ter transado com Jay e com Suzetti⁷⁴, um travesseiro feminino, o consideramos bissexual. Brad é importante na jornada de compreensão da bissexualidade de Jay, por isso posicionou-se nos dois microuniversos como ajudante e destinatário, por auxiliar o garoto e também se beneficiar nesta saga exploratória do protagonista. É importante notar que por não ser humano, além de trazer comicidade na disputa com Suzetti pelo amor de Jay, há a suavização dos acontecimentos absurdos, como a maratona sexual de um adolescente e o ato de forçar o garoto a transar com eles.

72 Para mais informações e imagens do Mago da Vergonha, acesse a sua página na extensão fandom de Big Mouth. Disponível em <https://bigmouth.fandom.com/wiki/Shame_Wizard>. Acesso em 10 jun. 2024.

73 Para mais informações e imagens de Brad, acesse a sua página na extensão fandom de Big Mouth. Disponível em <<https://bigmouth.fandom.com/wiki/Brad>>. Acesso em 10 jun. 2024.

74 Para mais informações e imagens de Suzetti, acesse a sua página na extensão fandom de Big Mouth. Disponível em <<https://bigmouth.fandom.com/wiki/Suzette>>. Acesso em 10 jun. 2024.

Outro personagem não hétero identificado é Matthew MacDell⁷⁵ garoto de 13 anos, cisgênero, gay, branco, desmasculinizado, que aparece em nove episódios do *corpus* na posição de personagem recorrente. Apesar da presença constante, Matthew é uma personagem sem grande relevância narrativa até o final da segunda temporada, quando deixa de ser lido como a única criança não hétero da escola ao beijar Jay.

No primeiro episódio da terceira temporada sua esfera de relação é ampliada quando conhece seu namorado e intensifica a sua amizade com Jessi⁷⁶, uma das protagonistas. O espaço reduzido de Matthew na narrativa é curioso já que seu dublador, Andrew Rannells, abertamente gay, é produtor da *sitcom* e mesmo com certo poder, não utiliza a trama para expor uma identidade não heterocentrada com relevância nas duas primeiras temporadas. A falta de holofote em Matthew é reafirmada na estrutura narrativa em que ele é sujeito do microuniverso apenas por três vezes, sempre dividindo esta posição atuacional com todas as crianças, assim suas histórias estão à margem dos protagonistas. Dessa forma, o que ressalta à audiência são os estereótipos da bicha má fofqueira e julgadora, que desemboca em características de poder, independência e indiferença com relação aos outros, reforçando a ideia de que MacDell é uma personagem desenvolvida para não ser bem quista pela turma.

Estas características de superioridade o fazem ser agente do riso em três episódios. Já como objeto do riso, o jovem ocupa esta posição apenas nos dois episódios com presença do Mago da Vergonha, já em quatro ele tem participações nulas que não pudemos constatar

75 Para mais informações e imagens de Matthew MacDell, acesse a sua página na extensão fandom de Big Mouth. Disponível em <https://bigmouth.fandom.com/wiki/Matthew_MacDell>. Acesso em 10 jun. 2024.

76 Para mais informações e imagens de Jessi Glaser, acesse a sua página na extensão fandom de Big Mouth. Disponível em <https://bigmouth.fandom.com/wiki/Jessi_Glaser>. Acesso em 10 jun. 2024.

sua posição cômica. Nesses quatro episódios, por sua incipiência, também não foi possível constatar se a sua comicidade teria a mesma intensidade se ele fosse hétero e em cinco pudemos constatar que a sua comicidade é dada pela sua sexualidade, sobretudo por sua desmasculinização.

Apenas vemos suas fragilidades, momento que podemos nos afeiçoar e ele, nos dois episódios em que as crianças são afetadas pelo Mago da Vergonha e, assim, percebemos a sua busca por aprovação enquanto o único garoto abertamente gay da escola, algo que faz com que demore a ter experiências como o primeiro beijo e proximidade com os colegas. Esta constatação pontual das angústias de Matthew auxilia pouco na construção de uma compreensão progressista e positiva para os gays que não correspondem ao padrão de masculinidade, reforçando estereótipos mesmo sem aparecer com relevância nos episódios.

Em sequência temos Aiden⁷⁷, um garoto de 13 anos, cisgênero, gay, branco, dublado pelo também gay Zachary Quinto, na posição de recorrente no episódio Dia dos Namorados, único do *corpus* em que aparece como ajudante de Matthew ao dar a este esperanças de uma vida com amor. A entrada de Aiden na trama enquanto uma pessoa independente sem necessidade de aprovação simboliza a guinada que o seriado dá na terceira temporada, com mais espaço à comunidade e reflexões respeitadas, sendo um interessante contraponto representacional a Matthew.

Outra personagem a ser apontada é Shannon Glaser⁷⁸, mulher entre 40-49 anos, cisgênero, bissexual, branca, dublada por Jessica

77 Para mais informações e imagens de Aiden, acesse a sua página na extensão fandom de Big Mouth. Disponível em <<https://bigmouth.fandom.com/wiki/Aiden>>. Acesso em 10 jun. 2024.

78 Para mais informações e imagens de Shannon Glaser, acesse a sua página na extensão fandom de Big Mouth. Disponível em <https://bigmouth.fandom.com/wiki/Shannon_Glaser>. Acesso em 10 jun. 2024.

Chaffin. Ela era casada com Greg⁷⁹, com quem tiveram Jessi. Após anos casada, percebe-se atraída por Dina e passa a relacionar-se com ela, encerra o seu casamento e passa a ser desprezada pela filha, que vê na bissexualidade da mãe algo relevante para o fim do relacionamento, ignorando que o mesmo aconteceria se Shannon se apaixonasse por outro homem. Essa falta de reflexão concretiza-se na frustração de Jessi e Greg projetada em Shannon, o que faz com que ela esteja em situação de Carência e Submissão, buscando aprovação dos que a rodeiam.

Por conta de uma conversa com Matthew, Jessi *perdoa* a mãe quando percebe que Shannon é corajosa por expressar a sua sexualidade em público mesmo depois de certa idade, com olhares voltados para esta suposta mudança. Tal clarividência de Jessi, e possivelmente do público, faz com que esta passagem seja potencialmente progressista e possa auxiliar na aceitação de LGBTAs fora da tela.

Shannon aparece em seis episódios do *corpus* enquanto personagem recorrente, mas em apenas dois figura em microuniversos, sempre orbitando Jessi. Na sua primeira aparição nos episódios aqui selecionados, Shannon é Ajudante do microuniverso de Jessi ao dar um sutiã vermelho para a filha em meio a uma revolta da jovem que simboliza o início da sua puberdade.

No geral, Shannon é uma personagem que não está presente em piadas ou eventos cômicos nos episódios. Há situações em que o riso pode ser extradiegético, como quando Jessi explica à mãe sobre a posição sexual *tesourinha*, trazendo a tona o alogismo de uma criança hétero ensinando sobre práticas de sexo entre mulheres a uma mulher bissexual. Outro momento potencialmente risível é quando Shannon diz que gostaria de ter novas experiências, como ir a um bar BDSM⁸⁰,

79 Para mais informações e imagens de Greg Glaser, acesse a sua página na extensão fandom de Big Mouth. Disponível em <https://bigmouth.fandom.com/wiki/Greg_Glaser>. Acesso em 10 jun. 2024.

80 BDSM é comumente identificado enquanto um subgrupo ou cultura de práticas sexuais sendo um acrônimo para Bondage, Disciplina, Dominação e Submissão e SadoMasoquismo.

podendo ser risível por uma mulher que teve toda a vida pacata desejar uma prática na beira do socialmente aceitável, como expôs Rubin (2018).

A próxima personagem identificada é Dina Reznick⁸¹, mulher entre 40-49 anos, cisgênero, lésbica, branca, interpretada por Michaela Watkins, que aparece em dois dos episódios analisados enquanto personagem recorrente. Sua sexualidade esteve sempre explícita, chegando a dizer a Jessi que as filhas das mulheres que ela namora não gostam dela, criando pânico na garota e reforçando o estereótipo da lésbica que ameaça a instituição familiar ao *convencer* esposas confusas a abandonar o cônjuge. A problemática dela com Jessi se desdobra na sua posição de oponente do microuniverso da enteada no episódio do Dia dos Namorados. Apesar da perseguição da garota, Dina sempre se mostra desconexa, independente aos dramas adolescentes e segue vivendo a sua vida sem se importar diretamente com ela ou o drama da mãe, minimizando a situação. Talvez por isso ela não apareça como uma personagem predominantemente cômica, não sendo agente nem objeto de piadas de forma direta.

Por fim, temos Mona⁸², prosopopeia que mimetiza a mudança da puberdade, é uma personagem recorrente dublada por Thandie Newton. Mona afirma querer ter relações com outros monstros hormonais, masculinos e femininos, assim a compreendemos como bissexual. Ela não tem grande destaque ou profundidade no único episódio que aparece, estando presente no microuniverso central na posição de oponente à Andrew enquanto tenta influenciar Missy a continuar beijando Nick, melhor amigo do seu ex-namorado. A característica de poder é comum aos monstros hormonais que são mentores das crianças

81 Para mais informações e imagens de Dina Reznick, acesse a sua página na extensão fandom de Big Mouth. Disponível em <https://bigmouth.fandom.com/wiki/Dina_Reznick>. Acesso em 10 jun. 2024.

82 Para mais informações e imagens de Mona, acesse a sua página na extensão fandom de Big Mouth. Disponível em <<https://bigmouth.fandom.com/wiki/Mona>>. Acesso em 10 jun. 2024.

do seriado e Mona não foge a essa regra. Ela não tem comicidade inerente à personagem, podendo ser risível a sua demanda sexual que não necessariamente tem a ver com a sua bissexualidade.

Como expressei acima, é notória a mudança de direcionamento de *Big Mouth* a partir do final da segunda temporada. Ainda assim, chama a atenção pela demora neste holofote para um seriado que trata primariamente de descobertas sexuais.

Quanto às piadas, foram localizadas 23 situações risíveis envolvendo a comunidade LGBTQIA em nove episódios. 11 dessas situações, que abordaram sobretudo homossexuais, foram identificadas como reacionárias por reforçar estereótipos e minorizar a comunidade. Como exemplos, no primeiro episódio da primeira temporada um espermatozoide de Andrew diz “não quero parecer gay, mas eu sinto falta do saco”; ou ainda quando o monstro hormonal Morty emenda num comentário sobre a importância do poder de escolha das mulheres e diz que um homem pode escolher ser gay, fala rechaçada pelo olhar de outra monstra hormonal, Connie, sem dar ao público a dimensão da problemática daquela fala.

10 situações foram identificadas como progressistas, como no oitavo episódio da segunda temporada, quando Matthew se deita perto de alguns meninos e diz que não vai transformar nenhum deles em gay, então um aluno neuroatípico lembra que é impossível transformar alguém em homossexual. O mote de *Big Mouth* é um humor subversivo e irreverente, mas a quem interessa esse humor pautado nas práticas sexuais dissidentes? Quem ri desse humor? Não caberia uma personagem gay como protagonista sendo a Netflix uma empresa dita aliada? Se pensarmos na pergunta mote do artigo de Preciado (2020) *Quem defende a criança queer?*, compreendemos que esta é uma série que fica aquém desta defesa e pratica microagressões ao utilizar Matthew como alívio cômico.

Assim, apesar de vermos sinais de respeito às identidades LGBTAs em *Big Mouth*, quando dilemas identitários são retratados por personagens desviantes, via de regra, a série é falha. Ao invés de auxiliar na desconstrução do imaginário reacionário, mediante o potencial que esta animação tem ao expor a sexualidade de adolescentes, *Big Mouth* deixa a desejar enquanto dispositivo capaz de revisitar e questionar a opressão estrutural existente contra LGBTAs. Findamos por ver na *sitcom* como essas identidades, no geral risíveis, simbolizam pouco avanço na representação da dissidência, sobretudo em suas duas primeiras temporadas.

5.2 BOJACK HORSEMAN⁸³

Em 2014, a Netflix lançou *BoJack Horseman*, sua primeira série animada e recorrentemente citada como a melhor animação do século XXI (Bartleet, 2017; Mandle, 2019). Ao decorrer de seis temporadas com classificação indicativa de 16 anos no Brasil, a *sitcom* narra a história da personagem-título⁸⁴: um cavalo, num universo antropomorfizado, que fez sucesso como ator na década de 1990 e no presente está depressivo e dependente de drogas e sexo. A comicidade do seriado é criada a partir de fatos esdrúxulos como quando BoJack roubou a letra D do letreiro de Hollywood para presentear Diane⁸⁵, e com a falta da letra todos passam a chamar a localidade de *Hollywoo*; mas também entra na seara de temas densos, como direito reprodutivo, porte de

83 Para informações sobre BoJack Horseman, visualizar trailers, frames e lista de personagens, entre outros, visite a sua página no IMDB, disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt3398228>>. Acesso em 10 jun. 2024.

84 Para informações e imagens de BoJack, acesse a sua página na extensão fandom de BoJack Horseman. Disponível em <https://bojackhorseman.fandom.com/wiki/BoJack_Horseman>. Acesso em 10 jun. 2024.

85 Para mais informações e imagens de Diane Nguyen, acesse a sua página o fandom de BoJack Horseman. Disponível em <https://bojackhorseman.fandom.com/wiki/Diane_Nguyen>. Acesso em 10 jun. 2024.

armas e demência. Com este pano de fundo, *BoJack* tornou-se “uma lente distorcida para vermos a sociedade estadunidense, a melhor forma para vermos a sua feiura” (Mandle, 2019, tradução nossa⁸⁶).

Figura 2 - Personagens de *BoJack Horseman* respectivamente, da esquerda para a direita: Mr. Peanutbutter, Todd, Kelsey, BoJack, Margo e Princess Carolyn



Fonte:
Netflix/Divulgação

BoJack Horseman é a único *sitcom* deste estudo em que não foram localizadas situações cômicas com foco nas identidades LGBTAs, sejam elas progressistas, reacionárias ou neutras. A primeira vista, tal ausência é positiva pela condição de alteridade não ser risível. No entanto, também liga um alerta para pensar na visibilidade que a comunidade tem numa das séries mais bem ranqueadas do IMDb (Johnson, 2021). Segue abaixo a análise das três personagens não hétero localizadas nos episódios analisados de *Bojack Horseman* nesta pesquisa: Todd Chavez, Maude e Kelsey Jannings.

⁸⁶ No original: a warped looking-glass intended for us to view American society through, the better for us to see its ugliness.

Todd Chavez⁸⁷ é um homem jovem de idade entre 18-29 anos, cisgênero, heterossexual, assexual, branco, interpretado por Aaron Paul, que aparece no elenco principal. Sinwell (2021) aponta para a representação humanizada de Todd como uma forma de aproximá-lo da nossa realidade sem tratá-lo com a estranheza que a identidade é vista rotineiramente.

Todd Chavez é o grande responsável para que este livro utilize a sigla LGBT^A, adicionando o A inusual a esta sigla. A partir do momento que ele se entende como assexual, outras personagens do espectro começam a aparecer, incluindo o *Asexual Alliance Group*, uma associação de pessoas assexuais que se unem para falar sobre esta vivência e elucidam a Todd, e ao público questões relacionadas a esta condição sexual. É comum que trabalhos acadêmicos sobre representação da assexualidade na mídia (White, 2020; Sinwell, 2021) citem Todd como uma figura que deu visibilidade às pessoas assexuais, ao se tornar a primeira personagem central de um seriado a relevar esta condição. É recorrente que nesses estudos seja citada a fala de Todd ao final da terceira temporada para pensar a construção dessa identidade: “Eu não sou gay. Quero dizer, eu não penso que sou, mas... eu não acho que sou hétero também. Eu não sei o que eu sou. Acho que posso não ser nada”. No entanto, apesar da importância, o episódio não está entre os mais bem avaliados da série no IMDB, fazendo-nos pensar sobre o impacto que a descoberta de sua identidade sexual teve sobre a audiência e a relevância que o público deu a esta questão.

Outro ponto importante na construção de Todd, também não é registrado nos episódios do *corpus*, é a sua constante tentativa de se relacionar com mulheres. Ele nutria um sentimento que não era bem definido por sua amiga Emily em que ela o via como um pretendente

87 Para mais informações e imagens de Todd Chavez, acesse a sua página na extensão fandom de BoJack Horseman. Disponível em <https://bojackhorseman.fandom.com/wiki/Todd_Chavez>. Acesso em 10 jun. 2024.

não correspondido. Então, ao compreender sua assexualidade, Todd tenta se relacionar com a também assexual Yolanda, não localizada nesta pesquisa, dizendo que o único fato de ambos serem assexuais não é suficiente para ficarem juntos. Nos últimos episódios da série ele desenvolve um aplicativo voltado para pessoas assexuais e lá ele conhece Maude com quem passa a se relacionar e morar junto, vivendo uma passabilidade normativa, em uma espécie de final feliz. Esta situação pode ser entendida de algumas formas: primeiro se tratando de uma construção normativa para Todd premiado com um relacionamento tradicional e monogâmico mimetizando a heterossexualidade reprodutiva. Ao passo que também podemos entender este como mais um passo na saga de Todd em busca de experiências, algo que também é recorrente em sua história.

Dos quatro episódios em que aparece neste estudo, Todd está presente no microuniverso central como ajudante em três ocasiões, não estando inserido no modelo atuacional na outra aparição. A sua condição de ajudante é tão recorrente que na quarta temporada o episódio *Hooray! Todd Episode!* mostra situações em que ele está sempre à disposição de todos, sem nunca deixar ninguém na mão – mais uma vez, o episódio em que ele ganha holofote não obteve boa avaliação no IMDb. A personalidade de Todd fez com que a relação de submissão fosse localizada em dois episódios, por vezes acontecendo pela dependência financeira dos amigos que o abrigam. Em um episódio, Todd está em situação de poder presidindo uma empresa; em outro ele está numa situação de independência quando afirma já ter vivido de tudo um pouco e está em paz sendo babá do bebê de Princess Carolyn⁸⁸.

No único episódio em que a sua namorada Maude aparece, ele tem contato físico com ela e é o único do *corpus* em que a sua assexua-

88 Para mais informações e imagens de Princess Carolyn, acesse a sua página no fandom de BoJack Horseman. Disponível em <https://bojackhorseman.fandom.com/wiki/Princess_Carolyn>. Acesso em 10 jun. 2024.

lidade é explicitada ao utilizar um aplicativo de relacionamento para assexuais. Quanto aos estereótipos de Todd, ele é visto como um jovem que vive num contexto alternativo, e, em dois episódios, ele aparece como uma pessoa que faz uso de drogas.

Todd foi identificado como agente do riso em dois episódios e objeto do riso em outros dois. A comicidade de Todd perpassa pela sua ingenuidade pueril, acreditando em seus sonhos, por mais impossíveis que pareçam, dando a ele um tom de alogismo cômico. Isso faz com que as situações cômicas não tivessem relação com a sua assexualidade, ao menos nos episódios analisados. Sarah Sinwell (2021) chama atenção para a representação de Todd enquanto um assexual que não entende de sexo, dando a entender que este seria o motivo para sua assexualidade, algo que não condiz com a vivência das pessoas assexuais. Neste sentido, o humor relacionado à ingenuidade poderia sim estar relacionado, mesmo que de forma subentendida, à assexualidade, posicionando pessoas com essa vivência como infantilizadas por não terem a experiência sexual como relevante em suas vidas.

A próxima personagem identificada é Maude⁸⁹, uma coelha entre 18-29 anos, cisgênero, assexual, heterossexual, que aparece enquanto personagem recorrente na última temporada da *sitcom* após aceitar a sugestão de BoJack de utilizar o aplicativo de relacionamento para pessoas assexuais. Ela é interpretada por Echo Gillette, também assexual, fugindo do *pink face* de outras personagens da série.

Em seu primeiro episódio na série, único em nosso *corpus*, vemos ela terminando com um namorado afirmando que gosta dele mas que não gosta de certas coisas, o que entendemos ser sexo e a sua falta é um problema ao rapaz que pergunta se esta condição tem a ver com religião ou algo assim. A forma como está decidida a terminar o

89 Para mais informações e imagens de Maude, acesse a sua página na extensão fandom de BoJack Horseman. Disponível em <<https://bojackhorseman.fandom.com/wiki/Maude>>. Acesso em 10 jun. 2024.

relacionamento mostra sua persuasão e a vemos em uma relação de poder, mas não em um viés negativo. A sua posição no microuniverso como ajudante reforça a ideia de características amáveis e disposição a ajudar, o que o seriado também evidencia com Todd, reforçando que esta é uma verdade sobre assexuais através da repetição performática (Butler, 2013, p. 200). Alegoricamente, o coelho é o símbolo da fertilidade, da reprodução, e Maude vem para quebrar esta relação direta ao não se encaixar no habitual entendimento de sexualidade. Quanto aos estereótipos em vídeo, não tivemos condições de apontar se existiram no episódio, bem como se haveria diferença no humor caso ela não fosse assexual.

Por fim, temos Kelsey Jannings⁹⁰, uma lésbica cisgênero branca de 46 anos, dublada por Maria Bamford, sendo personagem recorrente ao longo de seis temporadas. Kelsey é diretora de filmes independentes e tem uma profundidade não acessada no episódio do *corpus*, como possuir uma filha adolescente ou o apoio ao ambientalista Al Gore à presidência dos EUA em 2000.

O episódio aqui analisado é um *filler*⁹¹, episódio sem impacto na narrativa em que BoJack vai a um festival subaquático e tem dificuldade de falar por estar imerso em água, e assim não consegue pedir desculpas a Kelsey, sendo ela o Objeto de seu microuniverso. Ela lida com BoJack e os outros sempre de forma Independente, demonstrando emoções apenas quando os fãs falam com ela. Ela é o estereótipo da lésbica alternativa/artista mas também da lésbica desfeminilizada. Kelsey não é objeto nem agente de humor, fazendo com que sua sexualidade não seja relevante para a comicidade no episódio.

90 Para mais informações e imagens de Kelsey Jannings, acesse a sua página no fandom de BoJack Horseman. Disponível em <https://bojackhorseman.fandom.com/wiki/Kelsey_Jannings>. Acesso em 10 jun. 2024.

91 Termo que designar um episódio que não contribui para a narrativa da temporada, uma enrolação que serve para preencher espaço na temporada.

Como dito anteriormente, a escassez de personagens LGBTAs é um dado importante a ser analisado. No *corpus* desta pesquisa, em *BoJack Horseman*, quando eles são incluídos na narrativa, não são sujeitos dos microuniversos. Isso não diminui a importância do seriado na representação de assexuais, já que é o único seriado com personagem central neste espectro da dissidência tanto neste livro, quanto no relatório de 2019-2020 da GLAAD (2020). A aparição de alguém assexual é didática e influencia que outras pessoas desta parte da comunidade apareçam e abram discussões sobre seus casamentos, a arromanticidade⁹², etc. O arco de descoberta pode ser um alívio para outras pessoas que estão passando pelo mesmo (Kellogg, 2014, p. 52), podendo essas pessoas responderem, com o que veem na tela, inquietações sobre si e suas identidades (Woodward, 2014).

Quando retomamos os seis pontos levantados por Leandro Colling (2012, p. 124-126) para que a mídia ajude no respeito à diversidade sexual e de gênero, o arco de Todd é importante para pensarmos o fim do binarismo, sobretudo com a sua fala que aponta não ser gay nem hétero, talvez não sendo nada, suscitando outras possibilidades e levando a audiência a pensar sobre a limitação das rígidas categorias sexuais. Desse modo, *BoJack Horseman* é uma *sitcom* que possibilita artifícios para o respeito da comunidade LGBTa, principalmente se comparado a *Big Mouth*, mas ainda peca em pontos que devem ser superados em produções futuras.

92 Arromanticidade é um espectro da orientação afetiva sendo definido por aquela pessoa que sente pouca ou nenhuma atração romântica pelo parceiro.

5.3 EVERYTHING SUCKS!⁹³

Everything Sucks! é uma *sitcom* sobre amadurecimento ambientada na cidade de Boring, interior do Oregon, no ano de 1996. Há apenas uma temporada, lançada em 2018, cuja classificação etária no Brasil é de 12 anos. Assim como *Big Mouth*, este seriado é centrado na representação de adolescentes com protagonismo para Luke O'Neil⁹⁴ e Kate Messner⁹⁵, que desenvolvem microuniversos geralmente em paralelo. É importante notar que apesar de ser identificada pela Netflix enquanto uma comédia, os momentos risíveis de *Everything Sucks!* ficam reservados às personagens coadjuvantes que são desenvolvidas com este foco.

No primeiro episódio tomamos conhecimento de que Luke é apaixonado por Kate e acompanhamos sua saga na tentativa de conquistá-la. No entanto, Kate revela ser lésbica e inicia-se um processo de aceitação do garoto que ao final faz um filme em homenagem a ela. Mesmo diante das intenções de Luke, Kate sempre afirma seu desejo por meninas, apontando a homossexualidade como algo que não se dá por escolha ou vontade, sendo uma característica intrínseca a ela. Outro ponto positivo é a exposição do processo de descoberta da sexualidade da Kate desde o primeiro desejo sexual até o beijo em Emaline que a faz ter o impulso de contar ao pai sobre a sua lesbianidade, não consumando o ato por ter sido interrompida. Por conta do cancelamento não é possível identificar o que poderia acontecer após este gancho final

93 Para visualizar trailers, frames de personagens e intérpretes de *Everything Sucks!* visite a sua página no IMDB, disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt7078710>>. Acesso em 10 jun. 2024.

94 Para mais informações e imagens de Luke O'Neil, acesse a sua página na extensão fandom de *Everything Sucks!*. Disponível em <https://everythingsucks.fandom.com/wiki/Luke_O%27Neil>. Acesso em 10 jun. 2024.

95 Para mais informações e imagens de Kate Messner, acesse a sua página na extensão fandom de *Everything Sucks!*. Disponível em <https://everythingsucks.fandom.com/wiki/Kate_Messner>. Acesso em 10 jun. 2024.

e o desdobramento que poderia ser de aprendizado para jovens que passam pela mesma situação ao verem que o seu dito desvio é algo natural e legítimo.

Na história, a única referência direta à homossexualidade masculina acontece numa cena que faz um paralelo entre tal identidade e o HIV numa conversa de duas meninas que falam sobre Pedro Zamora, participante do *reality show* da MTV *The Real World* (1992-1997) que vivia com HIV e casou-se com outro homem na atração, sendo o primeiro casamento entre pessoas do mesmo gênero na TV estadunidense (Shattuck, 2017). Essa citação apresenta uma visão recorrente da época diegética da homossexualidade enquanto vetor do HIV sem desenvolver um contraponto explícito. A seguir, analisamos as duas personagens não hétero da *sitcom*: Kate Messner e Emaline Addario.

Figura 3 - Elenco de *Everything Sucks!* na parte superior da esquerda para a direita estão as personagens Oliver, Kate, Emaline e na parte inferior da esquerda para a direita estão Luke, Tyler e McQuaid.



Fonte:
Netflix/Divulgação

Kate Messner é lésbica, cisgênera, branca de 15 anos, interpretada por Peyton Kennedy, aparece em todos os episódios na condição de protagonista. Ela demonstra aptidão com o trabalho técnico de filmagem e atua como operadora de câmera no clube do audiovisual da escola, da TV interna da instituição, e num documentário dirigido por Luke. Kate é sujeito de seu microuniverso em todos os episódios estudados, a única com esta configuração na pesquisa. Ela participa ainda do microuniverso do outro protagonista, Luke, nas posições de objeto em seis situações, ajudante em três e destinatária em uma.

A expressão social de Kate é desenvolvida em situações de poder e independência, mostrando sempre determinação ao expor sua sexualidade para Luke e ao final no intuito de contar sobre isso ao pai. Nota-se que ela exerce liderança em ações como roubar o ônibus da escola para ir conhecer o pai de Luke. No entanto, a sua condição sexual faz com que sua relação social seja de submissão e insegurança, como quando ela aceita ter um encontro com Luke por conta de uma conveniência social ou ainda quando ela fica sem saber como agir ao conversar com Emaline por conta da atração que sente pela garota.

Desde o princípio, Kate tem ciência de que é lésbica e busca viver a sua sexualidade, mesmo num momento histórico em que há grande estigma contra a homossexuais por conta da epidemia de HIV/AIDS, resultando na referência à sua sexualidade em oito dos dez episódios da primeira temporada.

Kate protagonizou diversas cenas com intimidade física. Ainda no primeiro episódio, é encenada a masturbação da menina olhando mulheres nuas numa revista. O seu pai a flagra e a ideia de que a sua filha seja lésbica não passa por sua mente, interpretando que ela estava vendo a revista desejando ser aquelas mulheres. Em outro episódio, ao se sentir incubida a beijar Luke, ela brada ser lésbica. Já o seu beijo com Emaline demora ao menos três episódios para acontecer, sendo sempre interrompido por alguém, mas com um nítido desejo de ambas.

Quanto ao humor, há apenas uma passagem cômica sobre homossexualidade em que Kate recusa-se a falar a palavra *lésbica* numa conversa com Luke e apenas a balbuceia. Este é o único momento em que ela passa a ser agente do riso na narrativa, e o único em que sua sexualidade é característica indispensável para a comicidade da cena.

Como apontado anteriormente, a outra personagem da comunidade LGBTQIA é Emaline Addario⁹⁶, uma adolescente branca, bissexual, cisgênero de 16 anos, interpretada por Sydney Sweeney, personagem central na *sitcom*, aparecendo em todos os episódios da temporadas. Emaline está presente em microuniversos nas posições de destinadora, em um único episódio, destinatária, em um único episódio, ajudante e objeto, estes dois em duas ocasiões. Em outros seis episódios ela não está presente em microuniversos.

Assim como vimos com Jay em *Big Mouth*, mais uma vez a pessoa bissexual é vista como uma predadora sexual, alguém com sexualidade exacerbada e altamente excêntrica. Desde o primeiro episódio, Emaline aparece como central para o clube de teatro da escola, tendo uma veia artística que dá liberdade de experimentar novas situações. No entanto, sua liberdade é podada por seu então namorado Oliver⁹⁷, com quem passa a maior parte do tempo de tela, sempre com beijos em público, nos corredores e até em cima das mesas da cafeteria. Apenas no final da temporada Emaline demonstra interesse por Kate, chegando a beijá-la escondida no teatro do colégio, expondo a diferença do tratamento social do relacionamento da jovem com uma garota e um garoto. Antes do desfecho, há dois momentos em que as garotas chegam próximo de beijar-se, quando começamos a compreender que Emaline é

96 Para mais informações e imagens de Emaline Addario, acesse o fandom de Everything Sucks!. Disponível em <https://everythingucks.fandom.com/wiki/Emaline_Addario>. Acesso em 10 jun. 2024.

97 Para mais informações e imagens de Oliver Schermerhorn, acesse o fandom de Everything Sucks!. Disponível em <https://everythingucks.fandom.com/wiki/Oliver_Schermerhorn>. Acesso em 10 jun. 2024.

bissexual, no entanto, outras personagens atrapalham a carícia, reservada ao ato final da temporada. Em quatro episódios vemos Emaline como heterossexual através de falas e gestos, em três não há indícios sobre sua sexualidade e em outros três conseguimos compreender a sua bissexualidade.

No contexto das relações sociais, Emaline mostra-se em posição de poder em relação aos estudantes do colégio, exceto com o seu namorado. Com ele observamos uma situação de submissão, como quando ele se muda sem sequer informá-la a deixando triste por todo o episódio. Ela não aparece no papel de objeto ou sujeito cômico na narrativa, nem sua sexualidade é relevante para criar comicidade.

De antemão, *Everything Sucks!* é importante ao possibilitar que adolescentes e pré-adolescentes assistam personagens próximos a sua realidade, lidando com questões como a descoberta da sexualidade de uma forma saudável. Neste sentido, Kate é uma boa referência à juventude por aceitar sua condição sexual e buscar espaços que sejam confortáveis para vivenciar e falar sobre. Seguindo a lista de Leandro Colling (2012, p. 124-126), de como a mídia pode ajudar na luta pelo respeito à diversidade sexual e de gênero, *Everything* mostra que a construção das identidades não é natural, sobretudo quando, ao retratar os anos 1990, crianças estabelecem conexões entre homossexualidade e HIV, fazendo com que haja uma repulsa por aquela identidade e o medo em tornar-se abjeto. Mas das quatro situações cômicas envolvendo LGBTAs, duas são reacionárias e duas neutras, chamando atenção para a problemática da construção do humor depreciativo mesmo numa produção que tenha um arco narrativo relevante para a libertação de jovens da comunidade, sobretudo garotas.

5.4 GRACE AND FRANKIE⁹⁸

Grace and Frankie é o mais longo Original Netflix com 94 episódios distribuídos sete temporadas lançadas entre 2015 e 2022 (Coletti, 2019). Nesta pesquisa, por conta da escolha metodológica, são analisadas as quatro primeiras temporadas, todas com classificação indicativa de 16 anos no Brasil. O mote inicial da *sitcom* é o fim do casamento das personagens título após os seus esposos, respectivamente Robert e Sol, todos com cerca de 70 anos de idade, pedirem o divórcio e revelarem o relacionamento que mantinham em segredo para que pudessem se casar a partir da legalização do matrimônio entre pessoas do mesmo gênero nos EUA.

Figura 4 - Elenco de *Grace and Frankie* da esquerda para a direita Robert, Grace, Frankie e Sol.



Fonte: Netflix/Divulgação

98 Para mais informações sobre *Grace and Frankie*, visualizar trailers, frames e lista personagens, visite a sua página no IMDB, disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt3609352/>>. Acesso em 10 jun. 2024.

Grace and Frankie estreou com grandes nomes da indústria audiovisual como a *showrunner* Marta Kauffman⁹⁹, à época do lançamento com 59 anos, foi uma das criadoras da *sitcom* *Friends*, que possuía um arco similar a este com Carol divorciando-se de Ross para manter um relacionamento com outra mulher, com quem o traía.

Também observamos que *Grace and Frankie* tem mote similar ao telefilme *That Certain Summer* (1972)¹⁰⁰, em que Martin Sheen, ator que dá vida a Robert, interpreta Gary McClain. A produção, considerada a primeira representação simpática aos gays na TV (Shattuck, 2017), conta o processo de casamento de McClain com Doug Salter após este se separar da ex-esposa, mostrando como o filho lida com a nova vida do pai.

Outro nome de peso é Jane Fonda¹⁰¹, intérprete de Grace e produtora da *sitcom*. A atriz, duas vezes ganhadora do Oscar, é uma reconhecida militante dos direitos humanos, já tendo emprestado seu prestígio para chamar atenção para a comunidade LGBTQIA nos anos 1970, dizendo em entrevista¹⁰² que “Sem dúvidas, gays e lésbicas são discriminados cultural, psicológico, econômica e politicamente”, colocando-se à disposição da luta do grupo. E em certo ponto é isto que ela faz em *Grace and Frankie*, usando sua influência e reconhecimento num seriado que tem como mote um casal de senhores gays.

Apesar de tudo que apresentamos até aqui, a *sitcom* tem diversos problemas no desenvolvimento das identidades desviantes, que em sua maioria limita-se à figura do gay branco, cisgênero e rico que parece,

99 Para mais informações sobre Marta Kauffman, visite a sua página no IMDB, disponível em <<https://www.imdb.com/name/nm0442035/>>. Acesso em 10 jun. 2024.

100 Para mais informações sobre *That Certain Summer*, visualizar imagens e lista de personagens e intérpretes, visite a sua página no IMDB, disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt0069368/>>. Acesso em 10 jun. 2024.

101 Para mais informações sobre Jane Fonda, visite a sua página no IMDB, disponível em <<https://www.imdb.com/name/nm0000404/>>. Acesso em 10 jun. 2024.

102 O vídeo da entrevista está disponível no Universa UOL <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/09/11/twitter-revive-video-em-que-jane-fonda-defende-direitos-lgbt-nos-anos-1970.htm>>. Acesso em 10 jun. 2024.

mais uma vez, suficiente para representar toda a comunidade. Como veremos a seguir, há apenas duas mulheres lésbicas na *sitcom*, em papéis que não duram mais que um episódio, sendo uma delas a única pessoa negra da comunidade localizada no seriado. Na verdade, nem mesmo a presença do casal Sol e Robert no núcleo central garante-os a posição de sujeito do microuniverso central — o que ocorre em apenas um episódio — ao contrário de Grace e Frankie, que estão em posição de sujeito na maioria dos microuniversos. Em ao menos cinco episódios analisados, o quarteto central sequer contracenava junto, reverberando nos arcos de Sol e Robert, que têm pouco impacto no rumo que o seriado toma, sendo coadjuvantes mesmo que creditados como centrais.

Seguem as análises das nove personagens da comunidade LGBTQIA localizadas no *corpus* desta pesquisa: Robert Hanson, Sol Bergstein, Peter, Roy, Paul, Steve Clarrington, Katie e ainda, dois personagens sem nome.

O primeiro personagem identificado é o protagonista Robert Hanson¹⁰³, gay, branco, cisgênero, advogado rico na casa dos 70 anos, interpretado por Martin Sheen. De várias formas, a sua sexualidade é explícita na *sitcom*, seja com os beijos no esposo em três episódios do *corpus*, seja pela verbalização de contato íntimo numa cena de café da manhã pós-sexo.

Robert é sujeito apenas no primeiro episódio, quando revela a sua homossexualidade no estopim que desenrola o seriado. Toma a posição de oponente em outro momento quando tenta esconder de Frankie que ele comprou o quadro que ela pintou para que pudesse motivá-la em sua carreira artística. Por oito episódios, ele não figura nos microuniversos centrais, focados nas protagonistas. É importante pontuar

103 Para mais informações e imagens de Robert Hanson, acesse a extensão fandom de Grace and Frankie. Disponível em <https://graceandfrankie.fandom.com/wiki/Robert_Hanson>. Acesso em 10 jun. 2024.

também que Robert e Sol constantemente compartilham o mesmo arco, sendo vistos quase que como um único personagem, tirando a possibilidade de dar nuances a ambos e consequentemente tempo de tela e desenvolvimento de narrativas próprias.

Quanto à esfera espacial, Robert não costuma ser visto no escritório de advocacia que trabalha, aparece geralmente em sua residência, e na terceira e na quarta temporadas aparece constantemente no teatro, seu novo hobby.

No tocante às relações sociais, Robert e Sol têm a prática de constantemente receber pessoas em sua residência. Robert tem boa relação com as filhas, sobretudo Mallory, que costuma visitá-lo e deixa a filha com o avô em alguns momentos. A relação social de Robert mostra-o como um dos personagens mais complexos no *corpus* desta pesquisa. A faculdade que mais se repete é a relação de poder, influenciando Sol a fazer o que ele deseja. Outro comportamento aferido é o de independência, esquivando-se dos problemas de Sol. No entanto, ele também demonstra empatia com o parceiro e com a família ao se submeter aos pedidos de Sol em trabalhar nos votos de casamentos, carinho com a neta, contentamento na manhã seguinte ao sexo com Sol e até medo quando Sol participa de um protesto contra um comerciante homofóbico. Robert também demonstra desconforto com os assédios que acontecem por parte de Roy, que deseja transar com ele e Sol e a vergonha quando os amigos do teatro descobrem o seu passado de *ex-hétero*.

Robert é o objeto da comicidade em metade dos episódios analisados e agente em dois. Em três situações não houve produção de humor diretamente associada a ele. A sua condição sexual é determinante para a comicidade da *sitcom* em 60% dos casos.

Em seguida temos o protagonista Sol Bergstein¹⁰⁴, gay branco, cis-gênero, advogado rico na casa dos 70 anos, interpretado por Sam Waterston. Como dito anteriormente, o arco narrativo de Sol e Robert é similar. Sol beija Robert expresso em três episódios do *corpus*, verbaliza sobre sexo uma única vez durante um café da manhã. Já no último episódio da primeira temporada, ele transa com Frankie em meio à mudança de casa, mas reafirma sua condição homossexual ao declarar seu amor por Robert no altar. Neste episódio, bem como no piloto, Sol aparece na posição de sujeito do microuniverso, retornando ao microuniverso como oponente a Frankie quando ele e Robert tentam esconder dela o fato de não haver nenhum comprador oculto para o quadro que ela pintou. Por sete outros episódios ele não aparece no microuniverso central e em cinco ele não contracenava com as protagonistas.

Como encarna o papel do ingênuo de bom coração, Sol serve de escada para piadas e figura como objeto cômico por três episódios e agente em apenas um, sem figurar na produção de humor por seis episódios. A comicidade depende da sua homossexualidade em apenas quatro ocasiões.

A sua passividade reflete-se na sua relação social de submissão a Robert em três episódios ao passo que também demonstra contentamento na manhã seguinte a uma transa. Apesar de ter se separado de Frankie, Sol demonstra companheirismo ao apoiar a ex-esposa mesmo no dia do seu casamento. Identificamos ainda desconforto quando Roy dá em cima dele. Mas em certos momentos ele também toma as rédeas da situação, chegando a ser influenciador no episódio do seu casamento ao forçar Robert a escrever os votos; mostra-se em situação de poder quando articula o ato contra o comerciante homofóbico; tem duas situações de independência em relação a Robert buscando seus

104 Para mais informações e imagens de Sol Bergstein, acesse a sua página na extensão fandom de Grace and Frankie. Disponível em <https://graceandfrankie.fandom.com/wiki/Sol_Bergstein>. Acesso em 10 jun. 2024.

próprios hobbies de fazer pizza e plantar árvores, bem como estabelece conexão com os amigos de Robert ao puxar assunto falando sobre si e não sobre o esposo, sendo o centro da cena. Ele também se mostra mentiroso quando a falsa venda do quadro de Frankie. Sol fica em posição de julgamento aferindo a Oliver a condição de não hétero apenas por este não estar compatível com a masculinidade padrão. Todas essas diferentes faculdades fazem de Sol uma personagem complexa e que poderia ser mais explorada na narrativa se tivesse tempo de tela compatível com o das outras protagonistas.

O próximo personagem identificado é Peter¹⁰⁵, gay branco, cisgênero, diretor de teatro na casa dos 60 anos, interpretado por Tim Bagley, sendo personagem recorrente apenas a partir da terceira temporada. Aparece em cinco episódios do nosso corpus sem nunca aparecer no microuniverso central. Sempre é explicitada a sua homossexualidade de alguma forma, inclusive com o estereótipo do gay desmasculinizado, fazendo com que houvesse diferença em sua comicidade se fosse hétero. Além deste, há outros estereótipos associados a Peter, como o de artista gay, e da bicha má que lança indiretas com intuito de diminuir as pessoas, sendo esta sua forma de humor e tornando-o agente cômico em três situações. Ele é objeto cômico quando fazem piada sobre o seu jeito de tratar as pessoas com superioridade autocentrada.

Sua personalidade narcisista é ressaltada em pelo menos dois episódios quando ignora os problemas dos outros para dar foco aos seus. Ele exerce poder sobre Robert, forçando-o a subir no palco, e sobre Sol ao humilhá-lo e retirá-lo da peça. Sua implicância com Robert é explícita quando competem sobre conhecimento acerca de musicais. Peter demonstra passividade quando é influenciado por Sol a participar do

105 Para mais informações e imagens de Peter, acesse a sua página na extensão fandom de Grace and Frankie. Disponível em <<https://graceandfrankie.fandom.com/wiki/Peter>>. Acesso em 10 jun. 2024.

ato anti-homofobia e ainda quando é covarde em não conseguir dizer a Sol que este não foi selecionado para a peça.

Outro personagem localizado no *corpus* é Roy¹⁰⁶, gay, branco, cisgênero, na casa dos 50 anos, interpretado por Mark Deklin, personagem recorrente localizado em dois episódios, ausente de qualquer microuniverso. A motivação de Roy é transar com Sol e Robert, não havendo profundidade na personagem para além disso. Dessa forma, a relação social é de persuasão para com o casal. Seu corpo musculoso e definido ressalta o estereótipo de predador sexual que quer ter experiências sexuais não normativas como o sexo à três com pessoas mais velhas.

Se ele fosse hétero a sua comicidade mudaria, poderia ser interpretado como abusador ou assediador, mas, por estar no contexto gay, Sol e Robert são vistos como felizardos por terem um homem bonito que os deseja. A suavização da narrativa pode ser exemplificada na quarta temporada em que Roy é agente do cômico ao aparecer pelado em meio à cozinha de Sol e Robert de forma inesperada, uma quebra da narrativa típica do humor.

Em seguida temos Paul¹⁰⁷, gay branco cisgênero, ator de teatro na casa dos 50 anos, interpretado por Jack Plotnick, personagem recorrente em três episódios do nosso *corpus* com pouca relevância na narrativa e ausente em microuniversos centrais. Sua sexualidade é exposta através do estereótipo do gay desmasculinizado. Ele é influenciado por Sol a participar da manifestação anti-homofobia em um episódio, em outro aparece como escada para ser achincalhado por Grace em meio à peça de teatro criando comicidade. Em outro episódio ele também é

106 Para mais informações e imagens de Roy, acesse a sua página na extensão fandom de Grace and Frankie. Disponível em <<https://graceandfrankie.fandom.com/wiki/Roy>>. Acesso em 10 jun. 2024.

107 Não há muitas informações sobre Paul além de que ele esteve em três episódios de Grace and Frankie, relação de episódios disponível na página do IMDB do intérprete Jack Plotnick em <https://www.imdb.com/name/nm0687443/?ref_=nv_sr_srsrg_0>. Acesso em 10 jun. 2024.

objeto do riso por ser desmasculinizado e por sugerir que um plano de vingança contra um homofóbico pudesse ser a sedução do opressor. Se não correspondesse ao estereótipo de desmasculinização, seu humor perderia potencialmente a graça.

Na sequência, identificamos Steve Clarrington¹⁰⁸, gay branco cisgênero, ator de teatro na casa dos 60 anos, interpretado por Roger Bart, personagem recorrente com uma única aparição em nosso *corpus*, fora do microuniverso central. Sua sexualidade é exposta por meio de estereótipo de desmasculinização e do gay amante das artes; mas também é influenciado por Sol a participar da manifestação contra o comerciante homofóbico. Nesta rápida passagem não possui contato íntimo com ninguém. Ele é objeto do cômico por seus trejeitos estereotipados de desmasculinização, fazendo com que houvesse mudança na produção do cômico caso ele fosse hétero.

Katie¹⁰⁹ é a próxima personagem identificada, lésbica, cisgênero, branca, na faixa dos 40 anos, interpretada por Crista Flanagan, figurante em um episódio. Ela participa do microuniverso central na posição de oponente à Grace, cujo objeto é viver na casa de praia com Frankie e não no asilo em que as protagonistas foram postas por seus filhos. Por trabalhar no asilo, Katie impede que Grace e Frankie saiam e realizem atividades perigosas. Seu cargo no lar para idosos faz com que ela exerça a função de poder em relação a Grace sendo, inclusive, agente cômica ao afirmar que também não queria estar ali, mas precisa por solicitação da sua namorada.

108 Não há muitas informações sobre a personagem Steve na internet a não ser que ele esteve em apenas três episódios de Grace and Frankie, relação de episódios disponível na página do IMDB do intérprete Roger Bart em <https://www.imdb.com/name/nm0058372/?ref_=nv_sr_srsq_0>. Acesso em 10 jun. 2024.

109 Não há muitas informações sobre a personagem Katie na internet a não ser que esteve em apenas um episódio de Grace and Frankie, informação disponível na página do IMDB da intérprete Crista Flanagan em <https://www.imdb.com/name/nm1556400/?ref_=nv_sr_srsq_0>. Acesso em 10 jun. 2024.

Por fim, identificamos dois personagens sem nome. No episódio *The Burglary*¹¹⁰, há uma confraternização na casa de Robert com o grupo do teatro e nela há duas figurantes que não retornam em nenhum outro episódio analisado na pesquisa. São eles um homem branco e uma mulher negra. É compreensível que não sejam héteros por Peter afirmar que aquele é um grupo gay de teatro, e ainda pelos estereótipos apresentados, como o homem estar no espectro da desmasculinização e pela mulher corresponder à desfeminilização. Ambos têm poucas falas e servem de escada para notarmos o choque das pessoas ao descobrirem que Robert e Sol foram casados com mulheres por 40 anos. Nesta mesma reunião há outros cinco homens que seriam gays, três brancos e dois não brancos, todos figurantes e sem nenhuma fala.

Quanto à produção de humor, as situações cômicas envolvendo a comunidade LGBTa localizadas neste estudo se concentraram em quatro episódios. A maior parte dessas situações estavam no campo reacionário, sobretudo no intuito de limitar a homossexualidade à prática sexual e a determinadas expressões sociais, buscando entender a natureza da identidade. A associação direta entre homossexualidade e sexo acontece em três momentos, dois sobre sexo anal e outro sobre sexo oral. Quatro outras situações de humor reacionário acontecem reforçando estereótipos. As duas situações neutras utilizam a sexualidade desviante dentro da normalidade que ela tem, sendo citada em conversas corriqueiras, como héteros fazem. A passagem mais relevante nesta parte da análise contesta a heteronormatividade ao pôr em pauta o relacionamento aberto e posicionando relacionamentos tradicionais como “a coisa mais chata de ser gay”.

Apesar das piadas majoritariamente reacionárias, o episódio *The Sign* dá visibilidade positiva à luta LGBTa ao encenar um protesto contra um comerciante homofóbico. Potencialmente, ele evoca a audiência a

110 Mais informações sobre o episódio estão disponíveis no IMDB <https://www.imdb.com/title/tt5799166/?ref_=ttep_ep4>. Acesso em 10 jun. 2024.

não se acomodar, mesmo que esteja numa situação socialmente confortável e a ir à luta, juntando-se aos que vieram antes e proporcionando mudanças para quem vem depois.

Plot inicial de *Grace and Frankie*, o casamento entre pessoas do mesmo gênero, foi um direito conquistado um mês antes da estreia da sitcom e não há propostas de continuidade de avanços, nem a produção de artifícios progressistas sólidos para a comunidade fora da tela, representando identidades desviantes, interpretadas por pessoas heterossexuais, para produzir lucro. Este problema aprofunda-se quando pensamos quais desviantes são elencados para fazer parte da *sitcom*. Do universo de nove personagens, oito são pessoas brancas, sete homens e apenas uma mulher branca com problemas financeiros, nos fazendo questionar sobre a relevância desta representação para quem está assistindo a série.

5.5 MERRY HAPPY WHATEVER¹¹¹

Merry Happy Whatever, traduzida como *Feliz Natal e tal* no Brasil, é uma *sitcom* com única temporada lançada em novembro de 2019. Com clima natalino e recomendação etária de 12 anos, a série foi um afago aos fãs do tradicional formato de *sitcoms*: turbilhão de piadas, humor físico, *timing* de piada validado por risadas da plateia, além da construção narrativa em poucos cenários, quase sempre em cenas internas de estúdios.

Merry Happy Whatever tem várias similaridades com *Everything Sucks!*. Kayla segue o mesmo mote de Kate na busca pela descoberta e experimentação de sua sexualidade. Ambas procuram apoio no círculo social e se apaixonam por mulheres que arbitrariamente supõem ser

¹¹¹ Para mais informações sobre *Merry Happy Whatever*, visualizar trailers, frames e lista de personagens, visite a sua página no IMDB, disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt9770286/>>. Acesso em 10 jun. 2024.

lésbicas ou bissexuais. Também há nas personagens o receio de expor a sexualidade à família num primeiro momento e, ao fim da série, tomam impulso para contar. No caso de *Merry Happy Whatever*, o temido pai policial de Kayla mostra seu acolhimento ao dar de presente à filha um chaveiro com as cores do arco-íris, vislumbrando na audiência a esperança de um espaço de aceitação e afeto possível na vida real.

Figura 5 - Elenco de *Merry Happy Whatever*, da esquerda para a direita: Kayla, Don e Emmy.



Fonte:
Netflix/Divulgação

É por conta de Kayla que aparecem as outras duas personagens lésbicas da série, Kristen e Vanessa, cuja análise segue abaixo:

Kayla Quinn¹¹² é lésbica, cisgênero, branca, na faixa dos 30 anos, interpretada por Ashley Tisdale na posição central da série. Ela corresponde ao estereótipo da lésbica que foi casada com um homem e acompanhamos seu processo de descoberta da sexualidade até que ela verbaliza

112 Não há muitas informações sobre a personagem Kayla pela internet além das aqui citadas. Fotos da personagem estão disponíveis na página do IMDB da intérprete Ashley Tisdale em <<https://www.imdb.com/name/nm0864308/>>. Acesso em 10 jun. 2024.

para a família, no último episódio, ser gay. Apesar de também ficar explícita sua sexualidade em outros dois episódios, desde o início da *sitcom* há situações que dão a entender a sua condição sexual, como no terceiro episódio quando fala para Matt que não tem problema de uma mulher ter interesse em homens e mulheres, ou apenas em mulheres. As piadas que Kayla faz sobre sexualidade fazem com que em seis dos oito episódios analisados a comicidade da personagem mudasse se ela fosse hétero. Algo curioso e pouco visto neste estudo é que em todos os episódios Kayla é tanto agente quanto objeto do cômico, seja pelo ritmo frenético de piadas do seriado; seja pela sua capacidade de fazer piada consigo mesma.

Kayla tem microuniversos paralelos ao do patriarca que protagoniza a *sitcom*. Em um dos episódios, na posição de sujeito, ela vai até a barista do café por quem é apaixonada e declara seu afeto; em outro, Kayla começa a procurar respostas para as inquietações que sente concernentes a sua sexualidade. Kayla é destinatária no primeiro episódio, num contexto em que toda a sua família está nessa posição por conta da irmã apresentar o noivo a todos. Nos demais episódios, apesar das relevantes cenas, ela não aparece no microuniverso central.

A relação social de Kayla modifica-se a depender da forma como lida com sua sexualidade. Ela demonstra carência ainda no primeiro episódio, quando se separa do esposo, depois insegurança por dois episódios quando questiona-se sobre ser ou não lésbica. Já quando volta a viver com o esposo, Kayla expressa remorso e insatisfação pelo retorno. Além disso, por dois episódios ela limita-se a falar sobre si mesma de forma narcisista. A expressão social positiva é o êxtase que demonstra quando vocaliza sua lesbianidade.

Apesar de ser a caricatura de uma mulher casada que compreende ser lésbica, Kayla é lida com as dúvidas e receios de forma inusual ao tomar as rédeas da situação, refletindo sobre o que acontece.

A próxima personagem identificada é Kristen¹¹³, lésbica cisgênero, branca, na faixa dos 30 anos, interpretada por Jamie Renée Smith, figurante na série. O nome da personagem parece fazer referência à atriz Kristen Stewart que, em meados da década de 2010, chegou a possuir cabelo *sidecut* similar à personagem. A figurante aparece em apenas um episódio, na primeira vez que Kayla flerta com uma mulher. Kristen é objeto do microuniverso de Kayla e exerce sua relação de poder, dispensando o flerte. Kristen corresponde ao estereótipo da lésbica alternativa e desfeminilizada. Ela é objeto do cômico e este humor se dá por conta da sua sexualidade, deixando de haver *punchline* se fosse hétero.

Por fim, temos Vanessa¹¹⁴, lésbica, cisgênero, negra, na faixa dos 30 anos, figurante interpretada por Kristina Hanna que nunca aparece no microuniverso central. Vanessa é a primeira mulher por quem Kayla demonstra algum interesse ao ver sua foto de roupa de banho no Instagram. Kayla elogia seu corpo para Matt, momento em que o espectador compreende sua lesbianidade. Na aparição do último episódio, é notado o interesse de Vanessa por Kayla quando a ajuda na mudança de residência. Em sua rápida aparição, Vanessa é agente do cômico quando afirma sentir uma vibe de Kayla de quem não era feliz no casamento, dando a entender que sabia da sexualidade da personagem. Já a condição sexual de Vanessa é apontada pela própria Kayla em outro episódio.

No geral, apenas uma situação cômica sobre LGBTAs não envolve Kayla. Ao todo, cinco momentos cômicos foram progressistas e outros

113 Não há muitas informações disponíveis sobre a personagem Kristen na internet além das que foram citadas. A relação de episódios e mais fotos da personagem estão disponíveis na página do IMDB da intérprete Jamie Renée Smith em <<https://www.imdb.com/name/nm0808603>>. Acesso em 10 jun. 2024.

114 Não há muitas informações disponíveis sobre a personagem Vanessa na internet além das que foram citadas nesta obra. A relação de episódios e mais fotos da personagem estão disponíveis na página do IMDB da intérprete Kristina Hanna em <<https://www.imdb.com/name/nm8782268>>. Acesso em 10 jun. 2024.

quatro foram neutros, havendo apenas duas piadas reacionárias. Tal condição aponta *Merry Happy Whatever* como um instrumento para que não héteros, sobretudo mulheres, sintam-se confortáveis e potencialmente representados. Mais além, a produção contribui para a compreensão de que o desejo por alguém do mesmo gênero é uma vivência que deve ser naturalizada e compartilhada por outras mulheres. A respeito das piadas proferidas por Kayla, elas demonstram que é possível fazer humor envolvendo as identidades dissidentes sem que representem humilhação e inferiorização da comunidade, como pode ser visto no Apêndice D do livro.

5.6 NO GOOD NICK¹¹⁵

No Good Nick é uma *sitcom* lançada em 2019 com única temporada. Voltada ao público juvenil, com classificação indicativa de 10 anos no Brasil, *No Good Nick* tem no elenco jovens atores e atrizes com passagem por seriados dos canais infantis Disney e Nickelodeon. No elenco adulto estão os populares Melissa Joan Hart, que estrela do seriado *Sabrina, Aprendiz de Feiticeira* (1996-2003); e Sean Astin, famoso pelo filme *Os Goonies* (1985) e pela trilogia do *Senhor dos Anéis* (2001-2003). Este *casting* é importante para atingir jovens e adultos que podem compreender formas de lidar com a própria sexualidade e a de outrem.

Nos dez episódios analisados, a homossexualidade de Jeremy é explicitada apenas quando ele decide contar à família. O enredo neste episódio fala sobre o processo de descobrir, aceitar e externar a sexualidade para os outros. Curioso é que, neste episódio, aparece a personagem Otis, um vendedor de carro que não podemos afirmar

115 Para mais informações sobre *No Good Nick*, visualizar trailers, frames e lista personagens, entre outros, visite a sua página no IMDB, disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt9039142/>>. Acesso em 10 jun. 2024.

a sexualidade, mas que corresponde ao estereótipo da desmasculinização, enviando uma mensagem ambígua ao público. Ainda no processo de seleção de seriados, localizamos um beijo entre Eric e Jeremy, mas o episódio não figura na lista dos mais bem avaliados do IMDB, deixando-nos mais uma vez intrigados quanto à relevância que a sexualidade de uma personagem tem para o público. Na sequência analisamos como se comportam as duas personagens da comunidade encontradas na *sitcom*.

Figura 6 - Elenco de *No Good Nick* da esquerda para a direita: Liz, Ed, Nick, Jeremy e Molly



Fonte:
Netflix/
Divulgação

Jeremy Thompson¹¹⁶ é gay cisgênero, branco, menor de idade, personagem central interpretado por Kalama Epstein e presente nos dez episódios analisados. O jovem é retratado como um estudante modelo,

116 Para mais informações e imagens de Jeremy Thompson, acesse a sua página no fandom de No Good Nick. Disponível em <https://nogoodnick.fandom.com/wiki/Jeremy_Thompson>. Acesso em 10 jun. 2024.

líder estudantil com o futuro planejado. A sua homossexualidade é explicitada em um único episódio, momento em que o fato de ser gay interfere em sua comicidade. Quanto à produção do cômico, Jeremy é objeto em metade dos episódios, sobretudo por ser ridicularizado por Nick¹¹⁷ e Molly¹¹⁸. Ele apresenta-se como agente cômico ao fazer piadas sobre a mãe ser ríspida e, quando decide revelar à família que é gay, em piadas sobre armário. Em três episódios Jeremy não tem um arco cômico bem estruturado e não podemos apontar se ele era agente ou objeto do cômico.

Quanto ao modelo atuacional, Jeremy aparece em sete microuniversos como oponente à Nick, em um como objeto do microuniverso de Nick, que deseja destruir a sua vida, e na posição de ajudante de Nick no episódio em que prendem os chantageadores da garota. Por um episódio Jeremy não figura no microuniverso central.

Quanto à sua relação social, a desconfiança contra Nick aparece em quatro episódios, o narcisismo em três e a sua condição de ajudante em dois, sobretudo no auxílio à família. Jeremy demonstra persuasão desde o primeiro episódio ao tentar conseguir um carro dos pais. A indiferença se dá justamente contra Eric, que ensaia ser o seu par romântico, mas é ignorado por Jeremy, sempre focado em si mesmo. A única vez que apresenta insegurança é quando conta à família sobre sua homossexualidade, informação bem recebida pela mãe que diz amá-lo e se mostra feliz por ele contar sobre esta parte da sua vida. Há também o apoio da irmã, mas nem o pai, nem Nick estão no momento da revelação e a questão não é mais retomada no seriado.

117 Para mais informações e imagens de Nick Franzelli, acesse a sua página no fandom de No Good Nick. Disponível em <https://nogoodnick.fandom.com/wiki/Nick_Franzelli>. Acesso em 10 jun. 2024.

118 Para mais informações e imagens de Molly Thompson, acesse a sua página no fandom de No Good Nick. Disponível em <https://nogoodnick.fandom.com/wiki/Molly_Thompson>. Acesso em 10 jun. 2024.

O outro personagem localizado é Eric¹¹⁹, gay cisgênero, branco, menor de idade, personagem recorrente interpretado por Gus Kamp. Aparece em dois episódios do *corpus*, nunca figurando no microuniverso central. A sua condição sexual aparece apenas em um episódio quando dá apoio a Jeremy para revelar que é gay para sua família. No episódio anterior, ele havia sido submisso à Jeremy que o tratou com desdém por conta da situação do beijo que aconteceu anteriormente. No episódio em que aparece figurando no grêmio estudantil, ele não expõe sua homossexualidade e, também, não aparece num espectro cômico. Já quando dá suporte a Jeremy, Eric aparece como agente cômico e sua sexualidade é alicerçadora da comichidade.

Com base no *corpus*, as situações cômicas de *No Good Nick* envolvendo LGBTAs ocorrem em duas cenas do episódio em que Jeremy decide comunicar à família sua homossexualidade, sendo duas neutras e duas progressistas, estas falando sobre o bem-estar proveniente da aceitação da sexualidade por parte do próprio indivíduo e da família.

5.7 ONE DAY AT A TIME¹²⁰

One Day at a Time é uma *sitcom* infanto-juvenil com classificação indicativa de 12 anos no Brasil. A marca estética do gênero *sitcom* fica evidente na gravação em estúdios e nos cenários fixos, como a sala de estar da casa da protagonista Penélope¹²¹. Há também uma agilidade cômica com constantes piadas proferidas por todas as personagens.

119 Para mais informações e imagens de Eric, acesse a sua página no fandom de No Good Nick. Disponível em <<https://nogoodnick.fandom.com/wiki/Eric>>. Acesso em 10 jun. 2024.

120 Para mais informações sobre One Day At a Time, visualizar trailers, frames e lista de personagens, etc, visite a página no IMDB, disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt5339440/>>. Acesso em 10 jun. 2024.

121 Para mais informações e imagens de Penelope Alvarez, acesse o fandom de One Day At a Time. Disponível em <https://one-day-at-a-time.fandom.com/wiki/Penelope_Alvarez>. Acesso em 10 jun. 2024.

Mas a maior marca estética é a claque que aponta os momentos cômicos.

Figura 7 - Elenco de *One Day at a Time*, da esquerda para a direita: Schneider, Alex, Penélope, Lydia, Syd e Elena.



Fonte:
Netflix/
Divulgação

A *sitcom* é o remake de uma produção de mesmo nome exibida pela CBS nas décadas de 1970 e 1980¹²², mas desta vez a família central tem ascendência cubana. A língua castelhana figura em diversos diálogos, vários não traduzidos pela Netflix, sobretudo os protagonizados pela *abuela* Lydia¹²³, matriarca da família que se orgulha de sua descendência e faz constantes referências a Cuba, sua cultura e suas tradições. Apesar de se utilizar deste *background*, apenas a *showrunner* Gloria Calderón Kellett é cubana (Ryan, 2020). A maior parte dos atores da

122 A abertura da versão original de *One Day At a Time* está disponível no Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=_nJ4K4UebxA>. Acesso em 10 jun. 2024.

123 Para mais informações e imagens de Lydia Riera, acesse a sua página no fandom de *One Day At a Time*. Disponível em <https://one-day-at-a-time.fandom.com/wiki/Lydia_Riera>. Acesso em 10 jun. 2024.

família central é de Porto Rico, exceto a colombiana Isabella Gomez, intérprete de Elena. Essa discrepância entre nacionalidades vira piada no primeiro episódio da terceira temporada quando Alex¹²⁴ diz que a namorada é cubana e uma das tias diz que ela parece mais porto-riquenha, deixando evidente que é reconhecível a distinção entre as culturas caribenhas, mesmo que a série coloque todos no rótulo da latinidade.

Quanto à comicidade pela questão cultural, Elena é a única personagem do *corpus* deste estudo que tem comicidade construída a partir de uma língua estrangeira, que acontece apenas no primeiro episódio da primeira temporada quando ela briga com a mãe em castelhano, sem que houvesse legendas na tela. Na época, apesar de serem 18% da população dos EUA, as pessoas de origem hispânica representavam 7,2% das personagens no *streaming*, proporção ainda menor na TV (Erazo, 2019). Tal dado reforça a importância da interseccionalidade, já que as vivências de Elena e de Kate, de *Everything Sucks!*, são diferentes, mesmo com as similaridades da vivência monoparental, a idade e o contexto escolar. Elena sofre LGTBafobia do contexto latino da família, explícita tanto na não aceitação do seu pai, quanto no episódio em que a sua família apaga a lesbianidade de tia Pilar e apresenta a esposa Susan como “apenas uma amiga com quem mora”.

Apesar de lúdico, o seriado toca em assuntos tidos como delicados, sempre dosados com humor, semelhante a *BoJack Horseman*. Nos episódios do *corpus* é pautado o uso de medicamentos tarja preta, transtornos psicológicos de veteranos de guerra, suicídio, depressão, ansiedade, posse de armas, alcoolismo, uso de maconha, além da aceitação e rejeição da comunidade LGTB. Tais assuntos são postos na tela de forma aprofundada para a audiência, sobretudo para a juventude que pode ver-se representada nas tramas performatizadas por Elena e

124 Para mais informações e imagens de Alex Alvarez, acesse a sua página no fandom de One Day At a Time. Disponível em <https://one-day-at-a-time.fandom.com/wiki/Alex_Alvarez>. Acesso em 10 jun. 2024.

seu irmão mais novo Alex. Tais aspectos, somados ao relacionamento entre Elena e Syd, que é não binário, fizeram com que *One Day At a Time* tenha sido apontado como um dos programas mais progressistas em produção de sua época (Miller, 2018). Ademais, a série tem uma interseccionalidade ímpar, com a única personagem central lésbica numa *sitcom* da Netflix que é não branca de ascendência latina.

Na produção, Penélope, mãe de Elena, sempre apoia a filha, mas o mesmo não acontece com o pai Victor¹²⁵ que, quando a jovem conta que é lésbica, reage de forma ríspida e a abandona em sua festa de 15 anos sem ter com quem dance a valsa. Ao conversar com a ex-esposa, Victor é reacionário, afirmando que Elena está confusa por ter 15 anos, e diz que sua filha não é lésbica, que os adolescentes acham legal ser gay. Penélope concorda, de forma irônica, dizendo que adolescentes adoram bullying e preconceito, reafirmando seu apoio a Elena, dizendo que quem decide a quem e quando contar sobre a sexualidade é a filha e seu dever no papel de mãe é apoiá-la. Tal situação faz com que a garota sinta-se culpada por ser lésbica.

Mais adiante, no último episódio da terceira temporada, ambientado no casamento de Victor, há uma retomada desta situação quando Elena conversa com Alex sobre ainda se sentir mal pelo pai ter a abandonado antes da valsa em seu aniversário. Na cena seguinte, Victor pausa sua cerimônia de casamento para dizer a todos que se sente orgulhoso de ter uma filha lésbica e valsa com ela para se desculpar pelo abandono na festa de 15 anos, expondo a sexualidade desviante como normal, mesmo para aqueles que em algum momento não a tenha aceitado. A longa discussão sobre aceitação é potencialmente importante para que jovens da comunidade sintam-se capazes de viver a sua sexualidade sem amarras, como fazem os cishéteros.

125 Para mais informações e imagens de Victor Alvarez, acesse a sua página no fandom de One Day At a Time. Disponível em <https://one-day-at-a-time.fandom.com/wiki/Victor_Alvarez>. Acesso em 10 jun. 2024.

Apesar dos temas importantes, *One Day At a Time* foi cancelada pela Netflix na terceira temporada com a justificativa de que a audiência era insuficiente, mesmo fosse assistida em ao menos 1,63 milhão de televisores (Ryan, 2020). Logo que a notícia se espalhou, passaram a acontecer protestos em sites de redes sociais e até mesmo de críticos de TV que apontavam os méritos da série (Ryan, 2020). Com o cancelamento, foi iniciada uma tramitação incomum de recuperação da série pela PopTV, canal por assinatura. Isto foi viável por conta de uma cláusula contratual entre a Sony e a Netflix de que a *sitcom* não poderia ser continuada em nenhum serviço de *streaming*, abrindo brecha para a TV. No entanto, por conta da pandemia, o seriado teve a produção interrompida e foi descontinuado em 2020 sem concluir a exibição dos 13 episódios encomendados (Ryan, 2020).

Segue abaixo a lista com as cinco personagens da comunidade LGBTQIA nos episódios de *One Day At a Time* lançados pela Netflix presentes no *corpus*: Elena Alvarez, Syd, Flávio, Pilar e Ramona.

Elena Alvarez¹²⁶ é lésbica, cisgênera, não branca de ascendência latina, menor de idade, personagem central interpretada por Isabella Gomez. Feminista, ela questiona os padrões de gênero e sexualidade, a heteronormatividade, e sempre pontua tradições culturais que objetificam mulheres dentro da tradição marital.

A homossexualidade da jovem é explícita em sete episódios, com o arco sobre sua sexualidade desenrolando aos poucos, não sendo citado no primeiro episódio. A comunicação da sua homossexualidade para a mãe ocorre no décimo episódio quando Penépole acha um vídeo pornô no computador de Alex e busca saber quem estava vendo este tipo de filme na casa. Este episódio trata sobre sexo e pornografia, mas, ao ser confrontada sobre sua sexualidade, Elena parte do afeto

126 Para mais informações e imagens de Elena Alvarez, acesse a sua página no fandom de *One Day At a Time*. Disponível em <https://one-day-at-a-time.fandom.com/wiki/Elena_Alvarez>. Acesso em 10 jun. 2024.

para explicar a situação à mãe e diz que quando pensa sobre amor se vê amando uma mulher. Com o apoio vindo de Penélope, Elena diz ter tirado um peso das costas, discurso similar ao de Kayla, em *Merry Happy Whatever*. No entanto, o que diferencia as duas produções é que a sensação de plenitude é logo problematizada e revista quando Elena lembra que ainda há um longo caminho a percorrer por conta da sociedade homofóbica. Fato curioso é que, no penúltimo episódio da terceira temporada, Elena não manifesta sua sexualidade, mas Schneider¹²⁷ aponta sua homossexualidade em piada sobre sua situação de dependente de álcool e drogas: “Todo dependente pensa que todo mundo é dependente, assim como Elena pensa que todo mundo é gay”, mostrando que depois de alguns episódios, a lesbianidade da menina passou a ser um fato corrente na série. Apesar de afirmar-se *gay*, Elena tem um relacionamento com Syd, uma pessoa não binária, com quem se beija em dois episódios e com quem tem sua primeira relação sexual.

Penélope está na posição de sujeito na maior parte dos microuniversos analisados, sendo Elena o objeto de três desses, sobretudo com a mãe depositando energia em benefício da filha. Em dois episódios, Elena tem microuniversos paralelos à mãe: um quando tem a primeira experiência sexual e outro quando busca respostas sobre a lesbianidade da tia Pilar. Em cinco episódios, Elena não figura no microuniverso central.

Sobre as relações interpessoais, a figura de Elena é construída como sendo uma adolescente poderosa, consciente e coerente, sendo questionadora em dois episódios ao confrontar tradições que julga serem patriarcais e ultrapassadas, embates que possui sobretudo com a sua avó. Elena se mostra insegura em quatro episódios, um quando teve

127 Para mais informações e imagens de Schneider, acesse a sua página no fandom de One Day At a Time. Disponível em <<https://one-day-at-a-time.fandom.com/wiki/Schneider>>. Acesso em 10 jun. 2024.

crise de ansiedade no exame de direção e três por questões com a sua sexualidade — quando revelou ser lésbica para o pai, quando revelou ser lésbica para a mãe e quando pediu Syd em namoro. Ela demonstra carência ao revelar à mãe que é lésbica e quando o pai a abandona em sua festa de 15 anos. Em dois episódios, mostrou-se cordial com as outras pessoas do núcleo; já para descobrir sobre a sexualidade de sua tia Pilar, agiu com persuasão.

Quanto à comicidade, Elena é agente em todos os episódios analisados e objeto em sete. Em metade das situações, a sua homossexualidade foi fundamental para a comicidade do episódio, em outra metade, não haveria diferença se fosse hétero.

A segunda personagem localizada no *corpus* é Syd¹²⁸, ginessexual, não binária, branque, menor de idade, personagem recorrente interpretada por Sheridan Pierce, constando em dois episódios nesta pesquisa. A sua relevância na narrativa se dá por seu relacionamento afetivo com Elena.

Sobre o modelo atuacional, Syd aparece na posição de objeto no microuniverso de Elena no episódio em que têm a primeira relação sexual. No outro episódio que aparece, Syd não está no microuniverso central. Quanto à relação interpessoal, esta perpassa pela rejeição de Elena ao não saber lidar com seu desejo de namoro e em outro episódio, Syd demonstra complacência com Elena quando esta passava por dúvidas e insegurança sobre a primeira relação sexual.

No tocante ao humor, Syd aparece como objeto cômico nos dois episódios e agente em um deles. O humor depende da sua condição de desviante em um episódio, já em outro, mesmo que Syd fosse cis e hétero o riso aconteceria da mesma forma.

128 Para mais informações e imagens de Syd, acesse a sua página no fandom de One Day At a Time. Disponível em <<https://one-day-at-a-time.fandom.com/wiki/Syd>>. Acesso em 10 jun. 2024.

Em seguida temos Flávio¹²⁹, não branco de ascendência cubana, cinco anos de idade, figurante, fora do microuniverso, num único episódio sobre a presença de homossexuais na família. Interpretado por David Miranda, Flávio aparece em duas cenas e em ambas a família o aponta como desviante ao reproduzir estereótipos que o posiciona como desmasculinizado, sendo este aspecto central e risível de suas curtas aparições. Em sua posição social de julgamento, Flávio fala sobre maquiagem e decoração enquanto agente do cômico, sendo objeto do riso familiar por sua desmasculinização em tenra idade.

A próxima personagem identificada é Pilar¹³⁰, lésbica, cisgênera, não branca de ascendência latina, na faixa de 40-49 anos, interpretada por Stephanie Beatriz numa participação única na *sitcom*. Pilar é objeto do microuniverso de Elena quando busca compreender a lesbianidade da tia. Sobre as relações interpessoais, Pilar esquiva-se das perguntas de Elena e tem o menosprezo da família que ignora sua sexualidade, mesmo que ela fale abertamente sobre seu casamento. É evidente na construção da personagem que a sua sexualidade fica explícita também pelo estereótipo de desfeminização. Quanto ao humor, Pilar é objeto do cômico no episódio com as piadas que toda a família reproduz, fazendo com que a comicidade dependa da sua sexualidade.

Por fim, temos Ramona¹³¹, lésbica, cisgênera, negra, na faixa de 50-59 anos, personagem recorrente interpretada por Judy Reyes. Ela aparece em um episódio neste *corpus*, mas é tida por Penélope como sua confidente e conselheira para assuntos referentes à homossexualidade

129 Para mais informações e imagens de Flávio, acesse a sua página no fandom de One Day At a Time. Disponível em <https://one-day-at-a-time.fandom.com/wiki/Flavio_Reyes>. Acesso em 10 jun. 2024.

130 Para mais informações e imagens de Pilar, acesse a sua página no fandom de One Day At a Time. Disponível em <<https://one-day-at-a-time.fandom.com/wiki/Pilar>>. Acesso em 10 jun. 2024.

131 Para mais informações e imagens de Ramona, acesse a sua página no fandom de One Day At a Time. Disponível em <<https://one-day-at-a-time.fandom.com/wiki/Ramona>>. Acesso em 10 jun. 2024.

de Elena. Ausente no microuniverso central, Ramona apoia Penélope na criação de sua filha. Ramona é agente cômica na única cena que aparece e o humor depende diretamente da sua sexualidade.

É importante notar que *Funeral* é o segundo episódio com maior número de situações cômicas envolvendo LGBTAs neste estudo, tendo também maior quantidade de personagens da comunidade num único episódio, apontando para uma proporção entre a presença dos desviantes e as piadas sobre eles. As situações cômicas de *One Day at a Time* estão proporcionalmente espalhadas em contextos progressistas (9), reacionários (8) e neutros (8).

One Day At a Time exemplifica a importância deste estudo, já que tem uma roupagem progressista, sobretudo pela presença de Elena, aborda temas relevantes, mas a *sitcom* ainda tem inclinação a passagens reacionárias. O desenvolvimento de Flávio para validar estereótipos negativos é um alerta sobre a manutenção desses referenciais que ainda estão sendo expostos na mídia, sobretudo numa série destinada aos jovens.

5.8 SAMANTHA!¹³²

Samantha! é a única *sitcom* brasileira do *corpus* e tem classificação indicativa de 14 anos no país. Esta foi a terceira série da Netflix no Brasil, que justificou o seu cancelamento após a segunda temporada por falta de audiência na plataforma e engajamento nas redes sociais (Cesar, 2020). A produção conta a história da personagem-título, uma ex-apresentadora mirim que busca manter-se na mídia apegada ao

132 Para mais informações sobre *Samantha!*, visualizar trailers, frames e lista de personagens, entre outros, visite a sua página no IMDB, disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt6626676/>>. Acesso em 10 jun. 2024.

sucesso de outrora. Ainda no piloto descobrimos que Samantha!¹³³ se casou com o ex-jogador de futebol Dodói quando este ainda estava na prisão e tiveram dois filhos Cindy e Brandon¹³⁴.

Figura 8 - Elenco de *Samantha!* com a personagem título em primeiro plano e Zé Cigarrinho em segundo



Fonte: Netflix/Divulgação

A única personagem da comunidade LGBTa localizada por este estudo é Zé Cigarrinho, mascote do programa infantil da protagonista nos anos 1980, e que, anos depois, continua sendo amigo da família. Há homoerotismo em passagens da personagem Marcinho¹³⁵, que troca olhares com um figurante no primeiro episódio da segunda temporada.

133 Emanuelle Araújo e Douglas Silva falaram sobre suas personagens em *Samantha!* na entrevista ao canal FREAKPOP à época de seu lançamento. Vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=vmkdoU3aDZM>>. Acesso em 10 jun. 2024.

134 Para mais informações e imagens de Cindy, Brandon e demais personagens, acesse o site Mix de Séries, disponível em <<https://mixdeseries.com.br/o-elenco-de-samantha-saiba-quem-sao/>>. Acesso em 10 jun. 2024.

135 Um compilado de passagens de Marcinho, feito por fãs, ajuda a compreender a complexidade da personagem. Disponível em <<https://www.facebook.com/watch/?v=803669166506173>>. Acesso em 10 jun. 2024.

Em outro momento diz que o melhor beijo que já teve foi na cadeia, mas sem especificar a quem beijou. Como não há indício suficiente para apontar a não heterossexualidade de Marcinho, ele não aparece na lista abaixo.

No quarto episódio da segunda temporada, há uma festa promovida por profissionais do teatro que teria cunho sexual. No evento, a personagem Varella¹³⁶ demonstra interesse em Dodói, com representação de carícias entre eles até que, em certo ponto, é exposto um mal-entendido na troca de contato físico que existia, com Varella alegando que apenas estava tratando-o como amigo. Mesmo com a justificativa, a tensão sexual entre dois homens foi utilizada para dar o tom cômico do episódio. Abaixo a análise de Zé Cigarrinho:

Zé Cigarrinho¹³⁷ é gay, branco, na faixa dos 60-69 anos, personagem recorrente interpretado por Ary França e presente em oito dos dez episódios do *corpus* de análise. No primeiro episódio, Zé confessa a Dodói que deseja algum dia transar com homens. Esta é a primeira e única vez que a personagem explicita seus anseios sexuais. No mesmo episódio ele diz ter concretizado tal experiência ao ter feito sexo grupal, levado por um dançarino de Samantha! que alega ter sexualidade fluida. Esta é sua única experiência sexual de todo o *corpus* e não cultiva romance nem se aproxima de uma lógica heteronormativa.

No episódio piloto, Zé Cigarrinho tem a única aparição enquanto agente da comicidade, com parte das piadas construídas acerca da experiência sexual, fazendo deste o único momento em que sua sexualidade é fundamental para a comicidade. A sua condição sexual

136 Não há muitas informações sobre a personagem Varella na internet a não ser o que já foi exposto nesta obra. Mais informações sobre o ator podem ser encontradas em sua página do IMDB disponível em <https://www.imdb.com/name/nm0904659/?ref_=ttfc_fc_cl_t46>. Acesso em 10 jun. 2024.

137 Não há muitas informações sobre a personagem Zé do Cigarrinho na internet a não ser o que já foi aqui exposto. Mais informações sobre o ator podem ser encontradas em sua página do IMDB disponível em <https://www.imdb.com/name/nm0291920/?ref_=tt_cl_t_7>. Acesso em 10 jun. 2024.

reaparece apenas no penúltimo episódio da segunda temporada, quando Samantha! volta no tempo e diz a sua versão mais nova que Cigarrinho enfim transou com um homem.

Quanto ao modelo atuacional, no episódio piloto Cigarrinho é ajudante de Samantha! quando esta busca o estrelato. Zé se torna oponente da protagonista no episódio em *flashback* na ocasião em que ela quer sair do programa e ele a aconselha não tomar este caminho. No restante dos episódios, ele não aparece no microuniverso central.

No quesito das relações interpessoais, por três episódios, Zé figura enquanto ajudante, quase sempre de Samantha! criança; outras três vezes ele aparece em complacência à Samantha!; demonstra fraqueza em um episódio que está mal de saúde; e em outro, ele aparece em segundo plano e não podemos apontar suas relações sociais.

Em *Samantha!*, a maioria das situações cômicas é reacionária, nenhuma dando possibilidade ao público de construir uma imagem positiva da comunidade LGBT+ através do riso. Esta é a única série que reconhece verbalmente a sexualidade fluida enquanto uma identidade sexual dissidente, mas a coloca num espaço de estranheza. Exceto esta passagem, todas as demais que falam da comunidade LGBT+ citam apenas a homossexualidade masculina, geralmente no intuito de reforçar sua inferiorização. Fato curioso é que Alice Braga, sócia da produtora responsável pela série tem um namoro de longa data com outra mulher (Vilanova, 2020) e, mesmo com a influência que tem sobre a *sitcom*, não garante uma representação progressista e que sirva de instrumento na luta contra o sistema heterocentrado.

5.9 UNBREAKABLE KIMMY SCHMIDT¹³⁸

Unbreakable Kimmy Schmidt estreou em 2015, com classificação indicativa de 12 anos no Brasil e teve quatro temporadas contando a história de Kimmy¹³⁹, sequestrada aos 13 anos pelo Reverendo¹⁴⁰ que dizia às vítimas ter havido um apocalipse nuclear para que elas se mantivessem por 15 anos em cativeiro, um abrigo antibomba subterrâneo. A série desenvolve-se a partir da saída do cativeiro, mostrando a adaptação de Kimmy ao mundo fora do abrigo, com uma ingenuidade pueril para lidar com obstáculos da vida prática.

Figura 9 - Elenco com *Unbreakable Kimmy Schmidt*, da esquerda para a direita, Jacqueline, Kimmy, Titus e Lillian



Fonte:
Netflix/
Divulgação

138 Para mais informações sobre *Unbreakable Kimmy Schmidt* como trailers, frames e lista de personagens, visite a sua página no IMDB, disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt3339966/>>. Acesso em 22 fev. 2022.

139 Para informações e imagens de Kimmy, acesse sua página no fandom de *Unbreakable Kimmy Schmidt*. Disponível em <https://kimmyschmidt.fandom.com/wiki/Kimmy_Schmidt>. Acesso em 10 jun. 2024.

140 Para informações e imagens do reverendo Richard Wayne Gary Wayne, acesse a sua página no fandom de *Unbreakable Kimmy Schmidt*. Disponível em <https://kimmyschmidt.fandom.com/wiki/Reverend_Richard_Wayne_Gary_Wayne>. Acesso em 10 jun. 2024.

Unbreakable Kimmy Schmidt foi um sucesso de crítica, considerada a primeira grande *sitcom* da era do *streaming* (Meslow, 2015) por destoar das produções cômicas de Netflix e Amazon que eram, até então, do gênero *dramédia*. Inusitado para uma série de comédia, o estopim trágico é atenuado pelo clima colorido da série, em parte garantido pelas roupas infantis da protagonista e pela estética *camp* de Titus, que cumpre o papel do melhor amigo gay e negro da protagonista. Apesar da estética lúdica, a *sitcom* é profunda e aborda temas como os traumas de Kimmy resultantes do sequestro, mas vemos um arco de superação quando, na última temporada, Titus pergunta se ela pensa no que poderia ter acontecido se não tivesse entrado na van do sequestrador e Kimmy diz preferir não pensar sobre isso e aceitar o que aconteceu como parte de quem ela é.

Analisamos abaixo as oito personagens gays localizadas em *Unbreakable Kimmy Schmidt*, única identidade dissidente no *corpus* e que costuma orbitar ao redor de Titus.

Titus Andromedon¹⁴¹ é um gay negro, na faixa dos 30-39 anos, personagem central interpretado por Tituss Burgess. A sua singularidade começa pelo intérprete, também gay desmasculinizado, que não precisa mimetizar uma vivência que não é a sua. Na *sitcom*, a comicidade não está necessariamente em sua desmasculinização, mas no *camp* e suas projeções que fogem da realidade, na autoconfiança em seu canto e atuação, e sua vontade de trabalhar com seu talento, aceitando ofertas como trabalhar em um restaurante musical ou ser cantor em festas da alta sociedade. Esses aspectos fazem com que ele seja tanto agente quanto objeto da comicidade, sendo sua sexualidade a validadora do humor.

141 Para informações e imagens de Titus Andromedon, acesse o fandom de *Unbreakable Kimmy Schmidt*. Disponível em <https://kimmyschmidt.fandom.com/wiki/Titus_Andromedon>. Acesso em 10 jun. 2024.

Por vezes, Titus sai do mundo lúdico em que vive e finca o pé no chão, como quando termina o namoro com Mike, justificando que este teria um longo futuro pela frente já que acabara de aceitar sua homossexualidade, um momento de sobriedade e amor ao próximo que são característicos das personagens de *Unbreakable Kimmy Schmidt*.

Titus é a única personagem deste estudo que figura em todas as posições do esquema atuacional de Greimas (1973), estando fora de microuniversos em um episódio. Isso demonstra a profundidade da narrativa que dá espaço a personagens além da protagonista. Analisando o microuniverso de cada episódio, por quatro vezes Titus ocupa a posição de ajudante de mulheres brancas, sendo o amigo gay negro. Quatro também é a quantidade de vezes em que Titus aparece na posição de sujeito do microuniverso em arcos que têm a ver com sua carreira e com Mike. Logo no primeiro episódio, Titus aparece como oponente de Kimmy ao orientá-la a desistir de morar em Nova Iorque. A sua persuasão em relação a Kimmy é o que faz com que ele seja destinador em dois episódios, insurgindo ideias na cabeça da amiga. Ele aparece como objeto de Kimmy em dois momentos: quando ela percebe a relação abusiva que eles têm, e deseja se libertar da influência de Titus; e, no episódio final, Kimmy ajuda Titus que também é destinatário.

Quanto às relações interpessoais, a relação de poder foi a mais manifestada por Titus, sobretudo por seu pensamento egoico de que os outros são inferiores a ele, fazendo com que recebam seus mandos. Essa característica também é vista na superioridade que teve com Kimmy ainda no primeiro episódio, indicando que ela voltasse para o interior. Outra vertente aferida foi sua autoconfiança em dois episódios em que ele tem consciência plena de quem é e como age no mundo. Isso fez com que ele tivesse persuasão em dois episódios, sempre sabendo de suas qualidades e sendo firme em seus pensamentos. Mas a complexidade de Titus também fez com que ele expusesse sua submissão em decorrência de insegurança; complacência nos momentos

que percebe que as pessoas sofrem e ele pode ajudá-las; compreensão ao perceber que realmente tratava Kimmy de forma abusiva; e indecisão quando não soube se deveria ou não ir ao cruzeiro que poderia mudar sua vida. Essa variação mostra uma personagem com profundidade.

Na sequência temos Mike Politano¹⁴², gay, branco, na faixa dos 30-39 anos, interpretado por Mike Carlsen num papel recorrente que tem relevante por orbitar Titus, sendo submisso nos quatro episódios em que aparece nessa pesquisa. Ele nunca tem vontade própria, tem medo do que as pessoas podem falar com ele. O único momento que foge à regra é a relação de poder sobre Titus em um episódio de *como seria*, em que Mike chantageia o amante. Por ser esta pessoa sem ímpetos, ele foi objeto do cômico em todos os episódios com piadas que circundam a sua sexualidade em algum nível.

Mike aparece como oponente em três microuniversos. No primeiro, a sua falta de ambição atrapalha os planos de Jacqueline de ser uma esposa troféu rica; na segunda, ele ameaça Titus de expor na mídia que eles são amantes, fazendo com que caia a popularidade do amado. Já no episódio final, ele aparece como oponente por tentar boicotar a estreia de Titus na *Broadway*. Mike aparece também na posição de objeto em dois microuniversos: no primeiro quando Titus desconfia que está sendo traído e investiga a suspeita; no segundo, quando Mike e Jacqueline se casam para que esta tivesse um marido rico, estratégia que dá errado.

O próximo personagem identificado é Brandon¹⁴³, gay, branco, na faixa dos 30-39 anos, figurante interpretado por Brandon W. Jones. No único episódio que aparece neste estudo, Titus desconfia que Brandon

142 Para mais informações e imagens de Mike Politano, acesse a sua página no fandom de Unbreakable Kimmy Schmidt. Disponível em <https://kimmyschmidt.fandom.com/wiki/Mike_Politano>. Acesso em 10 jun. 2024.

143 Não há muitas informações sobre a personagem Brandon na internet a não ser o que já foi exposto nesta obra. Mais informações sobre o ator podem ser encontradas em sua página do IMDB disponível em <https://www.imdb.com/name/nm3623897/?ref_=ttfc_fc_cl_t65>. Acesso em 10 jun. 2024.

seja homossexual e começa uma cruzada para confirmar a informação e poder avisar a sua futura noiva. Ele é oponente no microuniverso de Kimmy que deseja a libertação da amiga do relacionamento que Brandon mantém por interesse. No entanto, logo aparece que a motivação de Brandon era uma submissão à namorada.

Brandon é objeto do cômico e sua homossexualidade cria comichidade no episódio, como na passagem em que beija Cyndee sem vontade, imóvel, enquanto ela passa a língua sobre sua boca e rosto, criando humor pela falta de lógica e fuga da realidade. Esta alegoria da homossexualidade, edificada sobre a repulsa misógina do contato com mulheres, é replicada em outros episódios quando gays, ao mimetizar heterossexualidade, beijam mulheres.

Em seguida, analisamos o personagem Rick¹⁴⁴, gay, branco, na faixa dos 40-49 anos, personagem recorrente interpretado por John Ellison Conlee. No único episódio que aparece nesta pesquisa, ele é ator num restaurante temático, destinador do microuniverso de Titus quando indica um consultor que o ajudou a *parecer hétero* para passar em testes de elenco. Sua relação interpessoal passa pela sua posição de poder por saber que parece hétero e consegue respeito social. Quanto a questão cômica, Rick é agente e objeto do cômico com situações humorísticas que dependem de sua sexualidade para provocar o riso.

Em continuidade, analisaremos Jeff¹⁴⁵, gay, branco, na faixa dos 30-39 anos, figurante interpretado por Quincy Dunn-Baker. Apesar de aparecer em apenas uma cena, Jeff tem relevância narrativa por ser destinador do microuniverso de Titus que desconfia que Mike está tendo um caso

144 Não há muitas informações sobre a personagem Rick na internet a não ser o que já foi exposto nesta obra. Mais informações sobre o ator podem ser encontradas em sua página do IMDB disponível em <https://www.imdb.com/name/nm0174750/?ref_=ttfc_fc_cl_t17>. Acesso em 10 jun. 2024.

145 Não há muitas informações sobre a personagem Jeff na internet a não ser o que já foi exposto nesta obra. Mais informações sobre o ator podem ser encontradas em sua página do IMDB disponível em <https://www.imdb.com/name/nm2354102/?ref_=ttfc_fc_cl_t16>. Acesso em 10 jun. 2024.

com Jeff. Este é complacente com Mike e Titus quando vão ao clube de beisebol e se mostra simpático ao casal, mas fica feliz quando Titus vai embora e assim pode ficar sozinho com Mike. Na cena, para ajudar Mike, Jeff segura-o por trás, deixando Titus incomodado com a situação, sendo este o único contato de intimidade que Jeff possui durante o episódio. Quanto à comicidade, Jeff é objeto do cômico produzido por Titus com sua sexualidade sendo necessária para produção do humor.

Na sequência, temos Roger¹⁴⁶, gay, branco, na faixa dos 40-49 anos, figurante interpretado por Doug Trapp, presente em apenas um episódio nesta pesquisa sem constar no microuniverso central. Roger foi o primeiro namorado de Titus e aparece para que Mike perceba que uma vida após o fim do primeiro relacionamento homossexual é possível. Na única cena em que aparece, Roger atende a porta ao lado de seu atual marido, Tim, e fazem piadas, expondo um padrão de relação interpessoal autocentrado. Quanto à comicidade, Roger é agente do cômico em piadas com o marido, sobretudo falando sobre a vida de dentista; já a sua posição de objeto se dá com Titus ridicularizando a sua vivência de gay suburbano, fazendo com que a sua sexualidade seja indispensável para a produção de humor.

O próximo personagem identificado é Tim¹⁴⁷, gay, branco, na faixa dos 40-49 anos, figurante interpretado por Neal Lerner presente em apenas um episódio do *corpus* sem constar no microuniverso central. Assim como Roger, Tim aparece numa única cena, na porta de sua casa, fazendo piadas sobre odontologia, expondo um padrão de relação interpessoal autocentrado. Tim tem um desenvolvimento similar

146 Não há muitas informações sobre a personagem Roger na internet a não ser o que já foi exposto nesta obra. Mais informações sobre o ator podem ser encontradas em sua página do IMDB disponível em <https://www.imdb.com/name/nm4271171/?ref_=nm_mi_nm>. Acesso em 10 jun. 2024.

147 Não há muitas informações sobre a personagem Tim na internet a não ser o que já foi exposto nesta obra. Mais informações sobre o ator podem ser encontradas em sua página do IMDB disponível em <https://www.imdb.com/name/nm0503638/?ref_=ttfc_fc_cl_t10>. Acesso em 10 jun. 2024.

ao de Roger e é agente do cômico em piadas com o marido e sendo ridicularizado por sua vivência de gay suburbano, fazendo com que a sua sexualidade seja indispensável para a produção de humor.

Por fim, temos Andrew¹⁴⁸ um gay branco, na faixa dos 30-39 anos, figurante interpretado por Brandon Andrus que aparece em um único episódio no *corpus*, fora do microuniverso central. Em sua única cena, Andrew prepara-se para seu casamento com Mike, quando demonstra sua relação de poder ao mandar no noivo, que obedece sem contestar. A fala incisiva faz com que haja comicidade na posição de agente cômico, como quando reclama de Mike ter comido um último pedaço de carne. O contexto do casamento faz com que a sexualidade de Andrew seja levada em conta na construção do humor da trama.

Diante das personagens gays encontradas em *Unbreakable Kimmy Schmidt*, notamos que a presença de Titus como um dos protagonistas fez com que pessoas desmasculinizadas fossem representadas de forma natural na sociedade. Já o final de Titus — casado com Mike e com dois filhos — é heteronormativo e desconexo com uma personagem que sempre foi *queer* e não teve o desejo de constituir família mostrado nos episódios aqui analisados.

Apesar disso, *Unbreakable* é louvável por jogar luz sobre a heterossexualidade, expondo o esquema de *esposas troféu* e seus maridos ausentes, a masculinidade tóxica com extrema competição entre homens, dentre outras problemáticas que alicerçam a sociedade heterocentrada, mostrando a ruína do sujeito do binarismo: masculino, alo/mono/heterossexual, rico, branco e cisgênero.

A digressão realizada neste capítulo mostra uma certa pluralidade no desenvolvimento de personagens, mas também expõe a baixa relevância narrativa que vários possuem, por vezes aparecendo num único

148 Não há muitas informações sobre a personagem Andrew na internet a não ser o que já foi exposto nesta obra. Mais informações sobre o ator podem ser encontradas em sua página do IMDB disponível em <<https://www.imdb.com/name/nm7125336/>>. Acesso em 10 jun. 2024.

episódio mantendo uma relação que perdura por décadas. É importante ver neste capítulo as contradições das *sitcoms* como *One Day At a Time* que ao mesmo tempo que desenvolve Elena, também desenvolve Flávio de uma forma acrítica. É possível observar também a contradição de *BoJack Horseman* que tem Todd em seu núcleo central de personagens, mas que aparece apenas quatro vezes em nosso corpus, sempre em situações que não refletem a importância da personagem para a comunidade assexual. Para compreender melhor a Netflix como um todo, combinando todas as *sitcoms*, vamos aos dados gerais do capítulo 6 para que possamos entender as relações da empresa com os LGBTAs.

6.

Análise de Dados

Após analisar todos os episódios do *corpus*, com enfoque direcionado a cada personagem das séries, buscaremos cruzar nossos achados de modo a identificar padrões representacionais da comunidade LGBTQIA com base no *corpus*, os quais exporemos a seguir. Para facilitar a compreensão, dividimos tais análises nos eixos Demográfico, Representacional e Cômico, apontando como as *sitcoms* avançaram ou se mantiveram no padrão visto na década de 1990, quando houve a ampliação do número de personagens dissidentes na TV estadunidense.

6.1 EIXO DEMOGRÁFICO

No Eixo Demográfico buscamos entender o padrão representacional das personagens LGBTQIAs representadas nas *sitcoms* da Netflix a fim de observar a interseccionalidade dos elencos e se há a manutenção da preferência por gays brancos e outros pontos identitários que aproximam os desvios dos pontos privilegiados do binarismo da diferença. Este eixo nos elucida pontos como a predileção por homens brancos e a escassez de identidades dissidentes como bissexuais, pessoas trans e assexuais.

6.1.1 Gênero

Esta é uma categoria de análise que demonstra um padrão de representação de LGBTQIAs em séries que pouco se alterou em relação ao panorama encontrado nas décadas anteriores. Nas *sitcoms* dos anos 2010 originais da Netflix a maior frequência de representação é de homens, 60% do total, já a proporção fatia de mulheres é de pouco mais de 37%, sendo Syd, em *One Day at a Time*, a única pessoa não binária localizada, também a única personagem trans do *corpus* que é majoritariamente cisgênero.

Gráfico 1: Gênero das personagens



O resultado aferido em nossa pesquisa estabelece dissonâncias entre as *sitcoms* com a população estadunidense já que o instituto de pesquisas Gallup (Jones, 2021) aponta que neste país há maior concentração de mulheres identificarem-se como lésbicas, bissexuais e transgêneros do que homens. Já o *Williams Institute* (2019) aponta para a proporção de 58% de mulheres e 42% de homens dentro da comunidade estadunidense. Assim, entendemos que a predominância de homens em espaços de visibilidade corresponde à lógica que impera nos espaços de poder das distintas esferas sociais, inclusive a midiática.

Este resultado faz pensar sobre como a representação LGBTQA varia a depender da série da plataforma já que este quantitativo reduzido de mulheres em *sitcoms* destoam de *OITNB*, apontado como o programa com maior número de personagens LGBTQs dos EUA em 2015 (GLAAD, 2015b), sendo majoritariamente papéis femininos. Essa reflexão nos leva a uma possível seletividade da empresa que cria espaços com grande interseccionalidade, deixando que outros tenham carência representacional, criando uma espécie de nicho em que vale a pena mostrar certos personagens. Vale pontuar que em nosso *corpus* há *sitcoms* que não possuem nenhuma mulher da comunidade, como *Unbreakable Kimmy Schmidt* e *No Good Nick*. A seletividade no desenvolvimento também acontece com pessoas trans que são invisibilizadas

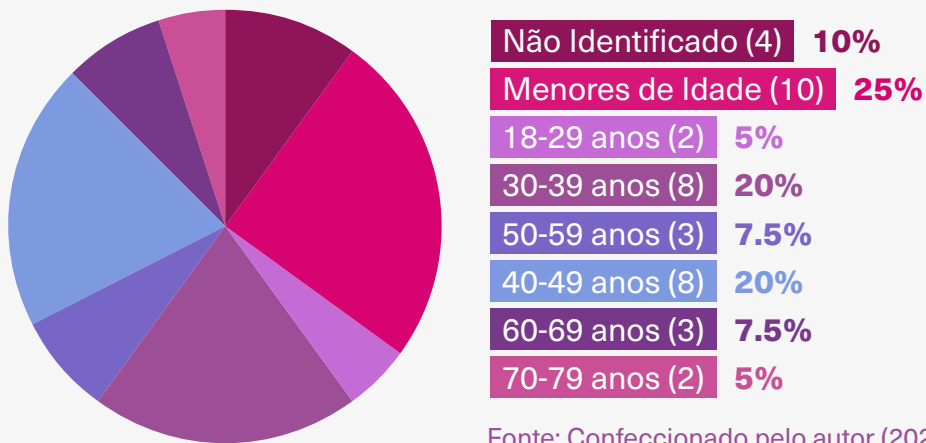
nas *sitcoms*, mas que possuem certa inserção em outros espaços, até mesmo no gênero cômico (Reis; Malta, 2021).

Assim, notamos a precariedade da premissa de que a Netflix é acolhedora às identidades desviantes ao constatarmos que suas produções promovem hierarquizações representacionais que operam de modo a garantir mais espaço de tela para quem possui mais pontos positivos do binarismo da diferença. Dito isso, entendemos que uma representação que deve ser ampliada em séries futuras é de personagens não binárias pela possibilidade de questionar o aspecto binário do sistema e a construção das identidades normativas como algo natural em um viés essencialista. Recusamo-nos a saudar uma única personagem trans como se sua presença significasse uma mudança de paradigma, ela representa um caminho incompleto rumo a uma representação progressista da comunidade.

6.1.2 Idade

Dentro da pauta das interseccionalidades, o etarismo é uma variante que deve ser analisada a partir do padrão representacional do culto à juventude (Vickers, 2007). Desse modo, chama-nos atenção que um a cada cinco personagens analisados neste livro deste estudo tenham mais de 50 anos, mostrando que atualmente há uma parcela considerável de pessoas mais velhas da comunidade LGBTQA expostas na mídia. No entanto, quando buscamos identificar quem são essas personagens, descobrimos que há uma grande concentração em *Grace and Frankie* – seis dos oito personagens desta faixa etária, todos homens, brancos e homossexuais sem enfrentar dilemas recorrentes da classe trabalhadora. Esse fato reafirma que as *sitcoms* da Netflix repetem a disposição etnográfica de mitigação da figura desviante, que para aparecer na tela deve ter o máximo de *pontos positivos* do binarismo.

Gráfico 2: Faixa etária das personagens



Fonte: Confeccionado pelo autor (2022)

As demais personagens com mais de 50 anos localizadas são Zé Cigarrinho, personagem recorrente de *Samantha!*, que assim como os protagonistas Robert e Sol, de *Grace and Frankie*, assumiu o desejo por homens depois da maturidade. A outra é Ramona, personagem recorrente de *One Day at a Time*, única lésbica e/ou negra com mais de 50 anos e que tem pouca expressão em seu seriado, apontando que essas pessoas não têm tanto holofote quanto os homens brancos. A falta de espaço para mulheres mais velhas em séries é recorrentemente apontada em pesquisas acadêmicas. No estudo de Silverstein et al. (1986 apud Bazzini et al., 1997), que pesquisou 40 seriados populares do horário nobre dos anos 1980, constatou-se que personagens femininas eram retratadas mais jovens – e mais magras – que os homens em papéis equivalentes. A proporção inversa – quanto maior a idade, menor a representação – também foi observada por Kim Vickers (2007) numa análise de seriados lançados entre a década de 1970 e meados dos anos 2000. A autora aponta que a esquiva em representar pessoas mais velhas reforça a ideia de que os melhores anos da vida são a juventude (Vickers, 2007, p. 103).

Por outro lado, chamou-nos atenção que 25% das personagens identificadas nesta pesquisa estão em idade escolar, um dado que se torna consequência da quantidade de *sitcoms* no *corpus* que se dedica a retratar a adolescência: *Big Mouth*, *No Good Nick*, *One Day at a Time* e *Everything Sucks!*. Essas produções jogam luz sobre vivências dissidentes ainda em tenra idade. Assim, jovens dissidentes podem compreender que esta é uma realidade possível, havendo nessas *sitcoms* possíveis respostas para perguntas sobre quem são e quem poderiam ser (Woodward, 2014), enquanto os demais espectadores podem compreender estas narrativas como um espaço de aprendizado. Há ainda a possibilidade de pais de jovens *queer* assimilarem e compreenderem o processo de afirmação da identidade de seus filhos a partir de passagens de *One Day at a Time* e *No Good Nick* em narrativas de apoio, possibilitando o aprendizado dos mais velhos e preparação para caso estas situações ocorram em suas vidas.

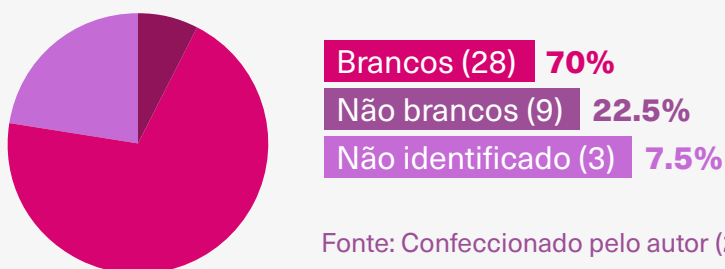
Em síntese, observamos que há um positivo equilíbrio entre as faixas etárias que variam da idade escolar a aposentados, contribuindo para uma pluralidade representacional com distintas intersecções. Quanto às personagens mais velhas, a Netflix ainda se utiliza de marcadores sociais que evidenciam homens brancos ricos, evitando politizar o abjeto. Esta esquiva na politização do abjeto é, segundo Colling (2012, p. 124-126), uma forma limitada de contribuir para que a produção midiática represente a luta pelo respeito à diversidade sexual e de gênero. No entanto, não partimos de uma lógica maniqueísta e, paralelamente a um modelo de representação LGBTA que ainda não abarca a pluralidade, essas produções também corroboram para a luta pelo respeito à comunidade. Sua contribuição se sobressai como um espaço que reconhece a juventude dissidente, problematizando a construção identitária hegemônica, mostrando caminhos para a alteridade.

6.1.3 Cor Da Pele

A questão racial teve pouco avanço se comparado ao histórico da representação LGBTa em séries dos EUA e constatamos que as *sitcoms* da Netflix ainda costumam retratar majoritariamente pessoas brancas, 70% de nosso *corpus*. Isto é um contrassenso já que entre 2012 e 2017, a maioria dos dissidentes estadunidenses eram não brancos, segundo a Gallup (Newport, 2018).

Evidenciamos que dentre as nove *sitcoms* estudadas, apenas *One Day At a Time* tem a maioria de personagens não brancas, uma série cuja família central tem ascendência latina. Esse resultado se mostra alinhado com pesquisas focadas em questões raciais e étnicas no audiovisual (Children Now, 2004; Greenberg; Mastro; Brand, 2002 apud Corfield, 2017, p. 7), as quais também apontam que comediantes afro-americanos aparecem com mais frequência em programas estadunidenses quando todo o elenco é negro. A presença limitada de pessoas não brancas na mídia é discutida por Hall (2003, p. 339) ao observar que “o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada”, regida sob lentes hegemônicas. A defasagem representacional de personagens LGBTAs com pluralidade fenotípica é observada pela GLAAD (2017; 2020), que busca exercer pressão para que as produções seriadas ficcionais tenham mais personagens não brancas.

Gráfico 3: Cor da pele das personagens



Fonte: Confeccionado pelo autor (2022)

Com base no *corpus*, a racialização, tão importante para os estudos de gênero e sexualidade, apareceu de forma limitada, com menos de ¼ de personagens das *sitcoms* da Netflix sendo não brancos. Esse dado expõe a carência de uma pluralidade representacional e, mais uma vez, nos faz refletir sobre a interseccionalidade exposta nessas narrativas.

Se há algum ponto progressista aferido na representação de pessoas não brancas é que sua sexualidade é proporcionalmente mais verbalizada do que a dos brancos. No universo de 36 aparições de pessoas não brancas em diferentes episódios, em 16 há a afirmação da sexualidade dissidente, número puxado por Titus, gay negro de *Unbreakable Kimmy Schmidt*, com 8 verbalizações, e Elena, lésbica não branca de ascendência latina de *One Day At a Time*, com 5 verbalizações. É importante citar essas duas personagens por elas terem orgulho em ser quem são, militando por um mundo plural e que aceite as diferenças, cada uma a seu modo. O relacionamento de Elena com uma pessoa não binária e o jeito *camp* de Titus poderiam não demandar a verbalização de suas sexualidades, mas o fazem de forma corriqueira e naturalizada. Isso reafirma que a contestação do *status quo* precisa acontecer de uma forma geral e revolucionária, como sugerem os estudos queer. Titus e Elena nos apontam que há a possibilidade de pessoas não brancas estarem em cena de forma orgulhosa e disruptiva.

Assim, observando as categorias de análise do Eixo Demográfico e suas imbricações notamos um movimento progressista ao mesmo tempo uma manutenção de diretrizes representacionais que mantêm uma visão de mundo cada vez mais defasada. É importante observar que a limitação de personagens não brancas, por exemplo, possui um significado mais profundo na medida em que não apenas descortina o racismo, mas também nos leva a problematizar que as lutas por espaços de visibilidade devem acontecer de forma transversal. Jogar luz à limitação representacional de um grupo minoritário nos ajuda a

perceber lacunas. Se as pressões sociais forçam mudanças na mídia, estas ocorrem de modo a minimizar danos ao sistema hegemônico, assim, uma protagonista mulher, lésbica, negra e idosa é praticamente inconcebível.

6.2 EIXO REPRESENTACIONAL

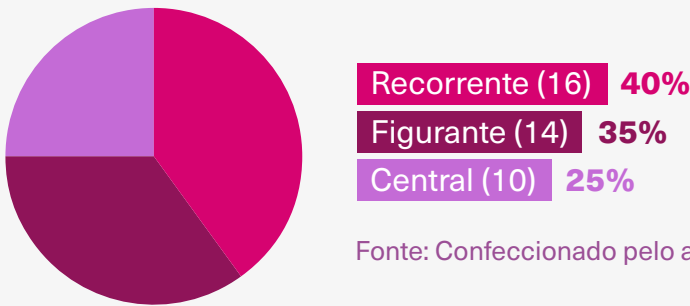
Este eixo complementa-se ao anterior de forma a ampliar o entendimento do desenvolvimento das personagens dissidentes, mas agora analisando a relevância das dissidências na trama, sua profundidade, seu espaço na narrativa, categorias que se modificam a depender da identidade já que não vemos, por exemplo, mulheres negras em situação de poder, mantendo-se no espaço de figurante ou recorrente, dentre outras análises possíveis a partir dos dados abaixo.

6.2.1 Posição da Personagem

Quando analisamos a posição de LGBTAs do nosso *corpus*, observamos que elas são apenas ¼ das personagens em núcleos centrais, conforme o Gráfico 4. Quando observamos a sexualidade desses personagens centrais, quatro são gays, três são lésbicas, um é hétero assexual e dois são bissexuais. Neste seleto grupo, três personagens têm idade entre 20-39 anos, dois têm mais de 70 anos e a metade são menores de idade, chamando atenção para a quantidade de *sitcoms* com representação da juventude, como já bem discutimos. O único marcador que apresenta algum equilíbrio é o de gênero, que segue a proporção geral com 6 homens e quatro mulheres. Mais além, ao observar o recorte étnico deste montante, é notável que o espaço de destaque nas *sitcoms* é reservado à branquitude, com sete personagens centrais brancas e apenas três não brancas: Titus, de *Unbreakable Kimmy Schmidt*, homossexual negro; Jay, de *Big Mouth*, bissexual não

branco, com ascendência do Oriente Médio; e Elena, de *One Day at a Time*, lésbica não branca de ascendência latina.

Gráfico 4: Posição das personagens LGBTAs nas sitcoms da Netflix



Fonte: Confeccionado pelo autor (2022)

No que concerne às outras posições, aferimos que 14 personagens são figurantes, e aparecem pontualmente nas *sitcoms*, com poucas falas e por vezes aparecendo em apenas uma cena. Já das 16 personagens recorrentes, a maior parte não necessariamente têm um desenvolvimento de sua história. Quanto a estes dois grupos, é importante retomar o escrito de Bergson (1983, p. 54) sobre como falas cômicas isoladas necessitam de signos facilmente reconhecíveis para serem risíveis. Para tal, uma forma de chegar a mais pessoas é acessar o “repertório comum e compartilhado de conceitos” (Hall, 2003, p. 181) da audiência, por vezes utilizando e reforçando estereótipos. Tal mecanismo é aferido nesta pesquisa em passagens como no primeiro episódio da terceira temporada de *One Day at a Time* em que, no funeral de uma tia de Penélope, parentes homossexuais aparecem pela primeira e última vez na trama, produzindo comicidade a partir de estereótipos.

Bergson (1983, p. 11) aponta como saída para tal problema o desenvolvimento de personagens com origem, construção e desdobramentos, fazendo com que o efeito cômico não dependa de artifícios como os estereótipos e possa estar inserido em pontos que não os identitários. No entanto, nem mesmo o aparecimento da personagem em vários

episódios garante seu desenvolvimento fora de modelos estereotipados de representação. Este é o caso de Matthew, personagem recorrente em *Big Mouth*, que aparece em nove dos dez episódios analisados sob os estereótipos da *bicha má* e da desmasculinização que mesmo sem fala faz com que por seus trejeitos ele seja posto no escopo do desvio do heterocentrismo e recorrentemente estando no papel cômico por este motivo. Há episódios em que a personagem aparece apenas para apresentar o telejornal interno da escola, falando sobre todos, reforçando a identidade da *bicha má*, mas sem expor informações relevantes sobre si, de modo que não podemos entender a profundidade da personagem. A sua personalidade para além do estereótipo começa a surgir no final da segunda temporada quando ele expressa que ser o único garoto abertamente gay do colégio o deixa isolado.

Por outro lado, há seriados cuja aparição reduzida não interfere no desenvolvimento da personagem, como é o caso de Todd Chavez, personagem central em *BoJack Horseman*. Apesar de haver episódios em que a personagem não aparece, prática comum nesta *sitcom*, há um desenvolvimento a partir da quarta temporada que explica sua assexualidade, celebrada por pesquisas (White, 2020; Sinwell, 2021) pela visibilidade que Todd e o programa deram ao tema. Relevância essa que, retomando Bergson, se dá por não se tratar de uma personagem que aparece de forma aleatória, mas com complexidade e com uma produção de humor tangente a condição afetivo-sexual.

Diante dos aspectos aqui relatados, os dados sobre as aparições explicitam que este espaço ainda é majoritariamente branco, mas há avanços quanto ao desenvolvimento de personagens em todas as faixas etárias, mesmo que com predileção pelos menores de idade. Até mesmo a bissexualidade, por vezes invisibilizada, tem dois personagens centrais nas *sitcoms*. Reafirmamos que a aparição pontual de uma personagem da comunidade LGBTQIA em um único ou poucos episódios não proporciona suficiente espaço para que possamos conhecê-la e

entender as suas características. Aparições relâmpagos são propensas ao reforço de estereótipos que não aprofundam problemas sociais, dando subsídios para conscientização da população para um pensamento progressista.

6.2.2 Identidades sexuais

Iniciamos a exposição dos resultados constatando a permanência da predileção dos conglomerados de mídia em desenvolver personagens gays nas narrativas seriadas em detrimento a outras identidades LGBTAs. Uma atitude que se repete desde a década de 1950 e coloca estes homens em evidência, fazendo-os parecer suficientemente representativos no escopo dessa comunidade de desviantes do sistema heterocentrado. A prova dessa defasagem é que, como exposto no Gráfico 5, há heterossexuais na comunidade como as personagens assexuais héteros Todd e Maude, de *BoJack Horseman*.

Gráfico 5: Identidades sexuais



Como Syd é uma personagem não binária que demonstra interesse sexual por mulheres, a identificamos como ginessexual, que significa a predileção de monossexuais em relacionar-se com mulheres e pessoas com expressão de gênero feminina e/ou com feminilidade. Homens héteros e mulheres lésbicas também são ginessexuais, já que o foco

desta identidade sexual está no objeto de desejo, no entanto, o termo costuma ser utilizado para apontar o interesse sexual de pessoas não cisgênero (Bezerra, 2019).

As percentagens encontradas neste levantamento mostram inverossimilhança destas *sitcoms* com a população LGB estadunidense, em que bissexuais 52% do grupo, seguidos por 31% de gays e 17% de lésbicas, de acordo com o Movement Advancement Project (MAP, 2016, p. 3). Em outro estudo, realizado em 2020 pela Gallup, a população LGBT conta com a proporção de 54,6% bissexuais, 24,5% gays, 11,7% lésbicas, 11,3 transgêneros e 3,3% de pessoas que se posicionam como não heterossexuais, uma pesquisa que ultrapassa os 100% pela possibilidade de posicionar-se em múltiplas categorias (Jones, 2021).

A sub-representação da bissexualidade não consegue ser superada nem mesmo em produções do *streaming*, meio com maior quantidade de pessoas LGBTAs (Cook, 2018, p. 31); nem nas comédias da Netflix, que também são o espaço com maior concentração de pessoas desta comunidade (Corfield, 2017, p. 55).

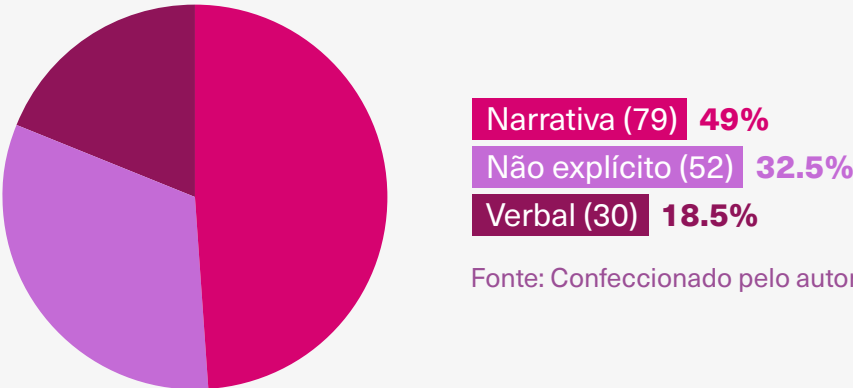
Ademais, por vezes, a bissexualidade passa a ser atribuída a personagens anteriormente lidas como heterossexuais, como é o caso de Jay, de *Big Mouth*, que passamos a identificar enquanto bi apenas no desfecho da segunda temporada. Há ainda personagens bissexuais que são lidos como héteros ou homossexuais por não haver uma explanação nítida sobre sua sexualidade, como na primeira temporada de *House of Cards*, em que a bissexualidade de Frank Underwood fica nas entrelinhas, uma prática recorrente da empresa nos anos 2010. Nesse contexto, nos perguntamos qual o motivo da Netflix se esquivar em não tirar suas personagens bissexuais do armário já que esta é uma empresa que se coloca como aliada, mas que atua no apagamento sistemático das pessoas bissexuais. A representação da bissexualidade tem um potencial de questionar o sistema binário por esta identidade não se enquadrar num ponto monossexual no espectro da sexualidade

que limita as experiências de todas as pessoas (Silva; Reis; Fiel, 2024). Assim, assumir a bissexualidade de suas personagens é um ato político em uma luta que a Netflix parece não comungar, apesar de vir a público afirmar o contrário.

6.2.3 Explicitação da identidade LGBTQIA

A problemática da invisibilização bissexual ganha outro contorno quando observamos se e como a sexualidade e a condição de gênero das personagens é externada na trama, conforme o Gráfico 6. Nesta análise, 30 vezes as personagens verbalizam a condição de outro no sistema binário, sendo 26 vezes gays, oito lésbicas e uma Todd ao afirmar que está usando um aplicativo para namoro focado em pessoas assexuais, em *BoJack Horseman*. Nenhuma pessoa bi ou trans falou abertamente sobre sua condição nos episódios do corpus de análise e mesmo que tenham realizado em outros momentos não localizados pela pesquisa, os dados expostos no gráfico abaixo mostram a escassez da exposição dessas identidades que por vezes necessitam duplamente a afirmação para que possam ser vistas como tal.

Gráfico 6: Explicitação da identidade LGBTQIA



Fonte: Confeccionado pelo autor (2022)

No episódio *My Furry Valentine*, de *Big Mouth*, Jay fala não verbaliza a sua sexualidade, mas ela fica explícita na angústia do garoto acerca da requisição social em ter de escolher um lado na monossexualidade. O lado positivo deste arco é que, ao final, Jay diz que pode gostar de homens e mulheres sem precisar escolher, algo importante, mas que acontece pontualmente já que por sete episódios não há afirmação da bissexualidade, mesmo narrativamente. Esta falta de afirmação narrativa de bissexualidade não ocorreu por 13 vezes em todo o *corpus* e na escassez vemos o que parece ser um equilíbrio em relação às outras sexualidades, com a não exposição da sexualidade de gays por 16 vezes e de lésbicas por 10 vezes. O problema da escassez na afirmação bissexual é a dificuldade em afirmar a sua colocação no espectro da sexualidade quando não está bem resolvido já que podemos recorrentemente ler uma personagem como hétero ou como homossexual ampliando a invisibilização das sexualidades dissidentes nos espaços midiáticos.

Além do evidente caso da bissexualidade, notamos que há personagens que foram desenvolvidos sem nunca explicitar verbalmente sua sexualidade, como é o caso de Zé Cigarrinho, de *Samantha!*, que ainda no primeiro episódio diz querer transar com um homem antes de morrer – e assim o faz, mas sem apontar a qual ponto do espectro da sexualidade ele se encaixaria.

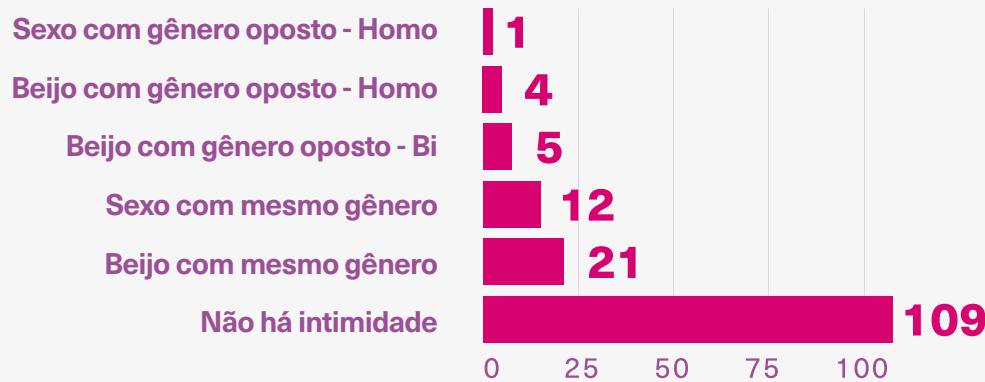
6.2.4 Esfera de Intimidade

Como vimos, o contato físico mais recorrente na comunidade LGBTQA desde os anos 1990 é o beijo entre pessoas do mesmo gênero e desde então o sexo passou a ser representado em algumas produções que buscavam ousar um pouco mais como *Queer as Folk*. Mas até mesmo em produções da Netflix como *Orange is the new Black* há a represen-

tação mais corriqueira e sem espetacularização de cenas com beijos e sexo.

No entanto, neste livro observamos a baixa frequência com que personagens LGBTAs têm algum contato íntimo nas *sitcoms* da Netflix, sendo o mais comum o beijo entre pessoas do mesmo gênero, que ocorre com 21 personagens, sobretudo entre homossexuais. Por outro lado, identificamos alguma frequência no beijo entre personagens homossexuais e pessoas do gênero oposto e em todas as quatro vezes foi expressada a falta de desejo para tal. Três dessas ocasiões se dão em *Unbreakable Kimmy Schmidt* acompanhado por uma expressão de rejeição, uma situação cômica que reafirma aquele homem como gay mas que trabalha a ideia de uma repulsa do gay por mulheres, colocando-os num espaço de reprodução da misoginia. Quando *Everything Sucks!* expõe o beijo entre Kate e Luke há a mesma colocação de que algo ali está errado, mas de uma maneira mais branda com ela dizendo que é lésbica. Tal trecho é uma formulação visual que desde tenra idade os dissidentes são impelidos ao heterocentrismo, chegando a tentar mimetizar relações heterossexuais para se adequarem socialmente.

Gráfico 7: Esfera de Intimidade



Fonte: Revisado a partir de dados elaborados pelo autor (2022)

No que diz respeito aos atos sexuais, estes são citados por pessoas LGBTAs mas pouco encenados, da mesma forma que se dava o padrão representacional na TV estadunidense no ano 2000 Gregory Fouts e Rebecca Inch (2005 apud Cook, 2018, p. 11). Há poucas passagens destinadas a intimidade entre pessoas do mesmo gênero como cenas entre Dina e Shannon, de *Big Mouth*, em que são mostradas as suas pernas se entrelaçando ou suas silhuetas, ou na mesma sitcom há cenas de sexo entre Jay e Brad, mas sendo este um travesseiro, a situação sexual é amenizada. No total, 12 personagens transam com pessoas do mesmo gênero e Sol faz sexo com a ex-esposa Frankie, no episódio *The Vows*, de *Grace and Frankie*, numa espécie de recaída e despedida pelos anos que ficaram casados, mas esse momento não modifica a afirmação de Sol sobre ele ser gay e amar o seu marido, com quem se casa no episódio.

Podemos supor que a baixa quantidade de cenas sexuais se dá pela classificação etária indicativa dos programas, mas algumas das séries do corpus, como *Big Mouth*, *Grace and Frankie*, *Samantha!* e *BoJack Horseman*, há relações heterossexuais representadas e insinuadas, como nesta última sitcom em que o protagonista podia ser visto na cama com uma mulher num enredo sobre seu hábito de transar vendo a si mesmo em vídeo. Relações heterossexuais encenadas em produções como *BoJack* provam que a intimidade sexual é naturalizada para héteros e descartaria a ideia da problemática da classificação etária já que permite demonstrações de afeto para o grupo hegemônico.

Mas além da presença, o que chama atenção é a ausência de contato na esfera de intimidade em 109 diferentes aparições de personagens LGBTAs, sendo que até mesmo casais que moram juntos, como Robert e Sol, de *Grace and Frankie*, não costumam sequer se beijar em sete episódios. E o beijo também é algo que não acontece em toda a *Merry Happy Whatever*, que tem uma parte da narrativa voltada ao processo de Kayla aceitar a sua lesbianidade; do outro está o seu pai Don, que

busca superar o falecimento de sua ex-esposa. Enquanto, Don termina a série num relacionamento com a enfermeira Nancy, Kayla não beija ninguém durante a primeira temporada, mesmo com os constantes incentivos de Matt.

Notamos que quando o sexo acontece poucas vezes temos uma representação visual, mas geralmente há uma citação do ato posteriormente. Não defendemos aqui uma representação erótico-pornográfica, mas a inclusão de não héteros em cenas que costumam ser vistas correntemente com casais de homens e mulheres. Findando uma seletividade representacional da empresa que se afirma enquanto acolhedora às diferenças.

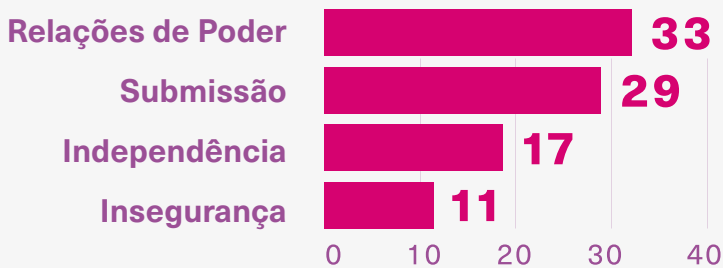
6.2.5 Relações Interpessoais

Nos episódios analisados, as personagens modificaram sua forma de lidar com outrem, dando nuances e profundidade a suas narrativas. A característica que mais se repetiu foram as “relações de Poder”, que ocorrem em 33 passagens com destaque para Kate, protagonista de *Everything Sucks!*, pelo seu papel dominante em relação a Luke em sete ocasiões, todas com ele se posicionando em submissão ao que ela solicita, sem questionamentos.

No tocante à categoria de “Submissão”, localizamos 29 passagens em que personagens se encontram nesta condição, com destaque para Jay, de *Big Mouth*, que é submisso por cinco vezes em relação a amigos, família e parcerias afetivas. Esta é uma marca da personalidade do garoto que, por vezes, é apresentado em arcos narrativos paralelos aos dos amigos e, quando aparece, busca agradar a todos. Algo parecido acontece com Mike, de *Unbreakable Kimmy Schmidt*, que também é submisso aos desejos de Titus e de outras pessoas da narrativa como uma característica de sua personalidade. Já Emaline, de *Everything Sucks!*, é desenvolvida como uma garota confusa que exerce

relações de Poder com toda a escola, mas em quatro ocasiões aparece em condição de submissão com o namorado, que exerce influência sobre ela, fazendo com que a garota realize os seus desejos, podendo ser compreendido como uma crítica elucidativa para o público sobre relacionamentos abusivos.

Gráfico 8: Relações interpessoais de LGBTAs



Fonte: Confeccionado pelo autor (2022)

Acerca das 17 passagens que correspondem à categoria “Independência”. Podemos destacar a cantora Dina, de *Big Mouth*, que nas duas aparições localizadas neste *corpus*, mostra-se isenta em relação a Shannon e seus problemas familiares. Já a condição de “Insegurança” costuma estar presente em situações acerca da sexualidade, como Elena, de *One Day At a Time*, que apresenta esta faculdade sempre que precisa conversar com alguém sobre o fato de ser lésbica. A insegurança se repete com a mesma disposição com as personagens Kayla, de *Merry Happy Whatever*, Jeremy, de *No Good Nick*, e Kate, de *Everything Sucks!*. Esta última, citada acima como alguém que exerce poder sobre suas relações, é um bom exemplo de como age o peso da imposição da heterossexualidade sobre os desviantes. Na *sitcom*, a menina tem dificuldade de ter prolíferas interações sociais fora do Clube Audiovisual da sua escola, por vezes com receio de exercer atividades como se trocar no vestiário e falar sobre a sua sexualidade.

Diante da lista de relações e reações de LGBTAs em relação a outrem, lembramos que não há fórmula para o comportamento dos desviantes, e que outras tantas características influenciam a ação social de LGBTAs. Ademais, é simbólico que as respostas mais frequentes sejam as antagonistas relações de Poder (33) e de Submissão (29). Assim, vemos que, ao contrário de outras categorias de análise, há aqui uma nuance complexa no desenvolvimento dessas personagens já que vemos uma garota de 12 anos buscando compreender e externar a sua identidade sexual de forma destemida; ao passo que um másculo trabalhador da construção civil é submisso a seu namorado negro afeminado. Esta categoria aproxima a Netflix do seu objetivo de respeito efetivo às diferenças.

Finalizamos esta categoria explicitando que outras expressões de relações pessoais foram identificadas e foram apontadas no capítulo 5 em meio às análises de cada série e personagem. Aqui entendemos que falar daquelas mais frequentes fazia sentido para uma análise mais sintética e geral dos resultados.

6.2.6 Subculturas, Tribos e Estereótipos

A melhor forma de explicar esta categoria é expondo o diálogo entre Robert e Sol, no quarto episódio da quarta temporada de *Grace and Frankie*:

Robert: Eles [os novos vizinhos] são jovens, gostam de eventos no jardim, devem ser gays festeiros [*party gays*, no original].

Sol: Isto é gíria gay que você aprendeu com o seu pessoal no New Lear?

Robert: Você quer dizer meus gays de teatro [*theater gays*, no original].

Sol: Você é um gay de teatro?

Robert: Sou, também sou um gay velho [*elder gay*, no original].

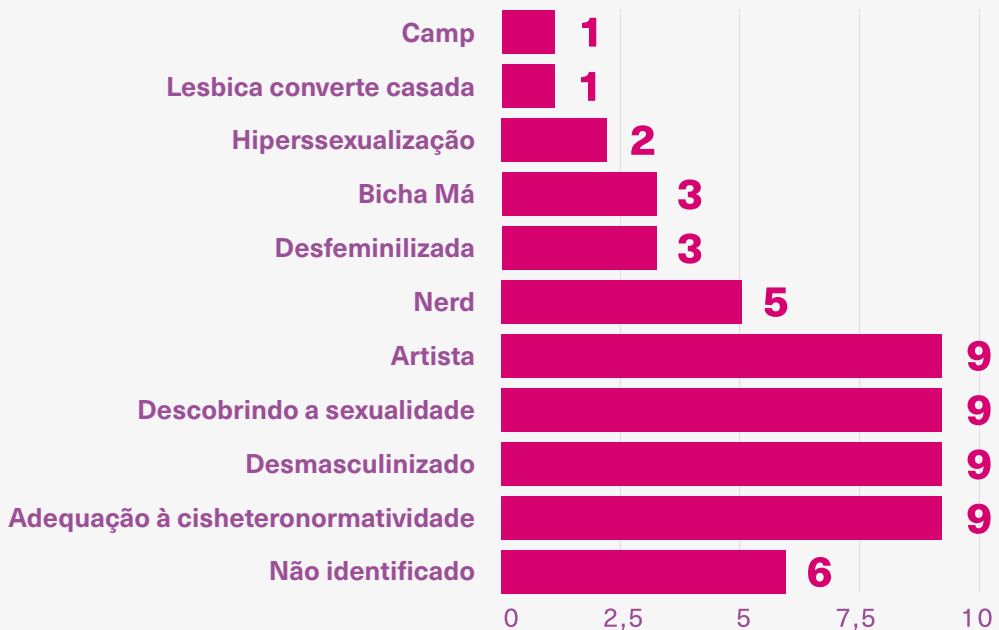
Sol: E eu, eu sou um advogado gay?

Robert: Não, isso não existe, mas talvez você seja um gay ativista [*activist gay*, no original].

Além desta transcrição, em outro momento do diálogo, Robert diz que os vizinhos seriam um *style gay* e um gay macho [*butch gay* no original]. Utilizamos essa passagem para apontar que os estereótipos da comunidade estão introjetados nela própria, retroalimentando e incorporando agrupamentos que se tornam subculturas da comunidade. Alguns destes grupos são restritos a certos espectros sexuais, como os ursos, que existem apenas no universo de homens que se relacionam com homens, ou das mulheres desfeminilizadas, restritas mulheres que se relacionam com mulheres. Essas subdivisões se estruturam e por vezes possuem símbolos identitários próprios, como bandeiras, e redutos específicos, como bares e boates. Assim, ao mesmo tempo em que são apontados por outrem, por vezes com viés estereotipado, essas pessoas também assumem certas características num contexto positivo e político. Desta forma, as *sitcoms* são uma maneira de perpetuar e reforçar esses grupos que estão em voga na comunidade, fazendo por ora referência a eles, por ora contribuindo para seu estereótipo.

Quando Robert fala do estereótipo “gays de teatro”, ele se refere ao estereótipo guarda-chuva *artista* que utilizamos neste estudo, mas que oito das nove personagens nesta categoria são das artes cênicas, sobretudo a partir da entrada de Robert no teatro comunitário, mas também com a figura de Titus, de *Unbreakable Kimmy Schmidt*, ator que sonha em atuar na Broadway, e também quanto a *Everything Suck!* e o clube de teatro da escola. A única personagem artista que foge deste escopo é a diretora de cinema Kelsey Jannings, de *BoJack Horseman*, e por pragmatismo o colocamos sob tal guarda-chuva.

Gráfico 9: Subculturas, tribos e estereótipos



Fonte: Confeccionado pelo autor (2022)

Outra subcultura localizada foi o *camp* que tem como único representante Titus, de *Unbreakable Kimmy Schmidt*, com uma estética que é diretamente atribuída a pessoas da comunidade. Para explicar esta vivência/estética, Susan Sontag (1964, p. 4, aspas e grifo do original) explica que o *camp* “vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma ‘lâmpada’, não uma mulher, mas uma ‘mulher’. Perceber o *Camp* em objetos e pessoas é entender que Ser é Representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro”.

Sontag (1964, p. 4, grifo do original) também aponta que “aliado ao gosto *Camp* pelo andrógino existe algo que parece bastante diferente, mas não é: uma tendência ao exagero das características sexuais e aos maneirismos da personalidade”. O *camp* vai além da desmasculinização já que Titus performa a idealização da vivência gay ao extremo,

com coleções de Barbie, trejeitos, referências à cultura pop, cantos aleatórios e roupões que nos fazem questionar a qual gênero se enquadraria. O *camp*, ousamos dizer, é puramente queer pela contestação da estrutura social quando se destaca do mundo ao redor.

Outro estereótipo recorrente, com nove repetições, é o da descoberta da sexualidade que por vezes limita o desviante àquela pequena parte da sua identidade e reafirma o dentro e fora do *armário*, bem como a importância que haveria em revelar sua identidade em público. Isso foi visto em *Merry Happy Whatever*, cujo arco de Kayla é a compreensão de sua lesbianidade e nada além disso, como se esta fosse sua única urgência, sem lidar com outras nuances da vida. O fenômeno da descoberta da sexualidade, bem como o da lésbica que *converte* uma casada - também presente neste *corpus* -, nos faz lembrar o fenômeno dos *beijos lésbicos* dos anos 1990, com personagens que exploravam a sua sexualidade como artifício de entretenimento. Nesse ínterim há em *Big Mouth* a acusação de Jessi de que Dina, seduz mulheres casadas, um insulto que a responsabiliza por uma dita conversão ignorando as vivências bissexuais mesmo que em relacionamento com pessoas de gêneros opostos.

A bissexualidade é retratada no escopo da sexualidade exacerbada em três personagens que aparece neste livro, a saber: Jay e Brad, em *Big Mouth*, que recorrentemente aparecem desejando sexo e falando sobre sexo; bem como Emaline, de *Everything Sucks!*, que está num local de liberdade sexual que é vista de forma negativa e desenvolvida a partir do ponto da hipersexualização, mesmo que a personagem esteja em idade escolar.

No tocante ao estereótipo da *bicha má*, que se repete quatro vezes neste estudo, a personagem que mais chama atenção é Flávio, em *One Day At a Time*, de cerca de cinco anos de idade que é risível por ser desmasculinizado com falas depreciativas julgando todos ao seu redor. Seu caso faz uso de estereótipo para que a aparição única da

personagem seja risível, como debatido por Bergson (1983, p. 54), e que joga sobre aquela criança o peso da hierarquização de expressões de gênero e sexualidade.

O estereótipo do nerd acontece cinco vezes e pode-se explicar pela quantidade de personagens em situação escolar, sendo o bom desempenho estudantil uma das características delas, a exemplo de Jeremy, em *No Good Nick*, e de Kate, de *Everything Sucks!*. No entanto, também podemos sinalizar o intuito de LGBTAs em destacar-se nos estudos como uma forma de diminuir o preconceito contra si.

O estereótipo da desmasculinização, com nove repetições, remete ao contexto histórico em que “homens que tinham relações sexuais e/ou amorosas com homens não foram tanto definidos pelas suas práticas, mas por seu gênero (feminino) e seu papel (passivo)” (Tamagne, 2013, p. 424, grifo do original). Assim, podemos entender este estereótipo como reforço público de inferiorização desta personagem desmasculinizada, segundo a valoração do binarismo da diferença, ela reforça “a ordem de uma obrigação de virilidade que é também uma obrigação de heterossexualidade” (Tamagne, 2013, p. 425). No entanto, Titus, em *Unbreakable Kimmy Schmidt*, está no estereótipo de desmasculinização com intuito de normalizá-lo através do desenvolvimento narrativo com potencial de mostrar nuances acerca dessa identidade, sendo ele bem aceito pelo elenco central que absorve a sua desmasculinização como sendo apenas mais uma característica da personagem.

Na mesma toada, acontece o estereótipo de desfeminilização de mulheres. Notamos que em comum as três personagens que correspondem a esta característica não são recriminadas, mostrando a aceitação desta identidade que aparece pouco já que das três personagens desfeminilizadas, Kelsey, de *BoJack Horseman*, Kristen, de *Merry Happy Whatever*, Pilar, de *One Day at a Time*, as duas últimas aparecem num único episódio de toda a trama. Isto nos faz pensar sobre o acolhimento

pontual dessas mulheres, mas que não têm tempo na tela para fazer uma contestação mais ampla dos padrões de gênero.

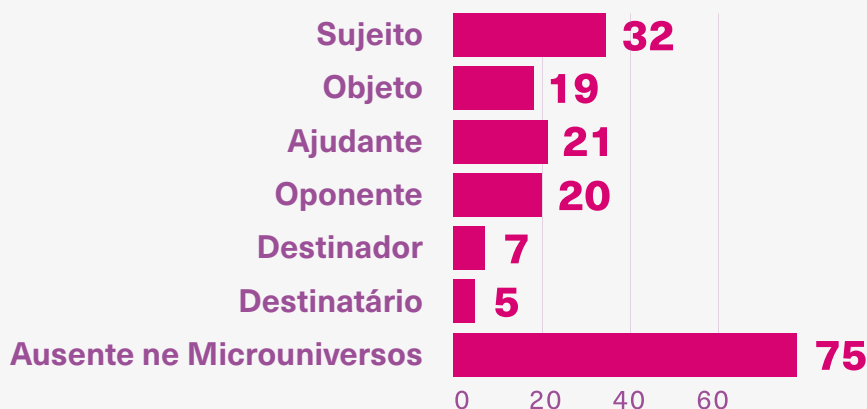
Outras nove personagens encontram-se adequadas à cisheteronormatividade por atenderem às diretrizes do sistema heterocentrado, seja para autoproteção, seja para aceitação, ou para suavizar a personagem, que assim pode seguir um padrão de vivência próximo ao aceitável pelo binarismo da diferença. Quanto aos homens nesta posição, Florence Tamagne (2013, p. 437, aspas do original) cita características como a “Interiorização de um gestual ‘machista’: explosões de voz, posturas viris [...], recusa de qualquer manifestação de afetividade”, confirmando que esta seria uma atuação *camp* da heterossexualidade. Tal ponto foi localizado em vários personagens que têm arco de descoberta e/ou revelação da sua sexualidade, fazendo com que seja crível que aquele personagem não soubesse até aquele ponto que pertenceria à comunidade LGBTA por sua falta de trejeitos estereotipados do desvio. É o caso do operário da construção civil Mike, em *Unbreakable Kimmy Schmidt*, ou da jovem bem maquiada Kayla, de *Merry Happy Whatever*.

Apesar de estereótipos que podem ser vistos como negativos, existem produções dispostas a repensá-los, como a desmasculinização questionada nas séries localizadas, mesmo que ainda em espaços escassos. Entendemos que este espaço de reprodução de padrões está em consonância com valores sociais vigentes, e mesmo produções supostamente contra-hegemônicas, como as *sitcoms* da Netflix, trazem identidades dissidentes que, coadunam com tais valores, como discutimos a partir da cena transcrita inicialmente neste tópico. Assim, para haver uma mudança diegética precisaríamos ver uma mudança no mundo real.

6.2.7 Posição no Modelo Atucional

Para entender a relevância das personagens LGBTAs, tomamos como base o modelo atucional de Greimas (1973, p. 225-250) que aponta que seis posições que podem ser ocupadas no microuniverso das histórias: *sujeito*, *objeto*, *ajudante*, *oponente*, *destinador* ou *destinatário*, havendo ainda a possibilidade de personagens estarem fora do microuniverso ou existir mais de um microuniverso no mesmo episódio.

Gráfico 10: Posição de LGBTAs no modelo atucional de Greimas (1973)



Fonte: Revisado a partir de dados elaborados pelo autor (2022)

Sujeito é o protagonista do episódio, aquele cujas ações e objetivos são fundamentais para o desenvolvimento da história. Esta é a posição mais ocupada por LGBTAs deste *corpus* com 32 personagens em diferentes episódios, sendo predominantemente preenchido por personagens centrais da narrativa. A única personagem recorrente no papel de sujeito é Matthew, de *Big Mouth*, que ocupa tal espaço por três vezes, sempre quando o grupo de jovens da escopa aparece neste posto. Kate, protagonista de *Everything Sucks!*, corresponde a quase

1/3 dos sujeitos em nosso *corpus* por ter destaque nos dez episódios em que apareceu.

Objeto é o bem desejado pelo sujeito, aquilo que o move. Nesta categoria há objetos abstratos, como no caso de Kate, de *Everything Sucks!*, cujo objeto mais frequente é a busca por compreender, aceitar e lidar com a sua sexualidade. Este é um arco também emulado na história de Kayla, de *Merry Happy Whatever*, e com Jeremy, em *No Good Nick*. Em comum, as três personagens correspondem ao estereótipo da descoberta da sexualidade e, por isto, a sua identidade sexual é objeto do arco narrativo. Em 19 casos o objeto foi personificado, sendo 12 em personagens centrais, cinco em recorrentes e um numa figurante. Em nove situações, o que os colocou na posição de objeto foi o desejo afetivo que moveu os sujeitos do microuniverso até eles. Desses nove, seis foram Kate, paixão do coprotagonista Luke. Além da questão afetiva, outros motivos que fazem com que personagens LGBTAs sejam objeto dos microuniversos são: o cuidado materno, a busca pelo perdão, vingança, curiosidade e a superação de problemas afetivos.

Greimas (1973, p. 233-235) aponta que o *ajudante* e o *oponente* são opostos, sendo o primeiro a representação da vontade de agir, que seria benéfica ao desejo do sujeito; o segundo a representação das resistências do próprio sujeito, julgada maléfica em relação ao seu desejo. Para o autor, ajudante e oponente seriam participantes circunstanciais e não verdadeiros atuantes do espetáculo (Greimas, 1973, p. 234), o que nos faz pensar que por 39 vezes personagens LGBTAs não foram relevantes nas narrativas, servindo de mero apoio para o desejo dos sujeitos, em sua maioria alo/hétero/monossexuais e cisgêneros.

Ajudante é a posição das personagens que auxiliam o sujeito a alcançar o objetivo. Esse papel foi localizado em 21 ocasiões, segunda mais recorrente no *corpus*, em que dos 10 personagens nesta posição, seis

repetem mais de uma vez tal função na narrativa, apontando um local recorrente para LGBTAs. O chavão do melhor amigo gay, pronto para auxiliar o/a protagonista, é localizado neste modelo atuacional, com Titus, de *Unbreakable Kimmy Schmidt*, em três diferentes episódios auxiliando Kimmy e, em um outro, quando Jacqueline o pede *empresado* a Kimmy para poder ajudá-la a resolver um problema. Nesse pedido fica explícita uma espécie de objetificação do ajudante e uma relação de posse. Também é recorrente o rótulo do bom moço com Jeremy, em *No Good Nick*, que auxilia a sua família constantemente, criando nele uma imagem ilibada. Algo parecido acontece com Todd Chavez, em *BoJack Horseman*, que é ajudante por três vezes, chegando a haver um episódio sobre ele ser constantemente solícito a todos, reforçando a imagem de ingênuo e bondoso.

Ao contrário dos ajudantes, *oponentes* personagens que dificultam que o sujeito consiga chegar ao seu objetivo. Localizamos 20 personagens oponentes, com destaque para Jeremy, de *No Good Nick*, que se opõe por sete vezes a Nick para impedir que ela não prejudique a família. Ou seja, por vezes a figura do oponente pode ser positiva como também ocorre em *Samantha!* quando Cigarrinho tenta convencer a protagonista a filmar um comercial para manter o trabalho da garota. Já a sexualidade desviante é causa de oposição em *Big Mouth* no episódio *Dia dos namorados*. Nele, Jessi tem como oponentes a sua mãe e a nova namorada. Sob o seu ponto de vista, o fato de não serem héteros motivou que o jantar especial fosse estragado. Assim, constatamos que não há um lugar fixo para os oponentes, podendo ser tanto o balizador do bom senso quanto o incentivador do equívoco.

Apesar de terem nomes similares, *destinador* e *destinatário* são posições distintas e opostas (Greimas, 1973). Destinador a personagem que dá motivação, incentivo, força para que o sujeito alcance o seu objetivo, ainda que ele não seja necessariamente ajudante. Nas sete ocasiões que estão na posição de destinadores, as personagens

LGBTAs aparecem como apoiadoras de sujeitos cishéteros, como Titus, em *Unbreakable Kimmy Schmidt*, que usa sua persuasão para que Kimmy vá até a Flórida conhecer a mãe e a confronto sobre suas irresponsabilidades afetivas. Este é um arco importante para Kimmy e pouco diz sobre Titus.

Já o destinatário é a personagem que se beneficia caso o sujeito consiga alcançar o seu objetivo. Este agente foi localizado em cinco ocasiões, a posição com menos frequência nos microuniversos. Um desses poucos momentos é quando Brad, de *Big Mouth*, busca compreender a sua sexualidade e de Jay, sujeito do microuniverso. Assim, quando Jay percebe que pode gostar de homens e mulheres, Brad se beneficia da situação ao manter o seu relacionamento com Jay.

Mas o dado que mais chama atenção nesse levantamento é de que 75 vezes as personagens LGBTAs estiveram ausentes em microuniversos, podendo ser retiradas de cena sem prejuízo à trama. Tal quantitativo materializa a problemática de que o fato de estarem presentes na tela, não é suficiente para garantir destaque ou importância. Desse modo, o modelo atuacional de Greimas nos ajuda a aferir a relevância dessas personagens (ou a sua falta) e apontar que a simples exibição de tais corpos não é suficiente para concretizar o discurso de aliada da causa LGBTa proferida pela Netflix. Fica nítido a partir dessas análises que o espaço de sujeito é o único que garante um desenvolvimento consolidado de espaço nas narrativas, mas é pequeno se pensarmos no todo, sendo concentrado a poucos personagens que são desenvolvidos sem necessariamente orbitar em outra pessoa.

Observando o eixo representacional, concluímos que as dissidências do heterocentrismo nas *sitcoms* originais da Netflix na década de 2010 pouco diferiram do padrão replicado em períodos anteriores com a predileção por personagens gays, 52,5% do *corpus*. Apesar de pontuais avanços, como a aparição de assexuais e uma pessoa não binária, tais identidades aparecem de forma isolada e cada uma localizada em ape-

nas um programa, limitando a referência do espectador a um restrito número de personagens, negando pluralidades e interseccionalidades múltiplas às comunidades abarcadas pela sigla LGBTQA.

Notamos também que é restrito o desenvolvimento de personagens bissexuais, com apenas cinco delas num universo de 40 personagens, algo que por si só já é problemático mas que toma outra proporção quando percebemos a forma como estas poucas representações acontecem. Lembramos então quando Stuart Hall (2003, p. 181-182, aspas do autor) afirma que “é dentro dos sistemas de representação da cultura e através deles que nós ‘experimentamos o mundo’”, e nesta pesquisa notamos que a experiência social a partir das *sitcoms* da Netflix encontra-se enviesada. Fato reforçado por Guajardo (2018) quando aponta que “você não existe a não ser que esteja na televisão”¹⁴⁹ (tradução nossa), uma frase irônica e assertiva que aponta para a invisibilização da mídia que retroalimenta na invisibilização social que atinge de diferentes formas toda a comunidade LGBTQA.

6.3 EIXO CÔMICO

O Eixo Cômico, grande foco desta obra, nos auxilia a aprofundar a pesquisa dentro da lógica narrativa de gênero, fazendo um recorte justamente na comédia que é o espaço mais recorrente da aparição LGBTQA na TV estadunidense. Assim, esse último eixo busca aprofundar e compreender essas representações sob a égide de pesquisadores do humor para entender quando a comichidade é atrelada à identidade minorizada, se os defeitos risíveis são inerentes aos desviantes ou se há uma subversão do cômico. Neste eixo notamos a contradição da Netflix enquanto um espaço de acolhimento, e que na verdade é parte da estrutura que oprime os desviantes do heterocentrismo.

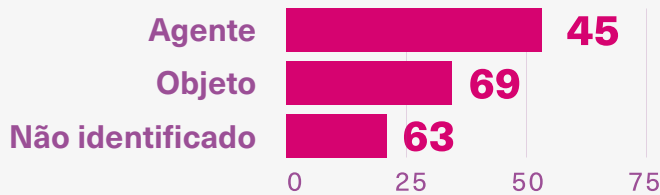
149 No original: You Don't Exist Unless You're on TV.

6.3.1 Agente ou Objeto Cômico

Para avaliar o padrão cômico das *sitcoms* da Netflix não adentramos às especificidades da produção de humor neste livro devido à extensão do *corpus*, tendo em vista as diversas motivações que levam ao humor, como o que se baseia na falta de lógica, pelo uso de vocábulos depreciativos e outras categorias de Vladimir Propp (1992). Assim, ocupamo-nos em observar a forma como o humor agia em relação aos desviantes, especificamente se estavam na posição de *objeto* ou *agente* do riso. Estas categorias emergem das Teorias do Riso que apontam a superioridade como motivação para a produção do cômico. Desta forma, esperamos que outras pesquisas possam surgir a partir desta, observando especificamente as motivações cômicas que envolvem as personagens de *sitcoms*.

Partimos da ideia de que as 69 situações em que as personagens estavam no papel de objeto cômico estavam em um espaço de provável inferioridade, seja referente ou não à sua minorização por sexualidade ou condição de gênero. Este é o caso de Jay, em *Big Mouth*, cuja submissão o faz objeto do riso em todos os episódios, e nunca agente. Essa condição é agravada quando na única tentativa de ser agente o seu riso solitário. Já quando as personagens se tornam objeto cômico por sua identidade desviante pode visualizado no último episódio da terceira temporada de *Grace and Frankie* em que Sol organiza um protesto contra um homofóbico e os preparativos para o ato são entoados por estereótipos de desmasculinização que põe todo aquele grupo como risível, mesmo que o momento seja sério por conta do ataque homofóbico sofrido por Robert. Isto é, nem sempre a condição identitária é evocada para colocar as personagens desviantes na condição de objeto do riso, mas por vezes a sexualidade é o único motivo para rirmos de alguém em cena.

Gráfico 11: Agente ou Objeto Cômico



Fonte: Confeccionado pelo autor (2022)

Do outro lado do espectro, em 45 episódios, as personagens foram agentes do cômico, possuindo algum poder na narrativa que rechace sua inferioridade ou, ainda, podendo ela própria ditar o que é risível. Não foram localizadas personagens que fossem apenas agente do cômico, com todas também figurando enquanto objeto cômico em determinadas situações. Elena, em *One Day At a Time*, por exemplo, tem uma veia humorística pautada em justiça social, feminismo e comunidade LGBTQIA, tomando esses assuntos como relevantes de forma única, mesmo que em cenas cômicas, mas tais situações constantemente se tornam objeto do cômico da sua *abuela* que não compreende seus discursos. Já Kayla, de *Merry Happy Whatever*, faz piadas sobretudo pautadas em sua sexualidade e sendo objeto do cômico quanto a dominação que exerce sobre a família e o ex-esposo. Tais personagens que oscilam entre objeto e agente, maioria do *corpus*, mostram que não há um maniqueísmo no desenvolvimento das personagens que podem ser tanto subalternizadas dentro da lógica do riso quanto tomar o poder e questionar o mundo ao redor.

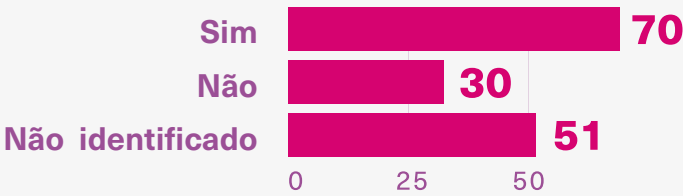
Voltemos nossa atenção para os 63 episódios em que personagens LGBTQIAs não estiveram envolvidos na produção do humor. Zé Cigarrinho, de *Samantha!*, por exemplo, é agente cômico no primeiro episódio, fazendo comédia com a sexualidade de um parceiro sexual, mas logo perde espaço na narrativa e sua sexualidade é retomada em apenas

mais um episódio, sem comicidade. Assim, notamos que é mais comum que haja uma anulação da comicidade de um indivíduo desviante que a sua relevância narrativa ao tomar protagonismo na produção do humor e tornar-se agente. Isso reforça que a sua aparição da comunidade é mais recorrente quando está à mercê da zombaria, negando à comunidade LGBTa a possibilidade de ter acesso ao poder de apontar o elemento cômico da cena.

6.3.2 Relevância da identidade sexual para o riso

Tendo em vista que não existe uma particularidade do indivíduo que necessariamente seja cômica e qualquer traço negativo possa provocar o riso (Propp, 1992, p. 134), foi importante observar se as personagens desviantes desta pesquisa provocaram riso, seja como agente ou objeto cômico, apenas por sua condição ou por outros traços de sua personalidade. Este dado é reforçado quando levamos em consideração o apontamento de Bergson (1983, p. 11) sobre a relevância do desenvolvimento narrativo para que haja comicidade para além do estereótipo.

Gráfico 12: Relevância da identidade sexual para o riso



Fonte: Confeccionado pelo autor (2022)

Nesta pesquisa, em 70 episódios o desvio da personagem foi necessário para a produção do riso, mostrando tanto a falta de desenvolvimento dessas personagens como o uso constante da condição de gênero e sexualidade como forma de humor em detrimento de outras características. Isto se concretiza no estereótipo da bicha má debatido no tópico 6.2.6 cuja construção de humor seria diferente se fosse uma personagem cis/hétero. Esta quantidade aponta para uma justificativa para a maior quantidade de pessoas LGBTAs em comédias, em uma problemática relação que as posiciona como objeto cômico. Se o papel de agente em alguma medida desestabiliza a ligação entre riso e reforço na minorização social, o espaço de agente não aparece numa quantidade suficiente para interromper ou ao menos questionar o fluxo representacional corrente.

Localizamos 151 vezes em que personagens se envolveram em situações cômicas, havendo maior concentração nos seriados *Unbreakable Kimmy Schmidt* (65), seguida por *One Day At a Time* (25), *Big Mouth* (23) e *Grace and Frankie* (14). A discrepância é tão acentuada que *Unbreakable* tem mais destas situações que a soma dos três seriados que o seguem nessa contagem. Como uma espécie de respiro ou brecha, há *sitcoms* com um número baixo de situações cômicas envolvendo LGBTAs: *Samantha!* (9), *No Good Nick* (4), *Everything Sucks!* (2) e nenhuma situação cômica foi localizada em *BoJack Horseman* envolvendo a comunidade de desviantes. Como esta era a única produção com representação de pessoas assexuais, não localizamos piadas envolvendo esta identidade sexual. No entanto, localizamos piadas que citavam a sexualidade fluida e a ageneridade, mesmo que não tenhamos localizado personagens com falas nessas identidades. Tais citações demonstram que há espaço para que outras identidades possam ser representadas e sua existência passe a constar no cotidiano audiovisual, falta que além da citação elas possam existir enquanto

personagens com vontades, anseios e motivações para que não sejam risíveis apenas por ser quem são.

6.3.3 Piadas sobre LGBTAs

Como bem discurremos, apenas a presença da piada num espaço dito progressista como a Netflix não é garantia de seu teor, por isso fizemos uma divisão dos conteúdos cômicos entre aspectos progressistas, reacionários e supostamente neutros, nestes últimos se enquadram situações cômicas que não contribuem nem para que haja uma libertação da comunidade quanto a seu status social, nem reforçam a sua posição abjeta. Essa discussão foi feita de forma individualizada, série a série e a lista completa das situações cômicas encontra-se nos apêndices deste livro. Para classificar piadas como progressistas, utilizamos os seis tópicos finais do artigo *Como pode a mídia ajudar na luta pelo respeito à diversidade sexual e de gênero?*, de Leandro Colling (2012, p. 124-126). Por outro lado, a classificação das piadas como progressistas foi realizada a partir das categorias que elaboramos conforme apresentado no capítulo 5. Através deste levantamento foi possível notar a concentração de situações cômicas nas *sitcoms* da Netflix no campo reacionário (67), seguidas pelas situações do campo progressista (43) e por último as situações neutras (39).

Dentro do escopo das situações cômicas progressistas, conforme observado na Tabela 3, há uma maior concentração dessas piadas na categoria *A normalidade de uma identidade é construção social* (24), que corresponde a mais da metade de todo o campo e repete-se em cinco *sitcoms*. Nesta categoria estão piadas que, conforme apontado por Colling (2012, p. 124-126), de alguma forma problematizam a construção das identidades já que elas não são originais, naturais ou normais, mas que assim parecem ser quando arraigadas em cada cultura. Isso foi visto, em algum nível, no terceiro episódio

da primeira temporada de *Merry Happy Whatever* em que Matt vê Kayla ao celular e ela diz “Não é estranho eu estar olhando a secretária gay do meu futuro ex-esposo, ok?”. E continua: “O corpo feminino é lindo e não tem nada demais em apreciá-lo por um momento”, com a comicidade se desenrolando por ela defender-se sem que nenhuma acusação tenha acontecido, uma hipérbole cômica que prossegue por mais algumas falas e leva a uma reflexão profunda.

Tabela 3: Catalogação das situações cômicas progressistas

HUMOR PROGRESSITA	
Categorias	Situações cômicas
Repensa a hierarquização das sexualidades e condições de gênero (COLLING, 2012, p.124-126)	1 <i>Big Mouth</i> 0 <i>BoJack Horseman</i> 0 <i>Everything Sucks!</i> 0 <i>Grace and Frankie</i> 0 <i>Merry Happy Whatever</i> 0 <i>No Good Nick</i> 3 <i>One Day At a Time</i> 0 <i>Samantha!</i> 5 <i>Unbreakable Kimmy Schmidt</i>
A normalidade de uma identidade é construção social (COLLING, 2012, p.124-126)	5 <i>Big Mouth</i> 0 <i>BoJack Horseman</i> 0 <i>Everything Sucks!</i> 0 <i>Grace and Frankie</i> 3 <i>Merry Happy Whatever</i> 2 <i>No Good Nick</i> 6 <i>One Day At a Time</i> 0 <i>Samantha!</i> 8 <i>Unbreakable Kimmy Schmidt</i>

Binarismo é uma construção (COLLING, 2012, p. 124-126)	3 <i>Big Mouth</i> 0 <i>BoJack Horseman</i> 0 <i>Everything Sucks!</i> 1 <i>Grace and Frankie</i> 0 <i>Merry Happy Whatever</i> 0 <i>No Good Nick</i> 0 <i>One Day At a Time</i> 0 <i>Samantha!</i> 0 <i>Unbreakable Kimmy Schmidt</i>
Respeito a quem quer estar na margem (COLLING, 2012, p. 124-126)	1 <i>Big Mouth</i> 0 <i>BoJack Horseman</i> 0 <i>Everything Sucks!</i> 0 <i>Grace and Frankie</i> 0 <i>Merry Happy Whatever</i> 0 <i>No Good Nick</i> 0 <i>One Day At a Time</i> 0 <i>Samantha!</i> 0 <i>Unbreakable Kimmy Schmidt</i>
Politização do abjeto (COLLING, 2012, p. 124-126)	0 <i>Big Mouth</i> 0 <i>BoJack Horseman</i> 0 <i>Everything Sucks!</i> 0 <i>Grace and Frankie</i> 0 <i>Merry Happy Whatever</i> 0 <i>No Good Nick</i> 0 <i>One Day At a Time</i> 0 <i>Samantha!</i> 2 <i>Unbreakable Kimmy Schmidt</i>
Problematização da heteronormatividade (COLLING, 2012, p. 124-126)	0 <i>Big Mouth</i> 0 <i>BoJack Horseman</i> 0 <i>Everything Sucks!</i> 1 <i>Grace and Frankie</i> 2 <i>Merry Happy Whatever</i> 0 <i>No Good Nick</i> 0 <i>One Day At a Time</i> 0 <i>Samantha!</i> 0 <i>Unbreakable Kimmy Schmidt</i>

A categoria *Repensa a hierarquização das sexualidades e condições de gênero* é a segunda com maior número de situações cômicas, com nove passagens localizadas em três *sitcoms*. Nesta categoria estão piadas que buscam quebrar hierarquias entre identidades de gênero e práticas sexuais sobretudo validadas pelo binarismo da diferença que valida opressões, desrespeito e exclusões (Colling, 2012, p. 124-126). Assim, as situações nessa categoria, em algum nível, evidenciam que normas e leis sociais são arbitrárias como no quinto episódio da segunda temporada de *One Day At a Time* em que Lydia quer casar Penélope e Max e diz “Pode caçoar de mim o quanto quiser, mas toda mulher precisa de um homem”. Neste momento, Syd e Elena tossem para questionar a afirmação, causando comicidade e apontando o pensamento da *abuela* como reacionário por seu machismo e lesbo/bifobia.

Já a categoria *Binarismo é uma construção*, voltada a questionar a dicotomia aplicada em relação a gêneros e sexualidades, foi catalogada quatro vezes com presença em apenas duas *sitcoms*. Um exemplo dessa categoria está no décimo episódio da segunda temporada de *Big Mouth* em que Suzette, um travesseiro que se relaciona com Jay, alega: “Se você diz que gosta de almofadas mulheres e almofadas homens, então só gosta de almofadas homens”. Enquanto vilã do episódio, que queria ter Jay apenas para si, a bifobia é compreendida como algo negativo que acontece por ciúmes e se torna narrativamente questionada.

Quanto à categoria *Problematização da heteronormatividade*, que busca aglutinar passagens que problematizem a heterossexualidade compulsória e a tentativa de manutenção do esquema heteronormativo por LGTBAs, foram localizadas três situações cômicas em duas *sitcoms*, *Merry Happy Whatever* e *Grace and Frankie*. Neste último, numa conversa sobre Sol e Robert serem monogâmicos, Steve diz: “Vocês conseguiram desenterrar a coisa mais chata de ser gay”, lembrando que há outras formações afetivas que não passam pela heteronormatividade.

Passagens cômicas que versem sobre a *Politização do abjeto* são aquelas que expõem as interseccionalidades que tocam uma pessoa desviante para além de sua condição sexual e de gênero, humanizando e tornando suas vivências complexas. As situações cômicas desta categoria se concentram apenas em *Unbreakable Kimmy Schmidt*, por duas ocasiões, sempre protagonizadas por Titus, mostrando o nível de sofisticação do humor desta sitcom já apontado em outras pesquisas (Dexl; Horn, 2017). No quinto episódio da primeira temporada, Titus começa a notar que está envelhecendo e se pergunta: “Negro, gay e velho? Nem vou saber qual alternativa marcar no formulário de crimes de ódio”, jogando luz aos marcadores sociais que podem resultar em violências por consequência de sua identidade. Já no nono episódio da quarta temporada, Titus pega o ônibus para sair de sua cidade natal e ao parar no estado de Indiana pergunta se já chegou em Nova Iorque e se já pode ser gay. O motorista dá negativa para duas perguntas, apontando que há locais mais abrasivos que outros para a população dissidente.

Big Mouth possui a única situação cômica na categoria *Respeito a quem quer estar na margem*, que busca respeitar quem deseja não se adaptar à norma. A passagem solitária em nosso *corpus* se dá quando Matthew chega perto de um grupo que o exclui por aquele ser um *papo de menina*, então, outra personagem diz que ele também não é menino. Nesse momento, o Mago da Vergonha aparece para apontar que Matthew não se encaixa em lugar nenhum e o garoto diz não querer se encaixar. Apesar desta categoria ter apenas uma passagem, foram localizadas situações cômicas progressistas correspondente a todas as categorias descritas por Colling (2012), multiplicando a possibilidade de contato da audiência com diferentes vieses da pauta progressista.

Quanto ao levantamento do humor reacionário, como observamos na Tabela 4, a categoria com mais repetições foi *Reforço de estereótipos de gênero e sexualidade análogo a determinadas identidades*, desen-

volvida para aglutinar passagens que diminuam homossexuais a estereótipos que por vezes não correspondem à realidade. Foram localizadas 36 ocorrências em seis seriados, descartando-se *Unbreakable Kimmy Schmidt* com 22 dessas situações cômicas. Humor desta categoria é visto no primeiro episódio de *One Day At a Time*, em que Schneider aparece de bigode e diz ter sido convidado para várias paradas do orgulho desde que começou a usá-lo. O bigode é um signo incorporado à comunidade por homens não héteros que buscavam reafirmar sua virilidade e masculinidade com signos que seriam inerentes à virilidade e masculinidade (Tamagne, 2013, p. 437). Schneider remete a este sub-grupo ao reforçar a ideia da natureza do desejo homossexual, debatido por Guy Hocqenghem (2009), de que há o interesse de gays por outros homens apenas por seu gênero ou por aparatos físicos, como o bigode, ignorando nuances do desejo humano.

Tabela 4: Catalogação das situações cômicas reacionárias

HUMOR REACIONÁRIO	
Categorias	Situações cômicas
Limitação da identidade à prática sexual	3 <i>Big Mouth</i> 0 <i>BoJack Horseman</i> 0 <i>Everything Sucks!</i> 3 <i>Grace and Frankie</i> 0 <i>Merry Happy Whatever</i> 0 <i>No Good Nick</i> 0 <i>One Day At a Time</i> 3 <i>Samantha!</i> 1 <i>Unbreakable Kimmy Schmidt</i>

Reforço da inferiorização das identidades desviantes	2 <i>Big Mouth</i> 0 <i>BoJack Horseman</i> 2 <i>Everything Sucks!</i> 0 <i>Grace and Frankie</i> 0 <i>Merry Happy Whatever</i> 0 <i>No Good Nick</i> 2 <i>One Day At a Time</i> 4 <i>Samantha!</i> 5 <i>Unbreakable Kimmy Schmidt</i>
Reforço de estereótipos de gênero e sexualidade análogo a determinadas identidades	5 <i>Big Mouth</i> 0 <i>BoJack Horseman</i> 0 <i>Everything Sucks!</i> 2 <i>Grace and Frankie</i> 2 <i>Merry Happy Whatever</i> 0 <i>No Good Nick</i> 6 <i>One Day At a Time</i> 1 <i>Samantha!</i> 22 <i>Unbreakable Kimmy Schmidt</i>
A busca pela natureza da homossexualidade	1 <i>Big Mouth</i> 0 <i>BoJack Horseman</i> 0 <i>Everything Sucks!</i> 2 <i>Grace and Frankie</i> 0 <i>Merry Happy Whatever</i> 0 <i>No Good Nick</i> 0 <i>One Day At a Time</i> 0 <i>Samantha!</i> 1 <i>Unbreakable Kimmy Schmidt</i>

Fonte: Elaborados pelo autor (2022).

A segunda categoria de humor reacionário com maior quantidade de situações cômicas é a de *Reforço da inferiorização das identidades desviantes*, que consiste em passagens que constroem a comicidade no simples fato do desvio da cisheteronorma. Das 15 situações piadas localizadas em cinco *sitcoms*. Para ilustrar, podemos apontar uma passagem do primeiro episódio de *Samantha!* em que Zé Cigarrinho diz a

Dodói que Wilson é *fluído* com entonação errada proferida numa feição confusa por não entender o que isso significa, causando comicidade pela estranheza que a personagem tem em relação à identidade.

Já a categoria *Limitação da identidade à prática sexual* tem o ímpeto de analisar as relações entre identidade e sexo, como se este fosse o único índice que caracteriza o desvio da heteronorma. Foram localizadas espalhadas por quatro produções 10 situações cômicas como no episódio piloto de *Grace and Frankie* em que Grace diz que mesmo casada não percebeu a homossexualidade de Robert, ao passo que Frankie diz que Sol a pediu para usar o dildo. A piada reforça que o sexo anal é uma prática homossexual, algo protestado por Preciado (2014) que aponta o sexo anal como uma prática sexual plural.

A categoria com menor quantidade de situações cômicas é *A busca pela natureza da homossexualidade*, que consiste em quantificar a problemática situação de entender o desvio, abrindo possibilidade para que haja uma cura, um empecimento para a dissidência. Nesta categoria foram localizadas situações em três *sitcoms*, totalizando quatro piadas reacionárias como no primeiro episódio da terceira temporada de *Big Mouth* em que Connie se pergunta “Por que os melhores são gays?” e Morty responde: “É uma escolha do homem ser gay, Connie. Respeite o direito do homem de escolher”. Connie se espanta dando a entender que há algo errado na frase e responde com “Como é que é?”, mas corta a cena sem uma fala questionando abertamente o absurdo proferido.

Além das situações progressistas e reacionárias apontadas acima, foram elencadas também passagens cômicas neutras, 39 no total, conforme a tabela 5. Caracterizamos como neutras as situações que não têm o discurso de diminuição das identidades desviantes mas que também não servem ao propósito da libertação sistêmica. No geral, essas piadas estão mais próximas de um viés positivo do que negativo como no nono episódio da segunda temporada de *No Good*

Nick em que a mãe de Jeremy compra um carro e o chama para ir até o lado de fora ver o presente há um trocadilho com *coming out*, que também significa *sair do armário*. Neste momento, a *alexa* começa a tocar playlist e projetar a apresentação planejada pelo jovem para revelar sua homossexualidade. Apesar de a sexualidade estar contida na situação, a linguagem é o foco do risível e não serve como forma de diminuição do garoto, mas também não se encaixa nas categorias pensadas a partir do texto de Leandro Colling (2012).

Tabela 5: Catalogação das situações cômicas neutras

SITUAÇÕES CÔMICAS NEUTRAS

2 *Big Mouth*
0 *BoJack Horseman*
0 *Everything Sucks!*
2 *Grace and Frankie*
4 *Merry Happy Whatever*
2 *No Good Nick*
8 *One Day At a Time*
1 *Samantha!*
20 *Unbreakable Kimmy Schmidt*

Fonte: Elaborados pelo autor (2022)

Diante da desproporcionalidade das passagens cômicas nas *sit-coms* envolvendo pessoas LGBTAs, é importante analisar a proporção que aparecem as diferentes situações para evitar discrepância que os números absolutos podem conter. Notamos que apesar da grande frequência de piadas em *One Day At a Time* e *Unbreakable Kimmy Schmidt*, proporcionalmente elas não possuem tantas situações reacionárias quanto *Grace and Frankie* e *Big Mouth* que em algum nível têm a aceitação da diferença como mote narrativo. No entanto, no caso de *Everything Sucks!* e *No Good Nick* em que a baixa quantidade de

passagens cômicas localizadas nesta pesquisa faz com que a comparação seja desproporcional, fazendo parecer que a primeira é pior do que realmente é. Apesar disso, a visualização das percentagens é importante mas devem ser analisadas junto aos outros números deste livro.

Tabela 6: Porcentagem de situações cômicas

PORCENTAGEM DAS SITUAÇÕES CÔMICAS POR <i>SITCOM</i>			
<i>Sitcoms</i>	Situações Progressistas	Situações Reacionárias	Situações Neutras
<i>Big Mouth</i>	43,48%	47,82%	8,7%
<i>BoJack Horseman</i>	N/A	N/A	N/A
<i>Everything Sucks!</i>	0%	100%	0%
<i>Grace and Frankie</i>	18,18%	63,64%	18,18%
<i>Merry Happy Whatever</i>	45,46%	18,18%	36,36%
<i>No Good Nick</i>	50%	0%	50%
<i>One Day At a Time</i>	36%	32%	32%
<i>Samantha!</i>	0%	88,89%	11,11%
<i>Unbreakable Kimmy Schmidt</i>	23,44%	45,31%	31,25%

Fonte: Elaborados pelo autor (2022)

A partir dos dados do Eixo Cômico, podemos apontar que a Netflix não é um local tão acolhedor quanto afirma, produzindo tanto um humor progressista quanto reacionário. A única *sitcom* que não localizamos nenhuma comicidade envolvendo LGBTAs foi *BoJack Horseman*. Apenas *No Good Nick* tem piadas progressistas e neutras, mas nenhuma reacionária, além dela apenas *Merry Happy Whatever* tem um número maior de piadas progressistas (5) do que reacionárias (2), e outras quatro piadas neutras. No caminho contrário, *Everything Sucks!* e *Samantha!* possuem piadas reacionárias, respectivamente duas e oito, mas não há nenhuma progressista e apenas a última tem uma piada com comicidade neutra.

Sobre os dados, retomamos o pensamento de Vladimir Propp (1992, p. 32) sobre a subjetividade do cômico em determinadas sociedades e consideramos o apontamento de Stuart Hall (2003, p. 397-340) de que a mensagem é comunicada no intuito de garantir maior simetria entre o conteúdo codificado e decodificado. Os caminhos da leitura são múltiplos e contextuais assim, se uma série da Netflix pode ser vista por inúmeras pessoas, há a possibilidade desta decodificação ser feita de forma preferencial, seguindo o intuito da empresa, ou subvertendo este intuito, como também de forma a mesclar ambas, sempre dependendo das referências pessoais para a recepção.

Foi majoritariamente com a *leitura preferencial* que decodificamos as expressões de humor envolvendo a comunidade LGBTa de forma próxima a que opera o código dominante, mas também houve o esforço de uma outra leitura, sobretudo em *sitcoms* que pareciam tentar tratar a comunidade de forma positiva, como *Unbreakable Kimmy Schmidt*. Assim, possibilitamos uma ampla gama de resultados tanto identificando a produção hegemônica-dominante do humor quanto subversiva. Fazemos essa observação pois, mesmo dispostos a compreender as entrelinhas progressistas desses textos audiovisuais, registramos a

menor quantidade de mensagens enviadas por meio do humor que tenta subverter a ordem.

Diante dos dados coletados nesta pesquisa, lembramos que a Netflix se enquadra no que Stuart Hall (2003, p. 148) denomina Aparelho Ideológicos do Estado e que de algum modo sustenta a ideologia dominante enquanto, concomitantemente, precisa subvertê-la para ter apelo da audiência cuja identidade social pouco se assemelha a tal ideologia (Rocha, 2011, p. 186-188). É neste jogo que vemos, na prática, a visão liberal da Netflix em que as identidades dissidentes estão a serviço do capital sem promover grandes rupturas para quem cotidianamente sofre com a opressão estrutural. LGBTAs estão nessas narrativas frequentemente como objetos cômicos num contexto em que a condição sexual é indispensável para o humor, reforçando o espaço abjeto.

Considerações finais

Após esta jornada pelo universo das *sitcoms* originais da Netflix, conseguimos compreender o audiovisual como um dos mecanismos sociais que se articulam na validação, abjeção e inferiorização de LGBTAs. Quando nos perguntávamos sobre a forma como a comunidade de dissidentes de sexualidade e de gênero foram representados nas *sitcoms* Originais Netflix da década de 2010, partimos da hipótese que o perfil das personagens e o nível de pluralidade identitária seriam divergentes do padrão representacional anteriormente estabelecido, que privilegiava as identidades salvaguardadas pelo binarismo da diferença. No entanto, deparamo-nos com um padrão representacional das personagens da comunidade LGBTa constituído por 52,5% de gays, 60% homens e 70% brancos. Quantifica-se a falta de representatividade de grupos minorizados e suas intersecções, que auxiliam na construção de identidade dissidentes, e que privam o público de assistir histórias de mulheres negras bissexuais, por exemplo.

Pensando sobre o espaço que as *sitcoms* da Netflix reservam à diferença, os dados demográficos apontam que a plataforma é um espaço potencialmente conservador até mesmo *Unbreakable Kimmy Schmidt*, citada pelas pesquisadoras alemãs Carmon Dext e Katrin Horn (2017) como potencialmente disruptiva. A *sitcom* tem limitada pluralidade étnica e de outras identidades que não a gay. Na questão étnica, dentre as séries elencadas, apenas *One Day at a Time* possui mais personagens desviantes não brancos do que brancos, sendo também a *sitcom* com maior número de mulheres lésbicas do *corpus*. Mas Flávio, única personagem gay, é uma criança de cinco anos cuja identidade é risível e validada por estereótipos de desmasculinização que depositam no garoto o peso de uma sociedade heterocêntrica. Assim, os dados aqui coletados e analisados reforçam a dificuldade das pessoas que não correspondem ao *status quo* de se reconhecerem na tela, revelando que muita coisa permaneceu estática desde os anos 1990. Para se reconhecer na tela, a população LGBTa ainda precisa

recorrentemente se reconhecer no homem branco, algo problemático pela distância que há entre as identidades dissidentes, mesmo que comunguem da mesma sigla.

Reforçamos aqui a posição política de utilizar LGBTQA para lembrar que nem todas as identidades sexuais e de gênero se fazem presentes nesta pesquisa. Dentre ausências podemos citar pessoas intersexo e de sexualidade fluida, além de identidades que partem de uma lógica não eurocêntrica, como as travestis brasileiras, as pessoas de dois-espíritos, da cultura de povos originários estadunidenses, ou o terceiro gênero Hijra, da cultura indiana. Pelo método elencado, há a possibilidade dessas identidades aparecerem nas produções em episódios esporádicos, limitados a espaços sem grande representatividade e por vezes repetindo o esquema da década de 1960 em que desviantes aparecem pontualmente para despertar curiosidade, mas sem nenhuma relevância na trama. Evidenciamos, assim, que há espaço para ampliar o número de dissidentes em cena, bem como a pluralidade de identidades, não apenas as sexuais, mas também as múltiplas interseccionalidades transversais a elas. Apresentamos essa afirmação retomando um dado levantado ainda na fase de formulação do *corpus*, quando notamos que das 81 séries de comédia Originais Netflix, apenas 35 possuíam alguma personagem da comunidade LGBTQA. Isso mostra um vazio demográfico em mais da metade das produções cômicas que ignoram a dissidência sexual e de gênero. No geral, as ausências aqui pontuadas servem de lembrete/encaminhamento não apenas para a Netflix, mas para outras produtoras de conteúdo em seu processo de desenvolvimento de projetos.

Reafirmamos que é importante que se produzam arcos narrativos com propósito de libertação sistêmica, que repensem a binariedade e a posição social de LGBTQAs, e também que se extingam as situações reacionárias na tela. Mais além, é importante que a Netflix saia do armário e afirme que as personagens são bissexuais, amplie o elenco

de atores não brancos e trans e permita que múltiplas identidades envelheçam na tela.

Além da problemática da invisibilização de identidades, outra questão motivadora desta pesquisa concerne ao auxílio das *sitcoms* Originais Netflix da década de 2010 para a luta pelo respeito à comunidade. Neste ponto, nota-se que nem sempre a mensagem enviada pela comicidade é coerente com o restante da narrativa. Isto porque há séries que despontam discursos progressistas que questionam a estrutura social, mas que possuem piadas reacionárias. Em *One Day at a Time* há acolhimento à comunidade personificado em Elena, que faz contraponto com o heterocentrismo proferido pela avó e questiona tradições machistas, como a sua festa de 15 anos. No entanto, a comicidade traz outras mensagens como a questão de Flávio exposta acima.

Quando nos debruçamos sobre os dados da decodificação de significados a partir do humor, a contradição das mensagens emitidas pelos seriados se adensa. Nesse tocante, das nove *sitcoms* estudadas, apenas duas não localizamos situações cômicas reacionárias: *BoJack Horseman*, em que não localizamos também nenhuma piada envolvendo LGBTAs; e *No Good Nick*, com duas situações progressistas e duas neutras. Nas outras sete *sitcoms* localizamos ao menos uma situação cômica reacionária que somaram 67 piadas discriminatórias contra 43 falas progressistas e 39 que possuíam um tom neutro. Das 67 situações reacionárias, *Unbreakable Kimmy Schmidt* foi responsável por 29, algumas protagonizadas por Titus, que em seu dia a dia tem orgulho de quem é e foi o único a politizar a abjetificação da população gay de forma progressista. Assim, reforçamos a dificuldade de apontar uma produção como totalmente progressista ou reacionária.

Dentre as categorias de humor reacionário, a que teve a maior quantidade de entradas foi *Reforço de estereótipos de gênero e sexualidade análogo a determinadas identidades* com 36 ocorrências, quase dois terços do total. Vale lembrar que o estereótipo de gênero está presente

na mais antiga referência à homossexualidade na TV estadunidense, em 1953 e, seis décadas depois há sua manutenção. Por outro lado, a baixa quantidade de situações nas categorias *Limitação da identidade à prática sexual* (10) e *A busca pela natureza da homossexualidade* (4) nos faz questionar se há uma superação dessas questões ou se, por ser dado como certo, não chegam sequer a serem debatidos.

Dentre os pontos que a mídia pode auxiliar na luta pelo respeito à diversidade sexual e de gênero (Colling, 2012, p. 124-126), a localização em todas as categorias dá à audiência a possibilidade de questionar as amarras sociais que tocam a comunidade e que estas são criações não naturais que nos são passadas culturalmente. Estas 43 situações cômicas progressistas contribuem para a reflexão acerca das hierarquias, repensam a identidade e seu espaço no mundo, as opressões que as tocam, as exclusões que sofrem. As categorias progressistas com menor quantidade de passagens cômicas são aquelas mais próximas da ruptura *queer* que ao invés de uma simples aceitação, busca uma reformulação sistêmica. As categorias que tiveram mais situações são importantes no sentido de uma caminhada, mas que elas não podem parar por aí, é necessário repensar a aceitação de LGBTAs que acontece mediada pela heteronormatização.

Não localizamos situações cômicas abordando LGBTAs em *BoJack Horseman* mesmo com dissidentes na trama. Já *No Good Nick* tem apenas piadas progressistas, mas a homossexualidade de Jeremy é inexistente na maior parte dos episódios analisados e é expressa pontualmente quando ele resolve contar à família. Um arco como o de Jeremy serve como discurso de que a dissidência pode (ou deve) parecer com o padrão heteronormativo. Ou seja, há mais camadas que devem ser pensadas na leitura crítica da mídia, em especial das séries cômicas, para que possamos apontar um programa como de fato progressista.

Em suma, não há um padrão a ser seguido para a representação progressista de pessoas LGBTAs. Pensamos apenas que urge a supe-

ração de arcos reacionários que jogam contra a comunidade. Nesse sentido, alertamos ainda para o perigo de uma censura prévia que protegeria os desviantes, já que diversas situações cômicas do *corpus* mostram que há possibilidade de fazer piada com dissidências de gênero e sexualidade sem causar desconforto para a comunidade. Afinal, LGBTAs não são ilibados e o humor pode ajudar a repensar tais defeitos/características. Para combater as representações reacionárias, deve-se criar representações progressistas que exponham tais personagens/identidades de forma complexa, desenvolvendo arcos narrativos para evitar utilização de estereótipos risíveis para a audiência. A personagem deve trabalhar, ter hobbies, compreensão política, relacionamentos afetivos e outras características que costumam ser inerente a personagens não LGBTAs.

De certo, também não localizamos um seriado que nos ajudasse na formulação de uma metáfora de transformação que Stuart Hall (2003, p. 219-220) sugere para que possamos pensar as relações entre o social e o simbólico, como fez Bakhtin com o carnaval ao observar a inversão de valores na sociedade durante o período festivo. Dizemos isto pois nenhuma *sitcom* do *corpus* é suficientemente carnavalesca ao ponto de fornecer-nos o artifício de imaginar o fim de hierarquias de gênero, sexualidade e outros marcadores sociais, ao desaparecer com os padrões pré-estabelecidos do binarismo da diferença. Por fim, esta pesquisa é restrita às *sitcoms* da Netflix da década de 2010 e, certamente, há espaço para ampliação e continuidade da pesquisa, abarcando outras produções cômicas, de outras épocas e de outros gêneros ficcionais.

Referências

ABOUT our name. **Anything that moves**, 1990?. Disponível em <<https://atm.silmemar.org/manifesto.html>>. Acesso em 15 mar. 2021.

AMENDOLA, Beatriz. Personagens ajudam na aceitação de pessoas LGBTQ+, diz pesquisa da Netflix. **UOL**, 10 jun. 2020. Disponível em <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/06/10/personagens-ajudam-na-aceitacao-de-pessoas-lgbtq-diz-pesquisa-da-netflix.htm>>. Acesso em 13 ago. 2020.

APPELO, Tim. THR Poll: ‘Glee’ and ‘Modern Family’ Drive Voters to Favor Gay Marriage — Even Many Romney Voters. **The Hollywood Reporter**, 3 nov. 2012. Disponível em <<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/thr-poll-glee-modern-family-386225/>>. Acesso em 15 maio 2022.

ARCOS, Fernando Ramírez. Cuestionamientos a la geografía a partir del cruising entre hombres en Bogotá. **Revista Latino-americana de Geografia e Gênero**, v. 4 n. 2, p. 134-147, 2013. Disponível em <https://revistas.uepg.br/index.php/rlagg/article/view/4713/pdf_81>. Acesso em 1 jun. 2024.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

AROUCA, Michel. **O QUE ESTÁ ACONTECENDO COM A NETFLIX??**. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iChXD-0se2VY>>. Acesso em 30 abr. 2020.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARTLEET, Larry. How Bojack Horseman became the best animation on TV. **NME**, 27 set. 2017. Disponível em <<https://www.nme.com/blogs/>>

tv-blogs/bojack-horseman-became-best-animation-tv-214475>. Acesso em 28 jan. 2022.

BAUME, Matt. **Roc & TV's First Gay Wedding**. Youtube, 2019?. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=vFCzYt44L4E>>. Acesso em 16 nov. 2021.

BAZZINI, Doris. et al. The aging woman in popular film: Underrepresented, unattractive, unfriendly, and unintelligent. **Sex Roles**, n. 36, p. 531–543, 1997. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/225482401_The_aging_woman_in_popular_film_Underrepresented_unattractive_unfriendly_and_unintelligent>. Acesso em 9 mar. 2022.

BENDIX, De Trish. 'Tales of the City': What to Know Before Watching the Netflix Reboot. **The New York Times**, 2019. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2019/06/05/arts/television/tales-of-the-city-netflix.html>>. Acesso em 6 fev. 2021.

BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre a significação do riso. 2 "ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1983.

BERLANT, Lauren; NGAI, Sianne. Comedy has issues. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 43, n. 2, p. 233-249, 2017. Disponível em: <<https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/689666>>. Acesso em 14 out. 2021.

BEZERRA, Tony Gigliotti. Binarismo de gênero como fato social: inflexões conceituais na sociologia clássica. *In*: DESFAZENDO GÊNERO, 4., 2019, Campina Grande. **Anais eletrônicos** [...] Campina Grande: Realize Editora, 2019. Disponível em <<https://www.editorarealize.com>>.

br/editora/anais/desfazendo-genero/2018/TRABALHO_EV129_MD1_SA28_ID941_20102019193446.pdf>. Acesso em 24 jun. 2024.

BLAIR, Tessa et al.. **LGBTQ+ Representation in Film and TV**. Projeto Final (University Honors and Leadership Program Course). Denver, p. 106. 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

BÚZIO, David Marco Fernandes. **Sitcom O Desempregado**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa. Lisboa, p. 104. 2016.

CARVALHO, Rafael Silva de. DISSIDÊNCIAS SEXUAIS E DE GÊNERO NO HUMOR: ESTIGMA E RESISTÊNCIA ENTRE A TV E A INTERNET. **Interfaces Científicas** - Educação, v. 8, n. 2, p. 219-232, 23 abr. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.set.edu.br/educacao/article/view/7890>>. Acesso em 26 out. 2021.

CESAR, Daniel. Netflix cancela Samantha!, série que lembra a vida de Simony. **NaTelinha**, 4 mar. 2020. Disponível em <<https://natelinha.uol.com.br/series/2020/03/04/netflix-cancela-samantha-serie-que-lembra-a-vida-de-simony-141723.php>>. Acesso em 21 fev. 2022.

CLARK, Cedric. Race, identification, and television violence. *In*.: COMSTOCK, RUBINSTEIN, MURRAY (ed.). **Television and social behavior: Reports and Papers, Volume V: Television's effects: Further explorations**. Rockville: National Institute of Mental Health, 1972. p. 120-184.

COLETTI, Caio. Grace and Frankie é renovada e vai terminar como série mais longa da Netflix. **UOL**, 4 set. 2019. Disponível em <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/09/04/grace-and-frankie-e-renovada-e-vai-terminar-como-serie-mais-longa-da-netflix.htm>>. Acesso 5 fev. 2022.

COLLING, Leandro. Como pode a mídia ajudar na luta pelo respeito à diversidade sexual e de gênero. *In*.: **Olhares plurais para o cotidiano: gênero, sexualidade e mídia**. Marília: Oficina Universitária, 2012. p. 109-128. Disponível em <https://www.academia.edu/16300754/Como_pode_a_m%C3%ADdia_ajudar_na_luta_pelo_respeito_%C3%A0_diversidade_sexual_e_de_g%C3%AAnero>. Acesso em 30 dez. 2021.

COLLING, Leandro; SOUSA, Alexandre Nunes de; SENA, Francisco Soares. Enviadescer para produzir interseccionalidades. *In*: OLIVEIRA, João Manuel de; AMÂNCIO, Lúcia (org.). **Gêneros e Sexualidades: Interseções e Tangentes**. Lisboa: Centro de Investigação e de Intervenção Social (CIS IUL), 2017. p. 193-215. Disponível em <https://www.academia.edu/32005809/Enviadescer_para_produzir_interseccionalidades>. Acesso em 29 dez. 2021.

COLLING, Leandro. **Gênero e sexualidade na atualidade**. Salvador: UFBA, 2018. E-book. Disponível em <https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/430946/2/eBook_%20Genero_e_Sexualidade_na_Atualidade_UFBA.pdf>. Acesso em 19 dez. 2021.

COLLING, Leandro. A diversidade da heterossexualidade. *In*: COLLING, Leandro; NOGUEIRA, Gilmaro. **Crônica dos CUS: cultura, sexo e gênero**. 1ª Edição. Salvador: Editora Devires, 2019. p. 14-15.

COOK, Carson. **A content analysis of LGBT representation on broadcast and streaming television**. Honors Theses - University of Tennessee at Chattanooga. Chattanooga/TN, p. 48, 2018.

COOPER, Evan. Decoding Will and Grace: Mass audience reception of a popular network situation comedy. **Sociological Perspectives**, v. 46, n. 4, p. 513-533, 2003. Disponível em <<https://doi.org/10.1525/sop.2003.46.4.513>>. Acesso em 15 maio 2022.

CORBETT, Erin. Here Are All of Netflix's 2024 Emmy Winners. **Netflix**, 16 jan. 2024. Disponível em <<https://www.netflix.com/tudum/articles/emmys-2024>>. Acesso em 5 maio 2024.

CORFIELD, James. **Network vs. Netflix**: a comparative content analysis of demographics across prime-time television and Netflix Original Programming. 2017. 87f. Dissertação (Master of Arts in Journalism) - College of Information and Communications, University of South Carolina, Columbia, 2017.

DEXL, Carmen; HORN, Katrin. “Beef Jerky in a Ball Gown”: The Camp Excesses of Titus Andromedon in Unbreakable Kimmy Schmidt. **Open Cultural Studies**, v. 1, n. 1, p. 442-453, 2017. Disponível em <<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/culture-2017-0041/html>>. Acesso em 19 abr. 2021.

DODSWORTH-MAGNAVITA, Alexey. O surgimento dos homossexuais. **Revista Filosofia, Ciência & Vida**. São Paulo, ed. 70, ano VI, p. 14-22, maio 2012.

EISNER, Shiri. **Bi**: Notes for a bisexual revolution. Seal Press, 2013.

ERAZO, Vanessa. Netflix Has Turned Its Back on Latinos. **The New York Times**, 17 mar. 2019. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2019/03/17/opinion/one-day-at-time-cancelled-netflix.html>>. Acesso em 18 jul. 2022.

FERREIRA, Matheus. Netflix homenageia Parada LGBTQ+ em novo comercial. **GKPB**, 15 jun. 2020. Disponível em <<https://gkpb.com.br/48415/comercial-netflix-parada-lgbtq/>>. Acesso em 3 maio 2024.

FONSECA, Leandro Noronha da. Capitalismo e diversidade sexual na sociedade de consumo. **Revista Alabastro**, São Paulo, v. 2, n. 11, 2018. Disponível em <<http://revistaalabastro.fespsp.org.br/index.php/alabastro/article/view/237/126>>. Acesso em 12 de agosto de 2021.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Edição 13. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FRANÇA, Vera. O “popular” na TV e a chave de leitura dos gêneros. In: GOMES, Itania Maria Mota (org.). **Televisão e Realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 223-239. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/1048/1/Televis%c3%a3o%20e%20Realidade.pdf>>. Acesso em 24 abr. 2022.

FRIEDRICH, Fernanda. **Uma série de mulheres engraçadas**: As protagonistas das sitcom em 70 anos de mudanças dentro e fora das telas. Edição 1. Rio de Janeiro: Gramma, 2018.

FURUYA, Bob. Netflix amplia liderança e supera os 260 milhões de assinantes. **Olhar Digital**, 24 jan. 2024. Disponível em <<https://olhardigital.com.br/2024/01/24/cinema-e-streaming/netflix-amplia-lideranca-e-supera-os-260-milhoes-de-assinantes/>>. Acesso em 6 jun. 2024.

GALVÃO, Ana Patrícia Fonseca Coelho et al.. Suicídio no público de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais (LGBT): Análise da produção científica de 2013-2018. /n: GUILHERME, Willian Douglas (org.). **A Produção do Conhecimento nas Ciências Sociais Aplicadas**. Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. p. 317-333.

GLAAD. Victims or Villains: Examining Ten Years of Transgender Images on Television. **GLAAD**, 2012. Disponível em <<https://www.glaad.org/publications/victims-or-villains-examining-ten-years-transgender-images-television>>. Acesso em 6 set. 2020.

GLAAD. Where We Are On TV 2013. **GLAAD**, 2013. Disponível em <<https://www.glaad.org/files/2013WWATV.pdf>>. Acesso em 2 maio 2020.

GLAAD. GLAAD's third annual Trans Images on TV report finds some improvement. **GLAAD**, 2014. Disponível em <<https://www.glaad.org/blog/glaads-third-annual-trans-images-tv-report-finds-some-improvement>>. Acesso em 29 jan. 2021.

GLAAD. Number of Americans who report knowing a transgender person doubles in seven years, according to new GLAAD survey. **GLAAD**, 2015a. Disponível em <<https://www.glaad.org/releases/number-americans-who-report-knowing-transgender-person-doubles-seven-years-according-new>>. Acesso em 5 ago. 2020.

GLAAD. Where We Are On TV 2015. **GLAAD**, 2015b. Disponível em <<https://www.glaad.org/files/GLAAD-2015-WWAT.pdf>>. Acesso em 2 maio 2020.

GLAAD. Where We Are On TV 2016-2017. **GLAAD**, 2016. Disponível em <https://www.glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2016-2017.pdf>. Acesso em 2 maio 2020.

GLAAD. Where We Are On TV 2017-2018. **GLAAD**, 2017. Disponível em <https://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2017-2018.pdf>. Acesso em 2 maio 2020.

GLAAD. Where We Are On TV 2018-2019. **GLAAD**, 2018. Disponível em <https://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2018-2019.pdf>. Acesso em 2 maio 2020.

GLAAD. Where We Are On TV 2019-2020. **GLAAD**, 2020. Disponível em <<https://www.glaad.org/sites/default/files/GLAAD%20WHERE%20WE%20ARE%20ON%20TV%202019%202020.pdf>>. Acesso em 2 maio 2020.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**: pesquisa de método. São Paulo: Editora Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

GUAJARDO, Andrea. **“You Don’t Exist Unless You’re on TV”**: The Invisible Representation of Female Bisexuality on The L Word and Orange is the New Black. 2018. Dissertação (Master of Arts in Women’s Studies) – San Diego State University, San Diego.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, p. 103-133, 2000.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidade e mediações culturais. Belo Horizonte/Brasília: Editora UFMG/Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HIMBERG, Julia. **The new gay for pay**: The sexual politics of American television production. Austin: University of Texas Press, 2018. Edição Kindle.

HOCQUENGHEM, Guy. **El deseo homosexual**. Madrid: Melusina, 2009. IT's All Relative. **Seriados TV Brasil**. Disponível em <<http://www.seriados.tv.br/its-all-relative/>>. Acesso em 29 set. 2019.

JOHNSON, Nicole. 100 best TV episodes of all time. **Stacker**, 21 out. 2021. Disponível em <<https://stacker.com/stories/4397/100-best-tv-episodes-all-time>>. Acesso em 28 jan. 2022.

JONES, Jeffrey. LGBT Identification Rises to 5.6% in Latest U.S. Estimate. **Gallup**, 24 fev. 2021. Disponível em <<https://news.gallup.com/poll/329708/lgbt-identification-rises-latest-estimate.aspx>>. Acesso em 11 mar. 2022.

JOST, François. Por uma semiologia das mídias. **Em Questão**, v. 18, n. 2, p. 25-42, 2012. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/36220/23665>>. Acesso em 16 jan. 2022.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno eo pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001.

KELLOGG, Andrew. **Closeted channels**: Trends of sexual-minority characters on primetime television. 2014. Tese de Doutorado. Ohio University.

KEVIN Spacey timeline: How the story unfolded. **BBC News**, 18 jul. 2019. Disponível em <<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-41884878>>. Acesso em 23 nov. 2020.

KOOIJMAN, Jaap. After Will & Ellen: Uneventful queer television. **Critical Studies in Television**, Leicester, v. 14, n. 4, p. 451-455, 2019. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1749602019875855>>. Acesso em 14 out. 2021.

LABINE, Jasmine. **Cultivation in an On-Demand Era**: Television Consumption, Explicit and Implicit Attitudes toward Lesbian, Gay, and Bisexual Individuals. 2016. 61f. Dissertação (Master of Arts) - Western Michigan University, Kalamazoo, 2016.

LEVS, Josh. Obama's change on same-sex marriage comes after voters reach turning point. **CNN**, 10 maio 2012. Disponível em <<https://edition.cnn.com/2012/05/10/politics/same-sex-marriage-polling/index.html>>. Acesso em 11 maio 2021.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. *In.*: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O Corpo Educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. ebook. Disponível em <<https://core.ac.uk/download/pdf/30353576.pdf>>. Acesso em 20 jun. 2022.

LOURO, Guacira Lopes. Discursos de ódio. *In.*: SEFFNER, Fernando; CAETANO, Marcio (org.). **Discurso, discursos e contra-discursos latino-americanos sobre a diversidade sexual e de gênero**. Rio

Grande: Editora da FURG, 2016. p. 270-282. Disponível em <https://www.academia.edu/32747314/O_que_h%C3%A1_al%C3%A9m_do_beijo_gay_Glee_como_um_esp%C3%A7o_de_cr%C3%ADtica_%C3%A0_heteronormatividade_In_EBOOK_Dicurso_discursos_e_contra_discursos_latino_americanos_sobre_a_diversidade>. Acesso em 3 jan. 2022.

MACHADO, Felipe Viero Kolinski; HENN, Ronaldo Cesar; GONZATTI, Christian. O que há além do beijo gay: Glee como um espaço de crítica à heteronormatividade *In*.: SEFFNER, Fernando; CAETANO, Marcio (org.). **Discurso, discursos e contra-discursos latino-americanos sobre a diversidade sexual e de gênero**. Rio Grande: Editora da FURG, 2016. p. 1600-1617. Disponível em <https://www.academia.edu/32747314/O_que_h%C3%A1_al%C3%A9m_do_beijo_gay_Glee_como_um_esp%C3%A7o_de_cr%C3%ADtica_%C3%A0_heteronormatividade_In_EBOOK_Dicurso_discursos_e_contra_discursos_latino_americanos_sobre_a_diversidade>. Acesso em 4 jan. 2022.

MACKIE, Marlene. Who is laughing now?: The Role of Humour in the Social Construction of Gender. **Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice**, v. 15, n. 2, p. 11-26, 1990. Disponível em <<https://journals.msvu.ca/index.php/atlantis/article/view/4247/3491>>. Acesso em 18 out. 2021.

MANDLE, Chris. How BoJack Horseman became the 21st Century's best animation. **BBC**, 24 out. 2019. Disponível em <<https://www.bbc.com/culture/article/20191024-how-bojack-horseman-became-the-21st-centurys-best-animation>>. Acesso em 28 jan. 2022.

MAP. Invisible Majority: The Disparities Facing Bisexual People And How To Remedy Them. **Movement Advanced Project**, set. 2016.

Disponível <<https://www.lgbtmap.org/file/invisible-majority.pdf>>. Acesso em 31 jul. 2020.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão: a vida pelo vídeo**. São Paulo: Moderna, 1988.

MARQUES, António Manuel. Estudos da masculinidade e teoria feminista. *In*: OLIVEIRA, João Manuel de; AMÂNCIO, Lúcia (org.). **Gêneros e Sexualidades: Interseções e Tangentes**. Lisboa: Centro de Investigação e de Intervenção Social (CIS IUL), 2017. p. 39-54. Disponível em <https://www.academia.edu/32005809/Enviadescer_para_produzir_interseccionalidades>. Acesso em 26 dez. 2021.

MARTINS, Mirella. Mesmo sem Valesca, trio do Netflix rouba a cena na Parada Gay SP. **Social 1**, 8 jun. 2015. Disponível em <<https://jc.ne10.uol.com.br/social1/2015/06/08/mesmo-sem-valesca-trio-do-netflix-rouba-a-cena-na-parada-gay/index.html>>. Acesso em 3 maio 2024.

MCCARTHY, Anna. Ellen: Making queer television history. **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, v. 7, n. 4, p. 593-620, 2001. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/236809572_Ellen_Making_Queer_Television_History>. Acesso em 1 ago. 2022.

McKAIRNES, Jim. 50 Years Ago Today, 'The Corner Bar' Made History With TV's First Out Gay Character. **The Wrap**, 21 jun. 2022. Disponível em <<https://www.thewrap.com/tv-first-out-gay-character-corner-bar-vincent-schiavelli/>>. Acesso em 4 ago. 2022.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. São Paulo: Perspectiva/Salvador: Fundação Gregório de Matos, 2008.

MERRIFIELD, Ryan Lewis. **Developing the harmless homo:** Representations of gay men on US television. 2016. Dissertação de Mestrado em Artes. University of Colorado Colorado Springs. Kraemer Family Library.

MESLOW, Scott. Unbreakable Kimmy Schmidt is the first great sitcom of the streaming era. **The Week**, 11 mar. 2015. Disponível em <<https://theweek.com/articles/543492/unbreakable-kimmy-schmidt-first-great-sitcom-streaming-era>>. Acesso em 25 fev. 2022.

MILLER, Liz Shannon. 'One Day at a Time' Stars Talk Season 3 and Why a Non-Binary Character Is Called a 'Girlfriend' On The Show. **IndieWire**, 2 fev. 2018. Disponível em <<https://www.indiewire.com/2018/02/one-day-at-a-time-season-3-non-binary-girlfriend-interview-1201924282/>>. Acesso em 18 fev. 2022.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer:** um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica/UFOP, 2012.

MORA, Claudia; BRIGEIRO, Mauro; MONTEIRO, Simone. A testagem do HIV entre “HSH”: tecnologias de prevenção, moralidade sexual e autovigilância sorológica. **Physis**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, e280204, 2018. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_art-text&pid=S0103-73312018000200600&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 28 dez. 2020. Epub 13-Ago-2018. <https://doi.org/10.1590/s0103-73312018280204>.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Pólen, 2019.

MUSA, Sharifah Nur Syuhada Syed et al. The Perceptions of Teenagers towards Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender and Queer (LGBTQ)

Contents in Netflix. **Asian Journal of Behavioural Sciences**, v. 2, n. 3, p. 59-64, 2020. Disponível em <<https://myjms.mohe.gov.my/index.php/ajbs/article/view/10831/5089>>. Acesso em 25 out 2021.

NAKASHIMA, Danilo Silva. XXY: A INTERSEXUALIDADE E A IMPOSIÇÃO DE UMA ESCOLHA. *In*: MAIA, Ana; CARVALHO, Raquel (org.). **LEITURAS SOBRE A SEXUALIDADE EM FILMES**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2019. p. 129-141. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Ana-Claudia-Maia/publication/341256923_LEITURAS_SOBRE_A_SEXUALIDADE_EM_FILMES_VOLUME_1/links/5eb6005d92851cd50da39391/LEITURAS-SOBRE-A-SEXUALIDADE-EM-FILMES-VOLUME-1.pdf#page=130> Acesso em 2 maio 2024.

NAVARRO, Pablo Perez. Cisheteromonormatividade y Orden Público©. *In*: OLIVEIRA, João Manuel de; AMÂNCIO, Lígia (org.). **Gêneros e Sexualidades: Interseções e Tangentes**. Lisboa: Centro de Investigação e de Intervenção Social (CIS IUL), 2017. p. 89-112. Disponível em <https://www.academia.edu/32005809/Enviadescer_para_produzir_interseccionalidades>. Acesso em 27 dez. 2021.

NEWPORT, Frank. In U.S., Estimate of LGBT Population Rises to 4.5%. **Gallup**, 22 maio 2018. Disponível em <<https://news.gallup.com/poll/234863/estimate-lgbt-population-rises.aspx>>. Acesso em 21 nov. 2020.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas**. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OLIVEIRA, João Manuel de. Trânsitos de Género: leituras queer/trans* da potência do rizoma género. *In*: OLIVEIRA, João Manuel de; AMÂNCIO, Lúcia (org.). **Gêneros e Sexualidades**: Interseções e Tangentes. Lisboa: Centro de Investigação e de Intervenção Social (CIS IUL), 2017. p. 115-138. Disponível em <https://www.academia.edu/32005809/Enviadescer_para_produzir_interseccionalidades>. Acesso em 28 dez. 2021.

PAZIN, Arthur. Comedy Central estreia última temporada de Orange Is The New Black. **Observatório da TV**, 2020?. Disponível em <<https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/comedy-central-estreia-ultima-temporada-de-orange-is-the-new-black>>. Acesso em 27 abr. 2021.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**: Práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano**: crônicas da travessia. São Paulo: Zahar, 2020. ebook.

QUATRO anos após House of Cards, os assinantes da Netflix escolhem a sua própria grade de programação. **Netflix**, 23 maio 2017. Disponível em <https://about.netflix.com/pt_br/news/four-years-after-house-of-cards-netflix-members-elect-their-owntv-schedule>. Acesso em 1 jun. 2024.

PROPP, Vladimir. **Riso e comicidade**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

REIS, Kaippe; MALTA, Renata. O perfil da representação de personagens LGBTAs nas séries cômicas da Netflix na década de 2010. *In*: Anais do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2021. **Anais eletrônicos...** Online, 2021. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/>>

org.br/anais/nacional2021/resumos/dt4-fs/kaippe-arnon-silva-reis.pdf>. Acesso em 3 mar. 2022.

REVELAÇÃO. Dir/Prod.: Sam Feder. EUA: Bow + Arrow Entertainment; Field of Vision, 2020. 1 vídeo (107 min). Disponível em <<https://www.netflix.com/title/81284247>>. Acesso em 8 fev. 2021.

RICH, Frank. Journal; What Now My Love. **The New York Times**, 1994. Disponível em <<https://www.nytimes.com/1994/03/06/opinion/journal-what-now-my-love.html>>. Acesso em 10 ago. 2022.

ROC. **IMDb**, s.d.. Disponível em <https://www.imdb.com/title/tt0101184/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm>. Acesso 16 nov. 2021.

ROCHA, Simone Maria. A análise cultural da televisão. *In*: JANOTTI JUNIOR, Jader; GOMES, Itania Maria Mota. **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 177- 194. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5536/1/Comunicacao%20e%20estudos%20culturais-repositorio2.pdf>>. Acesso em 28 abr. 2022.

RUBIN, Gayle. **Políticas do Sexo**. São Paulo: Ubu Editora, 2017. 144 pp.

RYAN, Mureen. Como a série ‘One Day at a Time’ escapou do cancelamento da Netflix. **Folha de S. Paulo**, 25 mar. 2020. Disponível em <<https://f5.folha.uol.com.br/cinema-e-series/2020/03/como-a-serie-one-day-at-a-time-escapou-do-cancelamento-da-netflix.shtml>>. Acesso em 16 fev. 2022.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **cadernos pagu**, p. 19-54, 2007. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/cpa/a/hWcQckryVj3MMbWsTF5pnqn/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em 16 nov. 2021.

SHATTUCK, Kathryn. 14 TV Shows That Broke Ground With Gay and Transgender Characters. **The New York Times**, Nova Iorque, 16 fev. 2017. Disponível em <https://www.nytimes.com/2017/02/16/arts/television/14-tv-shows-that-broke-ground-with-gay-and-transgender-characters.html?_r=1>. Acesso em 28 set. 2019.

SHOR, Ira; FREIRE, Paulo. **Medo e ousadia**: o cotidiano do professor. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013. E-book.

SILVA, Fernanda Nascimento da. **Bicha (nem tão) má**: representações da homossexualidade na telenovela Amor à Vida. 2015. 225 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Programa de Pós Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. *In*: _____. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, p. 73-102, 2000.

SILVA, Tânia Soares da et al.. Alteração do comportamento dos estudantes de graduação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em relação ao consumo de serviços de streaming após o início da pandemia. **Revista Gestão e Desenvolvimento**, [S. l.], v. 18, n. 3, p. 51-79, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.25112/rgd.v18i3.2843>>. Acesso em: 29 jul. 2022.

SINWELL, Sarah E. S.. All About that Ace: representing asexuality and queer identity in BoJack Horseman. **Jump Cut: A Review of Contemporary Media**, No. 60, spring 2021. Disponível em <<https://>

www.ejumpcut.org/currentissue/Sinwell-BoJackHorseman/text.html>. Acesso em 28 jan. 2022.

SMITH, Tom W.. **American Sexual Behavior: Trends, Socio-Demographic Differences, and Risk Behavior**. 5. ed. 2003. 173f. Pesquisa (General Social Survey) - National Opinion Research Center/University of Chicago, Chicago, 2003. Disponível em <https://web.archive.org/web/20061219090954/http://norc.uchicago.edu/issues/American_Sexual_Behavior_2003.pdf>. Acesso em 23 mar. 2021.

SOBRE a Netflix. **Netflix**, s.d.. Disponível em <https://media.netflix.com/pt_br/about-netflix>. Acesso em 10 ago. 2020.

SODRÉ, Muniz. **O monopólio da fala**: função e linguagem da televisão no Brasil. Editora Vozes, 1984.

SONTAG, Susan. **Notas sobre o Camp**. Disponível em <https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-son-tag_notas-sobre-camp.pdf>. Acesso em 31 dez. 2021.

STANLEY, Alessandra. TV WEEKEND; Women Having Sex, Hoping Men Tune In. **The New York Times**, 16 jan. 2004. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2004/01/16/movies/tv-weekend-women-having-sex-hoping-men-tune-in.html>>. Acesso em 24 jul. 2022.

TAMAGNE, Florence. Mutações homossexuais. In: COURTINE, Jean-Jacques (dir.). **História da virilidade**: a virilidade em crise. Volume 3. Petrópolis/RJ: Vozes, 2013. p. 424-453.

TAVARES, Maurício. Gays, lésbicas e simpatizantes–GLS. *In*: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). **Cultura e atualidade**. Salvador: EDUFBA, 2005. p. 49-60.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: A homossexualidade no Brasil da Colônia à atualidade. 4. ed. rev. atual. e amp. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

TROPIANO, Stephen. **The prime time closet**: A history of gays and lesbians on TV. New York: Hal Leonard Corporation, 2002. Ebook epubd. UNTOLD Tales of Armistead Maupin, The. Dir. Jennifer M. Kroot. EUA: Tigerlily Pictures LLC, 2017. 1 vídeo (91 min). Disponível em <<https://www.netflix.com/title/80182949>>. Acesso em 6 fev. 2021.

VALENTE, Jonas. Covid-19: Brasil bate recorde com 4.249 mortes registradas em 24 horas. **Agência Brasil**, 8 abr. 2021. Disponível em <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2021-04/covid-19-brasil-bate-recorde-com-4249-mortes-registradas-em-24-horas>>. Acesso em 15 mar. 2022.

VICKERS, K. Aging and the Media: Yesterday, Today, and Tomorrow. **Californian Journal of Health Promotion**, 5(3), 100-105. Disponível em <<https://doi.org/10.32398/cjhp.v5i3.1256>>. Acesso em 6 set. 2020.

VIEIRA, Cristina Maria Coimbra. Estereótipos de gênero. *In*.: RUBIM, Antônio Albino Canelas Rubim; RAMOS, Natália (orgs.). **Estudos da cultura no Brasil e em Portugal**. Salvador: Edufba, 2008. p. 217-250. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ufba/158/4/Estudos%20da%20Cultura%20Brasil%20Portugal.pdf>>. Acesso em 20 jan. 2022.

VILANOVA, Beatriz. Alice Braga confirma namoro com Bianca Comparato. **Folha de S. Paulo**, 6 jan 2020. Disponível em <<https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2020/01/alice-braga-confirma-namoro-com-bianca-comparato.shtml>>. Acesso em 21 fev. 2022.

WEAVER, Simon; MORA, Raúl Alberto; MORGAN, Karen. Gender and humour: examining discourses of hegemony and resistance. **Social Semiotics**, v. 26, n. 3, p. 227-233, 2016. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/296689629_Gender_and_humour_examining_discourses_of_hegemony_and_resistance> . Acesso em 24 abr. 2021.

WHITE, Charlotte I. **Viewer perceptions of and attitudes towards asexuality in response to entertainment media representation**. Trabalho de Conclusão de Curso – Faculty of Behavioural, Management and Social Sciences (BMS), Positive Psychology and Technology (PPT), University of Twente. Enschede, p. 31. 2020.

WILLIAMS INSTITUTE, The. **LGBT Demographic Data Interactive**. Relatório - UCLA School of Law, Los Angeles, CA. 2019. Disponível em <<https://williamsinstitute.law.ucla.edu/visualization/lgbt=-stats/?topic=LGBT#about-the-data>>. Acesso em 11 mar. 2022.

WITTIG, Monique. El pensamiento heterosexual. *In*.: _____. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Barcelona: Eagles Editorial, 2006. p. 45 - 57.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, p. 7-72, 2014.

ZILLER, Joana; BARRETOS, Dayane. Lesbianidades em vídeos no Youtube: homonormatividade e violências. *In*: ANAIS DO 30º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2021, São Paulo. **Anais eletrônicos...** Campinas, Galoá, 2021. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2021/papers/lesbianidades-em-videos-no-youtube--homonormatividade-e-violencias>> Acesso em: 01 nov. 2021.

Apêndices

Apêndice A: Situações cômicas em *Big Mouth*

HUMOR PROGRESSISTA	
Categorias	Situações cômicas
Repensa a hierarquização das sexualidades e condições de gênero (COLLING, 2012, p.124-126)	(T02E10) Jay diz à almofada que apenas praticou sexo oral com o assento de sofá, minimizando essa prática enquanto determinante para sua identidade. A comicidade se dá quando a almofada diz que ele estava fazendo isso, literalmente, num armário. A fala auxilia na compreensão da bissexualidade.
A normalidade de uma identidade é construção social (COLLING, 2012, p.124-126)	(T01E01) O pai de Nick, hétero vive num limiar de gênero, afirma que “um homem pode tocar no pênis de outro homem, pode até beijá-lo, mas bem de leve, isso não significa necessariamente que ele é um homossexual” que em seguida parece que iria contar uma experiência, mas é interrompido por Nick, que se constrange com a fala. (T02E08) As crianças vão dormir no colégio e o treinador Steve diz que meninos devem ir para um lado, meninas para outro e “transformers” podem ficar em qualquer lugar. Jessi entende que o que foi dito é errado e sugere que Matthew zombe dele. Isso possibilita que haja educação do público sobre a identidade trans. (T02E08) Matthew se deita ao lado de alguns meninos e diz que não vai transformar nenhum deles em gay. Um aluno neuroatípico passa próximo e lembra que é impossível transformar alguém em homossexual. (T02E10) O cão de Jay diz estar orgulhoso dele após o arco de reconhecimento e aceitação da bissexualidade do dono.

	(T03E01) Em meio a descoberta de sua bissexualidade, Jay projeta estar numa paródia do programa <i>Ultimate Beastmaster</i> chamada <i>Ultimate Fuck Machine</i> em que ele passa por desafios com conotação sexual com diversos pênis, vaginas e seios, representando a sua capacidade de relacionar-se com todos os gêneros.
Binarismo é uma construção (COLLING, 2012, p. 124-126)	(T02E02) O treinador Steve, retratado como alguém com problema de desenvolvimento intelectual, chama as meninas que jogam futebol de “meninas-macho” [<i>lady dudes</i> na versão original]. Uma fala que é ridicularizada por ser dita pela personagem. (T02E08) As crianças vão dormir no colégio para ver o eclipse e o treinador Steve diz que meninos devem ir para um lado, meninas para outro e “transformers” podem ficar em qualquer lugar. Jessi entende que o que foi dito é errado e sugere que Matthew zombe dele. Isso possibilita que haja educação do público sobre a identidade trans. (T02E10) “Se você diz que gosta de almofadas mulheres e almofadas homens então só gosta de almofadas homens”, diz a almofada com que Jay tem relacionamento, que é vilã nesse episódio, e é bifóbica por conta do ciúme.
Respeito a quem quer estar na margem (COLLING, 2012, p. 124-126)	(T02E08) Quando Matthew chega, muda-se de assunto por ser um “papo de menina”. Em seguida, outra personagem diz que ele também não é menino. Nesse momento, o Mago da Vergonha aparece para apontar que Matthew não se encaixa em lugar nenhum e o garoto diz não querer se encaixar.

HUMOR REACIONÁRIO

Categorias	Situações cômicas
Limitação da identidade à prática sexual	(T01E01) Após ejaculação, um espermatozoide de Andrew diz “não quero parecer gay, mas eu sinto falta do saco”. (T02E08) Quando Matthew oferece ajuda à Jay, este diz que não vai deixar que seja colocado um pênis dentro do seu, esquivando-se da ajuda por medo. (T02E10) Judd sugere que Nick e Andrew vão transar por irem ao quarto de Nick, dando a entender que o único motivo para dois homens estarem juntos é a homossexualidade.
Reforço da inferiorização das identidades desviantes	(T01E01) Judd diz que Nick é a frutinha da natureza, em tom irônico e cômico. Mais tarde, Judd chama Nick de viado. (T03E01) Após ser esquecido em casa pela família, os irmãos de Jay fazem piada que ele estaria “homo alone”, mesclando o sufixo “homo”, que na trama aponta homossexualidade, com o título do filme <i>Home Alone, Esqueceram de Mim</i> no Brasil.
Reforço de estereótipos de gênero e sexualidade análogo a determinadas identidades	(T02E09) Matthew: “Jay não vai querer beijar um garoto”. Jay: “Não quero te beijar porque você feriu meus sentimentos”. Matthew: “isso é mais gay ainda”. (T03E01) Nick se torna o primeiro garoto guiado por Connie e o fantasma de Duke Ellington (1899-1974) alega que Nick pode ser um desses garotos sensíveis. Piada reacionária e controversa pois o fantasma de Duke é de outra época, e pode ser compreendido que seja homofóbico.

	(T02E02) Na dublagem brasileira, Dina diz que comprou roupa na loja de roupa lésbica, na versão original “Ross dress for less”, brincando com a sonoridade das palavras e limitando a lesbianidade a um padrão. (T03E01) Jessi diz que Andrew parece uma lésbica do musical Newsie por estar usando uma boina. (T03E01) Matthew disse amar o dia de São Valentim depois que o restaurante torna-se um caos, reforçando o estereótipo da bicha má.
A busca pela natureza da homossexualidade	(T03E01) Connie se pergunta “Por que os melhores são gays?”, ao olhar para Matthew. Morty responde: “É uma escolha do homem ser gay, Connie. Respeite o direito do homem de escolher”. Connie se espanta com a resposta, dando a entender que tem algo errado na frase e diz apenas “Como é que é?”, mas corta a cena sem que possa haver um diálogo sobre o absurdo proferido.

SITUAÇÕES CÔMICAS NEUTRAS

(T03E01) Quando Matthew encontra Aiden, ele fica tão surpreso em ver outro gay que Morty, seu monstro hormonal, aparece sentado em frente a um supercomputador para entender aquilo. Na projeção, Morty e Matthew se olham e Morty diz “Caralho, acho que encontramos um”. Math: “Tem certeza?”. Morty: “Não sei, mantém ele na linha”. Depois de um diálogo sobre namoradas falsas, Morty volta e diz “com certeza encontramos um!” e indica que Matthew beije-o.

(T03E01) Matthew conta que era apaixonado por um menino para quem comprou um perfume. Ele quis batê-lo e Matthew defendeu-se borrifando perfume no agressor.

Apêndice B: Situações cômicas de *Everything Sucks!*

HUMOR REACIONÁRIO

Categorias	Situações cômicas
Reforço da inferiorização das identidades desviantes	(T01E01) Na TV do colégio, Jéssica noticia que o presidente estadunidense Bill Clinton defende a Lei do Casamento, que estabelece matrimônio como a união entre um homem e uma mulher. Scott, garoto que costuma praticar bullying, comenta: “Que pena, queria me casar com um burrito”. Isso desvirtua o real prejuízo da Lei para os não héteros, pondo-a num espaço de alteridade em que desqualifica a igualdade de direitos. (T01E05) Kate recusa-se a falar a palavra “lésbica” numa conversa com Luke e balbucia. Ela tem medo de, ao falar, alguém ouvir a descobrirem a sua sexualidade.

Apêndice C: Situações cômicas de *Grace and Frankie*

HUMOR PROGRESSISTA	
Categorias	Situações cômicas
Binarismo é uma construção (COLLING, 2012, p. 124-126)	(T01E01) Robert faz piada sobre o tempo de casado ter sido uma mentira e Sol brinca que “Apenas os últimos 20 foram mentira”. Tal piada é uma forma de problematizar o heterocentrismo, lembrando que há uma fluidez sexual que não necessariamente coloca as pessoas em pontos fixos do espectro da diferença. Esses 20 anos de casados foram uma mentira impulsionada por uma sociedade heteronormativa que os impelia à união e que, talvez, a migração de identidade dentro do espectro da sexualidade seja possível.
Problematização da heteronormatividade (COLLING, 2012, p.124-126)	(T04E13) Steve, sobre a monogamia de Sol e Robert, diz: “Vocês conseguiram desenterrar a coisa mais chata de ser gay”.

HUMOR REACIONÁRIO	
Categorias	Situações cômicas
Limitação da identidade à prática sexual	(T01E01) Frankie revolta-se com Sol por ele não ter deixado-a fumar, “sendo que ele botava tanta coisa na dele, fazendo boquete esse tempo todo”. (T01E01) Grace diz que esteve casada com Robert esse tempo todo e não percebeu nada acerca da sua homossexualidade. Frankie diz que Sol “me pediu para usar o dildo”, reforçando o sexo anal como uma prática homossexual, algo questionado por Preciado (2014) que aponta o sexo anal como uma prática sexual plural.

	(T01E01) Em conversa com Mallory sobre o pai ter revelado ser gay, Brianna indaga: “O que eu vou falar para o meu filho?”, e a irmã responde: “Comece pelo começo, ‘sabem por onde sai o cocô?’”.
Reforço de estereótipos de gênero e sexualidade análogo a determinadas identidades	(T04E04) Sol e Robert supõem que Oliver seja gay por aspectos desmasculinizados dos vizinho. (T04E04) O diálogo abaixo passa por estereótipos ligados à homossexualidade em ‘tipos’ de gays: - Robert: Eles [os novos vizinhos] são jovens, gostam de eventos no jardim, devem ser gays festeiros [<i>party gays</i>, no original]. - Sol: Gíria que você aprendeu com o grupo de New Lear? - Robert: Sim, meus amigos gays de teatro [<i>theater gays</i>, no original]. - Sol: Agora você é um gay de teatro [<i>elder gay</i>, no original]? - Robert: Sou, também sou um gay velho. - Sol. Eu sou um gay advogado? - Robert: Não, isso não existe, mas poder ser um gay ativista [<i>activist gay</i>, no original]. Em outro momento, Robert diz que os vizinhos seriam “style gay” e um “gay macho” [<i>butch gay</i> no original].
A busca pela natureza da homossexualidade	(T04E04) Sol e Robert supõem que Oliver seja gay por aspectos desmasculinizados do vizinho. (T03E13) Paul afirma que, classicamente, homofóbicos são gays enrustidos.

SITUAÇÕES CÔMICAS NEUTRAS

(T04E04) - Sol: Nunca tivemos um casal gay amigo divertido

- Robert: E Greg e Jeffrey?

- Sol: Eu falei divertidos

- Robert: Achei que assistir luta greco-romana fosse divertido.

(T04E13) Em conversa com Grace, Katie diz: "Eu não gosto de trabalhar aqui, mas meu aparelho invisível não é de graça e minha namorada diz que eu preciso usar".

Apêndice D: Situações cômicas de *Merry Happy Whatever*

HUMOR PROGRESSISTA	
Categorias	Situações cômicas
A normalidade de uma identidade é construção social (COLLING, 2012, p.124-126)	(T01E01) Sean Jr. chama os pais para conversar e os leva a acreditar que ele revelaria não ser hétero, mas ele informa ser ateu. O pai não recebe bem a possibilidade de ter um filho gay, nem ateu. A mãe diz automaticamente, supondo que ele falaria que seria gay: “te aceitamos não importa como”. Nesta cena, nota-se a tensão acerca da sexualidade do filho. Quando o ateísmo se revela, a mãe declara apoio ao filho em qualquer cenário.
	(T01E03) Quando Matt vê Kayla ao celular, ela diz que “Não é estranho eu estar olhando a secretária gay do meu futuro ex-esposo, ok?” e continua: “O corpo feminino é lindo e não tem nada demais em apreciá-lo por um momento”. A comicidade se dá por ela defender-se sem que nenhuma acusação tenha acontecido, uma hipérbole cômica que prossegue por mais algumas falas.
	(T01E08) Após expor à família sobre sua sexualidade, Kayla se sente tão confortável que diz à irmã: “Eu sei que você não é gay, mas recomendo você se assumir”.
Problematização da heteronormatividade (COLLING, 2012, p.124-126)	(T01E05) Kayla diz que sempre teve dúvidas no casamento, e uma virou a maior de todas: “Kayla, ele nunca vai te satisfazer?”
	(T01E08) Kayla diz que ela e o esposo querem coisas diferentes, ou a mesma coisa.

HUMOR REACIONÁRIO

Categorias

Reforço de estereótipos de gênero e sexualidade análogo a determinadas identidades

Situações cômicas

(T01E08) Quando Kayla revela sua lesbianidade, Todd diz: “Minha tia Jinxy é gay”. Podemos compreender como reacionário o comentário pelo reforço da ideia que os desviantes são um grupo único, sem nuances. Há ainda o significado do nome da tia ser gíria para *azarada*.

(T01E08) Sean indica um amigo para Kayla e ela responde e forma irônica, com cara de insatisfação: “Peito cabeludo! Você sabe mesmo meu tipo”.

SITUAÇÕES CÔMICAS NEUTRAS

(T01E03) Após uma comemoração do gol do Eagles, Kayla comenta sobre as líderes de torcida.

(T01E04) Kristen pergunta sobre a experiência [profissional] de Kayla e ela responde que não teve muita, só beijou uma menina numa peça de teatro.

(T01E07) Kayla fica fugindo do esposo, buscando desculpas para não transar com ele.

(T01E08) Kayla diz que segue Kate Middleton e a acha sensual, depois afirma que pensa isso de um jeito materno.

Apêndice E: Situações cômicas de *No Good Nick*

HUMOR PROGRESSISTA

Categorias

A normalidade de uma identidade é construção social (COLLING, 2012, p. 124-126)

Situações cômicas

(P02E09) Jeremy pergunta como Eric contou aos pais que é gay. Eric disse aos pais que precisava ter uma conversa e eles disseram “A gente sabe que você é gay”. Ele, surpreso, teria dito aos pais apenas “Bacana”. As risadas em claques sobem. A fala dos pais desmistifica a comunicação da homossexualidade.

(P02E09) Jeremy pede à Alexa para tocar a sua playlist de revelação de sexualidade e inicia a música *I’m coming out*, de Diana Ross, canção símbolo da comunidade sobre o novo momento que o eu lírico quer contar ao mundo. A forma como o personagem revela sua sexualidade representa leveza e contribui para normalizar a situação.

SITUAÇÕES CÔMICAS NEUTRAS

(P02E09) Eric pede para que Jeremy seja claro, pois uma amiga tentou *sair do armário* e os pais entenderam que ela queria refazer o guarda-roupa. Esta é uma situação neutra pois não há juízo de valor e o foco dela é um trocadilho linguístico.

(P02E09) A mãe de Jeremy compra um carro e o chama para ir até o lado de fora (um trocadilho com *coming out*, que também significa *sair do armário*) e a Alexa começa a tocar playlist e projetar slides criados pelo jovem para revelar sua homossexualidade. Assim como a situação anterior, há aqui a linguagem como foco do risível.

Apêndice F: Situações cômicas de *One Day at a Time*

HUMOR PROGRESSISTA

Categorias

Situações cômicas

Repensa a hierarquização das sexualidades e condições de gênero (COLLING, 2012, p.124-126)

(T02E05) Lydia quer casar Penélope e Max e diz “Pode caçoar de mim o quanto quiser, mas toda mulher precisa de um homem”. Neste momento, Syd e Elena tossem para questionar a afirmação (claque sobe).

(T03E01) Elena apresenta-se a Pilar dizendo “oi, eu sou gay” (claque sobe), para construir um ambiente seguro para a tia, rompendo com a tradicional inferiorização.

(T03E01) Pilar pergunta como a sobrinha está e Elena reforça: “Como uma aluna gay eu tô indo bem na escola” (Claque).

A normalidade de uma identidade é construção social (COLLING, 2012, p.124-126)

(T01E10) Elena diz que se emociona mais com as fotos de Kristen Stewart do que beijando o então namorado. A mãe diz assim entender por que ela assistiu “Crepúsculo” (2008) tantas vezes (Claque sobe). A situação mostra-se positiva por explicar o sentimento de Elena.

(T01E13) No ensaio para a festa de 15 anos, Elena conta ao pai ausente que é lésbica e ele não acredita, diz que é uma pegadinha e pergunta se ela também tá grávida (claque sobe). A reação reforça que a homossexualidade é algo a ser evitado, tal qual a gravidez na adolescência.

(T03E01) Elena disse que alguém tem que aceitar e apoiar a tia Pilar, podendo ela tirar a tia do *armário* e guiá-la. Alex então diz “Como um jesus lésbico?” (claque).

A normalidade de uma identidade é construção social (COLLING, 2012, p.124-126)

(T03E01) Pilar para Elena: “Eu sou assumida para a família, eles só não acreditam” (Claque sobe) e explica que a mãe diz a todos que ela tem medo de homens por ter sido atacada por um na faculdade. Elena fica sentida e tenta apoiar Pilar que diz que na verdade ela foi atacada por um esquilo, e era fêmea (Claque sobe novamente).

(T03E01) Depois de um sermão da tia sobre não limitar a sua identidade à sua sexualidade, Elena diz que ela pode ser a Jesus lésbico mas que Pilar é o Deus lésbico.

(T03E07) Penélope fica em dúvida sobre o que lésbicas usam para se proteger durante o sexo e indaga Ramona: luvas, toca de natação, dedal? Em resposta, a amiga pergunta se Penélope não tem uma vagina. Uma passagem importante para aproximar a identidade “mulher” (ou pessoa com vagina) que viria antes mesmo da prática sexual.

HUMOR REACIONÁRIO

Categorias

Reforço da inferiorização das identidades desviantes

Situações cômicas

(T03E01) Estrellita diz que não vai precisar devolver o véu da família já que Elena é lésbica, fazendo um gesto com mãos para o alto. Penélope fica irritada e diz que Flávio, filho de Estrellita, é gay, repetindo o gesto com as mãos que aponta naquele diegese a homossexualidade que é compreendida no contexto como algo negativo.

(T03E01) Quando chega ao assunto do casamento de Pilar, uma das tias, com intuito de diminuir a união de duas mulheres, questiona se aquilo foi um casamento, e logo Lydia diz ter pensado que fosse um churrasco muito fraterno e a cena finda com a família repetindo o gesto que na trama significa homossexualidade.

Reforço de estereótipos de gênero e sexualidade análogo a determinadas identidades

(T01E01) Schneider diz ter sido convidado para Paradas do Orgulho desde que começou a usar bigode, signo incorporado à comunidade por homens não héteros que buscam reafirmar a sua virilidade e masculinidade (Tamagne, 2013, p. 437).

(T01E10) Penélope chama Alex para conversar e alega que o sexo idealizado na pornografia não é real. “Por exemplo, duas mulheres com um homem é apenas...” Por vergonha, ele não deixa que a mãe complete a frase e, ao perceber o que a mãe falava, diz: “Isso é possível?”. A piada, validada pela claqué, reforça a lesbianidade, e/ou bissexualidade feminina, como um subterfúgio do prazer masculino.

(T03E01) Elena diz que Pilar seria a outra única gay da família, então chega Flávio e pede emprestado um protetor labial, mas que se não fosse da marca da Rihanna, ele não iria querer (Claqué sobe).

(T03E01) Após um debate sobre homossexualidade, Flávio diz que o apartamento é feio e solicita que alguém dê uma paleta de cores à Penélope, apontando a sexualidade da criança a partir do estereótipo da bicha má e fashionista.

(T03E01) Schneider: “O que é uma ‘mantilha’, é uma tia trans?”. Elena responde que não, mas que gostaria dessa. Há um viés pejorativo quando são apresentadas as expressões *man* e *tia* juntas, colocando a transgeneridade num limbo de gênero, expressão análoga a transfóbica *shemale*.

(T03E12) Schneider: “Todo dependente pensa que todo mundo é dependente, assim como Elena pensa que todo mundo é gay”. Além de equiparar a homossexualidade a uma condição de saúde, a fala aponta como se o desviante fosse obsessivo pela sua condição sexual.

SITUAÇÕES CÔMICAS NEUTRAS

(T01E10) Penelope diz que ainda não tinha falado com Elena sobre pornografia pois, após indiretamente introduzir *ménage* ao filho de 12 anos, achou que já tinha sido uma ótima mãe por um dia (risos da claque).

(T02E05) Elena fica triste com o *lockdown* por perder o encontro de fãs super gays da Supergirl (claque ri).

(T03E01) Pilar diz que o que escondia era sua conversão ao judaísmo a pedido da esposa Susan. Elena, surpresa diz: “Você manja das piadas de lésbica!” (Claque sobe).

(T03E01) Elena vai até Pilar e pergunta se ela não quer fazer uma cerimônia de amizade com Susan daquelas que dizem na saúde e na doença (Claque sobe).

(T03E01) Pilar diz a Elena que vai passar férias com a esposa no Busch Gardens e Elena ri, pois Busch tem sonoridade parecida com *butch* gíria para lésbicas desfeminilizadas.

(T03E07) Penelope e Ramona vão a um bar e esta pergunta o que aconteceu com Elena, já que só saem quando Penélope quer entender a lesbianidade da filha (Claque sobe).

(T03E07) Ramona diz gostar de ser a Yoda lésbica de Penélope.

(T03E07) Ramona: “Quando se é lésbica, você não precisa de camisinha, de pílula e o melhor: quatro seios”.

Apêndice G: Situações cômicas de *Samantha!*

HUMOR REACIONÁRIO	
Categorias	Situações cômicas
Limitação da identidade à prática sexual	(T02E04) Samatha! entra numa festa organizada por pessoas do teatro que, segundo um dos convidados, tem cunho sexual. Em seguida, Samantha! vê Varella abraçando Dodói por trás, criando comicidade pela disposição sexual no toque. (T02E04) Dodói não quer ir embora da festa por estar começando a fazer contatos, Samantha! diz que se ele bobear vai fazer um contato mais profundo do que imagina. (T02E04) Dodói diz que Varella teria mostrado a ele um exemplo na Vara Criminal, com duplo sentido para a linguagem sexual do homem que estava assediando-o.
Reforço da inferiorização das identidades desviantes	(T01E01) Marcinho para Samantha!: “Se você fosse mais nova eu te ajudava. Te botava pelada na revista, te casava com um viado da televisão, mas...”. (T01E01) Cigarrinho conta a Dodói que o bailarino Wilson disse ser “fluído”, com cara de quem não entende. O termo é verbalizado de forma errada, causando comicidade pela estranheza que a personagem tem em relação à identidade. (T01E01) Cigarrinho conta a Dodói que fez um sexo grupal com outros três homens e é interrompido por Dodói que alega serem detalhes demais e diz que está feliz pelo amigo.

	(T01E02) Marcão fala para Dodói sobre uma festa que foram juntos com “Juninho, sushi erótico, tamamduá afogado na piscina”. Dodói o olha com uma cara de estranhamento e perguntando se Marcão o está confundindo, numa negativa que dá a entender que há homoerotismo na lembrança. Sua fala deixa subentendido que ele não se enquadra naquele lugar abjeto.
Reforço de estereótipos de gênero e sexualidade análogo a determinadas identidades	(T01E01) Cigarrinho deixa uma lista póstuma com nomes de galãs gays da televisão e logo começam burburinhos na igreja. A revelação da homossexualidade dessas pessoas é risível por alogia, pois é inusitado esta ser a última comunicação do homem que evitou viver experiências homossexuais por tantos anos.

SITUAÇÕES CÔMICAS NEUTRAS

(T02E01) Marcinho recebe uma piscada de olho de um personagem fantasiado de Dollynho e ele retribui, criando humor pela aleatoriedade desta cena.

Apêndice H: Situações cômicas de *Unbreakable Kimmy Schmidt*

HUMOR PROGRESSISTA	
Categorias	Situações cômicas
Repensa a hierarquização das sexualidades e condições de gênero (COLLING, 2012, p.124-126)	(T01E10) É encenado um documentário sobre um filme da década de 1980 chamado <i>Daddy's boy</i> em que uma das cenas é uma apresentação musical homoerótica entre três homens. O apresentador alega que por conta dessa cena, a equipe recusou-se a continuar gravando o filme pelo seu teor. (T03E02) “Não sou tão feminino que não posso bater em um nerd”, diz Titus na paródia do disco/filme <i>Lemonade</i>. (T03E06) Uma das colegas de faculdade de Kimmy diz “Se um homem transa com o cunhado, é um garanhão, mas se uma mulher faz...”. (T04E09) Uma pessoa da cosmetologia reclama por Mike ter acabado de sair do carro de Titus e diz, num contexto irônico, “nós curamos sua homossexualidade, lembra?”. (T04E09) Titus assume o nome Jack Straightman após se tornar adepto da cosmetologia, um sobrenome cômico por significar, numa tradução livre <i>Homemhétero</i>.
A normalidade de uma identidade é construção social (COLLING, 2012, p.124-126)	(T01E05) Quando Titus diz a Kimmy que Brandon é gay, ela alega não ter essas coisas em Indiana, criando comicidade pelo público compreender que há gays em todos os lugares. (T01E05) Cyndee diz saber que Brandon é gay por ter visto suas fitas de clareamento dental e por ele constantemente falar sobre

como as coisas eram diferentes na Grécia antiga, uma referência a naturalização do sexo entre homens naquele tempo. Assim, esta situação cômica pode ser entendida como reacionária e progressista ao mesmo tempo, já que em parte reforça signos que seriam análogos à homossexualidade e, num segundo momento, lembra que a construção histórica é relevante para a abjeção de gays.

(T01E05) Mike para Titus no meio da rua, mesmo sem conhecê-lo, e diz estar indignado com a forma como ele trata as mulheres dizendo que a sua forma de agir se dá por ele sentir inveja das mulheres poderem se relacionar com homens e concluiu a conversa chamando Titus para sair.

(T03E02) Mike: “Nunca imaginei que pudesse jogar videogame com um cara, ver esportes com eles e depois transar. Tudo com um só cara. É como um canivete suíço sexual”.

(T03E06) Após rejeitar um garoto, Kimmy leva Xan embora por estar bêbada. O garoto supõe que, por ter saído com Xan, Kimmy seria lésbica, justificando não ter gostado dele.

(T03E06) Titus performa heterossexualidade e a diferença de trejeitos entre os clichês do que seria um padrão heterossexual e homossexual, dão tom cômico à cena.

(T03E06) Jacqueline e Titus beijam-se e ambos falam ao mesmo tempo: “É assim que os gays beijam?”/”É assim que os héteros beijam?”. Eles mostram nesse momento o desconhecimento do outro.

(T04E12) Lilian pergunta como é o sexo entre fantasmas e um deles diz que é ótimo e não tem isso de gênero.

Politização do abjeto (COLLING, 2012, p.124-126)	(T01E05) Titus começa a notar que está envelhecendo e se pergunta: “Negro, gay e velho? Nem vou saber qual alternativa marcar no formulário de crimes de ódio”. (T04E09) Saindo do Mississippi, Titus passa por Indiana e pergunta se já chegou em Nova Iorque e se já pode ser gay. O motorista dá negativa para duas perguntas.
---	---

HUMOR REACIONÁRIO	
Categorias	Situações cômicas
Limitação da identidade à prática sexual	(T02E09) Kimmy ajuda Andrea a tirar a roupa por estar bêbada e esta diz “tá gostando, lésbica?”.
Reforço da inferiorização das identidades desviantes	(T01E01) Kimmy quer alugar apartamento e Lilian diz que terá que ser dividido com Titus que tem diversos prós e contras: “ele é solteiro, mas é muito gay”. (T01E07) Jaqueline jogou talco no chão para flagrar a troca de carícias com os pés entre o esposo e a possível amante. No entanto, o flagra se deu nas manchas de talco no terno de dois homens, com o olhar de Jacqueline e Kimmy indicando que sabiam o que aconteceu ali, com ar de julgamento. (T03E02) Em meio à paródia de Lemonade, Titus diz que os gays iriam rir e ridicularizar Mike se ele ainda estivesse negando sua sexualidade. (T04E09) Um sócia de Trump diz que a maior conquista dele foi “não pegar AIDS de Roy Cohn”, homem gay que apadrinhou o empresário. Não há repúdio à fala.

Reforço de estereótipos de gênero e sexualidade análogo a determinadas identidades

(T04E09) Jacqueline diz que Mike não é homem, então ele a pega pela cintura e a beija no esforço de mimetizar virilidade, masculinidade e heterossexualidade.

(T01E05) Titus diz reconhecer gays de interior e aponta indícios da homossexualidade de Brandon, como ter uma marca de sol por usar pulseira de couro, pesar menos de 90kg e a mancha no jeans que só pode ser do verniz de uma escrivaninha eduardiana, objeto que na narrativa remete à homossexualidade.

(T01E05) Kimmy pergunta o que é uma escrivaninha eduardiana e Titus diz ser *mesa* em termos gays.

(T01E05) Brandon fala com Titus sobre carros e este diz que gays que fingem ser héteros adoram falar sobre carros.

(T01E05) Titus diz que Brandon é gay, então Kimmy vai até a sala e o vê beijando Cyndee sem expressar desejo por ela.

(T01E05) Kimmy chama Brandon de escrivaninha eduardiana e ele responde “eu sou uma mesa?” confirmando o código gay apontado por Titus.

(T01E05) Maria diz que Brandon é um nome gay.

(T01E05) O bartender oferece um drink a Brandon perguntando se o seu nome é Brandon, retomando a piada anterior sobre o nome ser inerentemente gay.

(T01E05) Cyndee diz saber que Brandon é gay por ter visto suas fitas de clareamento dental e por ele constantemente falar sobre como as coisas eram diferentes na Grécia

antiga, uma referência a naturalização do sexo entre homens naquele tempo. Assim, esta situação cômica pode ser entendida como reacionária e progressista ao mesmo tempo, já que em parte reforça signos que seriam análogos à homossexualidade e, num segundo momento, lembra que a construção histórica é relevante para a abjeção de gays.

(T01E05) Ao não conseguir seduzir Brandon, Titus começa a questionar a qual subcultura gay pertence: “Urso? Daddy?”. Criando comicidade pela apreensão dele em perda de personalidade ao passo que reforça estereótipos.

(T01E10) Rick diz que conseguiu fazer um comercial de paintball após consultoria de masculinidade. Titus diz que o paintball é o hobbie mais viril que existe.

(T01E10) Le Loup diz que ao término do treinamento Titus irá usar shorts da pilha de roupa suja e comerá asas de frango na privada, comportamentos que seriam de um homem hétero e não de um gay.

(T01E10) Le Loup aponta preceitos da heterossexualidade como não sentar do lado de outro homem no cinema, não beber num canudo, tomar apenas cerveja, não dar sinal de que está se importando com o que te contam e ficar de cara fechada em toda situação. A comicidade da sequência se dá com Titus não conseguindo seguir os preceitos.

(T01E10) Titus estuda um texto misógino e tenta mimetizar um hétero, se frustrando por não conseguir ser convincente.

(T01E10) Rick alega que só pegava pequenos papéis como o cara gay e engraçado que trabalha na delegacia ou o melhor amigo que

mudou graças ao Le Loup. Após a fala, Rick e Titus criam novas palavras até encerrar a cena com comicidade autorreferente.

(T01E10) Para testar Titus, Le Loup profere o que seriam absurdos do ponto de vista gay como “Elton John morreu”, “Eu gosto de jeans desbotados” e “Madonna é supervalorizada”.

(T03E02) Mike diz que conheceu Jeff na academia e Titus comenta que este é o lugar mais gay que existe.

(T03E02) Titus diz que dois gays não podem ser só amigos, assim como uma mulher e um hétero e completa baixinho que acontece o mesmo entre duas mulheres.

(T03E02) Quando Titus termina com Mike, ele canta uma música com a letra “Passarinho gay, eu disse adeus”.

(T04E09) Kimmy pergunta se, caso se case com Titus, poderá cortar o cabelo bem curto. Titus muda a feição e diz que gostará bastante disso por ser um corte próximo ao padrão masculino.

(T04E12) Em meio a problemas na cerimônia de casamento de Mike, Kimmy diz que um dos dois precisa ser a mulher agora e lidar com as emoções.

(T04E12) Lilian chama os fantasmas de “frutinhas”.

(T04E12) Lilian diz que, se morrer na explosão do prédio, irá até o quarto das crianças que morarão numa próxima construção naquele lugar para pegar todos os bonecos sem gênero e transformá-los em Chuckies. Tal piada se dá por esta ser a visão que a senhora tem dos hipsters que gentrificaram seu bairro apontando que identidades desviantes seriam inerentes a pessoas modernas, que conseqüentemente são as que destroem antigas culturas.

A busca pela natureza da homossexualidade

(T01E05) Kimmy pergunta se Charles é gay e ele responde: “héteros podem ser vegetarianos, Hitler era vegetariano”, em um paralelo sobre o consumo de carne e a masculinidade

SITUAÇÕES CÔMICAS NEUTRAS

(T01E05) No intuito de averiguar se Brandon é hétero, Kimmy começa a fazer perguntas até que ele, sem perceber, diz preferir transar com “caras sem pelo, com um pouco de...” e interrompe a frase quando percebe que externou ser gay.

(T01E05) Brandon diz que trocou Richard Hinkle por Cyndee, que era para ele que Brandon queria comprar flores e carne, retomando uma piada do episódio.

(T01E05) Titus tenta seduzir Brandon com uma encenação homoerótica de *Footloose*.

(T01E10) Titus: “A última vez que dois homens me disputaram, fiz papel de mesa numa disputa de quebra de braço”.

(T01E10) Le Loup diz que Titus vai ter condições de estar no elenco de um filme de ação que parte do elenco já foi aluno dele. Corta para um mural de fotos com Barack Obama, Tom Cruise, George Clooney e outros famosos, apontando que eles são gays.

(T01E10) Titus tenta performar heterossexualidade, fingindo namorar Xan e a mãe dela diz “você está namorando um gay?”.

(T01E10) Passando o texto, Titus enfim consegue performar heterossexualidade para o teste de elenco e logo volta a ser naturalmente desmasculinizado.

(T03E02) Kimmy pergunta se Titus tem certeza que Jeff é gay e ele responde: “Todos são gays. São os anos 1990!”. A afirmação não tem lógica na narrativa já que a série se passa nos anos 2010.

(T03E02) Titus diz na letra de uma música que se arrepende de ter ajudado Mike a sair do *armário*.

(T03E02) Numa paródia de *Lemonade*, Titus se coloca como valioso para Mike por ter ajudado-o a revelar sua sexualidade e pede para que ele pense sobre como seria ainda estar em negação.

(T03E06) Jacqueline precisa de alguém com experiência em drama psicosexual, “como aquele namorado gay de Kimmy”.

(T03E06) Kimmy diz a Jacqueline que Titus é gay. Pensando ser ele o namorado de Kimmy, Jacqueline diz que essa não é a última vez que isso vai acontecer com Kimmy.

(T04E09) Jacqueline tropeça e cai intencionalmente no colo de Mike que, desconcertado, diz que tudo bem já que ele é muito hétero.

(T04E09) Jacqueline diz ter ouvido conversa das outras esposas e Mike logo a interrompe dizendo que falavam de outro Mike que olha aquelas revistas por brincadeira. Dando a entender que Mike havia sido flagrado com revistas pornográficas no trabalho.

(T04E09) O chefe de Mike diz que nunca viu um vigia olhar outro homem com tanto interesse quanto Mike.

(T04E09) Mike diz que cuida da sua esposa como um homem de verdade, como Elton John fez com Renate Blauel.

(T04E09) Mike vai falar com Titus que diz que não deveriam encontrar-se em público. Na tela aparece o lettering “90 minutos depois”, dando a entender que transaram.

(T04E09) Titus beija Kimmy pelo pescoço, sem muita vontade, seguindo uma piada do seriado comum a outras personagens que fingiam ser hétero.

(T04E09) Mike diz que é gay e Jacqueline diz “e você acha que eu não sei disso?”.

(T04E09) Mike chantageia Titus, ameaçando contar à imprensa com quem ele gosta de brincar de Timão e Pumba.
