

Representatividade no audiovisual Personagens LGBT+ na série 3%

TOMAZ PENNER

*Universidade Presbiteriana Mackenzie
São Paulo, São Paulo, Brasil*

CLARICE GRECO

*Universidade Paulista, São Paulo
São Paulo, Brasil*

ID 2726

Recebido em

02/02/2023

Aceito em

20/07/2023

Este artigo tem como objetivo discutir a diversidade de personagens da série 3%, com vias a estender o debate para a diversidade no audiovisual brasileiro. Iniciamos com uma discussão sobre teorias de gênero, teoria *queer* e o viés analítico da *interseccionalidade*, tanto do ponto de vista sociocultural quanto pela perspectiva das relações de poder e subalternidade. Em seguida, apresentamos um panorama das personagens LGBTQ+ na série 3%, a fim de verificar a representação de personagens e suas *interseccionalidades*. Por fim, aprofundamos a análise da personagem Joana, única protagonista LGBTQ+ negra de uma série brasileira produzida pela Netflix até a realização desta pesquisa.

Palavras-chave: Representatividade. *Interseccionalidade*. Personagens LGBTQ+. Série 3%.

Audiovisual Representations: LGBT+ Characters in the Series 3%

This article aims to discuss the diversity of characters in the series 3%, also with the intention to extend the debate to diversity in Brazilian audiovisual. We start with a theoretical discussion on gender theories, *queer* theory and the analytical bias of intersectionality, both from a sociocultural point of view and from the perspective of power relations and subalternity. Then, we present an overview of the LGBTQ+ characters in the 3% series, in order to verify the representation of characters and their intersectionalities. Finally, we deepen the analysis of the character Joana, the only LGBTQ+ black protagonist of a Brazilian series produced by Netflix.

Keywords: Representation. Intersectionality. LGBTQ+ characters. Series 3%.

Representatividad en el audiovisual: personajes LGBTQ+ en la serie 3%

Este artículo tiene como objetivo discutir la diversidad de personajes en la serie 3% y extender el debate a la diversidad en el audiovisual brasileño. Comenzamos con un debate sobre las teorías de género, la teoría *queer* y el sesgo analítico de la interseccionalidad, tanto desde el punto de vista sociocultural como desde la perspectiva de las relaciones de poder y subalternidad. Luego, presentamos un panorama de los personajes LGBTQ+ de la serie 3%, con el fin de verificar la representación de los personajes y su interseccionalidad. Finalmente, profundizamos en el análisis del personaje Joana, la única protagonista LGBTQ+ y negra de una serie brasileña producida por Netflix hasta la recolección de datos para esta investigación.

Palabras clave: Representatividad. Interseccionalidad. Personajes LGBTQ+. Serie 3%.

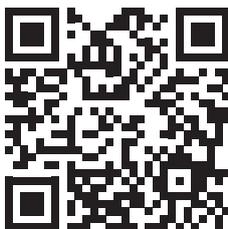
Tomaz **PENNER**

Doutor e mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) com período de estágio doutoral na Universidade do Texas, em Austin. Graduado em Comunicação Social – Publicidade pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Professor no Centro de Ciências Sociais e Aplicadas da Universidade Presbiteriana Mackenzie e vice-coordenador do Grupo de Estudos Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (GELiDis) da ECA-USP.

Universidade Presbiteriana Mackenzie,
São Paulo, São Paulo, Brasil

E-mail: tomazpenner@gmail.com

ORCID



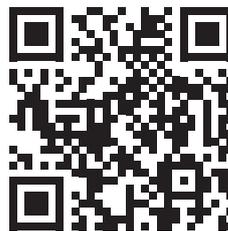
Clarice **GRECO**

Doutora e mestre pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP). Co-coordenadora do Grupo de Estudos de Análise de Produtos Audiovisuais – GRUPA.

Universidade Paulista, São Paulo, São Paulo,
Brasil

E-mail: claricegreco@gmail.com

ORCID



Introdução

Este artigo tem como objetivo refletir sobre a diversidade de personagens na série 3%, buscando estender o debate para a diversidade social no audiovisual brasileiro. Para isso, iniciamos com uma discussão teórica sobre os estudos de gênero, a questão *queer* e o viés analítico da *interseccionalidade*. Em seguida, apresentamos um panorama quantitativo das personagens LGBT+¹ na série 3%, a fim de verificar a representação dessas personagens e a construção interseccional de suas identidades. Por fim, aprofundamos a análise qualitativa da personagem Joana, única protagonista bissexual² e negra de uma série brasileira produzida pela Netflix até a realização desta pesquisa.

Consideramos importante a análise das personagens de séries audiovisuais, pois elas atendem às demandas por representatividades diversas nos espaços da cultura pop televisiva. A relevância da representação de cada grupo minoritário nos produtos da cultura pop vem sendo discutida por diferentes vertentes de movimentos político-identitários (AMARAL, 2016), seja em questões étnico-raciais (GONZATTI, 2021), concernentes a grupos LGBT+ (PULLEN, 2012) ou reivindicações feministas (ZEISLER, 2008; GONZATTI, 2021). Assim, esta pesquisa se insere nos debates sobre as transformações sociais e as adaptações da cultura que acabam por ser incorporadas pelo setor audiovisual.

Atualmente, existem múltiplas frentes de mudança na indústria audiovisual, que passou a se transformar rapidamente, em especial, a partir das novas potencialidades de produção de conteúdo distribuído pela internet. Parte das variações vem de reivindicações de movimentos sociais, que levaram também a alterações na indústria audiovisual e, com isso, culminam em transformações na representatividade tanto no âmbito da produção – a exemplo do aumento de mulheres e de pessoas negras nas funções de roteiristas ou diretores (LEMONS et al., 2021) – quanto na narrativa e nas personagens.

Para investigar e refletir sobre as personagens e suas representações, recorreremos também ao conceito de *interseccionalidade*, tanto do ponto de vista sociocultural (CRENSHAW, 1989; FERGUSON, 2018; GONZÁLEZ, 2020) quanto pela perspectiva das relações de poder e subalternidade (SPIVAK, 2010). A partir da ideia de *interseccionalidade*, poderemos pensar a representatividade dos sujeitos em sua multiplicidade de direitos e papéis sociais: negros ou brancos; classe média ou periférica; cisgêneros ou transgêneros; homossexuais, bissexuais ou heterossexuais etc. Tais diferenças e hierarquias podem ser pensadas como mutáveis, dado o fato de que características como gênero, raça e classe são “práticas e processos que herdamos, experienciamos e criamos no interior de uma constelação ampla de relações de poder” (FERGUSON, 2018, p. 19). Portanto, consideramos relevante a análise das personagens de séries audiovisuais, pois elas atendem à demanda por representatividades diversas nos espaços da cultura pop televisiva.

1 Atualmente, a sigla LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros) é a mais utilizada socialmente no Brasil, além de ser o termo escolhido para as Conferências Nacionais de Políticas Públicas e Direitos Humanos de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais. No entanto, mais recentemente e principalmente em contextos estadunidenses e europeus de língua inglesa, vêm se popularizando também outras formatações do termo, como LGBTQ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros e *Queers*), LGBTQI (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, *Queers* e Intersexuais), LGBTQIS (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, *Queers*, Intersexuais e Simpatizantes), LGBTQTTIS (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Travestis, Transexuais, Intersexuais e Simpatizantes) ou LGBTQIA (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, *Queers*, Intersexuais e Assexuais). Apesar de se compreender a importância das disputas simbólicas pela inclusão ou retirada de termos da sigla, não faz parte dos objetivos desta pesquisa o referido debate. Desse modo, optou-se pela utilização de LGBT+, a fim de contemplar qualquer uma das possíveis combinações citadas anteriormente – ou outras que possam surgir.

2 Consideramos Joana bissexual (e não enquadrada em outra categoria, como pansexual) a partir do que foi apresentado na narrativa, uma vez que a personagem se relaciona com um homem cisgênero e com uma mulher cisgênera, sem envolvimento com personagens transgêneras não binárias, agêneras ou pertencentes a outro grupo identitário LGBT+. Assim, como recurso metodológico que orientou esta pesquisa – e inclusive a classificação de outras personagens –, trabalhamos com o que a diegese nos oferece para a formatação identitária dos indivíduos que a compõem. Não nos cabe, nesta análise particular, conjecturar para além do texto, mas considerar o que emerge dele.

Nosso objeto se insere também nas discussões sobre a *responsabilidade social da TV*. O compromisso com a ética e a responsabilidade social recai sobre a TV sob dois principais aspectos: o fato de uma emissora ser uma empresa privada e inserida, portanto, no âmbito da responsabilidade social corporativa (ASHLEY, 2005; LEVEK et al, 2002); e o fato de a televisão ser uma mídia de grande alcance que faz uso de concessão pública e, como tal, possui compromisso social intrínseco (BORGES; REIA-BAPTISTA, 2008; PAULINO, 2008). Assim, nosso objeto transita entre os debates que envolvem a relação entre as mídias e questões de ordem social, por entendermos que os programas televisivos e demais produções midiáticas são fundamentais para a compreensão e mesmo para a efetivação das transformações sociais. Destacamos, ainda, que incluímos na compreensão de “TV” a programação distribuída pela internet em portais de *streaming* como a Netflix, alinhando-nos a autores como Machado e Vélez (2014), Miller (2014), Orozco (2014) e Scolari (2014).

Teorias queer e interseccionalidade

Tradicionalmente, ao menos desde o século XVII, a sexualidade humana foi marcada por um puritanismo que impôs o “tríplice decreto” (FOUCAULT, 2005, p. 10) de interdição, inexistência e mutismo. A partir de uma restrição, passou-se a orientar certos modos de dizer, determinando quem teria a chancela de construir significados sobre o mundo e como isso seria feito. É importante contextualizar, neste ponto, que a proibição silencia, mas o que constitui centralmente o poder é o seu reflexo invertido, ou a possibilidade de dizer, de produzir sentidos sobre algo. Falar sobre sexo, então, era um privilégio restrito a quem tinha poder, como as instituições médicas e religiosas, por exemplo. Desse modo, a faculdade de construção dos discursos sobre o sexo seria limitada a certas pessoas e instituições detentoras de poder suficiente para disputa no campo da linguagem. Este fenômeno culmina no que Foucault (2005) chama de *benefício do locutor*. Falar sobre sexo e sexualidade é um direito restrito a poucos, é símbolo de poder e, em alguns casos, de transgressão.

É importante perceber que esse silenciamento não aniquilou a existência do que Foucault (2005) chama de *sexualidades ilegítimas ou periféricas*, que passaram a ser alocadas em *lugares de tolerância* onde pudessem gerar lucro, como nas casas de prostituição e em clínicas psiquiátricas, ou colocadas sob um regime de dominação por meio do pecado e/ou da patologia. Assim, o efeito gerado pela interdição foi a multiplicação de discursos sobre sexualidade, especialmente os analíticos. Convencionou-se que a sexualidade seria um domínio adentrável por meio de investigações patológicas por ser resultado de angústias e perversões ocultas que deveriam ser extraídas com intervenções psiquiátricas e normatizadoras.

O indivíduo que exerce uma “sexualidade periférica” (leve-se aqui em conta também questões ligadas a identidade de gênero que não foram profundamente abordadas por Foucault ou, ainda, se confundiram com a sexualidade em sua obra) se torna objeto de classificação e intervenção. Esse percurso tem sua importância na própria constituição das identidades LGBTQ+, pois é a partir dele que se passa a compreender que os atos sexuais estão ligados às identidades que os exercem. A relação de poder entre analista e analisado, ou médico e paciente, permanece forte até hoje, apesar de décadas desde a despatologização formal da homossexualidade. Atualmente, pessoas transgêneras, por exemplo, precisam de longos acompanhamentos psicológicos para realizarem certos procedimentos que julguem necessários aos seus corpos, e até 2018 eram necessários laudos médicos para mudança do nome civil em cartórios no Brasil.

As sexualidades periféricas já não são, na maior parte das sociedades contemporâneas, proibidas sob a força da lei, mas sua existência foi e ainda é abafada institucional e culturalmente. A patologização é um exemplo disso. Também surgem como dispositivos eficientes de controle nesse sistema a histerização do corpo feminino, a pedagogização do corpo infantil, a normatização de condutas “adequadas” de procriação (e consequentemente a “perversão” contida no sexo que não é feito com esse fim) e a psiquiatrização de sexualidades não normatizadas.

Essa apresentação da sexualidade sob a visão de Foucault é essencial para compreendermos as bases da teoria *queer* contemporânea. É importante levarmos em consideração que as categorias identitárias que subsidiam esta pesquisa (a saber: homossexualidade, heterossexualidade, bissexualidade e transgeneridade) são construções discursivas e, portanto, sujeitas a vários tipos de críticas. Ainda assim, optamos por utilizá-las com fins de sistematização das identidades sexuais, afetivas e de gênero que compõem as narrativas ficcionais seriadas da Netflix produzidas no Brasil (no caso deste artigo, a série 3%, em particular), por serem as categorias mais culturalmente difundidas e aceitas no campo das ciências sociais.

Os pontos levantados por Foucault são apropriados por Butler (2016), que revela a constituição discursiva não apenas da sexualidade, mas também do gênero. De acordo com a autora, um problema fundamental é que o sistema político-cultural produz sujeitos presumivelmente masculinos e heterossexuais, determinados para relações de dominação. Desse modo, a emancipação de “mulheres”, que são o “outro” simbólico do referido esquema, é virtualmente impossível. Ela começa a pensar, portanto, em um caminho de aniquilação de gênero, pois sua constituição tal como a conhecemos hoje está fadada ao fracasso em termos de igualdade entre o que definimos como “homens” e o que definimos como “mulheres”. O mesmo ocorre em processos de dimensão étnico-racial, nos quais, segundo aponta Carneiro (2005), a construção do outro como “não-ser” se torna fundamento do ser – a velha compreensão de que a racialização destina-se a sujeitos não brancos.

Butler (2016) também se embasa nas *operações de desconstrução* de Derrida (2002) como modelo teórico-metodológico. Por meio delas, é possível operar os binarismos que tradicionalmente orientam a lógica ocidental em pensamentos que selecionam e fixam a centralidade de uma ideia ou um sujeito “fundante”, e a partir dela ou dele marcam a posição do outro. Ou seja, há um cânone que subordina o seu “oposto”, como o ideal branco, heterossexual e masculino subordina o “outro” negro, homossexual (ou, no caso analisado aqui, bissexual) e feminino. Essa dinâmica poderia ser abalada exatamente pelo *processo desconstrutivo* (DERRIDA, 2002), que visa estrategicamente desestabilizar e reordenar esses pares por meio da crítica. Segundo Louro (2001), a desconstrução está próxima de “desfazer” e “analisar”, sendo um modo de questionar com o fim de desestabilizar os binarismos previamente mencionados.

Assim, a subjetivação de um “eu” depende necessariamente da existência de um “outro” – cada polo desta mecânica dual contém o outro, em seu desvio ou negação. A desconstrução surge para evidenciar que o polo dominante carrega vestígios do subjugado e precisa dele para fazer sentido. No caso *queer*, busca-se criticar e abalar as dicotomias, especialmente – mas não apenas – as relacionadas aos binômios homossexualidade/heterossexualidade e transgeneridade/cisgeneridade.

Sendo uma construção discursiva ligada às estruturas políticas e culturais, as normatizações dos gêneros mudam ao longo da história e entre as diferentes sociedades. Os ideais de masculino e feminino não permanecem estanques e não são ordens dissociadas de outros traços da identidade dos sujeitos, como aspectos raciais, étnicos, classistas e regionais. Desse modo, percebe-se que *gênero* é uma categoria artificialmente criada e em disputa no campo da linguagem e, portanto, nem sempre se encaixa de maneira coerente e consistente nos indivíduos.

A teoria *queer* rompe com a ideia mimética de relação entre sexo e gênero. Em nossa análise, portanto, estamos cientes de que o fato de corpos tidos como masculinos serem classificados como “homens” e corpos femininos serem classificados como “mulheres” não passa de uma convenção. Ao considerar que gêneros são flutuantes, chegamos à abordagem contemporânea dos estudos de gênero, que passam a finalmente acolher identidades transgêneras à luz das ciências sociais.

Um olhar minucioso identifica a artificialidade das categorias “homem” e “mulher”, mas ainda assim optamos por utilizá-las estrategicamente em nossas classificações analíticas. Por mais que compreendamos que a divisão binária do mundo entre mulheres e homens e homossexuais e heterossexuais (com certa conquista de espaço de pessoas intersexuais, não binárias, bissexuais e outras identidades entre os extremos

dicotômicos) é resultado de um contrato social, utilizaremos essas definições por sua ampla compreensão tanto no mundo acadêmico quanto no mundo da cultura e por considerarmos que, se suficientemente inclusivas, são ferramentas eficientes na luta por direitos.

Em resumo, as identidades *queer* seriam todas aquelas que não estão em consonância com o sistema sociocultural dominante. São corpos que por sua existência geram contestação política, o que não se restringe às questões ligadas à sexualidade e ao gênero. De acordo com Rea e Amancio (2018), também devem entrar como variáveis na subjetivação fatores relacionados a classe, nacionalidade, raça, entre outros marcadores identitários.

Enquanto lugar de subalternidade continuamente resignificado, as teorias e as práticas *queer* fazem parte dessas experiências culturais anti-hegemônicas, de contestação da sociedade normativa e das suas múltiplas formas de exclusão (REA; AMANCIO, 2018, p. 3).

Assim, as identidades *queer* se afirmam em lugar de oposição à normatividade dominante, seja ela a heterossexualidade, a masculinidade, a branquitude ou o ideal ocidental rico e eurocentrado. Não se pode deixar de pensar, portanto, em uma vertente *queer* que leve em conta as manifestações de grupos subalternizados como migrantes, latino-americanos, africanos, negros, indígenas e que considere os processos resultantes de experiências da colonialidade e demais marcadores sociais para além do binômio gênero-sexualidade. Essas diversas nuances e estratificações compõem a perspectiva de análise interseccional (COLLINS, 2019; GONZÁLEZ, 2020).

É fundamental uma teoria contra-hegemônica que observe atentamente processos de dominação que podem se cristalizar, como a relevância das questões étnico-raciais e de classe para o desenvolvimento de um pensamento *queer*, levando em conta que as disputas por hegemonia passam por fundamentos interseccionais e que as identidades dissidentes são atravessadas por muitas peculiaridades (ANZALDÚA, 2005).

Nesse contexto, surge o movimento crítico *Queer of Color*,³ que se constitui como uma perspectiva mais inclusiva em contraposição ao conformismo de teorias e mesmo de grupos LGBT+ nos países centrais em termos econômicos (FERGUSON, 2003), especialmente Estados Unidos, Canadá, países europeus e Austrália. O *Queer of Color* compreende, portanto, a teoria *queer* com mais heterogeneidade, aproximando-a de ideias relacionadas a classe, raça, etnia e às origens nacionais, além dos já discutidos padrões de gênero e sexualidade. É, assim, uma crítica *queer* que radicaliza os cânones epistemológicos da teoria, extrapolando o combate às normatividades em várias esferas.

[...] teorias *queer of color* estadunidenses podem ser definidas como teorias *queer* que abordam, sem separá-los, o gênero, as sexualidades, o racismo, a colonialidade, o genocídio, o escravagismo, o pós-escravagismo e a exploração de classe [...] As críticas *queer of color* são produzidas principalmente, mas não exclusivamente, por pessoas *queer* não-brancas (BACCHETTA; FALQUET; ALARCÓN, 2005, p. 2 *apud* REA; AMANCIO, 2018, p. 17).

Então, a crítica *Queer of Color* tira da teoria a hegemonia das dissidências sexuais e de gênero, descaracterizando pessoas *queer* como estritamente homossexuais, bissexuais, transgêneras ou intersexo. *Queer*, portanto, é assim definido muito mais por aspectos ligados às normatividades previamente mencionadas, cujo pertencimento ou não pertencimento estratifica os indivíduos em diferentes níveis de opressão.

O ponto em que gostaríamos de chegar com esta discussão é centrado na ideia de que os corpos *queer*, compreendidos como homossexuais, bissexuais, transgêneros, intersexo etc. não são mais “dóceis” e reivindicam reconhecimento. Categorizá-los como LGBT+ é garantir a conquista desse reconhecimento, mas

3 O nome *Queer of Color* é uma alusão ao termo em inglês “of color”, traduzido livremente para “de cor” em português. A expressão é usada para definir pessoas não brancas, especialmente negras, indígenas, latinas e asiáticas em países anglófonos, e seria um jogo de palavras que tiraria do *queer* sua branquitude, colocando-o em lugar de produção de sentido mais ligado às “minorias” étnico-raciais – levando em conta essas “minorias”.

não deixa também de representar uma domesticação, uma limitação das experiências possíveis fora da referida classificação. Optamos aqui por dialogar com o conceito de *identificações estratégicas* (PRECIADO, 2011), entendendo que uma sistematização é necessária como etapa para a compreensão do mundo e, no caso específico desta pesquisa, da identificação das presenças e ausências de personagens *sexodiversas* em uma determinada produção cultural.

Desse modo, podemos considerar que, metodologicamente, usamos a teoria *queer* como referencial para propormos a *reapropriação* das tecnologias de gênero e sexo postas em circulação pelos discursos, com a finalidade de perceber como identidades dissidentes são apresentadas em 3%, produção original brasileira de ficção seriada da Netflix. Compreendemos que a teoria avança para sentidos pós-identitários, mas em discussões restritas ao campo acadêmico e que (ainda) não dialogam profundamente nem com a realização cultural nem com os públicos. Assim, nossa proposta metodológica é construída por meio da diferença sexual e de gênero, ainda que seja essa diferença o que buscamos superar, em última instância.

A série 3% e a questão LGBTQ+

A primeira série brasileira produzida pela Netflix foi 3%, que estreou em 25 de novembro de 2016, e em agosto de 2020 foi lançada sua quarta e última temporada. A primeira temporada é composta por oito episódios, a segunda por dez, a terceira novamente por oito, e a quarta temporada por sete episódios. A duração de cada episódio varia entre 36 e 51 minutos, com exceção do episódio final, mais longo, com 74 minutos.

O projeto 3% teve início com um episódio-piloto lançado no YouTube em 2011. O roteiro, escrito pelo então estudante da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) Pedro Aguilera, foi inicialmente rejeitado por várias emissoras de televisão. Sucesso na plataforma digital, o episódio atingiu a marca de um milhão de visualizações e começou a chamar a atenção das grandes companhias de mídia. Em 11 de março de 2016, a Netflix anunciou que iniciaria a produção da obra.

A produtora contratada para a execução foi a Boutique Filmes, com sede em São Paulo. A direção é assinada por César Charlone, Daina Giannecchini, Dani Libardi e Jotagá Crema. A produção conta ainda com um elenco formado por nomes conhecidos nacionalmente, como Bianca Comparato, Maria Flor, Fernanda Vasconcellos, João Miguel, Zezé Mota, o cantor Ney Matogrosso e a cantora Liniker, que faz uma participação especial. A narrativa de ficção científica se passa em um território devastado: o Continente, no qual a produção de itens básicos de sobrevivência, como alimentos, é precária. Aos 20 anos de idade, todos os cidadãos são convidados a participar do Processo (aqui grafado com inicial maiúscula para designar o recurso seletivo para ingresso no Maralto, uma região próspera e cheia de oportunidades). No entanto, apenas 3% são selecionados.

As diferenças entre Maralto e Continente são muito marcadas esteticamente, sendo o primeiro um lugar cheio de tecnologia, áreas verdes e traços arquitetônicos modernos. O segundo, por sua vez, aproximando-se de uma imagem estereotípica das favelas das grandes cidades brasileiras, apresenta traços de urbanização não planejada e é apinhado de construções caóticas e pessoas em farrapos. Para a representação do Continente, foram gravadas cenas na periferia de São Paulo, como em Heliópolis e no Parque da Juventude. Também houve sequências na Ocupação Cine Marrocos, no centro da capital paulista. Já o Maralto foi contemplado com locações na Arena Corinthians, cuja arquitetura é luxuosa e futurista, e no Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais, com suas galerias imponentes e sua natureza exuberante. Na trama de 3%, os moradores do Continente são a representação da posição de subalternidade (SPIVAK, 2010), fruto da exclusão e do impedimento de serem elevados a camadas superiores da sociedade. No caso, trata-se de uma subalternidade irreversível, uma vez que, se reprovados no Processo, não existe possibilidade de acesso ao Maralto – única forma possível de ascensão social.

Até o momento da redação deste artigo, 3% é a única série brasileira original Netflix com quatro temporadas. Além disso, a produção ficou conhecida por ter sido durante algum tempo a série de língua não inglesa mais vista nos Estados Unidos.⁴ Apesar de a Netflix não divulgar oficialmente os índices de audiência de seu catálogo ou as quantidades de visualizações de seus títulos, pode-se inferir, devido aos fatores ora mencionados, que 3% foi e é uma experiência bem-sucedida para a companhia.

Quanto às personagens LGBTQ+, elas se concentram na segunda, na terceira e na quarta temporadas da série. Na primeira, não foi identificada nenhuma identidade com sexualidade e/ou gênero fora da heteronormatividade e da cisnormatividade. Acreditamos que a primeira temporada tenha funcionado como uma espécie de “teste”, uma maneira de sentir a percepção do público e sua inclinação a aceitar a diversidade em 3%. Isso é bastante comum na produção de ficção seriada, visto que a renovação de séries e a consequente produção de novas temporadas são elementos que indicam seu sucesso frente ao público e à crítica. Assim, em geral, as temporadas de estreia não arriscam tanto.

Desse modo, a primeira personagem LGBTQ+ aparece na trama de 3% já na segunda temporada, no episódio 2, “Torradeira”.⁵ Trata-se de Ariel, personagem coadjuvante que tem participações em vários episódios da segunda, da terceira e da quarta temporadas. É interessante perceber a escolha do nome da personagem, que em português pode designar pessoas do sexo masculino ou feminino. Ariel tem uma identidade transgênera não binária, transitando entre os gêneros e mostrando que é possível existir entre eles. Durante a trama, não há nenhum elemento textual, narrativo ou discursivo que defina a personagem como mulher ou homem. Ela é vivida por Marina Matheis, primeira atriz transgênera contratada para uma produção brasileira original Netflix.

Ariel é jovem, de pele branca e sua representação na trama não abrange laços familiares ou afetivos em termos românticos. Apesar disso, a construção de sua identidade é bastante marcada pelo ativismo, sendo uma das principais pessoas do Continente a se manifestarem contra a desigualdade entre as pessoas de lá e as do Maralto. Ela também se posiciona contra o Processo, e é bastante emblemático que a primeira personagem representada objetivamente como LGBTQ+ em uma produção brasileira da Netflix seja transgênera.

Posteriormente, ainda no episódio 2, é retratado um beijo entre duas mulheres presumivelmente lésbicas, uma delas negra, e a outra, branca. Elas fazem apenas uma participação na trama, são mostradas rapidamente e não aparecem novamente em outros momentos. Por isso, são categorizadas como *figurantes*. Elas são retratadas em um ambiente denominado como “Procexo”, em alusão ao Processo de seleção para a saída do Continente, anteriormente descrito. O “Procexo” merece uma explicação. Após selecionados, os jovens ingressantes participam de uma celebração dionisíaca na qual se relacionam sexualmente com diversos parceiros, o que indica o caráter contemporâneo e progressista do Maralto. Assim, a narrativa passa uma mensagem: no Maralto, lugar habitado pelos “melhores” daquele universo ficcional, experimentações de sexualidade e diversidade são não apenas bem-vindas, mas naturalizadas.

Também durante o desenvolvimento da sequência referente ao “Procexo”, no mesmo episódio é apresentada uma garota jovem e branca que tem desejos sexuais e afetivos por Rafael, um dos protagonistas da série. Ainda assim, ela não esconde seu interesse por uma mulher que participa da dinâmica de liberação sexual dos recém-chegados. Sua bissexualidade fica, portanto, evidente e destacada. Também é uma personagem que faz uma participação breve, sem recorrências na trama. A propósito, a referida “sequ-

⁴ Ver: 3% É A SÉRIE de língua não-inglesa mais assistida nos EUA. Hypeness, 20 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.hypeness.com.br/2017/03/3-e-a-serie-de-lingua-nao-inglesa-mais-assistida-nos-eua/>>. Acesso em: 10 dez. 2022.

⁵ Neste ponto, é importante destacar que a protagonista Joana já havia sido apresentada na primeira temporada de 3%. No entanto, até esse momento, não havia nenhuma indicação na diegese de que ela estava fora do espectro da heteronormatividade – o que só ocorre entre a segunda e a terceira temporada. Esta explicação é importante porque revela aspectos do nosso modelo metodológico, que opera com o que é dado na trama. Enquanto a narrativa ficcional não dá elementos que subsidiem a classificação de personagens em grupos identitários diversos em termos de gênero e orientação sexual, não será possível efetivar a referida categorização.

ência Procexo” é uma abertura para representações de várias personagens LGBT+, como as já mencionadas. Por fim, é mostrado um beijo entre dois homens presumivelmente gays, um deles negro, e o outro, branco. Eles também não reaparecem na narrativa, assim como as personagens enfocadas antes deles. Assim, classificamos essas personagens como figurantes.

As personagens LGBT+ mais relevantes na trama surgem, no entanto, já mais perto do fim da segunda temporada. O nono episódio apresenta os criadores do Maralto, cientistas e filósofos com sonhos utópicos sobre uma sociedade igualitária, justa, sustentável e bela. Na trama, há o mito do “casal fundador”, a quem é creditada a criação do Maralto. Eles são Laís Vivalva (Fernanda Vasconcellos) e Vítor Elano (Silvio Guindane), que juntam seus ideais a uma família rica e influente para a construção da utopia. É revelado, no entanto, que havia um terceiro integrante na relação: Samira (Maria Flor), que compunha a relação romântica a três, mas fora assassinada pelos amantes após desentendimentos sobre a concepção do Maralto. Eles aparecem pela primeira vez no episódio nove da segunda temporada da série e são recorrentes ao longo da narrativa. Logo, são classificados como *coadjuvantes* nesta pesquisa.

Daí é possível que sejam extraídas algumas considerações. A primeira refere-se à bissexualidade das duas mulheres, que se relacionam entre si e também com o homem, formando um trisal (neologismo que se refere a uma relação formada por três pessoas). Outra questão importante que não é diretamente abordada na narrativa, mas é necessariamente colocada em discussão com a existência de um trisal, refere-se a modelos originais de relacionamento e poliamor. Trata-se de uma alternativa às relações românticas normativas e monogâmicas, em um diálogo com a realidade contemporânea. Depois, percebe-se que, ainda que se trate de uma relação fora da norma, o mito é heteronormativo, pois a lenda do casal fundador do Maralto é estabelecida em torno de um casal supostamente heterossexual, uma vez que a existência de Samira não é revelada a seus habitantes. Assim, a história tem um indício do valor da tradição e dos costumes mesmo em uma sociedade presumidamente progressista.

A única protagonista LGBT+ é Joana Coelho (Veneza Oliveira), uma mulher bissexual negra. A sua sexualidade é trabalhada ao longo da segunda temporada, quando ela é constantemente seduzida por Natália (Amanda Magalhães), presumivelmente lésbica. Na terceira temporada, Joana começa a corresponder às investidas de Natália. Conclui-se, portanto, sua bissexualidade, já que anteriormente ela já havia se envolvido com homens na narrativa. Na quarta e última temporada, elas assumem o relacionamento e terminam a série como um casal.

Joana é uma das principais líderes da resistência ao Processo, sendo a personagem LGBT+ mais importante na trama de 3%. O beijo que acontece no oitavo episódio (que encerra a terceira temporada) entre ela e Natália, apesar de não ser o primeiro beijo entre duas mulheres na série, é emblemático tanto pela paixão com que é retratado quanto pela aliança que representa entre as personagens. Além disso, ele coroa uma relação que vinha sendo construída desde a temporada anterior.



Figura 01: Beijo entre Joana e Natália

Fonte: Captura de tela realizada pelos autores.

Outra participação impactante é a da cantora transgênera negra Liniker, que faz sucesso no Brasil e interpreta uma artista popular no Continente da trama de 3%. Ela aparece apenas uma vez, no sexto episódio da segunda temporada, fazendo uma participação musical (cujo vídeo no YouTube à época desta escrita conta com mais de dois milhões de visualizações) com a interpretação da canção “Preciso me encontrar”, de Cartola. Em cena, a cantora faz uma parceria com o grupo Ilú Obá De Min, uma associação focada na propagação da cultura afro-brasileira e no fortalecimento particularmente de mulheres negras. Apesar de fazer apenas uma participação, consideramos que a personagem vai além da figuração, por conduzir uma sequência inteira e centralizar um ponto de virada narrativa. Por causa disso, a classificamos nesta pesquisa como coadjuvante.

Por fim, mencionamos a participação de Ney Matogrosso como ator em 3%. Apesar de a personagem que ele interpreta não ter sua sexualidade discutida ou evidenciada na trama, vale lembrar que o cantor é reconhecido nacionalmente como um homem gay. Ele vive um dos conselheiros do Maralto e aparece pela primeira vez no quinto episódio da terceira temporada. O coadjuvante não entra em nossa sistematização das personagens LGBT+, mas vale mencionar sua participação devido à representatividade que Matogrosso tem no Brasil, sendo uma figura emblemática para a comunidade.

Personagem	Gênero	Sexualidade	Raça	Classe	Relações socioafetivas	Função dramática
1. Ariel	Transgênera não binária	Não determinada	Branca	Popular	Sem relação romântica	Coadjuvante
2. Participante “Procexo” I	Mulher cisgênera	Lésbica	Branca	Alta	Relação romântica casual	Figurante
3. Participante “Procexo” II	Mulher cisgênera	Lésbica	Negra	Alta	Relação romântica casual	Figurante
4. Participante “Procexo” III	Mulher cisgênera	Bissexual	Branca	Alta	Relação romântica casual	Figurante
5. Participante “Procexo” IV	Homem cisgênero	Gay	Branco	Alta	Relação romântica casual	Figurante
6. Participante “Procexo” V	Homem cisgênero	Gay	Negro	Alta	Relação romântica casual	Figurante
7. Laís Vilalva	Mulher cisgênera	Bissexual	Branca	Alta	Relação romântica bigama estável	Coadjuvante
8. Samira	Mulher cisgênera	Bissexual	Branca	Alta	Relação romântica bigama estável	Coadjuvante
9. Joana Coelho	Mulher cisgênera	Bissexual	Negra	Popular	Relação romântica casual	Protagonista
10. Natália	Mulher cisgênera	Lésbica	Branca	Popular	Relação romântica casual	Coadjuvante
11. Cantora	Mulher transgênera	Não determinada	Negra	Popular	Sem relação romântica	Coadjuvante

Tabela 1: Personagens LGBT+ de 3%

Fonte: Elaborada pelos autores com base em dados de Penner (2021).

Não é o objetivo desta investigação (e nem seria possível por questões estruturais) estabelecer análises e pontos de reflexão sobre cada uma das personagens ou, ainda, aprofundar as maneiras pelas quais suas marcas identitárias são evidenciadas na narrativa. O que se propõe é uma etapa quantitativa de contextualização do universo ficcional no qual a protagonista Joana emerge. Acreditamos que essa escolha enriquece o trabalho ao apontar as funções dramáticas das personagens LGBT+ em 3% e seus atravessamentos em termos identitários, além de garantir, potencialmente, subsídios e dados para um posterior desenvolvimento de pesquisas sobre a série.

Dito isso, gostaríamos de destacar algumas impressões gerais resultantes da visualização dos dados discutidos anteriormente e apresentados na Tabela 1. A primeira coluna indica o nome das personagens, e a segunda demarca o gênero aparentado na narrativa, sendo a maioria delas (sete entre onze) mulheres cisgêneras. Além delas, constam uma personagem não binária, dois homens cisgêneros e uma mulher transgênera representada pela cantora Liniker.

A terceira coluna faz referência à sexualidade e aos relacionamentos românticos das personagens. As duas personagens transgêneras (Ariel e a “Cantora”) não têm relações socioafetivas na trama. A “Cantora” (Liniker) faz uma participação especial breve, se apresentando musicalmente enquanto é carregada em uma cadeira pela multidão, na cena em que os moradores do Continente festejam o anúncio do novo Processo. Ariel, por sua vez, é uma personagem coadjuvante em seu desempenho dramático, cujas ações desencadeiam conflitos narrativos. Ela é uma das líderes da resistência, tem falas, uma relação próxima de amizade com a protagonista Glória (Cynthia Senek), mas não desenvolve uma relação romântica na série.

Estas análises se relacionam com a sexta coluna, a das relações socioafetivas: todas as relações socioafetivas LGBT+ identificadas por esta pesquisa são formadas por casais (e um trisal) cisgêneros – nenhuma das personagens trans, portanto, recebe par romântico. As personagens contribuem para um índice de diversidade identitária no plano individual, mas não têm suas sexualidades desenvolvidas na série. É interessante pensar que esse caminho narrativo converge com a experiência das pessoas transgêneras na sociedade.

Na vida real, muitas delas são marginalizadas, jogadas na prostituição e não têm em seu horizonte a possibilidade de relacionamentos românticos estáveis à luz do dia. Simpson (2011) aponta que 85% a 90% das mulheres transgêneras e travestis trabalham como profissionais do sexo em grandes centros urbanos brasileiros. Apesar de considerarmos que o campo da prostituição deve ser considerado como um ambiente de trabalho como qualquer outro (que, inclusive, deve ser regulamentado) e pode ser um lugar de afirmação identitária (PELÚCIO, 2009; KULICK, 2008; BENEDETTI, 2005), ele ainda é foco de vários tipos de violência e marginalização. Pessoas trans são destinadas a “amar nos cantos” – como escreveu a compositora Lina Pereira (também conhecida como Linn da Quebrada) –, a se relacionar sexual e afetivamente “no sigilo”.

Em termos de identificação étnico-racial, percebemos a existência de quatro personagens LGBT+ negras na série 3%. Não há nenhuma personagem com ascendência asiática ou indígena. Apesar de serem minoria (em meio a sete personagens brancas), é válido apontar que duas delas têm grande relevância dramática para a série: a protagonista Joana, que será analisada posteriormente, e a cantora interpretada por Liniker, que é coadjuvante. Outro personagem negro importante na trama é Vítor Elano, componente do inicialmente casal e posteriormente trisal fundador do Maralto. Como ele é um homem cisgênero e se relaciona afetivamente com duas mulheres, não entrou em nossa contagem de personagens LGBT+, mas convém mencioná-lo por fazer parte de um relacionamento não normativo. Além disso, cabe refletir sobre o trisal ser composto por um homem e duas mulheres, tratando a figura masculina a partir da heteronormatividade e concedendo às mulheres a identidade bissexual.

Outra marcação identitária trabalhada na tabela, na quinta coluna, refere-se à classe das personagens. A classificação utilizada para essa categoria se resume a “classe alta” e “classe popular”, uma vez que no universo distópico construído em 3% a divisão Maralto e Continente rompe com a ideia de nuances entre os dominantes e os dominados – descartando a existência de uma “classe média”, por exemplo. Per-

cebe-se uma abordagem binária das classes sociais na qual é perfeitamente possível observar a existência do “outro” em relação ao padrão (CARNEIRO, 2005; BUTLER, 2016). Há uma tentativa de construir uma alternativa ao binarismo Maralto-Continente na “Concha”, um lugar em que as pessoas poderiam viver com mais dignidade que os rejeitados pelo Processo, mas sem a ostentação do local para onde iriam aqueles nele aprovados. No entanto, ela é rapidamente boicotada, destruída e vista como uma ameaça ao equilíbrio daquela realidade.

A interseccionalidade de Joana: o protagonismo da bissexualidade e da negritude

Como mencionado anteriormente, Joana Coelho é uma mulher bissexual negra e a única protagonista⁶ LGBT+ de 3%. Ela se relaciona afetiva e sexualmente com homens e mulheres ao longo das temporadas da série e ocupa um lugar de destaque na resistência às opressões do Maralto sobre o Continente. Sua importância é reiterada ao considerarmos que ela é uma das duas únicas personagens femininas LGBT+ que protagonizam séries brasileiras originais da Netflix até 2020 (PENNER, 2021), junto com Thereza, de *Coisa mais linda* – uma mulher bissexual branca e pertencente à elite brasileira dos anos 1950.

Perceber apenas mulheres bissexuais entre as protagonistas LGBT+ das séries brasileiras originais Netflix é uma surpresa, especialmente se levarmos em conta a predominância de homens gays entre as identidades mais representadas nesses títulos (PENNER, 2023). Não apenas Joana contesta essa lógica, como também toda a obra da qual ela faz parte – que tem, além de uma personagem não binária, oito mulheres LGBT+ mapeadas nesta pesquisa, frente a apenas dois homens.

Esse lugar de destaque da bissexualidade contrasta com a histórica invisibilização dessa categoria identitária no mundo das representações da cultura pop. Segundo Storr (2002 *apud* CANCIO; CHACEL, 2022), os estudos das epistemologias bissexuais partem do não pertencimento dos bissexuais a nenhum extremo do binarismo heterossexual/homossexual, centro dos entendimentos da sexualidade moderna e da desconfiança das categorizações. Percebe-se, com isso, a dificuldade de encaixar a bissexualidade na dicotomia constituinte do pensamento ocidental moderno identificada pelos estudos *queer*. No estabelecimento do “eu” em relação ao “outro”, não há espaço para caminhos alternativos que fujam ao binarismo supracitado.

Cancio e Chacel (2022) defendem que a palavra “bissexual” seja mencionada nas produções culturais como meio para que a questão seja visibilizada. As autoras estudaram telenovelas e criticam o fato de que, dos treze títulos com personagens identificados como bissexuais, apenas um menciona o termo. Nas demais doze obras, as personagens são retratadas como “ex-gays” ou tendo “saído do armário”. Raramente a bissexualidade é encarada de forma aberta e transparente.

Mesmo com todos os elementos para considerar que aquela pessoa não é hétero ou homossexual, ainda assim a bissexualidade sequer é considerada uma possibilidade [...] Isso é retroalimentado pela sociedade, e o apagamento bissexual acontece da mesma forma fora das telas (CANCIO; CHACEL, 2022, p. 9).

Em 3%, ainda que Joana não seja denominada bissexual ao longo da narrativa, ela é representada em relação com homens e mulheres e demonstra interesses afetivos e sexuais pelos dois gêneros. Esse modelo de qualificação da personagem se relaciona com algumas questões, como a sutileza com que sua sexualidade é retratada – assim como são sutis também as representações de identidades de gênero não

⁶ A definição do protagonismo de Joana não é resultado da acumulação de traços identitários marginalizados que incidem sobre ela. Na verdade, foi analisada a sua posição narrativa – apoiamo-nos em Comparato (1983, p. 63), que define os protagonistas como “base do núcleo dramático principal, o herói da estória”. Tal protagonista pode ser uma pessoa ou um grupo de pessoas, ou ainda qualquer coisa que tenha “condições de ação ou expressão” (COMPARATO, 1983, p. 63). O autor diz que o protagonista é a personagem mais desenvolvida, está no centro da ação, no primeiro plano, e ao seu lado tem os coadjuvantes. Entre as personagens LGBT+ de 3%, apenas Joana se enquadra nesta definição.

normativas. Percebe-se que não há grandes debates pedagógicos partindo das experiências LGBTQ+ na série, mas uma espécie de naturalização da diversidade sexual e de gênero, como se ela fosse um componente comum daquele universo ficcional.

Algo parecido ocorre com a identificação étnico-racial da protagonista. Além de mulher, bissexual e periférica (e vinda do Continente, o que define sua localização em termos de classe na diegese), ela é negra. Joana traz consigo características típicas de grupos minorizados e oprimidos nas sociedades ocidentais. Carrega em si, portanto, uma série de marcas identitárias que têm um histórico pouco destacado de representação em produtos culturais direcionados a grandes públicos. Segundo Collins (2019), a perspectiva interseccional funciona como forma de olhar simultaneamente as diversas características de um indivíduo, pois tais traços são interconectados, e não ranqueáveis.

Em suma, Joana figura como um *sujeito subalterno* (SPIVAK, 2010). Na definição de Spivak (2010), o subalterno é o sujeito pertencente a camadas mais baixas da sociedade, comumente excluído dos mercados, das representações políticas e com parca possibilidade de ascensão a estratos sociais dominantes – algo bem semelhante à diegese de 3%. A autora concede uma especial atenção à mulher negra por preencher mais requisitos da condição de subalternidade. A esses sujeitos subalternos é imposto um silenciamento que Spivak (2010) chama de *violência epistêmica*, que invisibiliza o “outro” – como discutimos anteriormente com Butler (2016) e Carneiro (2005). No caso da série, os moradores do Continente são o “outro” neutralizado, silenciado e invisibilizado. Novamente, encaramos o tríptico decreto de Foucault (2005), percebendo que a “autorização” para produzir sentidos se concentra em sujeitos detentores de certos traços identitários – metaforicamente, o Maralto de 3%.

Grijó (2012) considera a presença de protagonistas e vilões negros em produções culturais um avanço e uma contribuição para o debate étnico-racial. A perspectiva é reforçada pelas palavras de Lélia González (2011, p. 12):

Nosso empenho, portanto, se dá no sentido de que a sociedade brasileira ao refletir sobre a situação do seguimento negro que dela faz parte (daí a importância de ocupar todos os espaços possíveis para que isso suceda) possa voltar-se sobre si mesma e reconhecer nas suas contradições internas as profundas desigualdades raciais que a caracterizam.

Nesse sentido, a personagem Joana confronta a *violência epistêmica* (SPIVAK, 2010) em dois níveis. Primeiro, porque o protagonismo de uma mulher negra impacta a audiência da série, que contribui, mesmo que timidamente, com a representatividade na ficção televisiva. Segundo, porque no universo diegético Joana se torna porta-voz dos moradores do Continente e, com isso, passa a ser um subalterno a quem é concedida a fala. Ao assumir a liderança no contato com o Maralto, ela é recebida e ouvida pela camada superior da sociedade, não mais relegada ao silêncio e à invisibilidade de seus conterrâneos. Tanto no universo diegético como no não diegético, a série atua como *recurso comunicativo* (LOPES, 2011) de crítica ao modelo de exclusão social corrente. É um raro caso de apropriação do *benefício do locutor* (FOUCAULT, 2005) para a transgressão, e não para a manutenção da hegemonia.

Joana se ergue como uma personagem contestadora e imprescindível na organização das lutas para a transformação social na série 3%. É preciso pensar conjuntamente em todas essas características na construção da personagem, que evidentemente recorre à identificação de um “outro” no corpo estigmatizado da protagonista, em oposição a um “eu” dominante. Para a compreensão desse processo, é fundamental recorrermos à *interseccionalidade* na constituição da identidade, observando todas as rupturas evidenciadas a partir da personagem. Joana é, portanto, o ponto de interseção entre algumas *avenidas de opressão* (CRENSHAW, 2002) que metaforicamente definem traços identitários marcados pela marginalização como vias cujo tráfego é negociado, especialmente nos cruzamentos. No caso de uma mulher negra, periférica, imigrante e LGBTQ+, é preciso lidar com os impactos que vêm de uma das “avenidas” e a arremessa para outra, em um movimento constante de resistência e enfrentamento.

Desse modo, a voz que fala a partir do protagonismo de Joana não é apenas LGBT+, mas também a voz dos imigrantes (papel em que ela mesma se coloca em suas experiências no Maralto, sem pertencer de fato àquele lugar) que reivindicaram para si a identidade *queer*. É a voz de pessoas negras marginalizadas nas periferias e das mulheres oprimidas pelo patriarcado. A protagonista subverte a lógica branca heterocentrada e de classe alta explícita em personagens como Rafael e André, que antagonizam com ela em momentos distintos da trama. E, se considerarmos o alcance (e a popularidade, como mencionado anteriormente) da série em outros países, ela é também brasileira e latino-americana. Joana se torna, assim, o “outro” em oposição a sujeitos dominantes, e isso só é possível por um acúmulo de camadas identitárias depositadas em sua construção discursiva (CARNEIRO, 2005; BUTLER, 2016).

Tais camadas não são, naturalmente, indissociáveis, mas possibilitam analisar a personagem por uma perspectiva de articulação ou de conjecturas (COLLINS, 2019), por apontar uma correlação entre traços identitários. Gostaríamos de destacar, por fim, o caráter contestatório na construção de Joana, líder da resistência à desigualdade opressora do Maralto. Ela é mulher, bissexual, negra, pobre, jovem e com um comportamento lido como não normativo devido ao seu distanciamento do “ideal feminino”. Recorremos às teorias discutidas anteriormente neste artigo, mencionando Rea e Amancio (2018), que definem o *queer* como aquelas identidades que não estão em consonância com o sistema social dominante, corpos que geram contestação política e que criam sentidos para além da diversidade sexual e de gênero, mas também ligados a questões de classe, raça, nacionalidade etc. Podemos dizer, portanto, que Joana personifica o *lugar de subalternidade* (REA; AMANCIO, 2018), um alinhamento idealizado de oposição à normatividade.

Há uma sequência, por exemplo, em que ela entra em uma sala para uma negociação com a cúpula do Maralto, que se constitui esteticamente em visível contraposição à protagonista e suas marcas interseccionais de minorização. Nesse conjunto de cenas, que identificamos como “Plêiade do Maralto”, há nove pessoas presentes, sendo cinco negras. Chama a atenção o fato de que a cúpula do poder inclua e naturalize uma elite diversificada racialmente (com a ausência, como mencionado anteriormente, de qualquer indivíduo pertencente a um grupo étnico-racial que não seja branco ou negro). Em relação a outras características perceptíveis, os detentores do poder ali retratados não apresentam nenhuma “diferença” em termos de sexualidade e identidade de gênero, mas fica evidente pelo vestuário, pela postura e pelo modo de falar que tais membros da classe alta carregam diversas marcas antagônicas à construção identitária de Joana.

A importância de se pensar de maneira interseccional em complementação ao debate LGBT+ fica ainda mais evidente ao considerarmos o levantamento realizado por Cancio e Chacel (2022), que demonstra que, em trinta anos de telenovelas brasileiras, a representação da bissexualidade feminina é gritantemente branca. Ao se destacar como uma protagonista negra e bissexual, portanto, Joana faz parte da ruptura de algumas tradições na teledramaturgia brasileira. Além disso, surge como a primeira protagonista com tais marcas identitárias em uma produção original nacional da Netflix, certamente abrindo caminhos para novas possibilidades de representação da diversidade e da multiplicidade de olhares e histórias na produção televisiva do país, seja para a TV de fluxo como conhecemos tradicionalmente, seja para a distribuição por streaming.

Considerações finais

Um dos achados centrais desta pesquisa demonstra a predominância de personagens figurantes e *coadjuvantes* entre as representados sob identidades LGBT+ na série brasileira original Netflix 3%. São cinco figurantes e cinco *coadjuvantes* que compõem a lista de 11 personagens LGBT+ na obra. Percebe-se com isso que, por mais que haja uma quantidade expressiva de personagens LGBT+ na série, a maior parte delas não chega a tematizar discussões e conflitos especificamente sobre diversidade sexual e de gênero.

Essas personagens cumprem um papel que Comparato (1983) define como *componentes dramáticos*. São importantes porque ambientam certos pontos da narrativa com personagens *sexodiversas* ao fundo ou compondo as sequências. Não se pode deixar de levar em conta a intencionalidade da iniciativa, que pode ir desde a definição de um “clima”, de um imaginário para o universo diegético da obra, até a marcação de uma posição política, de um “recado” para o mundo real. O fenômeno pode passar, ainda, por questões ligadas ao pink washing (MOZDZENSKI, 2019), que relaciona a inclusão da diversidade a questões econômicas e de construção de marca – neste caso, da empresa Netflix. De todo modo, mesmo os figurantes e coadjuvantes, ou *componentes dramáticos*, produzem sentidos sobre as identidades LGBT+ em uma narrativa ficcional.

As figurações de personagens LGBT+ têm potencial, portanto, para naturalizar relações e afetos não normativos. Isso fica evidente ao levarmos em conta que grande parte delas acontece com demonstrações de carinho entre pessoas do mesmo sexo, como beijos e mãos dadas. Apesar de não levantarem textualmente discussões a respeito da temática “diversidade” na narrativa, elas pontuam a naturalidade com que as identidades LGBT+ são construídas naquele universo ficcional.

Ainda assim, o “terreno” no qual está ancorada a trama de 3% traz particularidades que dificultam o diálogo com o mundo real. Por se tratar de uma narrativa distópica fantástica, as sociedades ali retratadas têm suas regras e códigos de funcionamento, que não necessariamente aludem à vida concreta. Esse descolamento da realidade acaba tornando difícil o reconhecimento, na tela, de situações enfrentadas pela população LGBT+. Assim, questões ligadas a opressões, conquista (ou perda) de direitos, violência e outros problemas que fazem parte do cotidiano de pessoas com gêneros e sexualidades fora da norma acabam excluídos dos discursos que circulam no produto cultural ora debatido.

Não se pode deixar de levar em conta, no entanto, que essa mesma obra conta com uma personagem principal negra, pobre e bissexual. Concluímos esta pesquisa pontuando que o protagonismo de personagens femininas, negras e LGBT+ em séries brasileiras contribui para a transformação de como essa população é historicamente representada nas telas nacionais. Elas carregam marcas identitárias que constituem traços diversos do ideal masculino, branco e heteronormativo, produzindo sentidos eminentemente opostos às normas e trazendo isso como característica fundamental. A contestação surge como traço original em Joana e não se restringe às esferas sexual e de gênero, mas marca outros aspectos da construção discursiva da personagem, como classe, posição social, bandeiras políticas levantadas e relações românticas que ela estabelece ao longo das quatro temporadas da série 3%.

Referências

AMARAL, A. Cultura pop digital brasileira: em busca de rastros político-identitários em redes. **Revista ECO-Pós**, v. 19, n. 3, p. 68-89, 2016. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/5422/3996>. Acesso em: 21 jul. 2023.

ANZALDÚA, G. La conciencia de la mestiza: rumbo a una nova consciência. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 704-719, set.-dez., 2005.

ASHLEY, P. A. (Coord.). **Ética e responsabilidade social nos negócios**. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 2005.

BENEDETTI, M. R. **Toda feita**: o corpo e o gênero das travestis. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BORGES, G; REIA-BAPTISTA, V. (Orgs.). **Discursos e práticas de qualidade na televisão**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CANCIO, T. O.; CHACEL, M. C. C. “Sim, elas são bissexuais”: representação de personagens bissexuais femininas nas telenovelas da Globo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 45., João Pessoa, 2022. **Anais...** João Pessoa: UFPB, 2022. p. 1-27.

CARNEIRO, A. S. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

COLLINS, P. H. **Intersectionality as Critical Social Theory**. Durham; Londres: Duke University Press, 2019.

COMPARATO, D. **Roteiro**: arte e técnica de escrever para cinema e televisão. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

CRENSHAW, K. **Demarginalizing the Intersection of Race and Sex**: a Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics. Chicago: University of Chicago Legal Forum, 1989.

_____. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERGUSON, R. **Aberrations in Black**: Towards a *Queer of Color* Critique. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2003.

FERGUSON, S. Feminismos interseccional e da reprodução social: rumo a uma ontologia integrativa. **Cadernos Cemarx**, Campinas, n. 10, p. 13-38, 2018.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** São Paulo: Graal, 2005.

GONZÁLEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos.** Organização de Flavia Ríos e Márcia Lima. São Paulo: Zahar, 2020.

_____. Por um feminismo afro-latino-americano. **Caderno de Formação Política do Círculo Palmarino**, n. 1, p. 12-20, 2011.

GONZATTI, C. Por um jornalismo de cultura pop feminista: gênero e raça nas críticas sobre Pantera Negra. In: MENDES, F. M. M.; QUEIRÓS, F. A. T.; SILVA, W. C. (Orgs.). **Pesquisa em comunicação: jornalismo, raça e gênero.** Rio Branco: Nepan, 2021. p. 12-25.

GRIJÓ, W. O negro na telenovela brasileira: a atualidade das representações. **Estudos em Comunicação**, n. 11, p. 185-204, 2012.

KULICK, D. **Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008.

LEMONS, L. et al. Ficção seriada e resistência. In: PRATA, N. et al. (Orgs.). **Resistências compartilhadas: comunicação, liberdade e cidadania.** São Paulo: Intercom, 2021. p. 345-372.

LEVEK, A. et al. A responsabilidade social e sua interface com o marketing social. **Revista da FAE**, Curitiba, v. 5, n. 2, p. 15-25, maio-ago. 2022.

LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, v. 3, n. 1, p. 21-47, 2011. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i1p21-47>>. Acesso em: 21 jul. 2023.

LOURO, G. L. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001.

MACHADO, A.; VÉLEZ, M. L. Fim da televisão?. In: FECHINE, Y.; CARLÓN, M. (Orgs.). **O fim da televisão.** Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014. p. 54-76.

MILLER, T. O agora e o futuro da televisão. In: FECHINE, Y.; CARLÓN, M. (Orgs.). **O fim da televisão.** Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014. p. 77-95.

MOZDZENSKI, L. P. **Outvertising – a publicidade fora do armário: retóricas do consumo LGBT e retóricas da publicidade lacração na contemporaneidade.** 2019. 311 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

OROZCO, G. Televisão: causa e efeito de si mesma. In: FECHINE, Y.; CARLÓN, M. (Orgs.). **O fim da televisão.** Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014. p. 96-113.

PAULINO, F. O. **Responsabilidade social da mídia: análise conceitual e perspectivas de aplicação no Brasil, Portugal e Espanha.** 2008. 348 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

PELÚCIO, L. **Abjeção e desejo**: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de AIDS. São Paulo: Annablumne; FAPESP, 2009.

PENNER, T. A. **Bandeiras Netflix**: produção global e representações discursivas da diversidade LGBTQ+ nas séries brasileiras. 2021. 441 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

_____. **A produção original da Netflix de 2013 a 2020**: nacionalidades dos títulos e tendências. Interin, Curitiba, v. 28, n. 2, p. 9-35, jul.-dez. 2023.

PRECIADO, B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, 2011.

PULLEN, C. **LGBT Transnational Identity in the Media**. Londres: Palgrave MacMillan, 2012.

REA, C. A.; AMANCIO, I. M. S. Descolonizar a sexualidade: teoria queer of color e trânsitos para o Sul. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 53, p, 2018.

SCOLARI, C. A. This is The End: as intermináveis discussões sobre o fim da televisão. In: FECHINE, Y.; CARLÓN, M. (Orgs.). **O fim da televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014. p. 34-53.

SIMPSON, K. Travestis: entre a atração e a aversão. In: VENTURI, G.; BOKANY, V. (Orgs.). **Diversidade sexual e homofobia no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2011. p. 109-117.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZEISLER, A. **Feminism and Pop Culture**: Seal Studies. Nova York: Basic Books, 2008.

3% É A SÉRIE de língua não-inglesa mais assistida nos EUA. **Hypeness**, 20 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.hypeness.com.br/2017/03/3-e-a-serie-de-lingua-nao-inglesa-mais-assistida-nos-eua/>>. Acesso em: 10 dez. 2022.

Informações para textos em coautoria

Concepção e desenho do estudo

Tomaz Penner e Clarice Greco

Aquisição, análise ou interpretação dos dados

Tomaz Penner e Clarice Greco

Redação do manuscrito

Tomaz Penner e Clarice Greco

Revisão crítica do conteúdo intelectual

Tomaz Penner e Clarice Greco

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese

O artigo reúne resultados da tese de Tomaz Penner defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), intitulada *Bandeiras da Netflix: produção global e representações discursivas da diversidade LGBT+ nas séries brasileiras*, com discussões desenvolvidas por Clarice Greco no projeto “Ativismo de Fãs: reivindicações e representatividade na cultura pop”, em andamento com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Fontes de financiamento

Processo FAPESP n. 2022/14200-8.

Considerações éticas

Não se aplica.

Declaração de conflito de interesses

Não se aplica.

Apresentação anterior

O resumo deste artigo foi submetido e apresentado na Conferência Pop Cultures, em Praga, em março de 2023, sem publicação em anais.

Agradecimentos/Contribuições adicionais:

Não se aplica.