
ENTRE CINTURAS-FINAS E MARIAS TOMBA-HOMENS: a representação da transexualidade, travestilidade e feminilidade em Hilda Furacão¹

Isadora Ribeiro SILVA²
Felipe Viero Kolinski Machado MENDONÇA³
Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, MG

RESUMO

Neste artigo, busca-se entender como as questões acerca da transexualidade, travestilidade e feminilidade foram apresentadas dentro da minissérie Hilda Furacão. Para que isso fosse possível, foram selecionadas duas cenas do produto midiático com as personagens Maria Tomba-Homem e Cintura-Fina. Apoiando-se nos estudos de gênero e sexualidade, foi proposto o desenvolvimento de uma Análise Crítica Cultural da Mídia. Para isso, aplicamos um protocolo analítico (KOLINSKI MACHADO, 2022) que prevê uma descrição detalhada das cenas selecionadas, assim como uma reflexão acerca do enquadramento de câmera e a reprodução de um diálogo relevante à análise. Em linhas gerais, conclui-se deve haver um exercício dentro da televisão além da representação estereotipada destes grupos, já que instituem outros modos de subjetivação.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Tomba-Homem; Cintura-Fina; transexualidade; travestilidade; feminilidade; Hilda Furacão.

Introdução

Adaptada do romance homônimo de 1991, Hilda Furacão foi uma minissérie em 32 capítulos transmitida originalmente em 1998 pela Rede Globo. Com roteiro de Glória Perez e direção de Wolf Maya, a trama conta a história de Hilda Gualtieri Müller, uma moça da alta sociedade mineira que desiste de seu noivado momento antes do casamento, rompe com a família e vai viver no Maravilhoso Hotel na zona boêmia de Belo Horizonte, tornando-se uma prostituta famosa na cidade. A história conta com diversos arcos e personagens, como as prostitutas que residam no Maravilhoso Hotel. Entre elas podemos destacar Cintura Fina e Maria Tomba-Homem, interpretados por

¹ Trabalho apresentado no IJ04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação 8º. semestre do Curso de Jornalismo da UFOP, email: isadora.rs@aluno.ufop.edu.br

³ Professor Adjunto do Departamento de Comunicação Social/Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (PPGCOM UFOP), email: felipeviero@gmail.com

Matheus Nachtergaele e Rosi Campos, respectivamente. Inspirada em uma prostituta que viveu em Belo Horizonte nos anos 1950 e 1960, *Cintura Fina* é uma travesti que ganha destaque na história pelo seu jeito desbocado e por enfrentar todos que a intimidam. Outra personagem que ganha destaque é Maria Tomba-Homem, uma estivadora que trabalha com o sexo como forma de complemento de renda.

Indo contra a imagem da mulher feminina tradicional da época (Friedan, 1963) – as décadas de 1950 e 1960 – ambas personagens são motivo de chacota entre as outras prostitutas e sofrem diversas discriminações. Em vista disso, decidimos analisar duas cenas selecionadas de *Hilda Furacão*, em que ambas personagens estão presentes, para refletir de que forma as questões acerca de gênero e de sexualidade, especificamente a feminilidade e transexualidade, são representadas na trama. É importante destacar, ainda, que essa investigação dialoga com uma pesquisa mais ampla, em vias de finalização, acerca da representação da prostituição na minissérie.

A representação do feminino

Constituída no final dos anos de 1950, a vertente britânica dos estudos culturais passou a trazer temas feministas e com os meios de comunicação de massa a partir dos anos de 1970. Para além deles, também foi a partir da década de 1970 que os estudos feministas começam a utilizar de forma mais incisiva a categoria *gender* (gênero), indicando uma distinção entre o sexo como marca biológica e o gênero como construção social. Entretanto, anos antes diferentes autoras já discutiam questões acerca do gênero. Simone de Beauvoir (1949), afirma, em *O Segundo Sexo*, que ser “mulher” é uma categoria histórica e não um fato natural, deixando claro que há uma diferença entre o sexo, que tem o posto de factidade biológica, e gênero, que assume o papel de ser uma interpretação cultural. Outro ponto que a autora discute é o ser mulher em uma situação histórica, mostrando que o corpo sofre certa construção social não apenas pelas convenções que determinam como cada pessoa deve agir com seu corpo, mas também por convenções táticas que reiteram como esses corpos devem ser culturalmente vistos.

Avançando algumas décadas, Judith Butler (1998) avança sobre essa perspectiva e afirma que da mesma forma que o sexo, o gênero é uma construção. Ser fêmea é uma facticidade que não tem nenhum significado em si. Porém ser mulher é se tornar mulher, ter feito o corpo se encaixar em uma ideia histórica do que é ser “mulher”. Assim como

Butler, Teresa de Lauretis (1994) afirma que o gênero é a representação de cada pessoa em “termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicada sobre a oposição ‘conceitual’ e rígida (estrutural) dos dois sexos biológicos” (Lauretis, 1994, p. 126). Essa estrutura é o que Gayle Rubin (1975) denomina como “o sistema de sexo-gênero”, que é uma série de arranjos em que uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana. Dessa maneira, pode-se afirmar que o sistema sexo-gênero é um conjunto de relações sociais que se mantém por meio de uma existência social. Falar em um sistema sexo/gênero é usar um termo neutro que indica que a opressão não é algo inevitável, mas produto de relações sociais específicas que a organizam.

Embora a criança tenha um sexo “natural”, é apenas quando ela se torna (isto é, quando é significado como sendo) menino ou menina que adere um gênero. O que a sabedoria popular percebe, então, é que gênero não é sexo, uma condição natural, e sim a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicada sobre a oposição “conceitual” e rígida (estrutural) dos dois sexos biológicos. (Lauretis, 1994, p.126)

Por ser descrito como um pouco evoluído em relação ao homem, o corpo feminino foi pensado como hierarquicamente inferior e dotado de um excesso sexual desvirtuador e perigoso. Sufocado entre o ideal da figura da mulher maternal e as ameaças de caírem nos estereótipos negativos da sexualidade feminina, como a imagem da prostituta, “as mulheres foram ensinadas a se envergonhar de seus corpos tidos como dotados de um excesso sexual ameaçador” (Nunes, 2008, p.46). Ligada às especificidades corporais, de acordo com Kehl (2008), a feminilidade seria o conjunto de características que são próprias à mulher. Com isso, há uma justificativa para o confinamento da mulher no seio familiar e no ambiente doméstico. A partir de justificativas relacionadas a questões biológicas, é atribuída à mulher determinadas características que tem como objetivo as tornar o “outro”, se tornando passiva e não ameaçando a masculinidade do homem. Como aponta Beauvoir, “todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é feminilidade” (Beauvoir, 1949, p.11). Assim como Kehl, Bourdieu (2010) aponta que os atributos que fazem parte do ideal feminino remetem à expectativa masculina, já que é “a partir do acolhimento e da condescendência das mulheres, que os homens são vistos como seres grandiosos e

superiores" (Fonseca, 2018, p.8). Um corpo que não corresponde com as prescrições de um modelo ideal de seu gênero se torna um corpo estranho e atestado de impotência. Além de não corresponder a uma imagem idealizada, reflete a impossibilidade do sujeito de lidar com as exigências que incidem sobre corpos concretos.

Outro ponto fundamental que Lauretis propõe é a representação de gênero, que é feita a partir da construção, ou seja, pode-se afirmar que a arte e a cultura erudita ocidental são um registro histórico dessa construção. Seguindo adiante, Rabenhorst (2013) e Camargo (2013) percebem que ao trazer a categoria de representação social aos conceitos de gênero, os discursos construídos socialmente sobre as mulheres e suas identificações pessoais com as injustiças sofridas pelas mesmas, há um enorme abismo. Como afirma Simone de Beauvoir, “nada é natural na coletividade humana”, com isso “a mulher é um produto elaborado pela civilização” (Beauvoir, 1949, p.928).

A transexualidade e travestilidade dentro da hierarquia sexual

Da mesma forma que acontece com o gênero, as formas institucionais da sexualidade de um determinado tempo e lugar são produto da atividade humana. Segundo Michel Foucault (1976), a sexualidade na modernidade é resultado de uma nova configuração de poder que exige que as pessoas se classifiquem de acordo com sua verdadeira identidade. Ela não é apenas uma preocupação individual, mas sim uma questão crítica e política. Com isso, o sexo é sempre político, mas há certos momentos históricos em que as discussões acerca a sexualidade são mais controvertidas e mais politizadas.

Nomeados e classificados no interior de uma cultura, os corpos se fazem históricos e situados. Os corpos são “datados”, ganham um valor que é sempre transitório e circunstancial. A significação que se lhes atribui é arbitrária, relacional e é, também, disputada. Para construir a materialidade dos corpos e, assim, garantir legitimidade aos sujeitos, normas regulatórias de gênero e sexualidade precisam ser continuamente reiteradas e refeitas. Essas normas, como quaisquer outras, são invenções sociais. Sendo assim, como acontece com quaisquer outras normas, alguns sujeitos as repetem e reafirmam e outros delas buscam escapar. (Louro, 2004, p. 89)

Avançando nesta perspectiva, Gayle Rubin (1984) afirma que as sociedades ocidentais avaliam os atos sexuais de acordo com um sistema hierárquico de valor sexual. No topo da pirâmide erótica se encontram os heterossexuais que se casam e procriam. Logo abaixo se encontram os casais heterossexuais monogâmicos não

casados, seguidos pela maior parte dos outros heterossexuais. No limite da respeitabilidade encontram-se os casais lésbicas e gays de longa data, porém sapatões caminhoneiras e homens gays promíscuos pairam sobre o limite dos grupos situados na parte mais inferior da pirâmide. Já os indivíduos transexuais, travestis, fetichistas, sadomasoquistas, profissionais do sexo, como as prostitutas e os modelos pornográficos, estão na classe sexual mais desprezada. Com isso, os indivíduos que estão no topo são recompensados com o reconhecimento de saúde mental, respeitabilidade, legalidade, mobilidade social e física, apoio institucional e benefícios materiais. Por outro lado, os que se encontram nas classes mais baixas recebem a presunção de doença mental, tendência à criminalidade, restrição de mobilidade social e física, perda de apoio institucional, sanções econômicas e processos penais.

É através dos corpos que são inseridos os marcadores subjetivos, como o gênero, que são interpretados de diferentes formas, variando de acordo com contexto histórico e cultural dos sujeitos. É no corpo que as marcas das experiências e (trans)formações realizadas por travestis e transexuais são evidenciadas, dando a possibilidade de emergência de outros modos de existência. Com isso, as travestis e transexuais ao (re)inventarem seus corpos, buscam escapar das convenções impostas ao sexo/gênero. Entretanto, ao reproduzirem determinados aspectos da feminilidade, acabam naturalizando determinados comportamentos e posturas. Ou seja, elas produzem atos performativos e subversivos ao mesmo tempo. Porém é importante ressaltar que outras formas de viver a feminilidade também são apresentadas.

Segundo Kleber Prado Filho e Sabrina Trisotto (2015), a psicologia tem o poder de dizer quem são os sujeitos. Entretanto, ela também nos enuncia como sujeitos da norma, fazendo outra comparação com outros sujeitos. Seguindo essa linha, Foucault (2002) aponta que a psicologia contemporânea é caracterizada pela investigação e análise do anormal. As pessoas transexuais e travestis se tornam alvo dessa investigação por serem vistas pela sociedade como corpos abjetos, já que desafiam a heteronormatividade, sendo “produzidos fora da inteligibilidade social, incoerentemente em relação às normas hegemônicas” (Longaray, Ribeiro, 2016, p.764).

É importante ressaltar a diferença entre a travestilidade e a transexualidade. Travestis vivem o masculino e o feminino ao mesmo tempo, dando a possibilidade de transitar entre os dois gêneros (Longaray, Ribeiro, 2016). Ao escapar dos regimes de

verdade instituídos socialmente, muitos grupos podem cair nos preconceitos, já que as convenções sociais reafirmam a heteronormatividade e instituem modos de ser. As travestis rompem as fronteiras de gênero e instituem outros modos de subjetivação. A travestilidade é um processo contínuo de produção de subjetividade marcado pela construção constante e pelo enfrentamento às categorias e normas estabelecidas. Com isso, a experiência transexual é produzida e definida a partir da demarcação da travestilidade e essa diferenciação coloca – em muitos casos – a transexualidade em uma posição de superioridade (Longaray, Ribeiro, 2016). O corpo é um texto socialmente construído, que é um arquivo vivo na história do processo de (re)produção sexual. Dessa maneira, alguns corpos naturalizam-se, enquanto outros são ofuscados e colocados às margens do humanamente aceitável, como acontece com as pessoas transexuais.

Os corpos das transexuais e travestis perturbam, incomodam, desestabilizam porque promovem fissuras na norma estabelecida socialmente. Embora muitos atos sejam performativos, as inscrições corporais de travestis e transexuais são também entendidas como subversivas, e, essas, portanto, tornam-se indicadores de classificação, hierarquização, ordenação, normalização. É a partir da criação dessas outras possibilidades, da construção de outros modos de ser, que os sujeitos constituem se e (re)inventam-se. (Longaray, Ribeiro, 2016, p.780)

Nesse sentido, no processo de construção subjetiva da transexualidade e travestilidade, a fabricação de um corpo para o tornar visível e atrativo é uma maneira de produção de um corpo dentro das normas padrões, ou seja, coerente com as posturas adotadas diariamente.

Transexualidade e travestilidade em Hilda Furacão

Em seu sentido mais amplo, a cultura é definida como uma forma de atividade que implica um alto grau de participação, na qual as pessoas criam sentidos e identidades. Ou seja, ela tem como função moldar o indivíduo na sociedade em que está inserido. É a partir da cultura que o sujeito irá estabelecer o que ou como está tentando ser. Ao concordar que a identidade está em permanente processo de construção, se torna falho concordar que há uma essência feminina, que nasce com as mulheres e que as predispõe a determinados comportamentos. Da mesma forma que a identidade social, a identidade de gênero é produto da sociedade e da cultura em que estamos inseridos.

Ao serem socializados, os sujeitos aprendem a ser, a se comportarem como mulheres e homens em um processo de negociação de sentidos, que envolve o ambiente doméstico, escolar, do trabalho, enfim, a vida social como um todo. (Ronsini, Silva, 2011, p.4)

Por consequência, surge a cultura de mídia, que utiliza os elementos da cultura tradicional aliados com os meios de comunicação. Com isso, ela se torna uma cultura que passa a fazer parte do cotidiano das pessoas, se tornando pano de fundo para certos comportamentos sociais. Entre esses meios de comunicação está a televisão, com a teledramaturgia. Ela apresenta uma série de personagens que possibilitam processos de identificação. Nesse sentido, a mídia é uma parte fundamental na construção de identidade dos sujeitos sociais, já que fornece material para que as pessoas construam suas identidades. Apesar de ser obras ficcionais, a telenovela tem o potencial de ampliar o leque de representações femininas e pode auxiliar em relações mais igualitárias entre os gêneros, já que “a projeção de novas identidades femininas nos meios é uma exigência da modernidade” (Charles, 1996, p. 49).

Ela é responsável por apresentar algumas aberturas ideológicas no tocante às relações pessoais e oportuniza a discussão de assuntos considerados tabus, como o sexo. (Sifuentes, Ronsini, 2011, p.144)

Em muitos casos, o processo de representação na mídia se naturaliza, as fazendo perder seu caráter permanente de construção e serem consideradas a forma correta de mostrar a sociedade. Com isso, as representações são construídas a partir de um processo dinâmico em que a mídia influencia e é influenciada pela sociedade.

A partir do que foi apresentado, foi proposto o desenvolvimento de uma Análise Crítica Cultural da Mídia (Kellner, 2001), que tem como objetivo entender através dos estudos de gênero e sexualidade, de que forma os questões sobre transexualidade, travestilidade e feminilidade são vistas através de Cintura-Fina e Maria Tomba Homem, personagens da minissérie Hilda Furacão. Para fazer esse movimento, foi elaborado um protocolo analítico (Kolinski Machado, 2022) que prevê uma descrição detalhada das duas cenas selecionadas, uma reflexão acerca de enquadramento de câmera, a reprodução de um diálogo relevante à análise, considerações acerca da paisagem sonora e a reprodução de um ou mais frames ilustrativos.

A análise se inicia com a seleção de uma cena do capítulo 04, com Maria Tomba-Homem saindo do Dancing Club e indo para a esquina. Tímida, a personagem coloca o xale que ganhou de Hilda. Cintura-Fina que se encontra do outro lado da rua, vê a mulher e decide fazer piada. Em um plano fechado, vemos Maria Tomba Homem e em um segundo plano, vemos Cintura Fina. Fazendo alusão a um touro de touradas, Cintura vai se aproximando de Tomba Homem. Ela fala: “ô lá, gente, Tomba-Homem de Xale. Vai tourear, Tomba-Homem? Olê, olê-lê-lê, opa! Lê-lê”. A mulher, que já fica irritada com as provocações da travesti, não a deixa chegar perto do seu ponto. Cintura-Fina começa a cantar uma música provocando Maria Tomba-Homem, falando: “paraíba masculina, mulher-macho, sim, senhor”. Já irritada, a mulher decide revidar indo na direção de Cintura-Fina com seu canivete. Cintura decide revidar mostrando sua navalha. As duas começam a se atacar. O silêncio que preenche a cena é logo substituído por uma música que traz um ar de tensão, mas ao mesmo tempo traz alívio cômico. O embate entre as duas se dá porque Cintura-Fina ao ver Tomba-Homem usando um xale – peça de roupa considerada feminina – decide provocá-la. Tomba-Homem é uma mulher cisgênero, mas por trabalhar como estivadora durante o dia, é considerada “maria-macho” pelos outros, já que exerce uma profissão considerada masculina nos anos 1950 e 1960. Por não entrar nos estereótipos físicos de feminilidade na época, para Cintura-Fina, Maria Tomba-Homem não deveria usar um xale, sendo ridicularizada. Diferente da outra personagem, mesmo não sendo uma mulher cisgênero, Cintura-Fina traz elementos do feminino nas suas roupas e no seu modo de ser, considerando-se, em alguma medida, mais mulher do que Maria Tomba-Homem.



Figura 01: Maria Tomba-Homem no primeiro plano e Cintura-Fina aos fundos. Fonte: Globo

Trazendo Butler (1998), da mesma forma que acontece com o sexo, o gênero é uma construção. Ou seja, ser mulher é se tornar mulher, ter feito o corpo se encaixar no que é esperado de ser uma mulher. Em Hilda Furacão, há um padrão do que é ser mulher, que é representado pela protagonista. Cintura-Fina e Maria Tomba-Homem não estão dentro desse padrão, mas tentam se encaixar ao utilizar peças de roupas consideradas femininas e ao performar este gênero de determinada maneira.

Leonor, outra prostituta, entra rapidamente dentro do Dancing Club e pede ajuda para separar a briga entre as duas. Na Rua Guaicurus, as duas mulheres continuam a se enfrentar. Maria dá uma facada em Cintura, que cai no chão. Logo a travesti se levanta rindo e revida. Hilda vê a cena e decide intervir. Cheias de sangue, no momento que vêm Hilda, param de brigar. Hilda pega as armas de cada uma e pede para que as duas vão para o quarto receber curativos. Por serem as duas prostitutas que fogem do conceito de feminilidade apresentado na trama, é mostrado uma competitividade entre elas.

Outro ponto levantado é a representação das duas personagens como mulheres violentas e perigosas. Como afirma Rubin (1984), transexuais, travestis e profissionais do sexo, estão na classe sexual mais desprezada dentro da hierarquia sexual. Nesse sentido, por estarem mais abaixo na pirâmide, Cintura-Fina e Maria Tomba-Homem caem no estereótipo de mulheres violentas.

Além dessa cena, para entender melhor as questões deste trabalho, foi analisada uma cena do capítulo 18. Com um plano aberto do Maravilhoso Hotel, o telespectador se encontra na Rua Guaicurus, onde Cintura-Fina e Maria Tomba-Homem decidem fazer uma guerra de braços. Utilizando de planos fechados, é possível ver as expressões das personagens que tomam um gole de cachaça. A competitividade entre as duas é trazida novamente na trama. Por serem as únicas prostitutas que não entram no estereótipo de ser mulher no período que a história se passa, há uma rivalidade entre ambas. Ademais, a rivalidade entre as personagens também traz uma carga cômica para a minissérie, colocando a travesti e a mulher “não feminina” como alívio cômico da trama, ou seja, são tratadas com chacota. Isso é deixado claro na escolha da trilha sonora das cenas entre as duas, que traz essa carga de humor.

Jabuti, cafetão e gerente do Maravilhoso Hotel, fala para o grupo que se encontra ao redor das duas para fazerem as suas apostas. Após todos fazerem suas

apostas, Jabuti inicia a guerra de braços. A plateia torce enquanto as duas se enfrentam. Após algum tempo, Jabuti encerra a guerra de braços declarando empate. Ele fica com o dinheiro de todos, gerando confusão com as pessoas ao redor. Cintura-Fina e Maria Tomba-Homem começam a trocar farpas. Cintura-Fina diz: “não sentei aqui para ganhar. Sentei pra mostrar que você não me derrubava e mostrei. Só fiz força de resistência, não fiz força de ataque. Não tô aqui pra me gastar com Maria Tomba-Homem”. Ela se levanta e vai embora. Essa fala deixa explícito que por utilizar de mais elementos que são considerados femininos, Cintura-Fina se acha superior a Maria Tomba-Homem.

Além disso, algo que merece destaque na cena é a escolha de vestuário para as personagens. Enquanto no capítulo 04, ambas usavam roupas que traziam o conceito de feminilidade da novela, no capítulo 18 isso é deixado um pouco de lado. Por estarem fazendo uma guerra de braço – atividade considerada masculina pela trama – ambas perdem essa feminilidade. Enquanto Maria Tomba-Homem está com seu uniforme de estivadora, Cintura-Fina está sem camisa. Todavia, a feminilidade está ainda presente, seja no batom que Maria Tomba-Homem usa ou as nas joias que Cintura-Fina usa.



Figura 02: Maria-Tomba na guerra de braços. Fonte: Globo



Figura 03: Cintura-Fina na guerra de braço. Fonte: Globo.

Em muitos casos, a prostituição é a única saída de travestis e transexuais que são excluídas e rejeitadas no mercado de trabalho e também na família, já que necessitam do dinheiro tanto para sustentar-se e produzir-se, quanto para manter suas relações familiares e amorosas. Para além do dinheiro, a prostituição traz um universo glamouroso, que além de ser um recurso financeiro, é uma experiência em que pode tornar visível a criatividade acerca da produção de sua feminilidade. Porém, deve-se desconstruir a ideia de que toda travesti e transexual é prostituta, já que isso é caracterizado como um estigma. Com isso, para Maria Tomba-Homem e Cintura-Fina a prostituição não é apenas de sustento, é também forma de reafirmar sua feminilidade que é tirada por não serem vistas como “mulheres de verdade” pela sociedade da época.

Considerações finais

De acordo com La Pastina (2006), para muitas pessoas, a televisão é a principal, se não a única, fonte de informação. Apesar de ter caráter ficcional, a teledramaturgia não deve ser considerada como um fenômeno de menor interesse, já que é a partir de suas narrativas que uma sociedade encontra instrumentos para se representar. Sob esta ótica, mesmo não sendo as protagonistas de Hilda Furacão, Maria Tomba-Homem e Cintura-Fina conquistaram o público, sendo lembradas até o presente momento.

Apesar de trazer representatividade para as pessoas transexuais, travestis e mulheres que fogem do conceito de feminilidade – grupos que são socialmente oprimidos – a trama ainda peca com a representação de estereótipos. O nome das personagens deixa claro este ponto. Maria do Socorro, estivadora que vê na prostituição

uma forma de complemento da renda, é conhecida como Maria Tomba-Homem por ser vista com uma “maria macho” ou uma “mulher masculina” apenas por não seguir os padrões de feminilidade esperados de uma mulher nos anos 1950 e 1960. Já Cintura-Fina – que apesar de ser inspirada em uma pessoa real – não é mostrado seu nome verdadeiro na trama, sendo colocada constantemente no espaço de “homem feminino”, mesmo afirmando que era uma mulher. E isto é reafirmado com a escolha do ator para viver a personagem: Matheus Nachtergaele, que é um homem cisgênero. Outro ponto que já foi apresentado e é importante ser ressaltado é a aparição das personagens em momentos de alívios cômicos, colocando esse grupo como alvo de uma espécie de deboche.

Devido a isto, pode-se perceber que deve haver um exercício dentro da teledramaturgia que ultrapasse a representação destes grupos para além dos estereótipos. As travestis rompem as fronteiras de gênero e instituem outros modos de subjetivação. A travestilidade é um processo contínuo de produção de subjetividade marcado pela construção constante e pelo enfrentamento às categorias e normas estabelecidas, o que, nem sempre adequadamente, aparece quando ligamos a televisão.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960a.

_____. **O segundo sexo: a experiência vivida**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960a.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. 7. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 213-230.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. São Paulo: Editora Record, 2012.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Rio de Janeiro, Graal, 1999.

FONSECA, Ethiene Ribeiro. A representação da mulher no cenário midiático nacional: reflexões sobre a identidade feminina em telenovelas brasileiras. In: Seminário Nacional de Sociologia da UFS, 1., 2018, Sergipe. **Anais do Seminário Nacional de Sociologia da UFS**. Sergipe: Universidade Federal de Sergipe, 2018. v. 1, p. 1-16.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.

HILDA Furacão. Direção de Wolf Maya. Rio de Janeiro: Grupo Globo, 1998. Son., color.

KELLNER, D. **A cultura da mídia**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

KOLINSKI MACHADO, F. V. Notas sobre o martírio feminino em Game of Thrones. **E-COMPÓS (BRASÍLIA)**, p. 1-24, 2021.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. 7. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-155.

LONGARAY, Deise Azevedo; RIBEIRO, Paula Regina Costa. Travestis e transexuais: : corpos (trans)formados e produção da feminilidade. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 24, n. 3, p. 761-784, set/dez. 2016.

MORANDO, Luiz. **Enverga, mas não quebra: cintura fina em belo horizonte**. Belo Horizonte: O Sexo da Palavra, 2020. 334 p.

NUNES, Silvia Alexim. De menina a mulher, impasses da feminilidade na cultura contemporânea. **Revista Filosofia Capital**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 42-55, jan. 2008.

RABENHORST, Eduardo Ramalho; CAMARGO, Raquel Peixoto do Amaral. (Re)presentar: contribuições das teorias feministas à noção da representação. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 3, p. 981-1000, set/dez. 2013.

RONSINI, Veneza Mayora; SILVA, Renata Córdova da. Mulheres e telenovela: a recepção pela perspectiva das relações de gênero. **E-Compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, v. 14, n. 1, p. 1-16, jan/abr. 2011.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. Ubu Editora LTDA-ME, 2018.

SIFUENTES, Lírian; RONSINI, Veneza. O que a telenovela ensina sobre ser mulher? Reflexões acerca das representações femininas. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre, vol. 18, n. 1, jan/abr, 2011, pp. 131-146.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 36-87.