



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Frederico Augusto Ribeiro da Silva

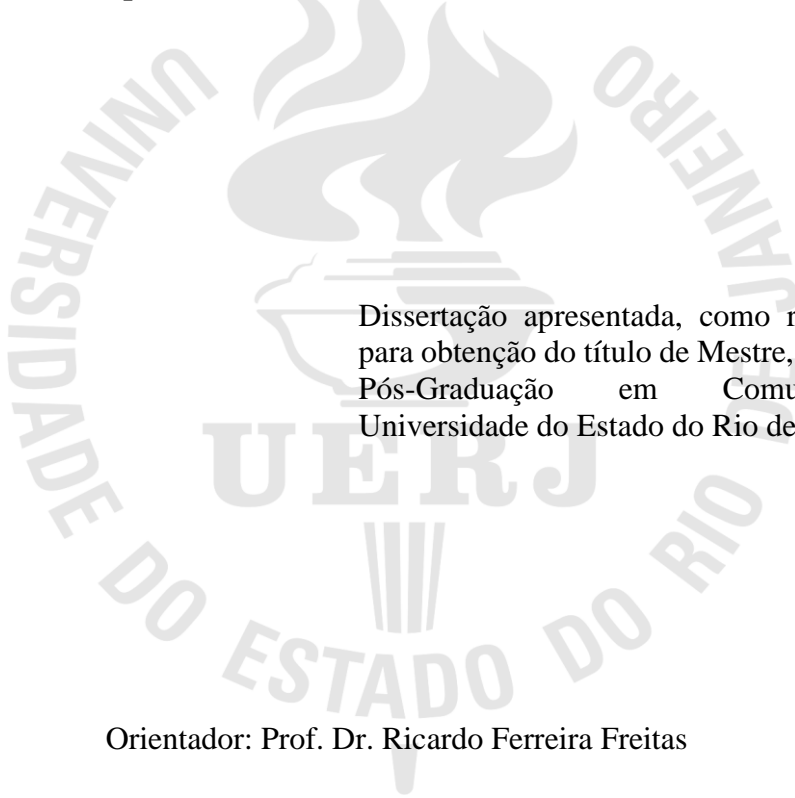
**Rogéria: o corpo de Astolfo Barroso Pinto nas telenovelas brasileiras**

Rio de Janeiro

2023

Frederico Augusto Ribeiro da Silva

**Rogéria: o corpo de Astolfo Barroso Pinto nas telenovelas brasileiras**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Ferreira Freitas

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

S586

Silva, Frederico Augusto Ribeiro da  
Rogéria: o corpo de Astolfo Barroso Pinto nas telenovelas brasileiras / Frederico Augusto  
Ribeiro da Silva. – 2023.  
129 f.

Orientador: Ricardo Ferreira Freitas  
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Faculdade de Comunicação Social.

1. Comunicação de massa - Brasil - Teses. 2. Telenovelas - Brasil - Teses. 3. Rogéria,  
1943 - 2017 – Teses. 4. Travesti – Teses. 5. Diversidade de gênero – Teses. I. Freitas, Ricardo  
Ferreira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.  
III. Título.

ml

CDU 659.3(81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

\_\_\_\_\_  
Assinatura

\_\_\_\_\_  
Data

Frederico Augusto Ribeiro da Silva

**Rogéria: o corpo de Astolfo Barroso Pinto nas telenovelas brasileiras**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 09 de março de 2023.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Ricardo Ferreira Freitas (Orientador)

Faculdade de Comunicação Social - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Maria Immacolata Vassallo de Lopes

Universidade de São Paulo – USP

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Denise da Costa Oliveira Siqueira

Faculdade de Comunicação Social – UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Patrícia Sobral de Miranda

Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Rio de Janeiro

2023

Para Ney, Rogéria, Jane, Valéria e todos os artistas que desafiaram os padrões morais e sociais no Brasil.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço às divinas luzes que iluminaram minhas estradas para chegar até aqui e às estrelas do meu céu que me guiaram nas noites mais escuras, em especial à claridade de Sirius, onde reside minha Nazinha, e ao brilho da estrelíssima Rogéria. De qualquer modo, seja pelo meu arrepio ou pelo choro interminável, sinto que este mágico encontro precisava acontecer. Em algum lugar além do arco-íris, Rogéria, eu te abraço!

Mesmo que não entendam completamente os caminhos que escolhi, quero deixar registrado meu profundo agradecimento aos meus familiares, aqueles que sempre rezaram para que eu trilhasse um bom caminho. Especialmente, quero expressar meu amor e gratidão a Elen e Ricardo, meus pais, e à minha Vovó Teresinha. Mesmo enquanto enfrentava um momento frágil no hospital, ela encontrou forças para me enviar um áudio cheio de carinho momentos antes da minha qualificação. O milagre que a mantém viva é uma chama de fé que me motiva a persistir na minha jornada.

Fundamental nesta trajetória, expresso minha gratidão ao maior artista do (meu) universo, Ney Matogrosso, que transformou o Rio de Janeiro em minha morada e me fez enxergar o mundo como um lar repleto de sons. Estendo todo o meu carinho a cada voz que me acompanhou durante o processo de escrita, companhias sonoras e afetivas que nunca me deixaram sozinho.

Gostaria de registrar um agradecimento ao professor Ricardo Freitas, meu orientador nesta dissertação. Foi graças à sua orientação que tive a oportunidade de conhecer e me aproximar de diversas pessoas fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho, tais como:

Patrícia Sobral, minha parceira de muitos sonhos e das melhores aulas, foi a responsável por me introduzir ao fascinante universo da ficção seriada nos estudos acadêmicos. Além disso, transformou a Uerj, um ambiente muitas vezes cinza, no cenário mais vibrante e colorido para um mestrando como eu. Com Patrícia, descobri minha própria "ilha desconhecida", um lugar onde vou me conhecendo a cada passo que dou.

Maria Immacolata Vassallo de Lopes, uma verdadeira referência para mim nas pesquisas sobre telenovelas brasileiras, e suas valiosas contribuições foram fundamentais para a construção desta dissertação. A generosidade e a sinceridade de Immacolata foram fontes constantes de inspiração ao longo de todo o processo de escrita, e tenho certeza de que continuarão a guiar-me em minha jornada profissional.

Denise Siqueira, uma figura decisiva na escolha deste tema tão importante para mim. Enquanto escrevo estas palavras, meus olhos se enchem de lágrimas, recordando o jovem estudante que a observava, com admiração, subindo as escadarias do "antigo fórum" em Petrópolis, imaginando como seria ser seu aluno. Ter tido o privilégio de participar de suas aulas foi como viver um sonho, sou eternamente grato por isso.

Devo um muito obrigado ao corpo docente do PPGCom, citando com muito apreço as queridas Shirley Prado — professora que me fez descobrir imediatamente que eu tinha feito a escolha certa — e Cintia Fernandes, com nossos encontros na quarta-feira, rodeados de uma energia única e artística. Na sua disciplina, pela primeira vez, eu falei de Rogéria em um cenário acadêmico, nascendo a chama que gerou toda a luz para este texto.

Agradeço, também, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. O apoio financeiro da Capes foi fundamental para que eu pudesse produzir esta pesquisa.

Por fim, expresso meu mais sincero agradecimento a todas as pessoas que generosamente dedicaram um pouco do seu tempo para ouvir sobre a minha pesquisa. Amigos, alunos, professores e até mesmo desconhecidos. O exercício da escrita ganha um sentido ainda mais profundo quando é compartilhado, e hoje tenho a imensa sorte de reconhecer que é impossível listar todos aqueles que, de diferentes maneiras, deixaram suas contribuições ao longo deste percurso. A todos vocês, meu profundo agradecimento por fazerem parte desta jornada e por tornarem essa experiência ainda mais significativa.

Estar aqui é como estar nas bordas da vida. A um comando, as bordas se separam. Entra o invisível, propagam-se fantasmas, surge o que é comum no sonho. Está tudo aqui: o sonho, a música, a oração, o amor. Todo o infinito que há nos homens vocês encontrarão aqui.

*Luigi Pirandello*



## RESUMO

SILVA, Frederico Augusto Ribeiro da. **Rogéria**: o corpo de Astolfo Barroso Pinto nas telenovelas brasileiras. 2023. 129 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A presente pesquisa se dedica ao estudo da artista Rogéria, por meio de uma abordagem exploratória, a fim de investigar os papéis desempenhados por seu corpo nas telenovelas veiculadas pela TV Globo. Compreende-se que, ao longo de uma trajetória que se aproxima do universo ficcional, Rogéria se tornou uma figura de vanguarda na complexa trama da diversidade de gênero no contexto brasileiro, sendo a televisão um veículo midiático fundamental para a disseminação de sua imagem e popularização de seu trabalho artístico. Assim, a dissertação reflete sobre a importância de um corpo travesti em telenovelas, averigua as várias dimensões da narratividade das personagens analisadas, bem como cria um entrelaçar entre os trajetos da ficção seriada televisiva no país e os caminhos trilhados por Rogéria/Astolfo. O arcabouço teórico adotado engloba, sobretudo, estudos relacionados aos corpos LGBTQIAP+, com contribuições de autores como Trevisan (2019), Soliva (2016) e Louro (2018), bem como pesquisas voltadas especificamente para o campo das telenovelas, como as de Lopes (2009), John (2014) e Rocha (2016). A análise empreendida revela que Rogéria foi frequentemente relegada a vista de uma única maneira, com características que se repetiam e se conectavam aos seus próprios traços identitários.

**Palavras-chave:** Rogéria. Telenovelas. Corpo. Travesti.

## ABSTRACT

SILVA, Frederico Augusto Ribeiro da. **Rogéria**: the body of Astolfo Barroso Pinto in Brazilian telenovelas. 2023. 129 f. Dissertação (Master in Communication) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This research aims to look at the Rogéria, through an exploratory analysis, investigating the roles occupied by her body in telenovelas transmitted by TV Globo. It is understood that, with a trajectory close to fiction, Rogéria became a vanguard character in the historical plot of gender diversity in Brazil, with television being a fundamental media vehicle for the popularization of her image. Thus, the dissertation reflects on the importance of a transvestite body in telenovelas, investigates the various dimensions of the narrativity of the analyzed characters, as well as creates an interweaving between the paths of the television fiction series in the country and the paths trodden by Astolfo/Rogéria. The theoretical framework mainly covers studies on LBGTQIAP+ bodies, by authors such as Trevisan (2019), Soliva (2016), Louro (2018) and research on telenovelas, with Lopes (2009), John (2014) and Rocha (2016). The analysis reveals that Rogéria seems condemned to be successively seen in a single way, with characteristics that are repeated and connected to her own identity traits.

**Keywords:** Rogéria. Telenovelas. Body. Travesti.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Linha de desenvolvimento do roteiro da telenovela.....	18
Figura 2 –	Astolfo Barroso e Valter Fernandez.....	48
Figura 3 –	Astolfo maquiando a cantora Emilinha Borba na TV Rio.....	51
Figura 4 –	Espetáculo International Set .....	55
Figura 5 –	Apresentação na casa de show Fred’s.....	58
Figura 6 –	Rogéria e Marília Pêra, em 1973.....	64
Figura 7 –	Apresentação no programa Estúdio A... Agildo da TV Globo.....	67
Figura 8 –	Tieta e Ninette na cidade cenográfica da telenovela.....	70
Figura 9 –	Nos bastidores do programa televisivo “Encontro”, Leandra Leal e as “Divinas Divas” .....	75
Figura 10 -	Ninete no bar de Chalita, observada por Perpétua.....	80
Figura 11 –	A despedida de Ninete.....	83
Figura 12 –	Rogéria como Regina .....	86
Figura 13 –	Rogéria e Daisy Lucidi em Paraíso Tropical Tropical.....	90
Figura 14 –	Carolina e Belizário na festa black-tie .....	92
Figura 15 –	Astolfo preparando os mecânicos para o ensaio .....	98
Figura 16 –	Astolfo e o dono da oficina mecânica.....	99
Figura 17 –	Alzira Celeste em sua chegada na trama.....	103

Figura 18 –	A despedida de Alzira da telenovela.....	105
Figura 19 –	A chegada de Úrsula no Sereia do Leme.....	107
Figura 20 –	A vista de Leandra Leal à Úrsula.....	109
Figura 21 –	A fé de Rogéria.....	116

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>1 A TRAVESTI DA FAMÍLIA BRASILEIRA: UM PERCURSO TEÓRICO.....</b>	<b>21</b>
1.1 <b>Corpo travesti: caminhos opostos à binaridade.....</b>	<b>21</b>
1.2 <b>Família acima de tudo: a formação conservadora da sociedade brasileira.....</b>	<b>31</b>
1.3 <b>Telenovela brasileira: um país visto em cena.....</b>	<b>37</b>
<b>2 A TELEVISÃO (D)E ROGÉRIA: UM PERCUSO HISTÓRICO.....</b>	<b>45</b>
2.1 <b>Retrato em Branco e Preto: o nascimento de Astolfo e da TV no Brasil.....</b>	<b>45</b>
2.2 <b>Na tela da tv, no meio desse povo: A estreia de Rogéria e da TV Globo.....</b>	<b>53</b>
2.3 <b>Ao vivo e a cores: a popularização de Rogéria e da TV Globo.....</b>	<b>61</b>
2.4 <b>Um novo tempo que começou: um outro século, o fim de um reinado.....</b>	<b>72</b>
<b>3 ELAS POR ELA: UM PERCURSO CRÍTICO.....</b>	<b>78</b>
3.1 <b>Ninete: a amiga de Tieta.....</b>	<b>78</b>
3.2 <b>Regina: a convidada de Desejos de Mulher.....</b>	<b>84</b>
3.3 <b>Carolina: a travesti de Paraíso Tropical.....</b>	<b>88</b>
3.4 <b>Astolfo: auxiliar de fotografia de Duas Caras.....</b>	<b>95</b>
3.5 <b>Alzira Celeste: uma avó em Lado a Lado.....</b>	<b>100</b>
3.6 <b>Úrsula: uma diva em Babilônia.....</b>	<b>105</b>
<b>ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....</b>	<b>112</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>118</b>
<b>APÊNDICE A – Resumo dos capítulos analisados.....</b>	<b>126</b>

## INTRODUÇÃO

A questão acerca da forma como uma dissertação deve ser iniciada demandou minha atenção por alguns dias. Durante esse período, revivi minhas recordações, lembrando histórias que me fizeram chorar e gargalhar, mas a folha de papel diante de mim permanecia vazia. Tentei ensaiar diferentes introduções, mas nenhuma delas parecia adequada para capturar a essência do que eu queria transmitir.

Em um determinado entardecer de uma quarta-feira, o tempo parecia transcorrer de forma mais acelerada do que o usual, e, após trabalhar em algumas propostas iniciais, percebi que a escuridão já se instalava ao meu redor. Nesse ambiente incerto, percorri o espaço envolto em sombras e, diante da ausência de luminosidade, concebi mentalmente aquele local como um teatro. Foi então que uma inesperada voz se fez ouvir:

— Eu te escolhi, era para ser você!

Sobressaltado, me deparei com alguém diante de mim: de pele clara e características tipicamente masculinas, trajando roupas brancas e assentado, pernas cruzadas, no centro do ambiente composto por fileiras de poltronas vermelhas, simulando uma plateia. A percepção se tornou nitidamente clara. Era Astolfo. Um arrepio percorreu todo o meu corpo, meus olhos se encheram de lágrimas e a única indagação que consegui articular foi a razão pela qual eu havia sido escolhido. A resposta foi instantânea:

— Por que você? Quando entrou neste teatro, a resposta estava posta. Esta é a minha morada e também é a sua. A escada, olhe a escada no palco. Olhe para o balé e para cada pena rosa que a bailarina segura, as luzes piscam, a orquestra toca. Olhe! É Marília, Bibi, Selma! Elas estão aqui. É o teatro, é a sua morada. Aqui você nasceu, aqui eu nasci. Foi na penumbra do palco que você aprendeu a sonhar, nas suas sombras que segurei a cortina e roguei para entrar em cena. Agora, no escuro da ilusão, nos encontramos. Sinta, sua mão vibra. É maravilhoso tê-lo de volta entre nós! Você faz parte dessa magia, está retornando ao seu lar.

Por um breve momento, senti que meu coração parecia querer parar, meus lábios tremiam e as lágrimas não cessavam de escorrer. Embora consciente de que tudo não passava de uma ilusão, cada detalhe se apresentava de maneira intensamente real diante dos meus olhos. Foi ao testemunhar a minha emoção, que me falou:

— Frederico, este é o seu circo místico. Chore! E sonhe, a arte só existe porque nós sonhamos. Rogéria foi o meu sonho, a minha personagem mais feliz; Astolfo não sobreviveria

sem a fantasia. Você acha que foi por um acaso que tudo aconteceu? Você sempre foi do picadeiro, seu destino estava traçado, desenhado, assim como o meu. A minha vida foi um grande espetáculo, o mais bonito que eu poderia participar. Feche os olhos! Isto é a Rogéria, sente, sou este sopro.

Algo inexplicável atravessou meu ser, suave como seda e, em seguida, poderoso como a força de um animal. Logo depois, meus olhos se abriram e percebi que estava em casa, no escuro do meu quarto, envolto por uma intensa emoção, porém paradoxalmente sereno. Tentei me reconectar ao que experienciei, mas tudo aquilo permanecia apenas em meu sonho. Mais um sonho. Sentei-me na cama e imediatamente comecei a registrar o que tinha ocorrido, com o temor de que se desvanecesse de minha imaginação. Curiosamente, naquele instante, ficou claro em minha mente que esse momento deveria ser o ponto de partida para o trabalho, pois representava os meus vínculos mais profundos com Rogéria/Astolfo: a arte e o sonho.

Apesar de não termos tido um encontro físico, percebo que muitas pessoas que fizeram parte da vida de Rogéria também tiveram algum impacto na minha trajetória. Em diferentes momentos e lugares, poderia ter me encontrado com ela. Como exemplo curioso e quase novelístico, enquanto escrevia estas linhas, meu celular vibrou interrompendo o fluxo da escrita. Era uma notificação da jornalista Marília Gabriela. Surpreendentemente, tive o privilégio de conhecê-la no palco do Teatro Anchieta, onde interpretava Nora Helmer, protagonista da peça "Casa de Bonecas - Parte 2". Na época, eu estava passando uma temporada em São Paulo, e foi assim que estabelecemos nosso primeiro contato.

Conhecida afetuosamente como Gabi pelo público, ela desempenhou um papel fundamental na minha pesquisa, através de seu olhar aguçado, influenciado tanto pelo jornalismo quanto pelo teatro, o que contribuiu significativamente para a minha compreensão mais profunda da personagem central desta narrativa. Além disso, ao longo deste percurso de investigação, encontrei inúmeras pessoas que se tornaram importantes linhas dessa intrincada "cama de gato" acadêmica e artística, proporcionando uma ampla gama de perspectivas e experiências que foram essenciais para o desenvolvimento deste estudo.

Por meio do pensamento tentacular de Haraway (2016), reconheço a profunda interconexão e entrelaçamento das existências humanas. A vida se revela em linhas que se sobrepõem, jamais em pontos ou esferas distantes. Ao considerarmos nossa própria existência, podemos visualizá-la como uma caixa de costura repleta de fios emaranhados, em constante movimento. Somos parte desse emaranhado coletivo, resultado das influências sociais, históricas e culturais que nos moldam. Nossas histórias são contínuas e inacabadas, semelhantes

a um figurino, ainda com alfinetes, agulhas e marcações, que um dia, talvez, será desvendado no palco.

Entre tecidos brilhantes, anéis, penas, pulseiras, colares e pedrarias, minha juventude foi alinhavada. Desde cedo, fui imerso no fascínio do diferente, impulsionado pelo impacto de um corpo masculino que desafiou as convenções estéticas ao subir aos palcos, rompendo as limitações impostas aos homens e construindo uma imagem prontamente associada à homossexualidade. Carrego comigo as inúmeras emoções emanadas das plateias, assim como o olhar penetrante e corajoso que desafiou os períodos de ditadura, envelhecendo diante do público adornado com uma negra pintura, mas que me enxerga sem artifícios ou maquiagem.

O meu relato evidencia que não sou um pesquisador distante do universo que estudo. A arte desempenhou um papel fundamental na minha formação e escolher a Rogéria como o foco central da minha dissertação é resultado das muitas experiências intrínsecas à minha trajetória pessoal, profissional e de pesquisa. Conforme ressalta Santaella (2001, p. 158), a temática de uma pesquisa surge a partir de um desejo profundo, e não adianta tentar ignorá-lo. A pesquisadora enfatiza que “não podemos ser infiéis ao desejo que só se deixa mostrar escondendo-se por trás de uma intenção imprecisa através da qual um tema de pesquisa aparece”. Esse foi precisamente o caso deste trabalho.

A temática emergiu com uma sensação de urgência, tornando-se inescapável. Inicialmente, foi concebida como um *short paper*<sup>1</sup> para a disciplina “Comunicação e Imaginário”, ministrada pela professora Denise Siqueira, com uma simples pergunta de pesquisa: “Quais foram os papéis desempenhados pelo corpo travesti de Rogéria nas telenovelas transmitidas pela TV Globo ao longo de suas passagens pela emissora?”. A intensa inquietação provocada por essa questão permeou meus pensamentos, me instigando a transformá-la em uma investigação mais aprofundada, que culminaria na minha dissertação de mestrado.

É relevante ressaltar o contexto histórico no qual esta pesquisa está sendo desenvolvida, em um momento em que todos foram impactados por transformações significativas em suas vidas. Esse período é marcado pela ocorrência de uma pandemia que provocou alterações nas configurações urbanas. Embora as aparências das cidades possam sugerir que tudo está como antes, é evidente a intensificação da crise econômica, mudanças nos padrões de consumo e, sobretudo, transformações na relação entre o corpo e a sociedade, caracterizada por restrições diversas (FREITAS; HELAL; SIQUEIRA, 2021).

---

<sup>1</sup> Um trabalho acadêmico conciso, que busca abordar um problema de pesquisa em poucas páginas.



Durante este momento, nossos olhares tiveram que se voltar para os computadores e celulares, tornando as interações afetivas e acadêmicas possíveis por meio de dispositivos eletrônicos. Diante de uma tela, uma das melhores alternativas seria investigar algo transmitido através dela. Estava, com isso, frente à provocação de estudar personagens de telenovelas e olhando para o maior desafio que já me propus. Recordo-me, então, do professor Darcy Ribeiro (2006) e do seu sentimento ao produzir “Povos Brasileiros”, o célebre intelectual também se sentia desafiado no processo de escrita, tendo que percorrer um longo caminho para chegar ao “imperfeito” final de sua obra.

A atividade da escrita não se apresenta como uma tarefa simples, uma vez que o texto jamais se configura como um produto finalizado. Nesse sentido, desvelar os bastidores de meu processo de pesquisa, revelando as incertezas, as dificuldades e os sonhos envolvidos, representa uma maneira de aproximar o leitor do meu universo enquanto pesquisador. É importante ressaltar que uma investigação se justifica também pelo olhar daquele que a concebe e a escreve. Conforme observado por Minayo (2009), nas ciências sociais, o observador se constitui como parte integrante de sua própria observação, permeando seu trabalho com subjetividades, conflitos e contradições.

Entretanto, é essencial ressaltar que a motivação por trás de uma produção acadêmica não deve ser guiada exclusivamente pelos interesses do autor. Um estudo deve apresentar aspectos significativos tanto para a comunidade acadêmica quanto para a sociedade em geral. No caso deste trabalho, sua relevância reside na abordagem de questões relacionadas à diversidade de gênero, por meio da análise de uma travesti que conseguiu conquistar espaço nos lares tradicionais brasileiros, afirmando-se, muitas vezes, como um homem, enquanto performava uma mulher. A importância se torna ainda mais evidente ao considerar que a análise se direciona às telenovelas, sendo produtos televisivos que capturam, ao longo do tempo, a atenção de diversos espectadores em todo o país.

Iorio (2010, p. 18) ao estudar as ficções seriadas da autora Glória Perez, afirma que a telenovela possibilita uma troca entre “a elite e a população carente, a criança e o idoso, o intelectual e os milhões de analfabetos. Poderosa em sua capacidade estabelecer esta inusitada ligação entre polos opostos e eficaz em ‘agendar’ as conversas dos brasileiros do Oiapoque ao Chuí”. Com isso, é possível afirmar que permeia o cotidiano do Brasil, estando presente na vida dos seus cidadãos e, ao mesmo tempo, os transportando para outros mundos e novas realidades.

De forma distinta ao teatro, em que o espectador se desloca até o espaço de encenação, a telenovela se dirige aos brasileiros em suas casas, apresentando sua narrativa por meio da televisão, que Bourdieu (1997) considera um objeto carregado de uma atmosfera sagrada.

Segundo o autor, a televisão é um elemento de união, especialmente no final do dia. O desenho das salas nas residências, historicamente em transformação, era concebido com a tela luminosa no centro, conectada à tomada, sempre pronta para entreter a família e exibir as tramas ficcionais.

Ao analisar as telenovelas, é perceptível que sua fórmula aparenta ser simples. Em termos gerais, apresentam um retrato da sociedade, com uma história que se desenrola em torno de um casal heterossexual e sua busca por estabilizar seu relacionamento amoroso. No entanto, nos bastidores dessas produções residem diversas complexidades. Hamburger (2005) ressalta que, para que esse tipo de ficção seriada seja veiculado, é necessário apresentar uma sinopse à emissora de televisão, que avaliará e aprovará o desenvolvimento da ideia. Dessa forma, a narrativa só é autorizada a ser desenvolvida mediante o aval daqueles que estão à frente do canal.

Logo, o olhar proposto nesta dissertação se volta para um corpo travesti assumindo papéis desenhados por autor(es), dirigidos por outro(s) profissional(is) e, principalmente, aceitos pela emissora televisiva para integrar a telenovela. Nesse contexto, o estudo parte do pressuposto de que as personagens ficcionais não necessariamente refletem a maneira de pensar e agir dos artistas que as interpretam, mas, em alguns casos, pode haver uma interseção entre ambas. A hipótese formulada está fundamentada nessa possibilidade e se encontra presente no cenário inicial do trabalho: o teatro.

Quando observada a história das artes dramáticas, um dos principais capítulos pode ser intitulado como *Commedia Dell'Arte*. Originada na Itália no século XV e mantendo-se popular até o século XVIII, essa forma de expressão foi impulsionada pelos festivais carnavalescos e caracterizava-se por uma dramaturgia baseada na improvisação e no humor. Segundo Vieira (2005), o foco central dessa encenação residia no corpo, especialmente em suas partes inferiores, como coxas, nádegas e órgãos genitais. Um corpo distante da estética apolínea<sup>2</sup>, mas próximo à natureza humana, refletindo contrassensos, imperfeições e uma plenitude contraditória.

Evidentemente, esses elementos intrínsecos à *Commedia Dell'Arte* são de grande relevância para a presente investigação. Todavia, convém enfatizar um outro aspecto: nesta forma de expressão artística, cada artista era atribuído a um personagem permanente que, normalmente, o representava ao longo de toda a sua trajetória profissional. Surge, então, a hipótese de que essa mesma dinâmica se aplicou às experiências de Rogéria nas telenovelas.

---

<sup>2</sup> Relacionada à Mitologia Grega e ao Deus Apolo, a expressão remete ao ideal de beleza harmoniosa.

Vanguardista em questões de gênero no contexto da mídia brasileira, ao mesmo tempo, pode ser que tenha sido constantemente convidada a encarnar sua própria personalidade, ao interpretar figuras dramáticas tramadas com os obsoletos fios da antiga comédia italiana. A fim de averiguar essa conjectura, analisar os seis papéis desempenhados por Rogéria, em telenovelas da TV Globo, se torna o objetivo central do trabalho.

Entre os objetivos específicos delineados para esta pesquisa, espera-se documentar a trajetória de Rogéria/Astolfo, tendo como foco a sua trajetória na televisão brasileira; realizar um aprofundamento teórico direcionado ao corpo e suas simbologias na sociedade, especialmente em produções que estão relacionadas às travestis; e a elaboração de um levantamento das cenas de Rogéria em telenovelas na TV Globo (única emissora que a artista atuou nesse formato de programa televisivo), visando investigar os elementos que constituíram as personagens por ela interpretadas.

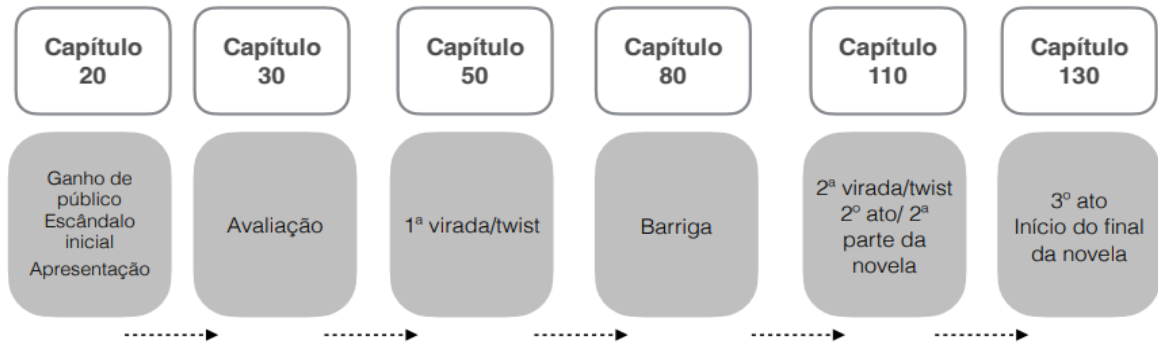
Com base na concepção de "telerrealidade" proposta por Muniz Sodré (1992), será considerado que a televisão é capaz de gerar uma representação semelhante à realidade por meio do uso de recursos digitais, permitindo ao público uma imersão e uma experiência sensorial artificial. Nesse sentido, a sociedade tem contato com um reflexo de si mesma, muitas vezes distorcido e exagerado, porém que apresenta aspectos significativos de seus imaginários.

É interessante sublinhar que o trabalho assume um olhar para o imaginário proposto pelo professor Maffesoli (2001) que o enxerga como algo real, ultrapassando o individual e penetrando no coletivo. A noção de imaginário contempla, portanto, as construções mentais que fortalecem (e modificam) a estrutura societal, o imponderável, aquilo que transcende e o “estado de espírito que caracteriza um povo” (MAFFESOLI, 2001, p. 75). Neste alinhavo, vale recordar, também, Siqueira e Siqueira (2011, p. 659) colaborando com a costura acadêmica:

Imagens operam no campo do simbólico, das representações coletivas. São construções mentais, possibilitadas pela percepção dos objetos contidos nos mundos físico, social e cultural. A percepção do mundo exterior e objetivo – mas também do interior e subjetivo – é uma das condições da construção das imagens e de sua dinâmica, o imaginário. As imagens guardam, portanto, alguma relação do mundo exterior com a dimensão interna dos sujeitos. Assim, imagens não são simples cópias dos dados percebidos por nossos sentidos ou reproduções fiéis dos objetos percebidos da realidade.

Com base na noção de imagem e imaginário, para concretização do estudo, foi pensada em uma metodologia delineada, inicialmente, por meio da linha de desenvolvimento do roteiro das telenovelas:

Figura 1 — Linha de desenvolvimento do roteiro da telenovela



Fonte: Rocha, 2022

De acordo com a abordagem de Rocha (2022), a narrativa das telenovelas se desenvolve em três atos. O primeiro tem como objetivo conquistar o público, apresentando a história central. A partir do trigésimo capítulo, ocorre uma análise dos caminhos que a trama seguirá, e por volta do capítulo cinquenta, a história recebe sua primeira reviravolta, introduzindo novos escândalos e revelações que podem surpreender o telespectador. A segunda reviravolta ocorre aproximadamente no capítulo cento e dez, trazendo elementos que movimentam ainda mais a trama. É importante ressaltar a presença de uma fase de "barriga", na qual os assuntos se repetem e poucas mudanças significativas ocorrem na vida das personagens.

É evidente que essa estrutura de roteiro não é seguida pelos autores como uma fórmula imutável no desenvolvimento de suas ficções seriadas. No entanto, essa estrutura serve como uma referência para os acadêmicos delinear seus estudos. No caso desta dissertação, o foco reside em descobrir em qual ponto da trama cada personagem analisada pode ser situada. Além disso, a pesquisa busca examinar a sobreposição das linhas narrativas em todas as telenovelas investigadas, a fim de identificar possíveis semelhanças nos momentos em que Rogéria ingressou e saiu das tramas.

Uma vez mais, emerge uma ideia que envolve linhas e sobreposições, remetendo ao jogo de entrelaçar fios. Nesse contexto, é relevante esclarecer que, embora não se apresente como uma metodologia em si, o pensamento de Donna Haraway (previamente mencionado no texto) se coloca como uma fonte fundamental para a reflexão ao longo deste trabalho. Para a autora, os jogos de cama de gato são uma forma de esquematizar a interação entre todas as espécies, sejam elas vivas ou não, resultando em uma dança de encontros que molda sujeitos e objetos (HARAWAY, 2022).

Nesse contexto complexo, é crucial compreender que o jogo analisado nesta dissertação ocorre simultaneamente à sua exibição. Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2003), outra referência basilar neste trabalho, ressalta que a telenovela geralmente é lançada com apenas vinte e cinco capítulos gravados, o que a torna uma obra aberta e constantemente avaliada. Segundo a acadêmica, no jogo de interação entre a telenovela e o público, que busca a mobilização empática por meio de seus conteúdos temáticos, formais e estéticos, cada detalhe é relevante: “a abertura, a história central, as tramas paralelas, os atores, os cenários, as músicas, os figurinos” (LOPES, 2003, p. 27).

Considerando os diversos elementos que permeiam uma narrativa seriada e as complexidades intrínsecas às suas tramas, adotou-se como estratégia metodológica a realização de uma busca audiovisual no acervo da TV Globo. Para a constituição do corpus da pesquisa, foram selecionadas seis produções originais da emissora, utilizando um sistema de triagem baseado na classificação amplamente reconhecida pela população e descrita por Peret (2005), que divide as telenovelas em três categorias distintas: "novela das seis", "novela das sete" e "novela das oito". Em seguida, foram analisados os resumos diários de todos os capítulos das telenovelas selecionadas, com o objetivo de identificar as participações de Rogéria nas tramas. Esse processo minucioso possibilitou a seleção de todas as cenas em que a referida artista esteve envolvida, catalogando-as para posterior apreciação. Para interpretar os trechos selecionados das telenovelas, também foram escolhidos alguns procedimentos típicos da análise de imagens em movimento proposta por Rose (2002). Para a autora:

Os meios audiovisuais são um amálgama complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, sequência de cenas e muito mais. É, portanto, indispensável levar essa complexidade em consideração, quando se empreende uma análise de seu conteúdo e estrutura (ROSE, 2002, p. 343).

Portanto, considerando a complexidade do meio televisivo, o terceiro capítulo desta dissertação apresentará uma análise abrangente das figuras dramáticas investigadas. Cada personagem será abordada em um subcapítulo específico, no qual serão destacadas suas características distintivas, tais como o núcleo ao qual pertencia, sua composição sociofamiliar, as falas proferidas, o gestual adotado, a justificativa dramaturgica, o tom e as emoções expressadas, além da estética adotada, especialmente no que diz respeito à maquiagem, adornos e figurinos utilizados. Serão também abordados pontos gerais referentes a cada telenovela, como o autor responsável pela obra e o horário de transmissão, visando estabelecer conexões entre a personagem analisada e os contextos mais amplos que envolvem a trama em questão.

Antes, partindo dos muitos emaranhados que formam a história e ainda recebendo a influência de Haraway (2016, 2022), o segundo capítulo buscará apresentar a trajetória de Rogéria entendendo os muitos “nós” que a linha de sua vida apresenta, entrelaçando com a linha do tempo da televisão no Brasil. É importante conhecer o menino Astolfo, que sonhava através de uma tela e o jovem Rogério (maquiador da TV Rio). Assim como é fundamental visitar a TV Globo, observado a sua evolução tecnológica e a sua consolidação como uma “fábrica” de telenovelas. É importante ressaltar que o tema abordado é vasto e abrangente, e, portanto, este texto apresentará apenas uma parcela desse intrincado entrecruzamento, evidenciando que as histórias de Rogéria e da televisão se entrelaçam em diversos momentos.

No primeiro capítulo, será realizado um aprofundamento teórico com o intuito de estabelecer a fundamentação conceitual do presente trabalho, abordando questões acadêmicas pertinentes que emergem da frase "a travesti da família brasileira". Será dedicada uma reflexão à noção de corpo **travesti**, considerando sua capacidade identitária de confundir os padrões estabelecidos, em um país com traços conservadores baseados na “**família**, moral e bons costumes”. Além disso, será discutido o que é uma telenovela **brasileira**, explorando suas características distintivas e sua importância na construção de narrativas relacionadas à identidade nacional.

Peret (2005) ressalta a interessante similitude entre o percurso de um estudo acadêmico e o desenvolvimento das tramas das telenovelas, que se desdobram em capítulos e são tecidas com uma intrincada teia de personagens por diferentes atores. Nesse contexto, à medida que esta dissertação toma forma, os protagonistas da pesquisa começam a ganhar contornos definidos, anunciando a iminência do "primeiro capítulo". É chegada a hora de embarcar, assim como nas telenovelas, em uma narrativa estruturada em três atos e explorar os inúmeros matizes que envolvem o corpo de Astolfo Barroso Pinto ou, simplesmente, Rogéria.

## 1 A TRAVESTI DA FAMÍLIA BRASILEIRA: UM PERCURSO TEÓRICO

### 1.1 Corpo travesti: caminhos opostos à binaridade

[...] *“homem ou mulher? Você vai ter que se definir!” — Deixa ser quem sou! Não gostaria, telespectador, de ser mulher, nem homem. Respeito a mulher e o homem, mas sou muito feliz em ser Rogéria.” (ROGÉRIA, 1983.)*

Na entrevista ao programa televisivo *Canal Livre*, Rogéria se mostrou avessa às definições, uma atitude que ao longo do tempo foi gradualmente dissolvida, especialmente ao aderir ao título de “travesti de família brasileira”. Embora a origem exata dessa frase seja incerta, ela se disseminou amplamente e se tornou um subtítulo para artista, servindo como um ponto de partida para a investigação teórica desta dissertação. Rogéria, em especial nos últimos anos de sua vida, afirmou-se como travesti, deixando claro que não aspirava ser reconhecida como mulher trans. No entanto, muitos trabalhos acadêmicos que mencionam sua figura incorretamente a retratam como tal.

Por meio das contribuições de Rocha e Postinguel (2017), pode até ser identificado um guarda-chuva trans\*, no qual o asterisco simboliza uma proposta capaz de englobar a transgeneridade, travestismo, *drag* e de outras formas de (r)existência. Não se pretende invalidar essa perspectiva neste estudo, no entanto, é importante enfatizar que ela não corresponde à visão adotada nesta dissertação. Em vez de buscar na academia um "guarda-chuva" sob o qual Rogéria possa ser categorizada, o discurso de Rogéria serviu como indicativo para a busca de conceitos acadêmicos, respeitando, assim, sua própria autoidentificação. Assim, embora outros autores possam percebê-la e classificá-la de maneira diferente, a análise aprofundada será conduzida levando em consideração a identidade de gênero travesti.

Antes de prosseguirmos, é imprescindível compreender, através de uma base teórica, a concepção de corpo. Segundo Siqueira e Siqueira (2021), essa temática nunca foi tão importante, considerando que, ao longo da história, o corpo foi frequentemente relegado a uma posição secundária em relação à alma. No entanto, é possível observar uma mudança significativa, em que o corpo passa a ocupar uma posição central, impulsionado por transformações sociais. Essa valorização do corpo torna-se fundamental para a compreensão dos diversos fenômenos que caracterizam a vida contemporânea.

Claramente, os pesquisadores compartilham uma perspectiva alinhada à visão de Le Breton (2003), que concebe o corpo não apenas como um mero suporte da trajetória pessoal de um indivíduo, mas como uma raiz identitária na qual o sujeito estabelece suas conexões com o mundo, decodificadas por meio de suas experiências sensíveis e afetivas. Dessa forma, o pensador francês delinea uma sociologia do corpo, compreendendo-o como um fenômeno complexo e multidimensional que transcende as dimensões puramente físicas, e engloba aspectos simbólicos, culturais e sociais.

Dos corpos nascem e se propagam as significações que fundamentam as existências pessoais e coletivas; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator. Através do corpo o homem apropria-se da substância de sua vida traduzindo-a para os outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade (LE BRETON, 2007, p. 7).

Le Breton (2007) relembra o ofício do “ator”, conectando-o com a experiência do indivíduo no mundo. Descortina-se, com isso, um espetáculo societal, em que todos parecem nascer com papéis bem definidos, porém, como esse breve trecho já aponta, tais significações não surgem com os corpos, mas nascem a partir deles. Em outras palavras, as simbologias que vestem os corpos são alinhavadas por meio da relação sujeito e sociedade, em uma arena permeada por múltiplos conflitos simbólicos, que refletem as questões históricas do momento em que estão inseridos (FERREIRA, 2008).

Nessa perspectiva, Maffesoli (2004) enfatiza que a compreensão de uma época só é possível quando seus odores são sentidos. Em sua visão, o cotidiano abriga aspectos sociais e instintivos que transcendem a importância das produções eruditas. O autor demonstra preocupação com um corpo social em sua banalidade. Um de seus seguidores, Freitas (2007), ao apresentar o livro "O ritmo da vida", destaca que no tempo atual o corpo rompe a ilusória fronteira entre o público e o privado. Exemplos como a Parada do Orgulho LGBTQ+ evidenciam essas manifestações, nas quais os afetos e suas múltiplas dimensões permeiam o coletivo.

Siqueira (2015, p. 10) enfatiza, então, o corpo como comunicante, conectado com os demais por um fio contínuo de sentimentos: “A emoção cumpre um papel fundamental porque reforça vínculos além de um modo estritamente racional/objetivo. E se a existência é afetiva, ela é, também, corporal. É o corpo, com seus gestos e palavras, que materializa a emoção.” Portanto, pode ser visto como um emissor e receptor de sentimentos, participando de um processo em que é tanto influenciado quanto influenciador, capaz de inserir o homem nos espaços sociais e culturais (LE BRETON, 2007).



Entretanto, segundo Ferreira (2008), esse corpo pode também ser objeto de dominação do sistema capitalista, tornando-se frequentemente submisso à ordem política e social, ocupando os espaços correspondentes às normas estabelecidas pela classe dominante. Nesse sentido, estabelece-se uma distinção social através do capital, em que o corpo é submetido a coerções e pressões. Além disso, o corpo torna-se um objeto de interesse, especialmente para o mercado, impulsionando a chamada "indústria da metamorfose", que alimenta sonhos narcisistas e insatisfações corporais. Nessa dinâmica, a dominação assume novas formas, disfarçada pelas atrativas cores utilizadas na publicidade.

Esse fenômeno global se expande, impulsionado pelas novas mídias e pelos "filtros" que são capazes de transformar o corpo e suas formas em questão de segundos. Nesta dissertação, o foco está direcionado (e enraizado) na perspectiva ocidental do planeta, que carrega consigo uma influência cristã que permeia até mesmo o calendário. Ao visitar o Éden, é possível observar um corpo livre, porém, ao sucumbir ao pecado, ele é punido com a vergonha da nudez, a mortalidade e a necessidade do trabalho árduo (VILLAÇA, 1997). Por meio dessa narrativa, o corpo é tido como pecador e submisso à figura divina capaz de impor-lhe castigos.

Em sua obra "Vigiar e Punir", Foucault (1987) inicia o livro evocando a angustiante súplica de um corpo condenado, obrigado a pedir publicamente perdão diante de uma igreja em Paris. Os espectadores presenciavam os gritos de dor torturante e os apelos do torturado para que Deus tivesse misericórdia dele, que Jesus o libertasse. Embora essa história de 1757 esteja distante das práticas judiciais e religiosas contemporâneas, ainda podemos identificar suas influências nos discursos que perpetuam a imagem de um Deus vingativo, capaz, por exemplo, de permitir o sofrimento e a restrição dos corpos durante uma pandemia, levado pela fúria do uso do seu nome em manifestações carnavalescas<sup>3</sup>.

Ao examinar a contraposição divina, Maffesoli (2004) identifica a persistência do mal que assedia a humanidade em suas diversas manifestações, tais como violência, sofrimento, agressividade e pecado. Essa realidade inerente ao ser humano encontra expressão contemporânea nos corpos mergulhados nas lamas múltiplas das raves. É crucial evitar cair na perigosa armadilha de buscar uma definição precisa ou emitir juízos de valor entre o bem e o mal. A introdução dessa dualidade no presente estudo visa ilustrar que todas as questões, inclusive aquelas que são consideradas sobrenaturais, permeiam as atividades corporais.

---

<sup>3</sup> Uma falsa atribuição de imagens ao desfile "A Verdade vos Fará Livre" da escola de samba Mangueira foi compartilhada em diversas redes sociais para sugerir que foi feita, em 2019, a encenação do mal prevalecendo sobre Jesus e, por isso, o Carnaval foi castigado com a pandemia do Coronavírus. A doença seria, portanto, uma punição divina direcionada aos foliões e que atingiu toda a sociedade.

É fundamental lembrar que a concepção do corpo como um organismo biológico que antecede a formação da sociedade é uma construção social específica do contexto ocidental. A ideia arraigada de sua suposta naturalidade é contestada por Siqueira e Siqueira (2021), que destacam a necessidade de reconhecer que até mesmo a própria noção de natureza é uma categoria culturalmente construída. Então, aquilo que é considerado como natural é resultado das influências de diversos conhecimentos que contribuíram para sua construção. No âmbito cultural, o corpo pode ser compreendido como uma base para expressões e uma forma de identificação, conforme salientado por Louro (2018, p. 17):

Através de muitos processos, de cuidados físicos, exercícios, roupas, aromas, adornos, inscrevemos nos corpos marcas de identidades e, conseqüentemente, de diferenciação. Treinamos nossos sentidos para perceber e decodificar essas marcas e aprendemos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente, pelos comportamentos gestos que empregam e pelas várias formas com que se expressam.

Maffesoli (2005) destaca a formação contínua de uma "teatralidade corporal" nos rituais dos vestiários, onde os signos se multiplicam e se tornam manifestações do sentimento de pertencimento. Seja por meio das roupas íntimas de uma marca, do véu islâmico ou do quipá judaico, o corpo se torna um meio de expressão e identificação dentro dos grupos emocionais. Nessa perspectiva, Maffesoli (1988) enxerga um "corpo místico" que se forma por meio dessas interações comunitárias. Embora o corpo seja muitas vezes reduzido a um objeto de estudos racionais e mecânicos, sua verdadeira essência se revela na sociabilidade, na trama de uma empatia compartilhada (MAFFESOLI, 1988).

O corpo contemporâneo é moldado pelas relações sociais, conforme delineado no contexto pós-moderno. Nesse cenário, o pesquisador Freitas (2005, p. 112) destaca o papel central do consumo, em que o corpo se torna passível de ser transformado e remodelado por meio da aquisição de produtos e serviços: "no consumo configuram-se as mais diversas tribos do cotidiano, tecendo e entrelaçando imensas teias sem fim". É paradoxal que, nesse constante tecer, a humanidade se confronte com sua própria finitude.

É imprescindível ressaltar que o percurso teórico adotado até o presente momento abraçou uma perspectiva essencialmente francesa. Este caminhar foi pensado pela necessidade de um recorte e, sobretudo, para evidenciar a formação do olhar do pesquisador que conduz este estudo. É importante observar, também, as decisões tomadas na construção textual. Até o momento, questões relacionadas ao gênero não foram abordadas neste contexto da discussão sobre o corpo e seus significados, o diálogo pode "vestir" qualquer um, evidenciando que todos passam por uma construção social.

Nessa perspectiva, considerando a temática em discussão e mantendo-nos imersos nas nuances do contexto intelectual francês, é pertinente recorrer ao pensamento da intelectual Beauvoir (1980). Em sua obra seminal "O Segundo Sexo", a autora introduz a ideia de que ninguém nasce mulher, mas torna-se. Publicado inicialmente em 1948, seu pensamento continua a ser complexo para muitos, mesmo décadas após sua publicação, revelando uma realidade da época que persiste, ainda que em menor medida: a identidade feminina tem sido amplamente definida exclusivamente por sua dimensão biológica. Adentrando agora na perspectiva norte-americana e em uma abordagem mais voltada para a pluralidade de gênero, Parker (2008, p. 171) destaca que:

O que significa ser macho ou fêmea, masculino ou feminino, em contextos sociais e culturais diferentes, pode variar enormemente, e a identidade de gênero não é claramente redutível a qualquer dicotomia biológica subjacente. Todos os machos e fêmeas biológicos devem ser submetidos a um processo de socialização sexual no qual noções culturalmente específicas de masculinidade e feminilidade são modeladas ao longo da vida. É através desse processo de socialização sexual que os indivíduos aprendem os desejos, sentimentos, papéis e práticas sexuais típicos de seus grupos de idade ou de status dentro da sociedade, bem como as alternativas sexuais que suas culturas lhe possibilitam.

Ao abordar a dualidade "macho/fêmea" ou "masculino/feminino", emerge um caráter binário. Na definição comum encontrada nos dicionários e ao realizar uma pesquisa no principal motor de busca global<sup>4</sup>, é aquilo “que classifica cientificamente os espécimes animais e vegetais por meio de duas palavras latinas que indicam, respectivamente, o seu gênero e a sua espécie”. Desse modo, a mencionada informação expõe um elemento de relevância, uma classificação científica. Tal constatação levanta a uma indagação intrigante: qual ramo científico está sendo abordado nesse contexto?

Aparentemente, a ciência em questão reflete os princípios do Positivismo e, conseqüentemente, do Iluminismo. Nessa perspectiva, a ciência está mais relacionada aos aspectos biológicos e fundamentada na razão, considerando o corpo como um mero instrumento a serviço dela, numa abordagem de geometrização do mundo. Essa concepção busca estabelecer uma igualdade linear, ignorando as complexas e diversas formas que compõem a humanidade. A classificação binária é reforçada por essa forma de pensamento, embora não seja um consenso entre os cientistas, assim como o próprio pensamento iluminista. Maffesoli (2004), por exemplo, aponta o pensamento iluminista como responsável pelas adversidades enfrentadas pela humanidade nos últimos séculos. É inegável que, ao ser amplamente adotada, essa

---

<sup>4</sup> Pesquisa realizada no site de buscas Google, com a palavra “binário”. Como resultado em destaque, aparece o significado atribuído pelo dicionário “Oxford Languages”. Disponível em: [encl.pw/SecWq](http://encl.pw/SecWq)

abordagem científica desconsiderou a complexidade social e outras formas de conhecimento em muitas produções acadêmicas.

Portanto, não há um pensamento científico único, especialmente ao falar das questões de gênero. Apresentando um olhar questionador, Butler (2003) pode ser lembrada. Para a autora, a construção do “homem” não está condicionada ao corpo masculino, assim como a composição da mulher. A autora questiona a noção binária estabelecida e argumenta que a naturalidade, que em parte sustenta essa dicotomia, pode ser facilmente desafiada ao observarmos pessoas intersexuais, que nascem com características sexuais biológicas que não se enquadram nas categorias típicas.

Butler (2003) também evoca as reflexões de Foucault, que ao analisar um caso particular, destaca que os corpos que nascem dessa maneira transcendem as fronteiras da identidade e do sexo, apresentando uma possibilidade libertadora. No entanto, essa interpretação perturba a intelectual, que ressalta que mesmo aqueles que ultrapassam o ideal imposto ainda são regulados por um sistema opressivo que engloba a todos. De maneira interessante, essa perspectiva está intrinsecamente ligada à própria obra de Foucault (1999) e sua noção central de biopoder. O autor enxerga uma "sociedade normalizadora" que exerce uma vigilância especial sobre os corpos, chegando até mesmo à psiquiatrização das chamadas "perversões".

É de extrema importância ressaltar a relevância do tema da psiquiatrização, que tem sido objeto de consideráveis avanços recentes. No contexto da orientação sexual, é crucial destacar a retirada da homossexualidade da lista de doenças da Classificação Internacional de Doenças (CID) em 1990, sendo previamente classificada como "homossexualismo", termo que carregava uma conotação patológica. Da mesma forma, somente em 2018, a transexualidade foi removida da lista de transtornos mentais da CID (RODRIGUES, 2018). Essa cronologia evidencia que apenas nos últimos anos a sociedade passou a reconhecer que as pessoas travestis e trans não necessitam de intervenções psiquiátricas em virtude de sua identidade de gênero. É importante ressaltar que a noção de doença está intrinsecamente vinculada à busca pela cura ou, pelo menos, da necessidade de cuidado.

Observa-se, portanto, um avanço no percurso teórico traçado. Inicialmente, buscou-se descrever o corpo de forma abrangente, considerando seus aspectos gerais. Em seguida, foram explorados os elementos biológicos e racionais que frequentemente servem como justificativa para a binaridade de gênero, ao mesmo tempo em que revelam a existência de pessoas que não se enquadram nessa dicotomia. Agora, voltamos nossa atenção para os aspectos mais subjetivos, nos quais não há indicações anatômicas explícitas, mas sim a experiência de uma

profunda inadequação em relação ao gênero que lhes foi atribuído. Nesse contexto, adentramos o universo dos corpos que se inserem na categoria T da sigla LGBTQIAP+.

Uma das indagações recorrentes envolve a distinção entre mulheres transexuais e travestis. Segundo Barbosa (2010, p. 3), essa questão não representa apenas um desafio externo, mas também afeta muitas pessoas que não se identificam com o gênero atribuído no nascimento. A partir de sua experiência no Centro de Referência da Diversidade (CRD), o pesquisador observou que entre as pessoas assistidas “podiam se dizer travesti em uma situação, trans, transexual, em outras. Também era possível perceber que algumas dessas pessoas já haviam se identificado de várias formas em diferentes momentos da vida”. Ao longo do texto, destaca-se a cirurgia de transgenitalização<sup>5</sup> como um elemento distintivo, porém é importante ressaltar que tal concepção não se sustenta atualmente.

Com a rapidez dessas transformações, ainda hoje pode ser percebida em muitas pessoas a dificuldade em se definir, especialmente, aquelas que vivenciaram a chegada de novos termos. A cantora e travesti Divina Valéria — que aparecerá no percurso histórico representando as amigas de Rogéria — ao apresentar um vídeo, em 2021, interpretando a canção *Camarim*, relatou: “[...] com 77 anos, ainda querendo fazer muitas coisas, eu vou cantar aqui uma música que eu gosto muito, uma música de Hermínio Bello de Carvalho e Cartola. Como dizem, eu sou uma trans, mas afinal, gente, eu me vejo como uma artista” (VALÉRIA..., 2021). É interessante observar que ela não se enxerga na classificação inserida, contrapondo com a curiosa conexão entre o seu gênero e o seu ofício artístico.

O discurso de Valéria reflete uma conexão significativa com a noção de "travesti profissional", termo que surgiu nas narrativas de sua geração e é descrito por Soliva (2016, p. 143) como uma categoria que “abrange um conjunto de pessoas que começavam a construir suas subjetividades a partir da prática de transformar o corpo masculino em feminino – mas não era qualquer feminino, tratava-se de uma hiperfeminilidade, uma performance glamourosa”. O *glamour* que ganhou espaço, especialmente, em cena, nos espetáculos como *Le Girls* e *International Set*.

A utilização do termo "profissional" estabelece uma distinção em relação à prática lúdica de se vestir de mulher, à brincadeira de foliões que se tornou popular no Carnaval desde o início do século XX. Diversos registros jornalísticos que descrevem as festividades de fevereiro mencionam homens "travestidos" ou "em travesti". No teatro de revista, era comum o uso da expressão, onde atores ocupavam papéis femininos ao "fazer travesti". Foi com a

---

<sup>5</sup> Corresponde à cirurgia de redesignação sexual, alterando as características físicas dos órgãos genitais.

chegada de Ivaná ao Brasil, trazida por Walter Pinto em 1953, que houve uma transformação significativa nessa representação. Ivaná, ao romper com os estereótipos exagerados e provocar a atenção do público (que muitas vezes a desrespeitava), apresentou uma materialização do feminino no palco, representando uma vanguarda ao abrir caminhos para uma abordagem distante da caricaturização da mulher (SOLIVA; GOMES JUNIOR, 2020).

No contexto inicial, visto no século passado, a terminologia "travesti" poderia parecer estar mais associada à prática artística da *drag* e, embora não tenha sido abordado completamente a distinção entre mulheres transexuais e travestis, é relevante fornecer uma compreensão dos elementos constitutivos de uma *drag queen*. Para tanto, mais uma vez é acessada à definição disponibilizada pelo principal mecanismo de busca online: “homem que se veste com roupas extravagantes tradicionalmente associadas à mulher e imita voz e trejeitos tipificadamente femininos, apresentando-se como artista em shows etc.”<sup>6</sup>.

A seleção das definições fornecidas pelo mecanismo de busca do Google tem como propósito suscitar uma reflexão sobre o conteúdo disponibilizado, que embora seja facilmente acessível, tende a perpetuar uma compreensão limitada e distorcida da realidade. Um exemplo disso é a associação da *drag queen* a um figurino extravagante, o que sugere que a criação artística deva ser necessariamente exagerada. No entanto, é importante ressaltar que ser uma *drag queen* não requer a adesão a estereótipos ou a restrição a uma determinada representação. A prática da *drag* é tanto uma expressão artística como uma manifestação política, ao questionar e evidenciar que a noção de feminino é uma construção social, assim como a representação do masculino. Vale sublinhar que gênero, portanto:

[...] não é exatamente o que alguém “é” nem é precisamente o que alguém “tem”. Gênero é o aparato pelo qual a produção e a normalização do masculino e do feminino se manifestam junto com as formas intersticiais, hormonais, cromossômicas, físicas e performativas que o gênero assume. Supor que gênero sempre e exclusivamente significa as matrizes “masculino” e “feminina” é perder de vista o ponto crítico de que essa produção coerente e binária é contingente, que ela teve um custo, e que as permutações de gênero que não se encaixam nesse binarismo são tanto parte do gênero quanto seu exemplo mais normativo (BUTLER, 2014, p. 253).

Para Butler, gênero está conectado à performance, não sendo algo intrínseco ao ser humano. São construções que ganham novos desenhos e outros traços sempre que a História caminha. Essa perspectiva ajuda a compreender por que Rogéria não era considerada uma *drag queen* no início de sua carreira, uma vez que a palavra *drag* só ganhou popularidade no Brasil

---

<sup>6</sup> Pesquisa realizada no site de buscas Google, com a expressão “drag queen”. Como resultado em destaque, aparece o significado atribuído pelo dicionário “Oxford Languages”. Disponível em: [encl.pw/qMeXO](https://encl.pw/qMeXO)

a partir da década de 1990, sendo pouco utilizada anteriormente. Para Chidiac e Oltramari (2004, p. 476) as travestis deram os primeiros passos para que essa manifestação artística fosse reconhecida e observam um ponto em comum entre as *drags* e as travestis: “percebem suas ‘frasqueiras’ de maquiagem como peça de suma importância. Ali carregam todos os artigos que são essenciais em seus processos de transformação.”

No entanto, há uma distinção que separa a figura da drag queen da travesti. Enquanto a drag queen explora a performance do feminino em momentos específicos, não mantendo essa identidade de forma constante em sua rotina, a travesti abraça permanentemente a estética associada às mulheres. É interessante observar que essa noção foi construída pela geração de Rogéria, que passou a adotar a prática de "fazer travesti" também em seu dia a dia, criando assim a ideia de "ser travesti". Conseqüentemente, a imagem do homem foi gradualmente abandonada, assim como o verbo "fazer" que anteriormente acompanhava a denominação, transformando-se simplesmente em "travesti". Essa transformação reflete uma mudança na autopercepção e identificação dessas pessoas, consolidando uma identidade travesti que vai além de uma performance temporária ou artística (SOLIVA, 2016).

Enfim, vale abordar a diferença entre a mulher transexual e a travesti. Nesse aspecto, um trecho de um livro do início do século traz à tona essa questão, destacando que as transexuais “não aceitam a sua genitália e negam ter nascido homens, enquanto que as travestis fazem uso ativo de seus órgãos genitais. As transexuais definem-se pela negação das travestis, isto é, as primeiras não querem aquilo do qual as segundas usufruem” (BENEDETTI, 2005, p. 113). É fundamental considerar que essa perspectiva reflete uma sociedade marcada por valores falocêntricos, nos quais o significado e a importância são atribuídos predominantemente ao pênis, remetendo à imagem do falo e à concepção de ereção.

Conforme mencionado anteriormente, é essencial destacar que a noção de gênero não está vinculada aos órgãos genitais, especialmente quando se trata de criar distinções. É fundamental compreender que a preferência por ser penetrado durante uma relação sexual não torna alguém mais mulher, assim como o ato de penetrar não torna alguém mais homem. Ao perpetuar na sociedade a nociva concepção de que o papel "ativo" - ou seja, aquele que realiza a penetração - é tido como mais masculino por não se conformar aos estereótipos femininos e à submissão, apenas reforçamos a heteronormatividade e os sistemas opressivos.

Torna-se relevante, portanto, incorporar o pensamento de Butler (2003, p. 198), que traz a noção fundamental de que “o corpo não é um ‘ser’, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia do gênero e heterossexualidade compulsória”. Nesse sentido, é crucial

romper com a noção hierárquica e adotar uma perspectiva emancipatória e, também ter como um princípio fundamental, para esta e qualquer pesquisa, que ser travesti não está intrinsecamente ligado a práticas sexuais específicas.

A perspectiva privilegiada nesta discussão está ancorada na História, conforme relatada por Soliva (2016). Ao se depararem com a estética feminina e incorporá-la tanto em suas performances no palco quanto em suas vidas cotidianas, artistas como Rogéria e Divina Valéria não passaram a ser mulheres, revelando uma não conformidade com o sistema binário de gênero. O trecho inicial do capítulo, apresentado como uma pista reveladora, evidencia a seguinte afirmação de Rogéria “[...] Respeito a mulher e o homem, mas sou muito feliz em ser Rogéria.”. Assim, fica evidente que Rogéria não conseguiu encontrar uma identidade plenamente alinhada com as duas opções convencionais que lhe foram apresentadas ao longo de sua vida. Em vez disso, ela se aproximou de uma terceira possibilidade - a identidade de travesti - que transcende as categorias de homem e mulher.

Butler (2003) sugere, portanto, que uma travesti pode ser compreendida como um sinal de subversão das noções tradicionais de identidade de gênero, questionando a concepção de dois polos distintos e complementares que tem fundamentado grande parte da história da sociedade. Nesse sentido, é importante notar que, enquanto a travesti não se identifica com a estrutura binária de gênero, a mulher transexual, como o próprio termo sugere, está inserida nessa estrutura, pois se identifica como mulher. É fundamental ressaltar esse aspecto, porque ao incluir aquelas que se identificam como travestis dentro do espectro "transexual", pode-se cair na armadilha perigosa do binarismo, entendendo que elas apenas não se identificam com o gênero que lhe foi atribuído ao nascer.

Ser travesti, portanto, implica em desafiar e subverter a dicotomia tradicional entre homem e mulher, demonstrando que tudo, inclusive nossa compreensão do corpo e do gênero, é uma construção social. Dessa forma, novos contornos e formas de vivenciar a existência podem ser delineados. É importante ressaltar que o enfoque dado neste contexto se refere à realidade brasileira, com uma perspectiva moldada a partir de um grupo social específico em que se insere o objeto desta pesquisa. A palavra "travesti" pode assumir diferentes significados e conotações em outros idiomas e contextos culturais. No Brasil, essa expressão foi forjada por uma geração que, embora não tenha tido um contato direto com o meio acadêmico, contribuiu significativamente para o debate teórico ao trilhar caminhos alternativos em relação à binariedade de gênero.



## 1.2 Família acima de tudo: a formação conservadora da sociedade brasileira

No mês de outubro de 2018, um incidente alarmante ocorreu nas dependências da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Foi descoberto um grafite contendo mensagens discriminatórias e ofensivas, como "Família acima de tudo, Deus acima de todos. Chega de viadagem. Vamos Exterminar gays e negros". Conforme relatado por Salomão (2018), a presença desse tipo de discurso não causou surpresa significativa, uma vez que discursos racistas e homofóbicos vinham ganhando espaço no país, especialmente em decorrência da ascensão de Jair Bolsonaro à Presidência da República.

É necessário enfatizar o contexto em que a pichação foi produzida, referenciando o slogan de campanha do atual presidente e seu posicionamento conservador. Esta dissertação está sendo elaborada em um período histórico conturbado, marcado pela liderança de Bolsonaro, cujas visões preconceituosas são evidentes. Em suas declarações, ele ressalta a sacralidade da família, limitando-a a uma concepção estritamente heteronormativa e cristã, na qual a diversidade não é considerada e a reprodução biológica é vista como o único fundamento válido. É necessário ressaltar, portanto, que esta pesquisa não visa a "destruição" desse modelo de família, mas sim argumentar em prol da valorização da pluralidade, que encontra suas raízes no Brasil, mas que foi suprimida pelo colonialismo.

Segundo a perspectiva de Said (2011), o passado não está morto, mas permanece presente e influencia a sociedade, deixando suas marcas. Dessa forma, a compreensão atual da família brasileira pode ser entendida como um resultado do imperialismo europeu, que moldou e restringiu as concepções predominantes de estrutura familiar. Embora se reconheça a estreita relação deste texto com o pensamento francês, é importante destacar que a França, por exemplo, esteve envolvida na expansão dos impérios ocidentais em busca de acumulação de riquezas por meio da exploração e dominação de outras terras. No contexto brasileiro, as influências mais marcantes remontam à colonização portuguesa, que incluiu a difusão da forte crença católica, que se consolidou em outros países séculos antes da chegada dos portugueses às terras Pindorama<sup>7</sup>:

Com as invasões bárbaras e a queda do Império Romano, a civilização ocidental passou por profundas transformações. O poder político, antes nas mãos dos imperadores, se esfacelou, surgindo os feudos, governados pelos seus senhores. E a Igreja Católica Apostólica Romana ganhou uma força enorme, como sendo a única instituição organizada capaz de abranger o controle, pela fé e, quando não, pelo medo. (VANRELL; ALCÂNTARA, 2012, p. 38)

---

<sup>7</sup> Possivelmente, foi o primeiro nome que os indígenas deram ao Brasil.

Dessa forma, a influência da Igreja Católica introduziu uma estrutura social que impunha restrições, contrapondo-se às relações aceitas na Grécia Antiga. No diálogo “O Banquete de Platão” (2017), são apresentadas diversas perspectivas sobre o amor, incluindo as relações homossexuais masculinas, que abrangiam também o envolvimento entre um homem mais velho e um jovem. No entanto, o catolicismo trouxe consigo a noção de pecado e condenação para esse tipo de união, disseminando-se no Brasil por meio da colonização portuguesa, que também condenou as práticas das comunidades indígenas como pecaminosas.

A *família tradicional brasileira* original, composta pelos povos indígenas que habitavam estas terras antes de 1500, tinha uma perspectiva diferente em relação à pluralidade de gênero e sexualidade, em contraste com a visão portuguesa, influenciada pelo controle imposto pela Igreja Católica. Fernandes (2016) aborda a existência de uma "homossexualidade indígena", um termo abrangente utilizado para descrever relatos de missionários, viajantes e historiadores que refletem a obsessão colonizadora em relação à sexualidade e a busca por seu controle e disciplinamento.

Como exemplo, o autor menciona um relato de Pero de Magalhães Gandavo, datado do século XVI, que descreve a existência, em Pindorama, de mulheres que “imitam os homens e seguem seus *offícios*, como *senam* fossem *femeas*. Trazem os cabelos cortados da mesma maneira que os machos, e vão á guerra com seus arcos e *frechas*” (GANDAVO, 1858 [1576], p. 47- 48, *apud* FERNANDES, 2016, p. 17). O relato também menciona que essas mulheres indígenas estabeleciam uniões matrimoniais com outras mulheres, formando laços conjugais.

Veiga (2020), em um artigo para a BBC, argumenta que a estrutura social indígena despertou um sentimento de estranhamento entre os colonizadores, que buscaram soluções violentas para lidar com essa diferença. O registro mais antigo de um homicídio motivado por homofobia no Brasil remonta ao período colonial, quando um indígena tupinambá conhecido como Tibira do Maranhão foi executado com um tiro de canhão. A execução contou com a conivência de líderes religiosos da Igreja Católica que estavam em missão no Brasil, e foi justificada como uma tentativa de "purificar" a terra.

A morte de Tibira serve como um trágico lembrete de que aqueles que se expressassem de forma semelhante poderiam enfrentar o mesmo destino. A opressão exercida pela Igreja Católica, como analisado por Vanrell e Alcântara (2012), abarcava tanto o controle por meio da fé quanto o emprego do medo, e foi utilizada para disciplinar os corpos indígenas rotulados como pederastas<sup>8</sup>. Essa classificação, no entanto, não se aplicava na vivência dos povos

---

<sup>8</sup> Termo pejorativo que se refere à indivíduos do sexo masculino que praticam relações sexuais e/ou afetivas com outros homens.

indígenas brasileiros, que possuíam um sistema de gênero distinto. O olhar europeu, ao tentar enquadrar a realidade que encontrava, revelou-se limitado em sua compreensão da diversidade corporal e das práticas culturais indígenas.

Um exemplo relevante que ilustra essa questão é o caso de Krembegi, mencionado por Fernandes (2016). O antropólogo Pierre Clastres descreveu um episódio no qual um indígena Guayaki, ao rejeitar o uso do arco, simbolicamente se transformou em mulher, abraçando essa identidade e dedicando-se à arte da cestaria. No entanto, ao analisar criticamente essa narrativa, percebe-se que Clastres não compreendeu plenamente o corpo e a identidade de gênero daquele indivíduo em um contexto cultural que incorporava uma concepção diferente de gênero.

Butler (1988, p. 78) rememora que “gênero é a repetição de estilização de atos ao longo do tempo”. Portanto, o que é considerado natural e normal deve ser compreendido, mais uma vez enfatizando, como uma construção social. Nesse sentido, é fundamental reconhecer que o Brasil, ao ser colonizado, também passou por um processo de construção de gênero. Qualquer comportamento ou expressão de gênero que é atualmente observado nas ruas e percebido como natural deve ser entendido como resultado de um processo histórico. Por essa razão, ao refletir sobre questões teóricas, é necessário revisitar constantemente a história.

Se por muitos foi considerada feminina a interpretação de “Não Existe Pecado ao Sul do Equador”, do cantor Ney Matogrosso, na abertura da telenovela “Pecado Rasgado” (1978), da TV Globo, isso pode ser atribuído ao fato de que aos brasileiros foi ensinado, em outras palavras, havia a crença de que um homem “de verdade” deveria possuir uma voz mais firme e grossa. Esse exemplo não ocorre por acaso, pois a provocativa canção também pode ajudar a compreender a visão dos portugueses ao chegarem às terras brasileiras.

Segundo Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 33), pai do compositor da canção, “corria na Europa, durante o século 17, a crença de que aquém da linha do Equador não existe nenhum pecado: *Ultra aequinoxialem non peccari*.”. Essa perspectiva contribuiu para caracterizar o território encontrado como um lugar sem lei, sem pecado e sem decência. O olhar dos portugueses em relação a essa nova terra foi construído com base em uma noção perversa, que resultou no desejo de domesticar os nativos e catequizar seus corpos.

Como contraponto, é interessante mencionar um estudo da Faculdade de Lisboa, datado de 1998, intitulado “Ser Travesti em Portugal no século XVI”. Esse estudo lança luz sobre as práticas de travestismo na época. No século XVI, era proibido que homens se vestissem com roupas classificadas como femininas. No entanto, o estudo revela que em festas e jogos, essa prática podia ser aceita pela sociedade. Um exemplo disso é o relato de Sebastião I de Portugal,

que, durante uma visita à região de Beja, presenciou uma dança realizada por meninos trajados como moças (BRAGA, 1998).

É evidente, portanto, que alguns corpos portugueses também exibiam traços plurais, rompendo com as normas impostas. Isso é importante de se destacar, pois demonstra que a pluralidade sempre fez parte da condição humana, e o encontro com o "diferente" não se limitou à chegada ao Brasil. Ao longo da história, ocorreram processos de adequação e disciplinarização dos corpos e, muitas vezes, a disciplina era imposta por meio da dor (FOUCAULT, 1987). No contexto brasileiro, esses processos corretivos foram se intensificando à medida que a colonização avançava. Trevisan (2018, p. 149) relata que:

As punições da inquisição brasileira foram as mais variadas. Havia jejuns obrigatórios, orações especiais, retiros, uso de cilício, multas em dinheiro e açoites para os casos considerados mais brandos. Nos casos considerados mais graves, a punição materializava-se em confisco de bens, degredo para outra cidade, e a prisão.

Desse modo, observa-se a influência do catolicismo no processo de disciplinarização. O crime ou pecado conhecido como sodomia fazia referência direta à história de Sodoma, uma cidade na Palestina que, de acordo com interpretações religiosas, foi destruída por Deus como punição pela prática da homossexualidade que ocorria nela (VANRELL, ALCÂNTARA, 2012).

Com o fim do Império e o estabelecimento de uma República, um novo código penal foi estabelecido. Trevisan (2018) destaca que, apesar das terminologias terem mudado, o preconceito persistiu. A partir desse momento, manifestar-se como homossexual ou travesti poderia ser considerado um crime contra a segurança da honra e da honestidade da família. A República de 1889 foi estabelecida pela elite econômica, distante dos indígenas, negros, mulheres e analfabetos, mas próxima dos homens brancos que se identificavam como heterossexuais, religiosos e ligados ao passado imperialista, exercendo domínio sobre o mercado nacional. Essa dinâmica social permite a compreensão que as classes sociais consideradas imorais continuaram marginalizadas e sem voz.

Esse domínio masculino que vem, historicamente, se desenhando também criou um problemático cenário, Louro (2018, p. 27) sublinha que “são comuns, entre rapazes e homens, em muitas sociedades, os tabus sobre a expressão de sentimentos, o culto a uma espécie de ‘insensibilidade’ ou dureza”. Assim, mesmo os homens acabam sendo afetados pelas armadilhas de uma sociedade que eles mesmos construíram. Apesar de serem privilegiados de diversas formas, eles enfrentam dificuldades em expor suas próprias vulnerabilidades e fraquezas.

Com o caminhar do tempo, a censura se tornou mais evidente e presente na legislação penal brasileira. A partir de 1932, várias atividades relacionadas às minorias, como jornais, revistas e livros que abordavam questões relacionadas à comunidade LGBTQIAP+, foram consideradas ultraje ao pudor e proibidas por serem consideradas contrárias à moral pública. A persistência em abordar tais assuntos poderia resultar em prisão e apreensão do material (TREVISAN, 2018).

Durante a Ditadura Militar no Brasil, a palavra "moral" ganhou ainda mais destaque. Na década de 1960, foi introduzida a disciplina escolar "Moral e Cívica", acompanhada do desenvolvimento de materiais didáticos específicos. Em seu estudo, Sousa (2015) destaca a existência de um livro intitulado "Brasileiro de verdade", cuja capa apresentava a bandeira do país e a imagem de um rapaz. Mais uma vez, percebe-se a figura masculina ocupando o papel de protagonismo. No contexto desse livro, os alunos eram instruídos a preencher palavras como "amor", "família", "Deus", "pátria" e "honra".

Esse material didático pode ser compreendido como uma das várias estratégias utilizadas para disciplinar a sociedade, nas quais a vergonha e a culpa são internalizadas, enquanto o controle e a censura são impostos. Nesse contexto, as questões relacionadas a gênero e sexualidade são relegadas ao âmbito privado, desconsiderando sua dimensão política e social (LOURO, 2018). Ao analisar esse período histórico, Quinalha (2021, p. 22) ressalta o seguinte aspecto:

A retórica da moralidade pública e dos bons costumes foi central na construção da estrutura ideológica que deu sustentação à ditadura de 1964. A defesa das tradições, a proteção à família, o cultivo dos valores religiosos cristãos foram todos, a um só tempo, motes que animaram uma verdadeira cruzada repressiva contra os setores classificados como indesejáveis e considerados ameaçadores à ordem moral e sexual então vigente.

Novamente, é possível observar, dentro um mesmo parágrafo, a presença constante de motes religiosos e familiares. Esses temas são recorrentes e indicam uma agenda de valores que tem perdurado desde a chegada dos portugueses ao Brasil em 1500. Dessa forma, ressalta-se mais uma vez que o processo político pelo qual o país passou nos últimos séculos frequentemente colocou as pessoas LGBTQIAP+ como imorais e doentes. Trevisan (2018) destaca diversos métodos de tratamento utilizados, como a mudança da temperatura corporal, eletrochoques e a lobotomia, que consistia na remoção de uma parte do lóbulo frontal do indivíduo.

O controle dos corpos vistos como homossexuais nunca deixou de acontecer pelas mãos governamentais, especialmente, quando observados os períodos ditatoriais pelos quais o Brasil

passou. Diversas regulamentações que visavam punir atos considerados atentado ao pudor ou ao decoro em público, bem como leis contra a vadiagem e normas voltadas para a preservação da moral e dos bons costumes, eram frequentemente utilizadas para penalizar aqueles que expressavam comportamentos considerados diferentes (QUINALHA, 2021).

Louro (2018, p. 35) ressalta que, além das leis, “meninos e meninas aprendem, também desde muito cedo, piadas e gozações, apelidos e gestos para dirigirem àqueles e àquelas que não se ajustam aos padrões de gênero e de sexualidade admitidos na cultura em que vivem”. Logo, a estrutura societal que vem se desenhando ao longo da história — alicerçada nas práticas governamentais — perpetua o desprezo e a rejeição em relação às pessoas LGBTQIAP+.

Constitucionalmente, em 1988, pode ser verificado um avanço, tendo em vista que a legislação nacional, após a redemocratização do país, foi baseada nos princípios e valores dos direitos humanos. Trevisan (2018) destaca que esse foi um marco importante no repúdio ao preconceito com base na orientação sexual e na identidade de gênero. Através do princípio da igualdade, a Constituição passou a prever, de forma explícita, a punição para qualquer forma de discriminação que atente contra os direitos e liberdades fundamentais.

É importante ressaltar que, apesar do princípio constitucional da igualdade, a efetivação dos direitos LGBTQIAP+ no Brasil encontrou obstáculos significativos. Um exemplo disso é o artigo 1.723 do Código Civil, que, até recentemente, restringia o reconhecimento da entidade familiar à união entre um homem e uma mulher. Essa definição excluía explicitamente as relações homoafetivas. Somente em 2011, o Supremo Tribunal Federal (STF) reconheceu a união estável de casais homoafetivos como uma forma legítima de entidade familiar. Antes desse marco histórico, essas uniões eram tratadas pela Justiça apenas como "sociedades", negando-lhes o pleno reconhecimento e proteção jurídica como famílias (VANRELL, ALCÂNTARA, 2012).

Portanto, apenas na última década, a palavra família pôde ser inserida na realidade LGBTQIAP+ pelas prerrogativas estatais. Mesmo assim, ainda existe uma forte resistência por parte de alguns grupos, que pode ser observada especialmente nas redes sociais e em setores conservadores da sociedade. Sublinhando a relevância da luta pela equidade, vale lembrar que o Brasil segue ocupando o topo do ranking internacional de assassinatos de pessoas LGBTQIAP+ e a democracia vivida hoje, não conseguiu se mostrar efetivamente comprometida com a diversidade sexual e de gênero, como Quinalha (2021, p. 281) conta que:

atualmente, proliferam casos de tentativa de censura emanados por políticos eleitos e, o que é mais grave, com chancela de parcela do sistema de justiça. Não há mais um serviço de censura organizado e declarado produzindo pareceres formais de limitação

à liberdade de expressão. Agora, em nome não mais da moral e dos bons costumes, mas da defesa da religiosidade da sociedade brasileira e da infância, praticam-se atos de perseguição contra parcela da classe artística que não se alinha às diretrizes oficiais das Igrejas e dos governos.

Logo, o conservadorismo no país vem do desejo da conservação de um passado rodeado de correntes religiosas, preso aos ideais de masculinidade e à ideia de família heteronormativa. O elo inicial está em 1500, quando os princípios católicos foram introduzidos no país como parte da estratégia de dominação territorial. Apesar das melhorias na legislação nacional ao longo do tempo, o conservadorismo persiste, impulsionado pelo crescimento do movimento evangélico. Com frequência, a religiosidade é utilizada como justificativa para manifestações de LGBTfobia, sempre associadas à noção de família. Curiosamente, a palavra família foi acolhida por Rogéria e, por isso, se tornou a motivadora deste subcapítulo. Ao se autodenominar “travesti de família brasileira”, a artista sinalizou até a sua aceitação pelos grupos tradicionais da sociedade brasileira, mas, ao mesmo tempo, se apresentou como um caso isolado, inesperado, em um país que, historicamente, tem resistido à diversidade, restringindo-se às normas estabelecidas pelo Cristianismo.

### **1.3 Telenovela brasileira: um país visto em cena**

Apesar de enfrentarem audiências cada vez menores, as telenovelas brasileiras continuam a exercer um impacto significativo ao se espalhar pelo território nacional. Ao longo de mais de seis décadas desde suas primeiras exibições, essas narrativas televisivas têm sido um veículo poderoso para questionar hábitos, crenças e valores arraigados na sociedade brasileira, ao mesmo tempo que desempenham o papel de difundir e reforçar múltiplos papéis sociais e culturais, abrangendo aspectos relacionados à idade, gênero, etnia e outras características que compõem nossa identidade como agentes sociais (JOHN, 2014).

Para compreender verdadeiramente o estilo ficcional das telenovelas, é fundamental traçar suas raízes até o melodrama. Segundo Lopes (2009), o melodrama nasceu com a missão educativa e Martín-Barbero (2001), uma das principais referências acadêmicas, destaca que esse gênero teatral teve origem na França e na Inglaterra. A partir do ano de 1800, ganhou popularidade através da interação com o público, sendo impulsionado pelos eventos da Revolução Francesa e pelo fato de retratar cenas que refletiam os movimentos político-sociais da época.

O melodrama pode ser compreendido como uma estrutura narrativa que reflete a consciência coletiva de uma sociedade, moldando a percepção de quem são as pessoas, como

vivem e o que sentem. Sua forma de representação é marcada pelo uso excessivo de emoções e pela ênfase nas dualidades sociais. A telenovela, por sua vez, se constitui a partir dessa matriz cultural e:

Reúne elementos clássicos do gênero melodramático, que se expressam em histórias paralelas que contam as origens míticas de personagens, amores não correspondidos, segredos do passado, identidades familiares desconhecidas, traições, maldades, mentiras, paixões, enfim, a vitimização do Bem e a exacerbação do Mal (LOPES, 1997, p. 8).

De acordo com Alves (2016), a estrutura melodramática das telenovelas é percebida pelos brasileiros como uma manifestação dos seus desejos e comportamentos, mesmo que de forma inconsciente. Aqueles que se sentem reprimidos pelo sistema social, por exemplo, podem encontrar nos protagonistas o retrato inspirador de heróis capazes de alcançar seus objetivos. Nesse sentido, a autora argumenta que as telenovelas não são apenas uma forma de escapismo da realidade cotidiana, mas proporcionam uma identificação com o mundo retratado, permitindo que os telespectadores se vejam refletidos nas histórias e personagens.

Nesse sentido, os conteúdos exibidos pelas telenovelas não são meramente recebidos e apropriados passivamente. Um exemplo é o estudo de John (2014), que direcionou sua atenção para o sistema prisional feminino e descobriu que as telenovelas se tornaram uma companhia íntima durante o período mais complexo da reclusão: a noite. Elas se transformaram em um elemento de mediação entre as mulheres detentas e o mundo além dos muros da prisão, servindo como um mecanismo essencial para ativar memórias, emoções e afetos relacionados às suas vidas antes de ingressarem no sistema prisional.

Não por acaso, ao discorrer sobre os aspectos culturais no Brasil, é imprescindível abordar as telenovelas como uma das expressões mais marcantes da identidade nacional. Elas podem ser consideradas como “um dos fenômenos mais representativos da modernidade brasileira, por combinar o arcaico e o moderno, por fundir dispositivos narrativos anacrônicos e imaginários modernos e por ter a sua história fortemente marcada pela dialética nacionalidade-mediatização” (LOPES, 2009, p. 22).

As telenovelas, de acordo com Alves (2016), são um exemplo de como o sistema midiático televisivo pode desempenhar um papel na criação de laços coletivos que oferecem opções para a realização pessoal e inclusão social. Esse fenômeno ocorre quando o público se envolve com a obra ficcional e com os indivíduos que a compõem, como os atores da história, que adquirem representações emocionais na vida dos telespectadores. De forma curiosa, há relatos de artistas que foram confundidos com seus personagens das telenovelas. A atriz Marieta



Severo, por exemplo, conta que enquanto atravessava uma rua em Copacabana (bairro do Rio de Janeiro), alguém atirou uma pedra em sua direção devido às maldades cometidas por sua personagem, Rato, em *O Sheik de Aghâdir* (1966-1967)<sup>9</sup>.

A conexão emocional entre os telespectadores e as telenovelas revela-se como um fenômeno marcante, onde os limites entre o real e o imaginário se desvanecem. Esse envolvimento intenso cria um espaço onde as memórias individuais se encontram e se fundem com as narrativas ficcionais, resultando em uma profunda identificação e empatia (JOHN, 2014). Lopes (2009) destaca que essa característica peculiar das telenovelas contribui para a construção de uma "comunidade nacional imaginada", sendo a televisão uma força fundamental na sua produção e atualização. Por meio dessas narrativas televisivas, a nação se reconhece, se conecta e reafirma sua identidade coletiva.

O Brasil visto na tela é construído através do imaginário brasileiro. Ao observar as cidades cenográficas, por exemplo, pode ser enxergada a predominância de bairros nobres, sugerindo uma tentativa de criar uma realidade baseada nos desejos coletivos. Esse anseio pode ser também notado nos “finais felizes”, semelhantes aos contos de fadas, que ajudam a destacar e, de algum modo, saciar, as vontades reprimidas pela realidade. A telenovela, portanto, é fruto da combinação entre o “mundo vivido” e o “mundo imaginado” (ALVES, 2016).

Por meio do mundo imaginado, Lopes, Borelli e Resende (2002, p. 295) registra que, nesse tipo de ficção, também pode ser desenvolvido um “realismo fantástico” e, “no contexto fantástico, o prazer reside exatamente no desenvolvimento de um padrão em que regras, pontos de partida ou soluções reservam surpresas: surpresas nem sempre inteligíveis”. Desse modo, ao analisar a linha do tempo das telenovelas, é possível identificar diferentes momentos em que a narrativa mágica esteve presente. Personagens voaram, se transformaram em animais e realizaram viagens no tempo, entre outras situações fantásticas. No entanto, é inegável que a natureza realista predomina no modo de contar novelesco.

Essa característica foi inaugurada ainda na década de 1960, essencialmente, com Beto Rockfeller, exibindo uma narrativa ficcional com ares de realidade. Essa telenovela se apresentou, também, com um marco do “abrasileiramento do gênero” (LOPES, 2009), ou seja, uma ficção de exibição diária e produzida por meio de uma ambientação naturalista, com verossimilhança de situações e atuações que refletem o modo de ser do brasileiro, especialmente, os habitantes do Sudeste do país.

---

<sup>9</sup> A informação foi comentada em diferentes programas televisivos pela atriz, como na seguinte matéria: <https://contigo.uol.com.br/noticias/novelas/marieta-severo-revela-que-foi-agredida-por-conta-de-papel-polemico-apos-primeira-novela-nao-distinguia.phtml>

Com situações que refletem o cotidiano do Brasil, é possível pensar que as telenovelas podem se tornar espaços de visibilidade de identidades. Para John (2014) aquelas que são vistas social e culturalmente como problemáticas e desviantes vêm ganhando espaço, sobretudo na TV Globo. Como exemplo, a autora relembra os relacionamentos homossexuais que, neste século, vêm recebendo mais atenção nas narrativas e têm suscitado debates e reflexões sobre a importância desses conteúdos televisivos na construção do imaginário do outro, televisivos na construção do imaginário do outro. Ponto fundamental para esta dissertação.

É importante notar também que, além dos aspectos favoráveis relacionados à diversidade, as telenovelas brasileiras, sendo produções que refletem a realidade do país, podem perpetuar e reforçar visões preconceituosas. Isso ocorre porque, como mencionado anteriormente, a concepção de família brasileira raramente incluiu a diversidade sexual e de gênero, e, para se integrarem ao cotidiano do país, as narrativas das telenovelas precisaram se adequar ao repertório e aos gostos dos telespectadores (ALVES, 2010). Nesse sentido, Trevisan (2018, p. 291) enfatiza que:

É difícil determinar com exatidão quanto as telenovelas prejudicaram ou, na verdade, difundiram a visibilidade homossexual, ainda que a utilizando para fazer sucesso. De fato, já apareceu na telinha uma ampla gama de personagens homo-bissexuais, desde o travesti mais *espalhafatoso*<sup>10</sup>, passando por mordomos, pais de santo e cafetinas, até rapazinhos/mocinhas ou empresários/as de classe média.

O autor ressalta que, fora do contexto das telenovelas, muitos atores e atrizes eram obrigados a manter em segredo suas vidas afetivas e esconder sua homossexualidade, a fim de não prejudicar sua imagem e continuar interpretando uma variedade de personagens. Especialmente os artistas que almejavam desempenhar o papel de galã (um personagem branco, cisgênero e heterossexual). A ideia de ser um grande sedutor, despertando o "desejo feminino", pode ser encontrada em diversas análises voltadas para as telenovelas e, através da interseção entre ficção e realidade mencionada anteriormente, a vida pessoal do artista não poderia colocar em dúvida essa virilidade do galã.

A complexidade se intensifica ao considerar que as telenovelas ainda são amplamente categorizadas pela sociedade como "histórias para mulheres". Conforme ressaltado por John

---

<sup>10</sup> Cabe frisar que esse trecho foi retirado do livro "Devassos no Paraíso", lançado em 1986 e, por isso, pode ser justificado o uso de um pronome masculino acompanhando a palavra travesti, assim como a confusão entre gênero e sexualidade. Porém, a edição utilizada, publicada em 2018, anuncia em sua capa que foi "revista, atualizada e ampliada", surpreendendo, portanto, pela falta de revisão e atualização. Este exemplo sinaliza que trabalhos voltados à diversidade precisam estar em constante verificação e, apesar de possíveis erros, olhares como de João Silvério Trevisan — autor basal no debate da homossexualidade no Brasil — não podem ser desconsiderados e esquecidos.

(2014), inicialmente, esse gênero televisivo era concebido especificamente para atrair o público feminino, especialmente as mulheres que eram identificadas como "donas de casa". Atualmente, a teledramaturgia ainda reflete essa ênfase no feminino, mas percebe-se uma mudança na narrativa com a figura da "vilã moderna" frequentemente desempenhando um papel central na trama e, em muitos casos, até assumindo o protagonismo, abordando questões relacionadas à maternidade como um dos aspectos centrais (ROCHA, 2016).

De acordo com Lopes (2009), na trama romântica que geralmente se desenvolve em uma telenovela, os enredos que envolvem a família, o amor, o casamento e a separação se entrelaçam, trazendo para a tela a fusão dos domínios público e privado. A autora (2009, p. 28) afirma que: “Talvez o fascínio e a repercussão pública das novelas estejam relacionados a essas ousadias na abordagem dos dramas comuns de todos os dias”. Novamente, é enfatizada a proximidade com a realidade brasileira como fator vital para as telenovelas do país.

Também é importante considerar que as telenovelas, em diversos momentos, exploraram outras culturas, recebendo uma boa aceitação por parte do público. Um exemplo disso é a telenovela *Caminho das Índias*, de Gloria Perez, que está sendo reprisada no canal Viva durante o processo de escrita do trabalho. Essa produção trouxe para os lares brasileiros o distante sistema de castas e estimulou debates sobre temas como o casamento arranjado (IORIO, 2010). No entanto, ao mesmo tempo, uma parte da trama retratou o Brasil, destacando sentimentos comuns aos brasileiros, portanto, apesar do foco na estética indiana e suas peculiaridades, o público se encontrava diante de uma narrativa que facilmente poderia gerar identificação.

A curiosidade pode ser compreendida como outro fator fundamental para o sucesso das telenovelas, sendo um recurso amplamente explorado em diversas tramas. Essa característica remonta aos folhetins que, segundo Rocha (2016), foram um fenômeno cultural e literário que contribuíram para a formação de um patrimônio narrativo. É importante lembrar que os folhetins surgiram no século XIX, na França, utilizando os jornais como meio de publicação diária de capítulos de romances. Portanto, juntamente com o melodrama, os folhetins são considerados a gênese das telenovelas.

É interessante observar que ainda é comum o uso da palavra "folhetim" como sinônimo de telenovela. No entanto, é importante superar essa noção, pois, apesar das similaridades e interconexões, a telenovela brasileira se configurou historicamente como uma narrativa com características próprias. Sinônimos ou traduções muitas vezes minimizam as particularidades desse gênero de ficção, tornando o trabalho dos pesquisadores da área um grande desafio,

especialmente ao considerar a fluidez do texto, que não permite repetir a palavra "telenovela" a cada frase.

O desafio da "não repetição" também é uma realidade enfrentada por aqueles que trabalham com a dramaturgia televisiva. Ao longo de mais de sessenta anos de exibição no Brasil, as telenovelas jamais saíram do ar, e precisaram encontrar formas de criar a sensação de novidade e surpresa dentro de uma fórmula que se repete constantemente. Para enfrentar esse desafio, os temas e questões que estão sendo debatidos pela sociedade, especialmente aqueles considerados polêmicos, são frequentemente incorporados às tramas das telenovelas. Assuntos como prevenção, diagnóstico e tratamento de doenças, uso de drogas e dependência química, violência doméstica, direitos da infância e adolescência, adoção e direitos de grupos minoritários ou excluídos são abordados (LOPES, 2009).

Trevisan (2018, p. 292) afirma que a comunidade LGBTQIAP+ foi sempre retratada nas telenovelas para satisfazer uma demanda de curiosidade reprimida, e o sucesso de um personagem homossexual está diretamente relacionado à curiosidade do público. A hipótese do autor é baseada na institucionalização de um olhar voyeurista, ou seja, aquele que obtém prazer ao observar um jogo sexual desenvolvido por outras pessoas. Os telespectadores, ao se sentirem reprimidos pela sociedade, encontravam na telenovela a possibilidade de consumir algo que reflita seus desejos eróticos.

Certamente, ao longo da história das telenovelas, as cenas que poderiam envolver contextos sensuais relacionados à comunidade LGBTQIAP+ foram suavizadas. Atualmente, com o avanço das plataformas de *streaming* e sites dedicados à pornografia, o voyeurismo dos telespectadores tem adquirido uma dimensão mais complexa, porém, no momento de escrita de Trevisan, é possível inferir que a lubricidade não era o foco central de seu pensamento, mas sim o desejo pela liberdade vivenciada pelas personagens, que poderiam proporcionar novas experiências sexuais.

Vale sublinhar que Homrich (2020) registra até uma cena de sexo envolvendo a personagem transexual Ramona, interpretada pela atriz Cláudia Raia, na telenovela *As filhas da Mãe* (2001). Segundo o acadêmico, a representação de momentos afetivos só foi possível porque o papel não foi desempenhado por uma travesti ou mulher trans. Além disso, a aceitação social foi facilitada pela construção narrativa que possibilitava a personagem ser uma mulher cisgênero que se passava por um homem golpista. Mais uma vez, é evidente o entrelaçamento entre ficção e realidade. O fato de a artista não se identificar, fora da ficção, como parte da comunidade LGBTQIAP+, foi visto como uma chancela para a aceitação da população, pois não representava uma subversão significativa das normas regulatórias.

E, ao considerar a telenovela brasileira como um reflexo da sociedade, é observado que ao longo das últimas duas décadas há uma evolução no tratamento das temáticas relacionadas à diversidade. As personagens passaram a apresentar características mais plurais, e os debates sobre a aceitação de diferentes identidades ganharam maior espaço nas tramas, muitas vezes sendo abordados de forma educativa. Segundo Lopes (2009, p. 38), essa tendência é descrita como o surgimento de um "*merchandising social*", termo utilizado pela autora para descrever:

um recurso comunicativo que consiste na veiculação em tramas e nos enredos das produções de teledramaturgia de mensagens socioeducativas explícitas, de conteúdo ficcional ou real. Entendendo-se por «mensagens socioeducativas» tanto as elaboradas de forma intencional, sistematizadas e com propósitos definidos, como aquelas assim percebidas pela audiência que, a partir das situações dramáticas, extrai ensinamentos e reflexões capazes de mudar positivamente seus conhecimentos, valores, atitudes e práticas. A mera ocorrência de um fato na trama (gravidez, consumo de álcool, agressão doméstica, discriminação racial, acidente etc.) não caracteriza *merchandising social*. Para que ocorra é necessário que haja, por exemplo, referência a medidas preventivas, protetoras, reparadoras ou punitivas; alerta para causas e consequências associadas ou quanto a hábitos e comportamentos inadequados; valorização da diversidade de opiniões e pontos de vista etc.

Pode-se observar que nos últimos anos, temas como a homofobia têm sido abordados em diversas telenovelas. Nesse sentido, Martín-Barbeiro e Rey (2001, p. 115) afirmam que o mercado televisivo busca se “[...] conectar com as novas sensibilidades populares para revitalizar narrativas midiáticas gastas”. A atualização das telenovelas ocorre em resposta às demandas sociais, e a televisão desempenha um papel decisivo no reconhecimento sociocultural, desconstruindo e reconstruindo identidades.

A telenovela se desenvolve em um ciclo interdependente com a sociedade, em que esta se reconhece, se identifica e, acima de tudo, problematiza sua própria forma de ser através das histórias retratadas na teledramaturgia. Mesmo que seja por meio de memes<sup>11</sup>, os brasileiros se renderam, até o presente momento, às tramas das telenovelas. Apontando ainda essa força, em entrevista ao jornal Extra, Lopes cita que o *remaker* de *Pantanal*, de 2022, deve ser considerado um “fenômeno midiático”. Na apresentação da matéria, é falado que os impactos chegaram ao comércio, aumentando a procura por berrantes, roupas, viagens ao Centro-oeste e cortes de cabelo inspirados em personagens (MARQUES; ALCÂNTARA, 2022).

Portanto, apesar da diminuição da audiência televisiva e, conseqüentemente, do alcance das telenovelas, esse formato de ficção seriada desempenha atualmente um papel significativo no debate sobre a sociedade brasileira. É crucial compreender que essas produções se

---

<sup>11</sup> Conteúdos voltados se propaga e se dissemina pela internet, especialmente nas redes sociais. Geralmente, consiste em uma imagem, vídeo, frase ou ideia que é compartilhada e replicada rapidamente, muitas vezes com modificações e variações criativas.

estabelecem como um espaço onde são projetados aspectos do inconsciente coletivo. John (2014) descreve essa conexão como uma "memória da telenovela", uma memória compartilhada pelo público que, há mais de seis décadas, convive com a exibição diária de programas voltados para a teledramaturgia.

Entranhado e entrelaçado, o público se sente à vontade para opinar sobre o que está assistindo. Surgem reclamações sobre as interpretações, aspectos enredos, assim como “situações vividas por um personagem na novela ou as características de seu caráter podem ser objeto de mobilização de sindicatos, do movimento negro ou gay, de políticos, de comunidades étnicas que criticam ou reivindicam mudanças” (LOPES, 2009, p. 30). Assim, é notável que uma personagem que não seja bem recebida pelo público ou que apresente linhas dissonantes com os movimentos sociais pode sofrer pressões para sair do ar. Da mesma forma, quando um(a) artista assume posições preconceituosas em sua vida pessoal, também pode enfrentar repercussões negativas e pressões por parte do público.

A história das telenovelas revela que essas obras abertas estão constantemente sujeitas à influência da sociedade, podendo ser modificadas ou influenciadas até mesmo pelo curso da narrativa. Alves (2010) destaca que essa interação colabora na análise da qualidade de uma ficção. No entanto, ao mesmo tempo, essa característica pode ser desfavorável para o tratamento de assuntos considerados controversos. Um exemplo desse impacto social é evidenciado no caso do casal formado pelas atrizes Christiane Torloni e Silvia Pfeifer em *Torre de Babel* (1998). Rejeitado pelo público, o destino das personagens foi drasticamente alterado: o casal foi vítima de uma explosão que causou a morte delas.

Apesar disso, Lopes (2009, p.41) advoga a favor da noção da telenovela como recurso comunicativo que, conjugada com ações pedagógicas, se tornou, ao longo do tempo, uma “«alavanca» que pode ser ativada na persecução da cidadania cultural, no reconhecimento das forças cooperativas bem como dos conflitos que emergem nessa caminhada.” E, embora que há o olhar crítico (fundamental para a construção do pensamento científico), é fundamental reconhecer que a diversidade, ao ser inserida na teledramaturgia, amplia a possibilidade de desenvolver na sociedade visões mais empáticas.

Ao longo deste subcapítulo, ficou evidente a conexão entre as telenovelas brasileiras e o pensamento da sociedade do país. Mais do que retratar a realidade, essas tramas apresentam os sonhos e os mundos (im)possíveis criados na imaginação de uma nação. Nesse contexto, é relevante investigar os papéis desempenhados por uma travesti nesse universo, mas antes disso, é necessário compreender sua vida e sua relação com a história da televisão brasileira.

## 2 A TELEVISÃO (D)E ROGÉRIA: UM PERCUSO HISTÓRICO

### 2.1 Retrato em Branco e Preto<sup>12</sup>: o nascimento de Astolfo e da TV no Brasil

Tolfinho<sup>13</sup> um menino curioso, encontrou no quarto da mãe um pote de pó de arroz. Movido pela curiosidade e pela vontade de experimentar, ele começou a espalha-lo em seu rosto, transformando sua pele clara em uma tonalidade ainda mais branca. Foi nesse momento que Eloah, sua mãe, entrou no ambiente e ficou surpresa ao se deparar com seu filho maquiado. Inicialmente surpresa, o filho se transformara em uma espécie de "palhacinho" aos seus olhos. Ele tinha por volta de sete anos, vivia em Niterói e crescia encantado pelas telas de cinema, uma fonte de inspiração para as suas brincadeiras de infância em que interpretava Cleópatra e Jane do Tarzan (PASCHOAL, 2016).

O pequeno Astolfo nunca imaginou que sua mãe entraria no quarto naquele momento. Ele também não fazia ideia de que, no futuro, por meio da maquiagem, fosse construir outros tantos palhaços, mocinhas e personagens que inspirariam inúmeras pessoas por meio de uma nova tela — menor do que aquela encontrada nos cinemas — mas com um lugar central nos lares brasileiros: a televisão.

Curiosamente, a história da TV no Brasil coincide com a década do nascimento de Astolfo. Ele veio ao mundo em 25 de maio de 1943, na cidade de Cantagalo, localizada no norte fluminense (PASCHOAL, 2016), enquanto as primeiras transmissões televisivas experimentais aconteceram no Rio de Janeiro em 1946, pela PRE-8 Rádio Nacional (JAMBEIRO, 2002). Dois anos depois, em 1948, Assis Chateaubriand adquiriu da RCA de Nova Iorque o primeiro equipamento de televisão instalado no país, o que levou à estreia da primeira emissora da América Latina em 18 de setembro de 1950, como relatado por Cabral (1996, p. 69).

Às 22 horas daquele dia, alguns poucos privilegiados proprietários de aparelhos de tevê ouviram as primeiras palavras transmitidas pela emissora, pela voz da atriz Iara Lins: "Senhoras e senhores telespectadores, a PRF 3 - TV Emissora Associada de São Paulo apresenta neste momento o primeiro programa de televisão da América Latina". Os dirigentes da tevê providenciaram o Hino da televisão (música de Marcelo Tupinambá e letra de Guilherme de Almeida), que seria cantado por Hebe Camargo se ela não tivesse sido impedida por uma forte gripe. Coube à atriz Lolita Rodrigues a interpretação da música.

---

<sup>12</sup> Referência à canção composta por Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque, em 1968.

<sup>13</sup> Tolfinho, como registrado em diversas entrevistas e na biografia, produzida por Paschoal (2016), seria o apelido de infância de Astolfo/Rogéria.

De acordo com Ricco e Vannuci (2017), a suposta gripe que afetou Hebe na época foi desmentida, sendo considerada apenas uma justificativa para evitar que ela cantasse o hino complexo e, assim, pudesse encontrar seu namorado. Esse fato peculiar evidencia como o início da TV no Brasil foi marcado por uma narrativa semelhante a uma novela e, que anos depois, se transformou em uma cena romântica na minissérie que retratou a vida da apresentadora. A escolha da data de inauguração da televisão no Rio de Janeiro também merece destaque, ocorrendo em 20 de janeiro de 1951, dia de São Sebastião, o padroeiro da cidade. Essa era mais uma estação televisiva sob o comando de Assis Chateaubriand (CABRAL, 1996).

Conforme ressaltado por Lins (2013), Chateaubriand era o proprietário do primeiro conglomerado de mídia do Brasil, conhecido como "Emissoras e Diários Associados". Em 1950, esse conglomerado já contava com 23 jornais, 28 emissoras de rádio e várias revistas, incluindo "O Cruzeiro" e "A Cigarra". Mesmo com a influência de Chateaubriand, sendo um criador de um império de comunicação sem precedentes no país, muitos duvidavam que a televisão pudesse conquistar seu espaço no mercado. O aparelho era importado e, portanto, muito caro, sendo considerado um objeto de luxo para a elite econômica:

[...] as emissoras mostravam adaptações de Shakespeare - Hamlet, Macbeth - e Dostoiévski - Crime e Castigo - entre outras obras primas, além de balé e música clássica. Em meados dos anos 50 elas começaram a montar programas de auditório, explorando principalmente a música popular e a imagem de seus intérpretes. De alguma forma se delineava ali o mesmo caminho da programação do rádio, que inicialmente visava a alta sociedade, e depois mudou sua programação para atingir a massa de consumidores. Em ambos os casos o fator determinante do tipo de público era o preço do aparelho receptor (JAMBEIRO, 2002, p. 50).

Assim, as principais estratégias publicitárias eram direcionadas ao rádio, que, no início dos anos 1950, era responsável por informar e entreter a maior parte da população. As músicas também desempenhavam um papel importante, enchendo o dia a dia brasileiro com uma variedade de ritmos. Como destaca Cabral (1996), durante o Carnaval, as emissoras de rádio eram os principais veículos de divulgação das músicas que embalavam a festividade, garantindo que todos estivessem familiarizados com os sucessos carnavalescos.

No ano de 1954, uma das grandes sensações do Carnaval era a marchinha "Saca-Rolha", de Zé da Zilda e Zilda do Zé, cuja letra fazia uma clara apologia ao consumo de bebidas alcoólicas (SILVA, 2021). Nessa atmosfera festiva, Astolfo se deixou levar pelo clima e decidiu se vestir de forma extravagante. Segundo relatos de Paschoal (2016), o menino colocou um maiô preto, uma saia amarela e um chapeuzinho, vestindo-se como mulher pela primeira vez em público. Infelizmente, sua tia Neusa o flagrou nessa situação e ele foi proibido de participar dos bailes de Carnaval, restando-lhe apenas a opção de ir ao cinema.



Após a proibição, Astolfo encontrou consolo no Cinema Central, localizado no centro de Niterói. Lá, ele assistiu à primeira sessão do filme *agarrar um milionário*<sup>14</sup>, e permaneceu até a última. O protagonismo feminino de Marilyn Monroe o encantou profundamente, representando tudo o que ele aspirava ser (SOLIVA, 2016). Aquele Carnaval se tornou inesquecível para Astolfo, pois, mesmo em meio à despedida da infância, ele ganhou uma "fantasia" inesperada e encontrou um ícone que o acompanharia na vida adulta, uma inspiração para a sua futura personagem.

O cinema não era apenas uma fonte de inspiração para Astolfo, mas também desempenhava um papel importante no início da televisão no Brasil. Conforme apontado por Lins (2013), para preencher a programação televisiva, eram exibidos filmes estrangeiros. Essa prática refletia as limitações e precariedades do início da televisão no país. Um exemplo disso é a TV Rio, fundada em 1955, que contava apenas com uma câmera e um pequeno estúdio. No entanto, o pioneirismo de Walter Clark levou essa modesta emissora, em diversos momentos, a conquistar a liderança, superando o poderoso canal de Chateaubriand e ganhando a preferência dos telespectadores cariocas.

Também a partir de 1955, a cidade do Rio de Janeiro se tornou o local de preferência para Astolfo. Um dos seus hábitos, conforme lembrado por Paschoal (2016), era aproveitar o sol em frente à Igreja do Outeiro, localizada no bairro da Glória. Em um determinado dia, Astolfo estava lá com um amigo, ambos usando biquínis devido aos traços femininos que possuíam. No entanto, essa cena não agradou dois policiais que estavam passando pela região, e eles acabaram sendo levados para a delegacia do Catete. Na delegacia, foram colocados em uma cela junto com outros presos, o que gerou uma grande confusão. O tumulto chamou a atenção do delegado, que acabou liberando a dupla com seus trajes de banho.

A força comunicativa de Astolfo não apenas o levou à prisão, mas também o levou a um dos lugares mais desejados do Rio de Janeiro: os bastidores da Rádio Nacional. Essa emissora de rádio era um ponto de encontro para a comunidade gay. Conforme observado por Rodrigues (2016, p. 96), a interação acontecia especialmente nos programas de auditório “onde compunham os grupos de fãs das cantoras Marlene e Emilinha Borba, que rivalizavam entre si. Muitas das redes de relações que se organizaram nesses espaços tornaram-se coesas ao ponto de atravessarem décadas”.

Astolfo também cultivou uma amizade que perduraria por décadas com alguém que ele conheceu nos bastidores da Rádio Nacional. Era Valter Fernandez, um fervoroso admirador de

---

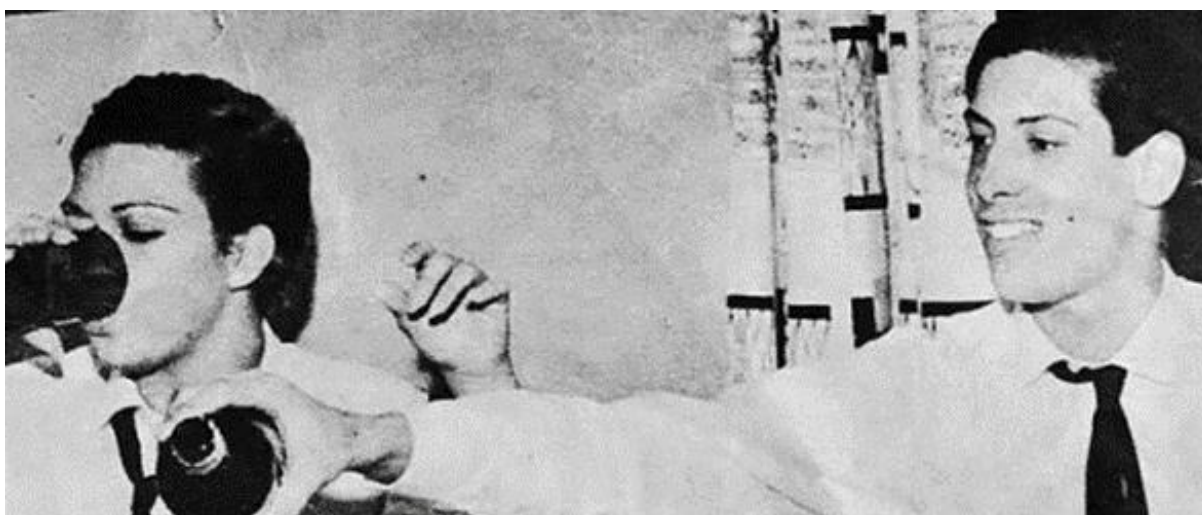
<sup>14</sup> O filme americano tem como título original “How to Marry a Millionaire” e foi produzido no ano de 1953, tendo a direção de Jean Negulesco.

Emilinha, que mais tarde se tornaria conhecido como Divina Valéria. Valter tinha uma relação familiar complicada, uma vez que sua mãe, viúva, se casou com um homem que a maltratava (SOLIVA, 2016). Para Valter, o brilho e o encanto da estação de rádio eram uma fuga da sua difícil vida doméstica. Ele criava um mundo de sonhos, onde imaginava ser amigo íntimo da cantora que tanto amava:

Nós fomos buscar uns parentes que chegavam de navio ali no porto, na Praça Mauá [...] e estava chegando Emilinha Borba, *pra* cantar no horário dela. Era uma loucura! Polícia, tudo e Emilinha não podia descer do carro. Eu assistindo aquilo, fiquei maravilhada! E falei assim: “vou vir aqui”. Aí, dali em diante eu fiquei frequentando sempre e, depois, acabei sendo amiga dela, já frequentava os bastidores, eu não ia mais para o auditório. Eu que dava sempre o “jeito” no cabelo dela. (DIVINA..., 2021).

Valter, assíduo frequentador dos camarins da emissora, compartilhou com Astolfo um mundo fascinante de encantos e descobertas. O amigo retribuiu apresentando-lhe a sua fonte de inspiração: o cinema e, também, o local em que eles se concentravam na cidade do Rio de Janeiro, a Cinelândia. Além dos filmes, as praças da região eram pontos de encontro dos homossexuais da época que, a partir do que era popular, como os concursos de beleza, criavam, por exemplo, desfiles de *misses* a céu aberto (RODRIGUES, 2016).

Figura 2 – Astolfo Barroso e Valter Fernandez



Fonte: acervo pessoal da Divina Valéria.

Soliva (2016) destaca que os concursos de beleza, especialmente o renomado Miss Brasil, realizado no Maracanãzinho, representavam um dos raros momentos em que se podia expressar a própria identidade de forma mais aberta e desinibida, ao lado do Carnaval. Era nesse

cenário que toda a criatividade e habilidade se uniam para romper com as amarras de uma moralidade rigorosa. O autor relata em sua pesquisa que Valter, possivelmente acompanhado por Astolfo, era uma das pessoas responsáveis por criar performances de destaque nas arquibancadas durante os intervalos do concurso, recebendo calorosos aplausos do público presente.

No final dos anos 1950, a televisão começava a ganhar cada vez mais espaço, embora o rádio ainda dominasse. Nesse período de transição, a cantora Núbia Lafayette lançou o samba-canção "Devolvi" de Adelino Moreira, que se tornou um enorme sucesso. A música era frequentemente solicitada nas rádios, e Astolfo conhecia a letra de cor, como compartilhou em um filme que celebrava sua vida: "Eu sempre fui a fresquinha, a mariquinha, até que um dia alguém me disse: 'Astolfo, quer cantar?' E eu respondi cantando: 'Devolvi o cordão e a medalha de ouro e tudo...'. Foi ali que tudo começou" (Rogéria..., 2018).

O jovem Astolfo começou a mostrar seu talento para a maquiagem, experimentando técnicas em suas primas e maquiando vários amigos na Cinelândia. Nesse momento, como apontado por Paschoal (2016), Astolfo assumia as personas de "Karina Monroe" e "Erika Von Strausberg". Ao mesmo tempo, Valter também mergulhava cada vez mais no universo feminino, assim como seu amigo de Copacabana, Pierre, que posteriormente adotaria o nome de Brigitte de Búzios. Era como se estivessem protagonizando um roteiro de cinema, um grupo de amigos unidos pela arte e em busca de sua identidade. Essa história ganhou vida anos depois no documentário "Divinas Divas", dirigido por Leandra Leal.

No filme, os letreiros dos cinemas e teatros brilham, iluminando uma Cinelândia vibrante e pulsante com sua rica vida cultural. A região era um verdadeiro paraíso de opções de entretenimento para o grupo formado por Astolfo, Valter, Pierre e cerca de outros dez amigos. Cezinha (César Sepúlveda), um dos integrantes, sempre comprava um tabloide para decidir qual filme iriam assistir. Já Vicente de Fleuri, que mais tarde se transformaria em Veruska, teve a ideia de criar o próprio jornal mensal do grupo, intitulado "Cinelândia a Noite". Essa publicação registrava os acontecimentos da região, os famosos que por lá passavam e, especialmente, os romances e flertes que fervilhavam no ambiente (COMO ERA... 2021). Segundo Siqueira (2009), a Cinelândia se tornou um território de sociabilidade fundamental, um símbolo de memória coletiva para aquele grupo e, hoje, é uma parte importante do imaginário LGBTQIA+.

Em 1962, uma notícia chegou nas praças da região: Astolfo seria o visagista da TV Rio. Fábio Pillar (que no futuro se tornaria Fabette) foi quem comunicou a Astolfo sobre a vaga disponível na emissora. Movido pelo desejo de explorar novas oportunidades profissionais,

decidiu arriscar-se nessa empreitada. É importante sublinhar que, além de indicar Astolfo, Fábio também estendeu sua ajuda a Valter. O padrasto dele, ao saber do “desvio”<sup>15</sup> do enteado, o expulsou de casa. O amigo, compreendendo a situação, ofereceu abrigo em seu próprio apartamento localizado em Botafogo. Valter teve que começar uma nova vida, trabalhando no escritório da Cosmo Engenharia (SOLIVA, 2016). Enquanto isso, Astolfo dava os seus primeiros passos na televisão:

Quando Astolfo chegou para a entrevista na sede da TV Rio, na Avenida Atlântica, em Copacabana, já havia alguns candidatos. Foi recebido pelo maquiador do Chico Anysio, o argentino Óscar, que pediu que maquiasse alguém. Depois de conferir o resultado, Óscar não teve dúvida: “Fica, você está empregado!” (PASCHOAL, 2016, p. 29).

A TV Rio já havia superado as precariedades do passado. A sua grade no início dos anos de 1960 contava, especialmente, com programas humorísticos e de auditório, como *Praça da alegria* (que posteriormente foi rebatizada como: *A Praça é Nossa*, no ar até hoje), *Chico Anysio Show*, *Noite de gala* (com Flávio Cavalcanti) e *Discoteca do Chacrinha*. Foi também na emissora que nasceu o *Jornal Nacional*, pelas mãos de Walter Clark, que ganhou esse nome por exigência de um patrocinador (ABREU, 2010).

Antes da chegada de Astolfo, o canal entrou para história sendo a primeira emissora televisiva a usar o videoteipe<sup>16</sup> de forma revolucionária. Embora a TV Record tenha utilizado discretamente essa tecnologia durante a inauguração de Brasília, é amplamente reconhecido que o programa de Chico Anysio na TV Rio foi um marco significativo nesse sentido. Na TV Rio, em 1961, o humorista interpretou diferentes personagens, contracenando com ele mesmo (RICCO; VANNUCCI, 2017).

Em 1962, Astolfo, atuando como maquiador no programa de Chico Anysio na TV Rio, teve a oportunidade de maquiar a atriz Zélia Hoffman. Por considerar seu nome formal demais, Zélia decidiu atribuir-lhe uma designação mais leve e condizente com sua personalidade. Assim, Astolfo foi rebatizado como Rogério (PASCHOAL, 2016). Em uma entrevista concedida à jornalista Marília Gabriela em 1998, Astolfo mencionou outra motivação para essa mudança de nome. Na época, havia um diretor na TV Rio que compartilhava o mesmo nome que ele. Ao ser chamado por seu nome original em um determinado local, houve uma confusão

---

<sup>15</sup> Neste período, Valter se considerava homossexual e a homossexualidade, no século XX, foi comumente e erroneamente classificada como um desvio sexual ligado a um distúrbio de personalidade.

<sup>16</sup> Sistema de gravação de imagens televisivas que utiliza como suporte uma fita plástica fina, coberta por partículas magnéticas.

com o diretor. Essa situação levou Astolfo a decidir imediatamente adotar o nome Rogério para evitar mal-entendidos (DE FRENTE..., 2021).

Figura 3 — Astolfo maquiando a cantora Emilinha Borba na TV Rio



Fonte: PASCHOAL, 2016.

É relevante ressaltar o motivo pelo qual Eloah optou por nomear seu filho como Astolfo. O nome foi escolhido em referência ao seu pai e avô da criança, Astolfo Barroso, uma personalidade proeminente no município de Cantagalo. fato diretamente relacionado ao fato de o menino ter nascido na mesma cidade. E esse seria o motivo do nascimento do menino na cidade. No entanto, o nascimento de Astolfo foi marcado por complicações significativas e caracterizado por sua natureza delicada, a ponto de contar com a presença de dois padres. Considerava-se altamente improvável que a criança sobrevivesse, dadas as circunstâncias desafiadoras enfrentadas durante o processo de parto:

Mamãe foi me parir em Cantagalo, quase morri, fui tirado a fórceps [...] Mamãe estava perdendo muito sangue, então veio o tal do fórceps. [...] Sai! E foi uma coisa fantástica ter o nome do meu avô, porque, se não fosse Astolfo, seria Edmundo. Aí eu me matava, porque é muito macho (DOCUMENTÁRIO..., 2017).

Se Tolfinho enfrentado dificuldades para chegar ao mundo, o mesmo aconteceu com Albertinho, personagem da telenovela *O Direito de Nascer*, que estreou em 1964, na TV Rio. A trama foi um dos primeiros êxitos dramaturgicos da televisão, e Astolfo, agora conhecido como Rogério, acompanhou a produção. Ricco e Vannuci (2017) apontam a importância desse enredo e lembram que o gosto popular por esse estilo narrativo já existia desde as radionovelas. Aliás, nesse período, era comum que muitos atores das emissoras televisivas tivessem experiências anteriores no rádio registradas em seus currículos.

No seu livro de memórias, Sérgio Britto (2010) destacou também a influência do teatro nas telenovelas, principalmente devido à presença de diversos atores que migraram para a televisão para participar de encenações teatrais. Esse foi o seu caso. Ele chegou à TV Tupi, em São Paulo, para realizar o teleteatro às 22h, nas segundas-feiras, no início dos anos 1950. O projeto envolvia atrizes como Cleyde Yáconis, Beatriz Segall, Fernanda Montenegro. Em seis anos, foram dezenas de produções.

Em seguida, Sérgio foi convidado para trabalhar na TV Rio, onde continuou sua trajetória no teatro televisivo, que aos poucos estava sendo substituído pelas telenovelas. Na emissora, ele recebeu uma convocação para dirigir *A Morta sem Espelho*, em 1963, ficção seriada escrita por Nelson Rodrigues. Ruy Castro (1992), na biografia do dramaturgo, descreve a produção com a primeira telenovela de todos os tempos. No entanto, vale ressaltar que a "primogênita" foi ao ar logo na estreia da TV, em 1951, intitulada "Sua Vida me Pertence" e, em 1963, realmente foi exibida pela primeira vez uma telenovela diariamente, porém a transmissão foi pela TV Excelsior. A atração era chamada *2-5499 Ocupado* (RICCO; VANNUCCI, 2017).

Porém, é pertinente destacar que a visão de Ruy Castro (1992) pode ser justificada pelo fato de ser a estreia televisiva de Nelson Rodrigues e pelas próprias recordações do renomado autor, que afirmou: "*A Morta sem Espelho*, que escrevi para a TV Rio, foi a primeira novela da história das novelas" (RODRIGUES, 2012, p. 177). Como suporte a essa afirmação, Reimão e Petreca (2005) fornecem um elemento crucial: essa foi a primeira telenovela diária de autoria nacional, considerando que a produção veiculada pela TV Excelsior não era de origem brasileira, mas sim escrita pelo argentino Migré, originalmente intitulada *0597 Da Ocupado*.

Nesse contexto, na inauguração do estilo que se popularizou ao longo dos anos — uma teledramaturgia nacional, pensada a partir da realidade do país e transmitida todas as noites — Nelson Rodrigues assumiu a autoria do texto, enquanto Sérgio Britto assumiu a direção. Rogério (muitas vezes chamado de Rogerinho) era o maquiador da produção e, no camarim, o rapaz confessava os seus sonhos para a atriz Fernanda Montenegro (protagonista da telenovela), que o aconselhava: "Arte independe de sexo. Se você tem talento vai dar certo, não custa nada tentar" (PASCHOAL, 2016, p. 37).

Rogério, frequentemente confrontado com a ideia de que sua atuação se limitava à maquiagem, buscava inspiração nas atrizes que cruzavam seu caminho. A cada transformação que realizava nos bastidores da TV Rio, preparando uma artista para sua entrada em cena, vislumbrava também sua própria metamorfose, alimentando a coragem necessária para dar vida a sua persona mais significativa: Rogéria.

## 2.2 Na tela da tv, no meio desse povo<sup>17</sup>: A estreia de Rogéria e da TV Globo

Às vésperas do Carnaval de 1964, Rogério e Valter se encontraram nos bastidores da TV Rio para iniciar conjuntamente a concepção do evento festivo. O foco da dupla era o baile do Teatro República, conhecido desde meados da década de 1930 por reunir homossexuais de diversas regiões do Brasil. Durante esse período, o Baile dos Enxutos, realizado uma semana antes das celebrações oficiais no Teatro João Caetano, já havia alcançado renome internacional por também atrair o público homossexual. No entanto, frequentemente, esse evento era marcado pela repressão policial nas proximidades (Rodrigues, 2016). As "fantasias de travesti" eram considerada um ataque à moralidade, e o uso de roupas femininas representava um risco. Apesar disso, o desejo de participar falava mais alto.

Valter, que não possuía um figurino, procurou a atriz Darlene Glória, que emprestou a ele um vestido tubinho, e o cantor Roberto Carlos, que tinha um apartamento/escritório no Edifício Santos Vahlis, disponibilizou o espaço para que os amigos tivessem um camarim (Divina..., 2021). De acordo com Paschoal (2016), a fantasia de Rogério era simples, inspirada na vedete Dama da Noite do *Moulin Rouge*<sup>18</sup>. No entanto, ele conseguiu se destacar no concurso: "Teatro República! Foi aqui que ganhei o primeiro lugar como Suzy Wong e as pessoas diziam: 'Quem é?' 'Quem é?' 'Quem é?' 'É o Rogério, maquiador da TV Rio.' E então começaram a gritar 'Ro-gé-ria!', 'Ro-gé-ria!'" (Atriz..., 2016)

Rogério então se tornou Rogéria, nome dado pelo povo, uma história que seria repetida dezenas de vezes em diversas entrevistas, sempre acompanhada pela reprodução do grito da plateia, como se estivesse revivendo a intensidade daquele momento e sentisse a força do público em sua vida. É importante ressaltar outro aspecto significativo: o batismo espontâneo ocorreu no palco de um teatro, que posteriormente se tornou o Centro Nacional de Televisão Educativa e, em seguida, a TV Brasil (ABREU, 2010).

Conforme destacado por Soliva (2016), os festejos carnavalescos desempenharam um papel de extrema relevância para uma determinada geração, ao proporcionarem um ambiente lúdico e festivo que permitia aos indivíduos explorar a fluidez de gênero, especialmente no sentido de os homens se enxergarem como mulheres. Esse contexto atraiu um grupo de pessoas fascinadas pela possibilidade de realizar performances femininas, desencadeando um "poder

---

<sup>17</sup> Referência à canção "Globeleza" escrita pelo compositor Jorge Aragão para ser o tema dos festejos carnavalescos da TV Globo.

<sup>18</sup> Famoso cabaré em Paris, conhecido por seus espetáculos extravagantes e pela icônica fachada vermelha com um moinho de vento. Fundado em 1889, é um marco cultural e turístico da cidade, com performances de dança, música e revista. O local foi retratado em filmes, como o musical "Moulin Rouge!".

criativo" que foi capaz de exercer profundos impactos na trajetória de vida de muitos participantes. Os bailes carnavalescos assumiram o papel de espaços catalisadores para a revelação e expressão da veia artística, seja por meio da habilidade na costura de figurinos, da maestria na arte da maquiagem ou da interpretação teatral.

Um exemplo, ocorreu durante aquele baile realizado no Teatro República em 1964, onde Jorge Maia, posteriormente conhecido como Jane Angel, ficou impressionado com a classe demonstrada por Rogéria ao descer os 35 degraus de uma escada que fazia parte da cenografia do evento. Jorge prontamente comunicou a Hugo de Freitas, idealizador de um espetáculo de travestis, sobre a descoberta de uma possível estrela para integrar sua produção. Em virtude disso, Rogéria recebeu um convite para realizar um teste e passou (PASCHOAL, 2016).

Contudo, enquanto as cortinas do palco se abriam para receber Rogéria, o brilho da democracia era cruelmente eclipsado por um golpe. No dia 31 de março de 1964, tanques invadiram as ruas do Rio de Janeiro, dando início a um regime ditatorial. Oficialmente, o pretexto era a necessidade de proteger o Brasil da suposta ameaça comunista, porém, segundo Quinalha (2017), o que de fato se instaurava era uma ditadura hétero-militar. Nesse contexto, aqueles que se expressavam através da performance do feminino, como Rogério, Valter e seus amigos, encontravam-se em uma situação de ainda maior vulnerabilidade e perigo iminente.

Naquele momento histórico, houve um agravamento da intolerância estatal em relação àqueles que desafiavam os padrões sexuais e de gênero, resultando em perseguição e uma tentativa de controle, retratando-os como uma suposta ameaça ou perigo social (QUINALHA, 2017). As reuniões realizadas na área da Cinelândia tornaram-se particularmente perigosas. Cezinha (César Sepúlveda) relata que muitas vezes sentiam-se compelidos a comprar ingressos para qualquer filme, conscientes da possibilidade iminente de repressão. De suas varandas nos cinemas, ocasionalmente, presenciavam as prisões de pessoas homossexuais. A qualquer momento, eles próprios poderiam ser alvos dessa mesma repressão (COMO ERA..., 2021).

O afastamento da Cinelândia era também motivado pela intensidade dos ensaios do espetáculo *International Set* de Hugo de Freitas, que estreou em 29 de maio de 1964, tendo Rogério, Valter, entre outros amigos do grupo, em um elenco formado por sete pessoas. É importante ressaltar que, nesse período, a personificação de "Rogéria" como figura feminina era restrita ao palco, enquanto durante o dia Rogério continuava sua atuação como maquiador na TV Rio, performando como homem. Paschoal (2018) rememora que, para o *show*, Dona Eloah bordou um vestido inspirado no traje de uma baiana. A aceitação de sua mãe desempenhou um papel fundamental, pois desde a infância ela teria afirmado ao filho: "Você



não tem nenhum problema. Mamãe foi quem passou muito hormônio para você” (DIVINAS..., 2017).

O espetáculo *International Set* estreou na Galeria Alaska, localizada em Copacabana. Essa galeria, posteriormente imortalizada em uma música de Agnaldo Timóteo, tornou-se o principal reduto gay do país, e o próprio espetáculo foi um dos fatores que contribuíram para isso (RODRIGUES, 2016). Brigitte de Búzios, em um documentário em homenagem a Rogéria, relata que o show era simples, porém o talento do grupo o transformou em um grande sucesso. No mesmo registro cinematográfico, Rogéria retorna ao local e encontra um templo evangélico ocupando o espaço: “Foi a glória e reinamos aqui durante muito tempo. Hoje, é a igreja! E tudo numa boa, eu respeito todas as religiões, só quero que respeitem a mim” (ROGÉRIA..., 2018).

Figura 4 — Espetáculo International Set



Fonte: ROGÉRIA., 2018.

O espetáculo foi comparado a uma gestação, e nove meses depois, em 1965, surgiu o *Le Girls*. O novo *show* tinha um enredo teatral, se antes, cada artista fazia um número separadamente, agora existia um fio condutor: tudo acontecia a partir da visita de diferentes mulheres ao psiquiatra. Além disso, houve um aumento no investimento financeiro e na equipe envolvida, com a inclusão de profissionais da TV Rio na produção do espetáculo. Divina Valéria (que nesse período se despediu definitivamente de Valter) aponta que isso só ocorreu pela influência de Rogéria (DIVINA..., 2021). Green (2019, p. 375) ao olhar para *Le Girls*, a descreveu como:

uma estrela desses espetáculos de travestis, personificava o novo estilo de se apresentar. [...] Sua carreira simboliza os caminhos pelos quais o travestismo e os conceitos de gênero específicos da subcultura homossexual do Brasil estenderam para além dos bailes de travestis e dos clubes gays noturnos para atingir um novo público.

A vida dupla de Rogério (na TV Rio) e Rogéria (nos palcos) começou a apresentar dificuldades. O uso frequente de videoteipes nas gravações prolongava o horário até a noite, conflitando com os compromissos nos espetáculos teatrais. No entanto, o sonho de se tornar uma vedete nos palcos era mais forte, o que levou Rogéria a buscar uma solução para sair da emissora de televisão. A estratégia encontrada foi criar um escândalo, envolvendo uma cena de sexo fictícia em um camarim do canal carioca. Surpreendentemente, a estratégia funcionou, e com o dinheiro recebido na indenização, Rogério/a pôde adquirir uma nova peruca loira (PASCHOAL, 2018).

Porém, a importância da sua passagem inicial pela televisão não seria subestimada e minimizada na sua trajetória, como evidenciado por suas próprias palavras em uma entrevista: “Não tive *Actors Studio*<sup>19</sup>, mas um camarim de ouro. Maquiei Fernanda, Glauce Rocha, Dalva de Oliveira, Emilinha, Josephine Baker (ela pronuncia o nome com acento francês e informa que ‘pouca gente sabe que é assim que se fala’). Elis começou comigo” (MOURA, 2017). O camarim na TV Rio permaneceu na memória de Rogéria como uma espécie de escola, proporcionando valiosos ensinamentos ao pretensioso maquiador Rogério.

De acordo com relatos do entrevistador Jô Soares, naquela época, ele sentiu que foi desprezado por Rogéria, possivelmente por não ser uma grande estrela (ROGÉRIA..., 2018). Elis Regina também enfrentou uma situação semelhante, conforme relatado pela própria Rogéria. Quando Elis, ainda uma iniciante, visitou o camarim de Rogéria na TV Rio, foi completamente ignorada. No entanto, a triste expressão no rosto da jovem cantora despertou remorso em Rogério, levando-o a maquiá-la para um programa apresentado pela ODD Orniex<sup>20</sup>. Durante a performance, ao testemunhar o brilho de Elis no palco, a artista conta que teve a certeza de estar diante de uma das maiores artistas do Brasil (DE FRENTE..., 2021).

A visão de Rogéria rapidamente se tornou compartilhada por um grande número de brasileiros logo em seguida, em 1965, quando o produtor Solano organizou o "I Festival Nacional de Música Popular Brasileira", um evento televisivo transmitido pela TV Excelsior, com o propósito de trazer um novo estilo musical, reunindo compositores e intérpretes que representavam a música ouvida e produzida nos bares e universidades (MELLO, 2003). Foi nesse contexto que a voz de Elis Regina foi revelada à nação, como lembram Bezerra e Reginato (2017, p. 47):

---

<sup>19</sup> Um renomado estúdio de atuação em Nova York, famoso por seu método de atuação e pelo treinamento intensivo de artistas teatrais, cinematográficos e televisivos.

<sup>20</sup>ODD (Orniex Detergentes Domésticos) foi um produto de limpeza utilizado principalmente para a lavagem de louças, utensílios de cozinha e outras superfícies domésticas. A marca ODD ficou conhecida por produzir uma variedade de detergentes líquidos e em pó.

Aquele agudo de Elis Regina surpreendia até os ouvintes mais experientes. Não era todo dia que se via uma menina cantar daquela forma, com tamanho controle sobre o ritmo da música, sobre o ritmo do espetáculo. Agitava os braços como tinha lhe instruído o bailarino e coreógrafo Lennie Dale, imagem que na televisão ficava ainda mais impactante do que no centro do palco do Cine Astória, no Rio de Janeiro.

No mês subsequente ao concurso realizado pela TV Excelsior, Elis Regina conquistou um importante marco em sua carreira ao ser contratada pela TV Record para apresentar o renomado programa *O Fino da Bossa*. Paralelamente, durante esse mesmo período e na mesma emissora, Rogéria teve sua primeira aparição na televisão, no programa *Gente do Rio*, conduzido pelo jornalista Alfredo Souto de Almeida. Nessa ocasião, a entrevista ocorreu com ela sentada na cauda de um piano (PASCHOAL, 2016).

O ano de 1965 também foi marcado com o lançamento da TV Globo, iniciando suas transmissões no canal 4 do Rio de Janeiro e posteriormente expandindo para São Paulo por meio da aquisição da TV Paulista pelo empresário Roberto Marinho. Por isso, a primeira telenovela exibida pela emissora, intitulada *Ilusões Perdidas* e de autoria de Enia Petri, era uma produção originária da TV Paulista, que já havia realizado outras telenovelas anteriormente, como *Eu amo esse homem* e *Tortura D'Alma* (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003).

Segundo Jambeiro (2002), a TV Globo poderia ter iniciado suas transmissões anteriormente, uma vez que a concessão foi obtida em 1956, por meio do Decreto nº 42.946, assinado por Juscelino Kubitschek. No entanto, o início efetivo ocorreu durante o período ditatorial, o que sugere uma correlação significativa: o crescimento da emissora ocorreu à sombra do regime. Nesse contexto, o pesquisador Arbex Jr (2015, p. 10) ressalta que Roberto Marinho, fundador da TV Globo, era considerado um dos aliados mais leais e constantes dos generais, que reconheciam a importância de ter um veículo de mídia alinhado às suas ideias:

Marinho não era “apenas” um “simpatizante” ou propagandista do regime. Era um articulador, um conspirador ativo, fazia parte do “time”. Integrava uma linhagem que agregava outros “capos” latino-americanos da indústria midiática articulada com o imperialismo, como Agustín Edwards Eastman, proprietário do diário chileno *El Mercurio*, articulador do golpe que depôs Salvador Allende, em 11 de setembro de 1973 e instaurou o regime de terror de Augusto Pinochet.

Com o respaldo do apoio militar, foi estabelecido um sistema nacional de telecomunicações, no qual a TV Globo assumiu um papel de destaque, tornando-se um instrumento para a consolidação de um mercado de consumo (JAMBEIRO, 2002). Nesse sentido, era fundamental contar com profissionais qualificados. A TV Rio, que enfrentava uma crise financeira, perdeu importantes membros de sua equipe para o “canal 4”, incluindo Walter

Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, mais conhecido como Boni, que ao longo da história se tornou um dos principais diretores da emissora (ABREU, 2010).

O sucesso da TV Globo estava em ascensão, assim como o interesse crescente pelo espetáculo *Le Girls*, que se apresentava em São Paulo, em outros estados do Brasil e até mesmo na América do Sul. No entanto, durante a turnê pela América Latina, Rogéria não fazia mais parte do elenco. Paschoal (2018) conta que a artista só estava disposta a deixar o Brasil se fosse para cruzar o Atlântico. Permanecendo em seu país, fez sua primeira aparição cantando na televisão, em 1966, ao lado de Bibi Ferreira na TV Tupi. De acordo com a perspectiva da renomada dama do teatro musical brasileiro: “Rogéria era um gênio, e para o gênio não há explicação” (ROGÉRIA..., 2018).

Embora os espetáculos com artistas travestis desfrutassem de grande sucesso, a aparente aceitação era uma ilusão. Conforme aponta Soliva (2016), no início, essas performances eram consideradas inofensivas pelo regime, sendo encaradas como algo cômico e associado ao contexto carnavalesco. No entanto, essa percepção mudou de forma abrupta com o avanço da televisão, que se tornou um objeto de desejo para a maioria da população na década de 1960. Nesse contexto, a presença de artistas travestis nas emissoras de TV poderia transmitir a impressão de uma normalidade em relação à diversidade de gênero, começasse, então, a restringir e suprimir a visibilidade dessas artistas.

Figura 1 — Apresentação na casa de show Fred's



Fonte: acervo pessoal de Rogéria.

Sem aparecer na televisão, Rogéria encontrou uma oportunidade de dar continuidade à sua carreira artística na casa de shows Fred's, graças ao convite feito por Carlos Machado, uma

figura importante no cenário artístico brasileiro. Machado era conhecido por sua atuação como produtor e diretor de espetáculos musicais, especialmente na cena noturna do Rio de Janeiro. (NORONHA, 1998). Para Rogéria, ser a única travesti no palco como uma vedete na casa de shows Fred's era a realização de um sonho que havia nascido nas movimentadas ruas da Cinelândia., mas que quase foi interrompido pela sombra opressora da ditadura militar, como relata Cezinha:

Um dia, chega um delegado lá, que não era nem ordem da Censura, proibiu a Rogéria de trabalhar. Aí o Machado ficou “sem pé, nem cabeça”, né? — “Como a minha estrela do espetáculo?” — Eram espetáculos escritos pelo Sérgio Porto, famoso Stanislav Ponte Preta, que fazia aquela lista das dez mais certinhas. No dia seguinte, nós fomos à Censura, combinamos, a Rogéria descobriu onde era. Era na Praça Quinze, no prédio que é hoje (ainda tem uma sede aqui) do Museu da Imagem e do Som. Aí tinha uma censora lá, maravilhosa, Dona Marina, que mandaram procurar. Ela foi simpaticíssima com a gente [...] fez um documento e falou: “Diz ao Sr. Machado para colocar, mas não é para colocar lá no andar, atrás do palco, da coxia, não! Coloca em baixo! Quando esse delegado chegar lá, para ele ler<sup>21</sup> (QUAIS FORAM..., 2021).

Um relato de Jane di Castro, registrado por Soliva (2016), destaca a figura de Dona Marina, uma senhora que demonstrava simpatia pela arte travesti. Embora não haja informações precisas sobre ela, possivelmente, a mulher era Marina de Almeida Brum Duarte, que tinha aspirações artísticas. Inicialmente, Marina esperava ingressar no serviço público como tradutora devido à sua proficiência em inglês, francês e alemão. No entanto, acabou desempenhando o papel de censora, responsável por analisar peças teatrais, filmes, músicas e programas de televisão. Por meio de suas decisões, canções notáveis como *Cálice*, de Chico Buarque e Gilberto Gil, e *Milagre dos Peixes*, de Milton Nascimento, foram proibidas de serem veiculadas (HERDY, 2015).

Assim, fica evidente que o “monstro da ditadura” tinha diferentes faces, até de uma senhora, que sonhava com o mundo artístico e sentia empatia pelos corpos travestis. Quinalha (2017) destaca que, em determinado momento, Dona Marina defendeu a androgenia presente no musical *The Rocky Horror Show* em seu parecer, argumentando que essa manifestação não deveria ser associada à homossexualidade e, portanto, poderia ser liberada sem cortes, inclusive com cenas de carícias entre os personagens, desde que moderadas.

Marina se destaca como um exemplo ilustrativo da subjetividade que permeava aquele período histórico. As motivações por trás da repressão e censura muitas vezes partiam de

---

<sup>21</sup> Trecho retirado da entrevista de César Sepúlveda para a série “Arquivos da cena LGBTQI+ carioca”, idealizada pelo jornalista e pesquisador Rodrigo Faour, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=xIJAGZJxtI&ab\\_channel=RodrigoFaourOficial](https://www.youtube.com/watch?v=xIJAGZJxtI&ab_channel=RodrigoFaourOficial).

perspectivas individuais e até mesmo de desejos ocultos. Enquanto algumas pessoas recebiam empatia e acolhimento, outras podiam ser presas simplesmente por curiosidade. No documentário "Divinas Divas" (2016), Jane relata que algumas de suas detenções foram motivadas pelo interesse das autoridades militares em observar e tentar compreender seu corpo, que já exibia características femininas, mesmo sua documentação a identificando como homem.

A censura, muitas vezes sutil e implacável, também deixava sua marca em projetos como o programa *Quem tem medo de Rogéria*, gravado nos estúdios da TV Excelsior. Nessa atração, a artista buscava trazer à tona os bastidores do mundo artístico e a programação cultural do Rio de Janeiro. No entanto, sob as garras da Ditadura, o programa foi retirado do ar, sem qualquer justificativa clara. Rogéria sentiu, naquele momento, um peso maior do obscuro período histórico (PASCHOAL, 2016).

O brilho da arte travesti conseguia ultrapassar as fissuras da repressão, entretanto, o sombrio episódio ocorrido em 13 de dezembro de 1968 dificultou qualquer manifestação artística. Nesse dia, em que se celebrava Santa Luzia, figura sagrada e protetora da visão, os olhos do Brasil se fecharam diante de um dos períodos mais obscuros de sua história: a promulgação do Ato Institucional nº 5. A partir desse momento, Quinalha (2017) observa um aumento na repressão das emissoras de televisão em relação a homossexuais e pessoas que desafiavam os padrões de gênero.

Um documento oficial, enviado pelo chefe da censura ao Juiz de Menores da Guanabara em 1969, solicitava medidas contra a presença de gays nas emissoras. Como consequência, artistas como Clóvis Bornay, membro do júri do programa de Silvio Santos transmitido ao vivo pela TV Globo, foram afastados. A repressão começava a calar cada vez mais vozes e apagar a diversidade das telas, impondo um período de medo e silêncio (PASCHOAL, 2018). Nesse contexto, conforme destacado por Arbex Jr (2015, p. 15), a TV Globo até passou a abordar temas de maior complexidade em suas produções teledramatúrgicas, como desigualdade de renda, corrupção e estratificação social. No entanto, é importante ressaltar que essas abordagens eram realizadas dentro dos limites estabelecidos pela ditadura: "O núcleo temático era, invariavelmente, protagonizado por famílias e personagens de cor branca, de classe média / alta, residentes em bairros nobres do Rio de Janeiro e São Paulo. Os negros, em contrapartida, sempre ocupavam posições subalternas."

Enquanto a população se envolvia com as tramas das telenovelas, tendo a televisão como uma fonte central de entretenimento, Rogéria alimentava o sonho de atravessar o oceano Atlântico. Com uma proposta para realizar sete apresentações do show *Sua Excelência o Samba na África*, ela encontrou uma oportunidade para deixar para trás o Brasil governado pelos

militares. No entanto, a despedida não seria fácil (PASCHOAL, 2016). Em 1969, com as malas prontas, Rogéria embarcou em direção ao desconhecido, carregando consigo a esperança de expandir seu talento além das fronteiras brasileiras e a sensação que já tinha brilhado em seu país natal, especialmente por conta dos espetáculos que realizou ao lado de Carlos Machado.

No ano subsequente, 1970, emergiu uma representação notável na teledramaturgia brasileira com a introdução do personagem Rodolfo Augusto, também conhecido como Gugu, considerado o primeiro retrato evidente de uma personagem gay em telenovelas. Interpretado pelo ator Ary Fontoura e com texto de Dias Gomes, Gugu era um habilidoso costureiro com uma paixão incondicional pelos bailes carnavalescos. A narrativa da telenovela *Assim na terra como no céu*, veiculada pela TV Globo no período de junho de 1970 a março de 1971, abordava temáticas complexas, incluindo a ruptura do celibato em prol do matrimônio. É relevante mencionar que, com seu nome provocativo, a trama desafiou as convenções estabelecidas pela época, enfrentando a censura (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003).

### 2.3 Ao vivo e a cores: a popularização de Rogéria e da TV Globo

[...]  
 Enquanto maquiava defendendo meu emprego.  
 Eu perguntei uma noite a Fernanda Montenegro:  
 "Como é estar no palco?".  
 E a diva me respondeu:  
 "-Estar no palco, minha querida, no cinema ou na TV,  
 É viver outra vida, ser outra além de você".  
 Então, eu deixei um cabelo,  
 Fiz o que sempre quis,  
 Passei um batom vermelho,  
 Fui ser estrela em Paris.  
 (DIVINAS..., 2016)

Antes de sua chegada a Paris, Rogéria passou por uma temporada de seis meses no continente africano, com apresentações especialmente em Angola. Em seguida, ela partiu para a Espanha, onde enfrentou dificuldades financeiras. Durante os primeiros dez dias sem trabalho no palco, chegou a limpar banheiros para conseguir sobreviver. Foi somente por intermédio de Brigitte de Búzios que Rogéria teve a oportunidade de fazer um teste em Barcelona. Ela escolheu cantar a música "Hello, Dolly" e, felizmente, foi aprovada (PASCHOAL, 2016).

Soliva (2016) ressalta que a Espanha também estava sob uma ditadura, liderada por Francisco Franco. Durante esse período, travestis só eram permitidos no palco se tivessem passado por uma cirurgia de redesignação de sexo. Divina Valéria já havia passado por essa experiência anteriormente, sendo obrigada a se apresentar como Valter, vestindo trajes

masculinos, como uma forma de sobrevivência. Foi a transexual Coccinelle<sup>22</sup>, que Valéria conheceu durante sua estadia no Brasil, quem a indicou para o *Carrousel* de Paris<sup>23</sup>, um lugar em que poderia performar como mulher, sem a necessidade de qualquer intervenção médica.

Rogéria, por sua vez, fez uma promessa de realizar a cirurgia para permanecer na Espanha, mas essa era apenas uma estratégia. Na realidade, ela seguiu rumo à França, em busca de sua amiga Valéria, que já se apresentava no *Carrousel* de Paris, ela a esperava com a notícia que conseguira um teste para que ela também trabalhasse no “templo do transformismo”. Dessa vez, Rogéria cantou uma canção hebraica, o que levou o proprietário a aprová-la imediatamente (PASCHOAL, 2016). A partir desse momento, Paris se tornou o novo lar de Rogéria.

Divina Valéria, ao relatar sua experiência no documentário *Divinas Divas* (2016), destaca que as artistas do *Carrousel* de Paris eram conhecidas pela sua feminilidade impressionante e, a sua permanência na casa de espetáculos, só aconteceu devido ao seu talento vocal. Os corpos modificados pelos hormônios das companheiras de camarim seriam uma indicação parecia ser uma indicação para que começassem a se transformar, assumindo permanentemente a estética feminina. Para tanto, Rogéria enfrentou a necessidade de realizar mais um teste, precisava se passar como mulher nas ruas francesas:

Botei um aplique na cabeça, com cara meio de lavadeira, nem lá nem cá, para ver se passava. [...] Fui fazer o teste no metrô com Dany Dan. Entrei no metrô em *Pigalle*, saltei em *Montparnasse*, na *Rue de Rennes*, quando entrei no *Carrousel*, ela falou assim: “Você está pronta, já pode se vestir”. Aí comecei a tomar hormônio (DE FRENTE..., 2021).

Durante esse período em Paris, Rogéria decidiu adotar seu cabelo natural, abandonando as perucas, e deixou para trás a aparência masculina de Astolfo/Rogério. Agora, com seios e mechas loiras, inspiradas em Marilyn Monroe, ela se apresentava permanentemente como mulher e sua participação nos espetáculos do *Carrousel* aumentava à medida que seu cabelo crescia, levando-a a realizar turnês internacionais com o grupo em diferentes países (PASCHOAL, 2016).

Durante o momento em que Rogéria explorava novas cores pelo mundo, o Brasil testemunhava a chegada da televisão em cores. Em 1972, como Jambeiro (2002) recorda, o

---

<sup>22</sup> Foi uma pioneira transexual na Europa, sendo uma das primeiras a realizar uma cirurgia de redesignação sexual. Além disso, ela teve seu casamento reconhecido pela justiça francesa, estabelecendo um importante precedente para o reconhecimento do casamento de pessoas trans no país.

<sup>23</sup> Foi um cabaré parisiense a partir da década de 1950, onde artistas travestis e trans, como Bambi, Capucine, Fétiche, Coco, Rita del Oro, Chou Chou, entre outras, se apresentavam com performances marcadas pela sensualidade.



governo apresentou a possibilidade da transmissão televisiva colorida, rompendo com a tradicional transmissão em preto e branco. A escolha do sistema PAL-M, com 525 linhas, foi feita por cientistas da Universidade de São Paulo (USP), porém, a tecnologia ainda era cara tanto para a transmissão quanto para o consumo, devido aos altos custos dos aparelhos.

A TV Globo se destacou ao ser a primeira emissora a transmitir televisão colorida no Brasil, investindo em treinamento e adaptação de seus funcionários para proporcionar uma programação em cores. Nesse clima de experimento foi lançada a telenovela *O Bofe*, exibida às 22h, que apresentava uma abordagem satírica da sociedade, com o ator Ziembinski interpretando uma personagem idosa que recordava seu passado e seu marido falecido ao longo da trama. No entanto, apesar das expectativas, a trama não conquistou o público como esperado, conforme apontado por Peret (2005).

Também no ano de 1972, o jornal O Globo dedicou uma página inteira para apresentar a chegada de Valéria ao Brasil, destacando seu glamour, seus amores e até mesmo seus diamantes, colocando em segundo plano sua identidade de gênero. A matéria incluía imagens que ressaltavam o luxo ao redor da artista, como uma foto à beira da piscina e outra em seu quarto, rodeada de plumas, conforme descrito por Maria Raja Gabaglia (1972) na publicação.<sup>24</sup>

Apesar do sucesso e da curiosidade em torno de Divina Valéria, a artista relata que suas aparições televisivas foram todas cortadas, incluindo tentativas de participar como jurada no programa de Flávio Cavalcanti e um quadro com Miele<sup>25</sup>. Nada chegou a ser transmitido (DIVINA..., 2021). Em contrapartida, Maria (2021) destaca que em 1973, Miele e Bôscoli eram responsáveis pelos números musicais do programa Fantástico e conseguiram levar o grupo Secos e Molhados ao programa, apresentando ao Brasil uma força artística que a Ditadura não conseguiu censurar.

O espaço televisivo estava se abrindo para a diversidade por meio das performances ousadas de Ney Matogrosso, “exibindo partes do corpo definido e elástico, sua voz de timbre agudo e contundente, além de sua dança repleta de rebolados e outros trejeitos tidos como ‘femininos’” (QUINALHA, 2017, p. 116). Rogéria expressou certo nervosismo ao compartilhar o camarim do Teatro Rival com Ney Matogrosso anos depois. Ela considerou como um grande privilégio (PARA SEMPRE..., 2018). Ambos os artistas podem ser reconhecidos como precursores de uma estética mais diversa e inclusiva na televisão brasileira.

---

<sup>24</sup> A matéria foi intitulada “Tenho pavor de virar dona-de-casa” e publicada em 16 de março de 1972, em uma página inteira, que também apresentava anúncios relacionados à arquitetura e decoração.

<sup>25</sup> Foi um produtor, ator, escritor, apresentador e diretor brasileiro de televisão, conhecido especialmente por sua atuação no programa *Fantástico*, em que também se apresentava contando piadas, cantando e entrevistando outros artistas.

Porém, para ser vanguarda, Rogéria precisava retornar à sua terra natal. Em 1973, ela deixou Paris e voltou ao Rio de Janeiro. Sua chegada despertou o interesse da imprensa, principalmente porque sua aparência não apresentava traços que poderiam ser lidos como exagerados de feminilidade. A revista *Manchete* relatou que “aquela mulher já tinha sido um homem depois de um misterioso tratamento de hormônios” e, em entrevista para o veículo, Rogéria declarou:

Foi uma reconversão total. Nunca fui a favor de hormônios, mas, como era necessário, passei a tomar injeções de progesterona. O meu busto desenvolveu, os seios se arredondaram e, para coroar tudo, liquidei a barba, que felizmente era muito pouca. Deixei o cabelo crescer, meti uns xampus caprichados, fiz uma correção plástica para aumentar a beleza dos olhos. (SOARES, 1973, p. 42).

Segundo Paschoal (2016), a volta de Rogéria ao Brasil pode ser atribuída a um convite de Hugo de Freitas, idealizador do espetáculo de estreia da artista, que propôs a criação de um novo show dirigido por Agildo Ribeiro, intitulado *Por Via das Dúvidas*. A proposta incluía todas as despesas para seu retorno, o que lhe pareceu irresistível. Apesar de enfrentar adiamentos e dificuldades de liberação pela censura, o espetáculo foi realizado, com Rogéria ocupando o palco do Teatro Princesa Isabel. Enquanto isso, no Teatro Ipanema, Marília Pêra era obrigada a encerrar prematuramente uma bem-sucedida temporada da peça "Apareceu a Margarida", mostrando que a ditadura continuava implacável com a arte.

Figura 6 — Rogéria e Marília Pêra, em 1973



Fonte: PASCHOAL, 2016.

Em 1973, Rogéria foi também entrevistada pelo Pasquim<sup>26</sup>, um dos focos de observação de Soliva (2016), para o pesquisador a entrevista revela aspectos importantes e que são suprimidos de boa parte das matérias que compõem a trajetória da artista. No registro aparecem as lágrimas derramadas no processo de hormonização e o medo da morte. Além disso, destaca-se o depoimento de Fernanda Montenegro: “Rogéria, minha querida e maravilhosa atriz, é fantástico ver um ser humano se auto moldar a ponto de alcançar esplendorosamente seu sonho impossível” (O PASQUIM, 1973, p. 4).

Na capa do Pasquim, Rogéria foi retratada como a Mona Lisa, uma figura envolta em mistério e símbolo de popularidade. Rogéria se tornou inegavelmente popular, causando “rebuliços” pelos lugares que passava e, em 1975, uma telenovela também causou. O Rebu, conhecida por sua linguagem inovadora ao não seguir uma sequência cronológica e se desenrolar durante uma festa, apresentava como vilão Conrad Mahler, o anfitrião do evento e um milionário, interpretado por Ziembinski, como aponta o Dicionário da TV Globo (2003), que cometia um crime motivado por seu envolvimento amoroso com um rapaz mais jovem. Devido à censura, o enredo precisou ser modificado, transformando o jovem em filho adotivo do vilão.

Em 1977, a diversidade na televisão foi além da representação de relações homoafetivas entre homens. Foi nesse ano que o primeiro corpo não-cisgênero apareceu em uma telenovela da Rede Globo. Daniel Filho, sem saber que a atriz Cláudia Celeste era uma travesti, a convidou para reproduzir um número do espetáculo *Transetê no fuetê* em *Espelho Mágico*. Quando a notícia se tornou pública, a personagem, que teria participação em outros capítulos contracenando com Sônia Braga, foi cortada da telenovela. Cláudia só teve a oportunidade de atuar em uma ficção seriada completa onze anos depois, na TV Manchete (COUTO, 2018).

Também em 1977, foi ao ar a telenovela *O Astro*, de autoria de Janete Clair. Transmitida sempre às 20h, a trama mostrava a força do formato, superando até mesmo a audiência dos jogos da Seleção Brasileira na Copa do Mundo de 1978. No entanto, a censura acabou abafando o desejo do cabeleireiro Henri (interpretado por José Luis Rodi) pelo personagem Felipe Siqueira (interpretado por Edwin Luisi). No ano seguinte, em 1978, estreou outro grande sucesso, que logo na abertura convidava o público *para abrir as asas, soltando as suas feras*<sup>27</sup>.

A telenovela "Dancin' Days", de Gilberto Braga, marcou a década de 1970 ao retratar o sucesso das discotecas e lançar tendências culturais e comerciais. Além de influenciar a moda,

---

<sup>26</sup> Foi um jornal alternativo brasileiro, editado entre 26 de junho de 1969 e 11 de novembro de 1991, que ficou conhecido por sua oposição ao Regime Militar.

<sup>27</sup> Trecho da música *Dancin' Days* do grupo “Frenéticas”, lançada em 1978.

com as meias de lurex e a boneca Pepa, a trama também se destacou pela trilha sonora, que se tornou um fenômeno de vendas, alcançando cerca de um milhão de cópias (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003). As telenovelas se tornavam, então, vitrines da sociedade, refletindo e impulsionando o consumo.

Segundo Peret (2005), foi na telenovela *Dancin' Days* que surgiu o arquétipo do "mordomo de novela", um personagem coadjuvante que se destacava pela sua homossexualidade expressa por meio de gestos e aparência muitas vezes exagerada e caricata. Esse personagem desempenhava funções de cuidador das mansões, organizador de eventos e confidente de personagens principais. Em *Dancin' Days*, esse papel foi interpretado por Renato Pedrosa, que deu vida a Everaldo, o mordomo que dedicava sua existência a servir a vilã Yolanda.

Naquele mesmo ano, no campo teatral, Rogéria assumiu um papel totalmente diferente do seu usual universo travesti. A convite de Aderbal Júnior (posteriormente conhecido como Aderbal Freire-Filho), ela integrou o elenco da peça *O Desembestado*. Nessa produção, interpretou uma personagem religiosa: uma beata cuja vida estava voltada para a devoção e orações. Apesar de inicialmente não se identificar com o papel, sua performance como Zulnara foi elogiada pela crítica, sendo premiada como atriz revelação no Prêmio Mambembe<sup>28</sup>: “É o meu Oscar. Mais importante do que um Oscar” (ATRIZ..., 2016).

No ano seguinte, Rogéria teve a oportunidade de ser dirigida por uma de suas inspirações, Bibi Ferreira, no espetáculo *Gay Fantasy*. Ao lado de Cláudia Celeste, ela retornou à Galeria Alaska, um espaço emblemático para os shows de travestis. Segundo Soliva (2016), esse momento marcou a entrada de atrizes consagradas nesse tipo de espetáculo. Aguinaldo Silva, crítico teatral da época, destacou a curiosidade que a produção despertava, resultando em ingressos esgotados e a presença de um público diversificado, inclusive muitos heterossexuais (LAMPPIÃO DA ESQUINA, 1981).

Em uma noite, após uma apresentação do espetáculo, Rogéria retornava do bairro Engenho de Dentro em carona, sob uma intensa chuva. Próximo à quadra da Mangueira, o carro em que estava colidiu com um monumento. Era véspera de Natal (24 de dezembro de 1981), ainda sob o efeito do espumante que havia ingerido em comemoração, não percebeu a iminência do impacto. O acidente foi grave, resultando em cortes profundos no rosto de Rogéria, como ela mesma relata:

---

<sup>28</sup> Foi uma iniciativa estatal, por meio do Ministério da Cultura, criada em 1977, tendo como objetivo premiar a produção teatral nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

Eu não me olhei durante dez dias, mas aí as enfermeiras pediam tantos autógrafos, [...] foi então que decidi me olhar no espelho, aí foi: “*falo* a verdade da vida, sabendo que não me enganei”<sup>29</sup>. Eu me olhei! Falei: “achava que tinha me acidentado, mas não pensei que tivesse ficado assim”. Eu estava desfigurada! Falei: “ninguém vai mais me amar”. Foi terrível, terrível. Mas eu voltei para a casa no mesmo banco da frente, eu só tive uma crise de choro quando eu estava com mamãe, sozinha (DE FRENTE..., 2021).

Durante a entrevista, Rogéria revelou que o acidente teve um profundo impacto em sua carreira. Seu irmão, Flávio Barrozo, maquiador e cabeleireiro da TV Globo, também compartilhou dessa visão em depoimento no documentário sobre a vida da artista. Ambos falaram do medo e da mágoa que a levaram a acreditar que seu caminho artístico estava encerrado. No entanto, um convite para se apresentar no programa *Estúdio A... Agildo* da TV Globo marcou um ponto de virada em sua trajetória. Rogéria escolheu interpretar a canção "Je Suis Toutes Les Femmes" e, com todos os bailarinos em cena, viveu o que considerou um renascimento, resplandecendo em lantejoulas e declarando-se "todas as mulheres" (ROGÉRIA..., 2018).

Figura 7 — Apresentação no programa *Estúdio A... Agildo* da TV Globo



Fonte: ROGÉRIA, 2018.

O programa, como o Dicionário da TV Globo (2003) registra, foi ao ar apenas no ano de 1982, tendo como característica principal o humor e números musicais gravados no Teatro Fênix com a presença de uma plateia. Rogéria, que já havia trabalhado com Agildo anteriormente, teve sua apresentação na estreia do programa, em 19 de março. Além da sua

<sup>29</sup> Referência à música *Verdade da Vida*, lançada por Altemar Dutra, em 1963.

participação, o primeiro episódio também contou com a presença do cantor Gonzaguinha e dos artistas Lucinha Lins e Paulette, performando a canção tema do filme *Bye Bye Brasil*.

É importante ressaltar a presença de Paulette na televisão, uma figura conhecida por suas participações em programas humorísticos, especialmente os de Chico Anysio e Jô Soares. Muitas vezes, Paulette interpretava personagens caricatos, associando o estereótipo do homossexual à piada. Na década de 1980, essa abordagem humorística não era alvo de censura, e tanto Chico Anysio quanto Jô Soares se apresentavam em seus programas com performances femininas, porém com um tom grotesco.

Na televisão, Paulette não enfrentou problemas com a censura durante a ditadura, mas sua participação no teatro foi marcada por uma realidade diferente. Especialmente por fazer parte do grupo *Dzi Croquettes*, que desafiava e questionava o binarismo de gênero e a heteronormatividade. O artista e seus companheiros foram alvos de perseguição e repressão. Além dessa dor, Paulette teve que lidar com outro desafio significativo em sua vida: o diagnóstico de HIV/AIDS. A doença acabou levando-o à morte (SILVA, 2017).

Durante a epidemia do HIV, Britto (1994) analisou o surgimento da doença, destacando que um surto de casos de pneumonia, especialmente entre jovens homossexuais masculinos, representaria um ponto de partida crucial para a investigação de uma nova enfermidade. A partir de 1983, os estudos começaram a avançar com a aceitação da etiologia viral da AIDS e a identificação do agente responsável pela sua propagação. Infelizmente, para muitos, essa epidemia foi interpretada como uma espécie de retribuição divina contra os *gays*, que supostamente teriam ultrapassado os limites estabelecidos pela natureza (WEEKS, 2018).

Também em 1983, Rogéria foi convidada para participar do programa Canal Livre, transmitido pela Rede Bandeirantes e conduzido por Roberto D'Ávila. Durante o programa, a artista foi entrevistada por diversas personalidades, como as cantoras Marlene e Elizeth Cardoso, e a atriz Bibi Ferreira. Rogéria usava uma bandana na testa para ocultar as marcas de um acidente e abordou abertamente vários aspectos de sua vida, incluindo sua relação com seu pai:

Eu tenho duas irmãs por parte de pai, elas dizem assim: “Rogéria, quando você vai aparecer na televisão, ele disfarça”. Dídimo Acácio Pinto, meu pai! Então, dizem que ele vai pra televisão, para ligar escondido, senta e diz assim: “É! *Ele* é um artista”. Então, quando você é artista realmente, a palavra “homossexual”, “bicha”, fica inferiorizada (ROGÉRIA..., 2012).

Mas, Rogéria teve que enfrentar o fato de que, mesmo sendo uma artista, o preconceito poderia afetar seu trabalho. Quando recebeu um convite de Tereza Aragão para se apresentar em um show durante o Carnaval na Sala Funarte Sidney Miller, começou a enfrentar críticas da

imprensa, que considerava o espetáculo muito popular para um teatro. Diante dessa situação, a cantora Miúcha teve a ideia de escrever uma carta aberta, que contou com a assinatura de figuras proeminentes da comunidade artística, como Fernanda Montenegro, Dias Gomes e Chico Buarque, em apoio a artista. Além de realizar o show no Carnaval, Rogéria também assinou um contrato com a Bandeirantes para participar das transmissões da festividade (PASCHOAL, 2016).

Nos anos seguintes, o Brasil começou a experimentar um ambiente menos autoritário, especialmente a partir de 1985, com a abertura política e o processo de redemocratização. No entanto, isso não significou o fim da repressão. Quinalha (2017) lembra que houve insatisfação tanto da censura quanto de parte do público em relação à telenovela *Um sonho a mais*, exibida pela Rede Globo em 1985. Na trama, o ator Ney Latorraca interpretava a personagem central, Anabela Freire. A novela também apresentava um núcleo de personagens travestis criado por Lauro César Muniz, com Marco Nanini no papel de Florisbela e Antônio Pedro como Clarabela. No entanto, devido à pressão, esses personagens foram retirados da trama.

Peret (2005) destaca que, mesmo com a presença da censura, houve um crescimento da representação da diversidade sexual e de gênero na televisão durante os anos 1980. Ele menciona que *Um sonho a mais* foi a primeira novela a apresentar um beijo entre pessoas do mesmo sexo, ainda que de forma sutil: um "selinho" trocado por Marco Nanini e Carlos Krouber. O autor também menciona a associação negativa entre homossexualidade e paganismo em *Mandala*, de Dias Gomes (1987), em que o vilão da trama era retratado como gay e praticante de rituais místicos.

Em *Vale Tudo*, em 1988, a censura mostrou que, mesmo às vésperas de uma nova Constituição, a sua tesoura ainda era afiada e que ainda exercia poder sobre as produções televisivas ao cortar cenas que sugeriam um relacionamento lésbico entre as personagens Laís (Cristina Prochaska) e Cecília (Lala Deheinzelin). O Diretor da Censura Federal, Raimundo Mesquita, teria afirmado que o estereótipo da lésbica masculinizada poderia ser até exibido, como a personagem de Débora Duarte, em *Bebê a Bordo* (que também estava no ar pela Rede Globo). O corte foi então justificado pela insinuação de um relacionamento entre personagens que performava feminilidade, isso era inadmissível (QUINALHA, 2017).

Além do preconceito, é importante ressaltar a relevância da telenovela *Vale Tudo* para a teledramaturgia mundial. A trama alcançou sucesso internacional, sendo exibida em mais de trinta países e parando o país em 6 de janeiro de 1989, quando foi revelado o mistério sobre "quem matou Odete Roitman", personagem interpretada por Beatriz Segall. O suspense em torno da identidade do assassino capturou a atenção do público de forma intensa, gerando ampla

cobertura nos telejornais e até mesmo um concurso promovido por uma empresa alimentícia, que premiaria quem acertasse o nome do assassino (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003)

A sua abertura, conforme lembrado por Hamburger (2011, p. 76), mostrava “a bandeira nacional em diferentes ângulos e situações: sendo feita à mão na máquina de costura, em uso oficial no mastro”, que sintetizava o enredo da telenovela e lançava a pergunta provocativa: "Brasil, qual é a tua cara?". Naquele período, ficava evidente que os olhos dos brasileiros eram atraídos pelas telenovelas, despertando amor e ódio pelas personagens que adentravam em seus lares. O rosto de um país tão diverso e plural ainda era difícil de definir, mas as telenovelas já exerciam um papel central na vida das pessoas.

Figura 2 — Tieta e Ninette na cidade cenográfica da telenovela



Fonte: KOGUT, 2013.

Em 1989, o Brasil foi apresentado à ousada "Teta do Agreste", inspirada na obra de Jorge Amado. A trama girava em torno da personagem Tieta, uma mulher que retorna à sua cidade natal, Santana do Agreste, para mostrar as transformações pessoais e sociais pelas quais passou, demonstrando sua capacidade de influenciar a forma de pensar daquela pequena comunidade (PERET, 2005). Agnaldo Silva a descreve como:

um personagem libertário, quer dizer, uma mulher que chegava naquela cidade para subverter tudo. E ela tinha uma secretária de quem ela falava muito, que estava em São Paulo, não sei o que... E eu pensei: “bom, para completar essa figura libertária da Tieta, eu acho que a secretária tem que ser *um* travesti”. Uma coisa absolutamente



inesperada, porque a *Ninon*<sup>30</sup> (ela chamava *Ninon*). *Ninon* era uma mulher. E chega a Rogéria (ROGÉRIA..., 2018).

Na verdade, Rogéria interpretou a personagem Ninette em "Tieta do Agreste", sendo a primeira personagem travesti a apresentar um debate sobre identidade de gênero em uma telenovela da TV Globo. Vale ressaltar também o investimento feito para a produção da telenovela, que incluiu a construção de uma cidade cenográfica em uma área de 10.000 m<sup>2</sup> em Guaratiba. Essa cidade cenográfica contava com quarenta e seis prédios, duas igrejas, oito ruas, duas praças e até mesmo um grande circo abandonado (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003).

Segundo Jambeiro (2002), a Rede Globo estabeleceu as telenovelas como uma de suas principais bases, constituindo uma programação baseada no tripé "novelas, notícias e variedades". Com esse objetivo, foi criado o "Projeto Jacarepaguá" (conhecido como Projac) em 1995, em uma área de 1.300.000 m<sup>2</sup> no município do Rio de Janeiro. O Projac abrigava fábricas de cenários e figurinos, três núcleos de cidade cenográfica, dez estúdios e várias outras atividades, consolidando-se como o maior centro de produção televisiva da América Latina (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003).

Porém, esse não foi um local frequentado por Rogéria durante os anos de 1990 apesar do sucesso de sua participação em *Tieta*. Suas aparições na televisão nessa década se concentraram principalmente no Carnaval, onde ela atuava como apresentadora dos bailes "Gala Gay" no Canecão e do "Scala" no Leblon, em uma cobertura realizada pela Bandeirantes. Para muitos, esses eventos eram considerados um dos poucos espaços onde podiam expressar livremente sua orientação sexual (PASCHOAL, 2016).

É importante ressaltar que o preconceito não se limitou ao período da ditadura. Em 1995, a Rede Globo tinha planos de exibir o primeiro beijo entre dois homens em uma telenovela, mas o anúncio gerou muitas polêmicas e a cena acabou sendo vetada. No mesmo ano, em *Explode Coração*, surgiu a personagem Sarita Witt, interpretada por Floriano Peixoto, que despertou dúvidas entre os telespectadores sobre seu gênero. Na trama, não era claro se a personagem era homem ou mulher, e não havia menção a sua vida amorosa. De acordo com Homrich (2020), a autora, Glória Perez, tinha a intenção de criar uma história inspirada em João W. Nery, o primeiro homem trans a realizar a cirurgia de redesignação sexual no Brasil. No entanto, Boni, um dos executivos da emissora, não considerava que o momento era adequado

---

<sup>30</sup> No seu depoimento, Aguinaldo apresenta uma curiosa confusão quanto ao nome da personagem. Ninon, na verdade, era o apelido da dançarina Maria do Carmo (Cláudia Raia) na telenovela *Roque Santeiro*. O certo seria Ninette, o que não invalida o depoimento do autor.

para apresentar essa história às famílias brasileiras, e, por isso, a proposta foi vetada pela emissora

A intolerância visitou também Rogéria. Em 1996, seu nome foi indicado por Bibi Ferreira para interpretar o papel de Matilde em uma produção teatral, originalmente interpretado por Yoná Magalhães na telenovela *Roque Santeiro*. No entanto, a sua indicação encontrou resistência, e foi apenas através da insistência da diretora Bibi Ferreira que Rogéria foi incluída no elenco do espetáculo (DE FRENTE..., 2013). Curiosamente, apesar do grande investimento financeiro e da presença de quarenta atores em cena, o musical não alcançou o sucesso esperado e se tornou um enorme fracasso tanto de crítica quanto de público. Segundo Assis (2007), na biografia de Agildo Ribeiro, a temporada teatral foi planejada para durar dois meses no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, porém, o espetáculo encerrou após apenas um mês em cartaz. Havia um mal-estar geral em relação à produção.

Segundo Paschoal (2016), no ano seguinte, em 1997, Rogéria recebeu um convite para fazer uma participação no programa humorístico *Sai de Baixo*. Em 1999, ela esteve no programa interativo *Você Decide*. O desfecho da história era definido pelo público por meio de ligações telefônicas, porém, curiosamente, o episódio em que Rogéria participou só foi ao ar em parte do Brasil. Durante a transmissão, um blecaute ocorreu e Rogéria nunca soube qual foi o desfecho escolhido pelo público.

#### **2.4 Um novo tempo que começou<sup>31</sup>: um outro século, o fim de um reinado**

No período próximo à virada do século, muitas pessoas acreditavam que o mundo poderia acabar e uma frase comum era: "De mil passou, de dois mil não passará". Embora essa teoria popular não tenha se concretizado, se houvesse algum indício de destruição iminente do planeta, é provável que a população brasileira recebesse a notícia através da TV Globo. Isso se deve ao fato de que, nos primeiros anos do novo milênio, a emissora contava com 115 afiliadas, alcançando 99% do território brasileiro. Além disso, a TV Globo era responsável por manter cerca de 60% dos televisores ligados durante o horário nobre, demonstrando sua influência e alcance em todo o país (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003).

Para Hamburger (2011), a virada do século trouxe consigo uma maior variedade de canais de televisão disponíveis para o público, o que acabou enfraquecendo o papel da telenovela como um espaço privilegiado para a problematização de questões nacionais. No

---

<sup>31</sup> Referência à canção Um Novo Tempo, escrita por Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, em 1971, e usada desde então nas campanhas de final de ano da TV Globo.

entanto, Peret (2005) observa que, mesmo diante dessas transformações, o início do século XXI foi marcado por mudanças nos enredos das telenovelas, com uma maior ênfase nos fatores sociais. Essa mudança abriu espaço para um aumento significativo no número de personagens que abordavam questões relacionadas à diversidade sexual e de gênero, proporcionando o retorno de Rogéria às ficções seriadas da TV Globo.

Em *Desejos de Mulher*, Rogéria teve uma participação rápida após um hiato de 13 anos sem atuar em telenovelas. Essa característica de fazer participações especiais em várias produções foi recorrente ao longo de sua carreira, uma vez que ela foi convidada para compor o elenco de seis telenovelas, porém, não chegou a participar de uma trama completa. Apesar disso, Rogéria conquistou uma posição de destaque como uma personalidade brasileira amplamente reconhecida. Embora muitas pessoas não soubessem que ela também era cantora e atriz, sua presença era familiar para o público devido à sua participação em diversos programas de televisão.

Para além de suas participações televisivas, em 2004 Rogéria embarcou em uma jornada especial ao participar do espetáculo *Divinas Divas*, uma homenagem aos shows de travestis que eram realizados no Teatro Rival. O teatro estava comemorando seu 70º aniversário e Jane di Castro teve a ideia de reunir as travestis de sua geração para uma noite especial. O espetáculo contou com a direção de Berta Loran e, embora tenha havido conflitos na escolha dos nomes a serem convidados, Jane aceitou a inclusão de Divina Valéria e Brigitte de Búzios, duas artistas que nunca haviam se apresentado no Teatro Rival antes. Após quarenta anos de sonhos e encontros nas proximidades do teatro, na região da Cinelândia, essas artistas finalmente subiram ao palco juntas.

Poderia ter sido apenas mais um *show*, mas com ele surgiu a ideia de transformar a história em um documentário, que se concretizou em 2014. Naquele mesmo ano, o público assistiu ao primeiro beijo entre dois homens das telenovelas no Brasil, protagonizado por Félix (Mateus Solano) e Niko (Thiago Fragoso), em *Amor à Vida*. Antes disso, em 2011, já havia ocorrido um beijo entre duas mulheres na novela *Amor e Revolução*, exibida pelo SBT, entre as personagens Marcela e Marina. (LAPASTINA; JOYCE, 2014).

Cinquenta anos após sua estreia, Rogéria testemunhou a transformação da televisão e o crescente espaço dado à diversidade sexual e de gênero. No entanto, ela questionou a necessidade de representações como um beijo gay. Com o avançar da idade, seu posicionamento tendeu a evitar confrontos diretos, sem se apegar a bandeiras específicas. Em suas entrevistas, ela compartilhava o respeito que conquistou entre as senhoras, considerando-

se "a travesti da família brasileira". Por essa razão, ela não buscava lutar contra seu público, acreditando que sua própria presença já transmitia uma mensagem poderosa de transgressão.

Como católica devota, Rogéria frequentemente mencionava sua fé em Deus, o que, nos dias de hoje, poderia associar sua imagem ao conservadorismo da extrema-direita. No entanto, é importante destacar que ela não expunha abertamente seu posicionamento político. Um relato, durante uma conversa, pode fornecer um vislumbre interessante de seu pensamento:

A gente fica, às vezes, deprimida com essas coisas que estão acontecendo com o país, isso é muito chato! Deixem de pegar no pé da gente. Agora tô sabendo que o Bolsonaro está criando um problema lá! E esses pastores? Querido, a gente ama Cristo, Cristo é vida! Portanto, não venha com essas coisas pra cima da gente, que nós não temos nada a ver com essa roubalheira do Governo (HOMENAGEM..., 2017).

Rogéria evitava mencionar nomes de políticos em suas apresentações, não fazia críticas diretas à situação política do país e também não os elogiava. Para ela, o palco era um espaço sagrado onde a sua arte e trabalho refletiam uma luz divina. Nessa perspectiva, ela caminhava em uma direção oposta às pinturas que começavam a surgir no país, retratando os artistas como sombrios vilões e caracterizando o setor cultural como um mero meio de aproveitamento dos recursos governamentais. Esse falso retrato apresentava cores e formas que em nada refletiam a realidade artística e aproximava o Brasil do pensamento do obscuro 1964.

Foi lembrando desse ano, em um momento marcante e nostálgico, Rogéria compartilhou o palco com suas amigas de longa data, Divina Valéria, Brigitte de Búzios e Marquesa, para a gravação do documentário *Divinas Divas no Teatro Rival*, em 2014. Esse encontro especial aconteceu cinquenta anos após o início de suas carreiras no *International Set*. Durante os ensaios da apresentação, Marquesa anunciou que era "um lindo canto dos cisnes", simbolizando sua despedida dos palcos. Era o seu último momento diante da plateia, no ano seguinte, em 2015, veio a notícia do falecimento (SOLIVA, 2016).

O filme *Divinas Divas* foi lançado em 2016 como uma homenagem à memória de Marquesa. Apesar do luto, as artistas continuaram se apresentando em programas de televisão de destaque, como *Conversa com Bial* e *Encontro*, ambos exibidos pela TV Globo. Rogéria também participou do programa *Sem Censura*, transmitido pela TV Brasil, como parte da divulgação do filme. Ao mesmo tempo, a artista estava ocupada organizando sua agenda para o lançamento de seu livro. O escritor Márcio Paschoal foi escolhido para ser o responsável pelo texto, que prometia revelar detalhes da sua trajetória artística e seus inúmeros casos de amor.

Além disso, havia um documentário em produção que se concentraria exclusivamente na vida de Rogéria. A artista fez uma única exigência: desejava que seu nome de batismo fosse

incluído no título (DOCUMENTÁRIO..., 2019). Durante esse período, era comum ouvi-la mencionar seu nome de batismo com orgulho em muitas entrevistas.

Figura 3 — Nos bastidores do programa televisivo “Encontro”, Leandra Leal e as “Divinas Divas”



Fonte: RODRIGUES, 2017.

Simultaneamente, a televisão apresentava sinais de enfraquecimento, principalmente, com o avanço da internet e, com ela, as plataformas de *streaming*. Agora o público não precisava do horário marcado das telenovelas, já era possível assistir ficções seriadas com temporadas completas no momento desejado. Logo, não era mais necessário esperar até o último capítulo para saber, coletivamente, por exemplo, “quem matou Odete Roitman”. Se delineava um novo tempo, que exigiu mudanças até da TV Globo, que passou a investir em sua própria plataforma de transmissão *on-line*.

À medida que o reinado das telenovelas estava chegando ao fim, sua importância e os assuntos abordados por elas ainda permaneciam relevantes. Com a ascensão da internet, houve uma maior exposição de opiniões sobre os folhetins, o que muitas vezes acirrava os debates. Um exemplo disso foi a telenovela *A Força do Querer* (2017), que assumiu a letra “T” da sigla LGBTQIAP+ como um dos principais focos da trama, gerando discussões e até mesmo trabalhos acadêmicos sobre o tema. Nessa produção, a personagem Ivana foi introduzida, retratando uma jornada de descoberta e transição de gênero. Ivana não se sentia adequada ao gênero feminino e optou por assumir uma identidade masculina, adotando o nome Ivan. Além disso, a personagem Elis Miranda, uma travesti em busca de reconhecimento no mundo do entretenimento, foi apresentada, tendo como referência e inspiração a Jane di Castro (SILVA; MATTOS, 2019).

Alguns sites noticiaram que a personagem seria interpretada por Rogéria, mas devido a uma infecção urinária, a artista não pôde participar das gravações. A situação se agravou e Rogéria teve que ser hospitalizada, o que gerou preocupação e pedidos de orações por parte de seus amigos e seguidores nas redes sociais. O desfecho final estava se aproximando. No dia 4 de setembro de 2017, o corpo de Astolfo não resistiu e Rogéria precisou ser preparada para receber suas últimas homenagens. Com a pele adornada de purpurina, segurando uma rosa e acompanhada da imagem de Marilyn Monroe, foi velada no Teatro João Caetano, localizado no centro do Rio de Janeiro. O local se tornou palco para os derradeiros aplausos e despedidas.

Ao lado de Rogéria, suas companheiras das Divinas Divas estavam presentes. Jane di Castro prometeu um reencontro no futuro, afirmando que um dia estariam juntas novamente para cantar *La Vie en Rose*. Infelizmente, Jane faleceu em 2020, vítima de câncer. Divina Valéria, por sua vez, entoou a música tema do espetáculo *Le Girls*, assim como Rogéria havia feito em sua despedida de Marquesa (SOLIVA, 2016).

Enquanto cantava, Valéria mostrava um sorriso, parecendo lembrar algumas das inúmeras histórias que viveu ao lado de sua amiga, que carinhosamente a chamava de Vavá. Certamente, ela sentiu que estava perdendo uma parte importante de sua vida naquele momento e, aparentemente sem pensar, Valéria deu o último beijo na testa de Rogéria. A afirmativa de Rodrigues (2016) sobre os laços formados na Rádio Nacional, capazes de resistir ao tempo, foi confirmada naquele momento. O gesto do beijo carregava um significado profundo: quando acidentada, Rogéria acreditava que ninguém iria amá-la e, por isso, jamais alguém teria a coragem de beijá-la naquela região, considerando as cicatrizes que ficaram. A cena, para um olhar atento, carregava o mesmo lirismo de algumas obras audiovisuais, respeitando o seu sonho de ter um velório cinematográfico (PASCHOAL, 2016). Era um emocionante final para o filme que foi a sua vida.

No dia seguinte, data do enterro de Rogéria em Cantagalo, uma coincidência (ou talvez destino) ocorreu no canal Viva. Durante a transmissão da telenovela *Tieta*, foi ao ar uma cena que apresentava uma discussão marcante sobre Ninete, envolvendo Tieta (interpretada por Betty Faria) e Ricardo (interpretado por Cássio Gabus Mendes). A personagem central da trama, em defesa de sua amiga, expressava as seguintes palavras: “com que direito que tu *enche* a boca de ar e fala nas leis de Deus? Que lei é essa? [...] Oxente, é a roupa que importa? É a aparência? Aos olhos de Deus o que importa é a aparência ou é o caráter?”<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Trecho do capítulo 113 da telenovela *Tieta* (1989).

A representação do amor ao próximo, tão presente na fé cristã e compartilhada por Rogéria, também encontrou eco no discurso de Tieta. Essa perspectiva amorosa foi refletida em diversas homenagens prestadas a Rogéria após sua morte. Um exemplo disso foi o tributo realizado no último capítulo da novela *A Força do Querer*, que se destacou por ser um dos poucos momentos em telenovelas destinados a homenagear artistas falecidos. A cena, gravada no Teatro Rival, foi breve, com apenas 23 segundos de duração. No palco, estavam Jane di Castro, Divina Valéria, Eloína dos Leopardos, Camile K e Elis Miranda (interpretado por Silvério Pereira). Ao fundo, fotos de Rogéria desempenhavam um papel cenográfico. Juntas, elas cantaram a música *Yes, nós temos banana*.

Paschoal (2016) relata a dificuldade em terminar a biografia de Rogéria, afirmando que os sonhos de Astolfo eram mais verdadeiros do que a própria história de vida. É necessário fazer a mesma confissão, pois a morte parece pequena diante de uma trajetória tão próxima da irrealdade. Rogéria é uma quimera, por vezes exagerada, cercada por narrativas mágicas e personagens impressionantes. Eventuais excessos, condenados no universo científico, mas que surgiram casualmente ao longo deste capítulo, são fundamentais para apresentar a protagonista desta história. Ela não existiria sem suas extravagâncias.

E se a arte é um protesto contra a morte, como sugere Molineiro (2020) a partir do pensamento de Ariano Suassuna, de algum modo, Rogéria permanece viva, desafiando a ordem cronológica imposta pelo tempo. Especialmente quando ainda aparece na mágica caixa, cada vez mais fina, mas que continua sendo central na casa dos brasileiros. Dentro dela, não há passado. O presente pode ser o início do século XX e diante dela estará Alzira, uma senhora usando um imenso chapéu, luvas e colares de pérolas. Tudo está sendo vivido, no sempre, no agora.

### 3 ELAS POR ELA: UM PERCURSO CRÍTICO

#### 3.1 Ninete: a amiga de Tieta

*Tieta* estreou em 14 de agosto de 1989, no horário das 20h, trazendo uma narrativa inovadora que abordava temas como ódio, hipocrisia e vingança. A trama foi baseada no livro "Tieta do Agreste" do renomado escritor baiano Jorge Amado, adaptada por Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzhon e Ricardo Linhares, com direção de Paulo Ubiratan, Reynaldo Boury e Luiz Fernando Carvalho (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003).

Para Alves (2010), essa telenovela, ao lado de outros títulos, representa a memória televisiva do público brasileiro, isso porque, muitas vezes, foi lembrada em um questionário aplicado pela autora. A boa aceitação do público levou Cacá Diegues a adaptar a trama para o cinema, embora com diferentes atores. Marília Pêra, por exemplo, assumiu o papel de Perpétua. De acordo com o Dicionário da TV Globo (2003, p. 177), essa personagem se destacou como uma das mais memoráveis da história:

A trama é pontuada por momentos cômicos e dramáticos vividos por personagens inesquecíveis, construídos pelos autores e por um elenco veterano. O grande destaque foi Joana Fomm, que deu vida à traçoeira Perpétua, num papel antológico que rendeu muitas cenas de humor à novela. Beata e extremamente conservadora, ela guarda em seu armário uma caixa branca à qual dedica especial atenção. No fim da trama, revela-se que o tesouro na verdade é o órgão genital do marido.

Segundo Rocha (2016), Perpétua é classificada como uma "vilã divertida", um tipo de personagem que, apesar de cruel, é engraçada devido à sua sinceridade crua, áspera e cínica. Ela se destaca especialmente por sua rivalidade com a irmã Tieta (interpretada por Betty Faria), que no enredo, retorna à sua cidade natal vinte e cinco anos depois de ter sido expulsa pelo pai devido a seu comportamento liberal. Nesse dia, coincidentemente, estava ocorrendo uma missa em sua memória, pois todos acreditavam que ela estava morta.

Tieta, vivendo uma nova vida em São Paulo, retorna à sua cidade natal com uma aparência vistosa e uma roupa considerada escandalosa e indecente pela conservadora população local. Sua chegada é marcada por um contraste entre a mentalidade tradicional do vilarejo nordestino e as novidades e liberdades da cidade grande. É nesse contexto que surge Ninete, interpretada por Rogéria. A amiga e assessora de Tieta aparece na trama no capítulo 108, portanto, 55% da narrativa já tinha sido exibida.



Na cena em que Ninete chega a Santana do Agreste, a reação da população é de curiosidade e estranhamento. Timóteo, um dos moradores da cidade, percebe algo diferente na visitante e expressa suas suspeitas. Tieta, ciente da situação, aconselha Ninete a adotar uma postura mais contida para evitar levantar suspeitas sobre sua identidade de gênero. Essa abordagem sutil na telenovela sugere a noção de performatividade de gênero, conforme discutida por Butler (2014) em sua obra. Os autores da telenovela exploram a ideia de que Ninete poderia ser percebida como uma mulher cisgênero se ajustasse sua apresentação de acordo com as expectativas sociais tradicionais.

Concordando com Butler, Louro (2018) sublinha que a apresentação corporal das pessoas é o que leva a sociedade a enquadrá-las nas classificações de gênero. E, nessa cena, é evidente que, mesmo com a intenção de proteger Ninete, Tieta, que é retratada como uma mulher progressista e libertária, acaba reforçando as normas de gênero que perpetuam a submissão das mulheres. Isso revela a complexidade das relações de gênero e como mesmo pessoas que desafiam algumas normas sociais podem reproduzir outras formas de opressão.

Logo de imediato, fica evidente que a estética de Ninete se destaca em relação aos habitantes do vilarejo. “Os personagens de Tieta eram identificados por seus figurinos — todos feitos em algodão e de modelagem simples. A única exceção era a protagonista, que se vestia com glamour, cores e brilhos, usava calça compridas, bermudas e shorts” (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 178). Essa exceção é quebrada com a chegada da personagem interpretada por Rogéria, que, assim como Tieta, utilizava roupas que exploram uma variedade de tons e tecidos, além de maquiagens mais marcantes.

Na sua segunda aparição, no capítulo 110, Ninete manifestou o desejo de realizar uma atividade após o jantar, surpreendendo-se com a constatação de que o hábito local era ir dormir cedo. Foi então sugerido que a visitante fosse ao bar de Chalita, embora tenha sido alertada sobre a possível repercussão negativa em relação à sua imagem. Apesar disso, Ninete decidiu seguir adiante e ir ao estabelecimento. No ambiente do bar, a personagem foi alvo das investidas de Amintas, interpretado por Roberto Bonfim, que a assediou e apalpou suas nádegas. Incomodada com tal situação, Ninete reagiu de forma contundente e lhe deu um soco, revelando, assim, sua verdadeira identidade como Valdemar.

Neste ponto, é imprescindível ressaltar os elementos que entrelaçam realidade e ficção na trama televisiva. Infelizmente, o assédio é uma triste realidade enfrentada por inúmeras pessoas e, nesse contexto, a reação da personagem Ninete diante do assédio não deve ser objeto de questionamento. No entanto, é pertinente analisar a representação do soco na cena, a qual pode ser interpretada como excessiva. Rogéria, em sua biografia, relata o diálogo que teve com

Roberto Bonfim, intérprete do personagem Amintas, após a gravação, questionando o motivo de sua queda tão exagerada. Bonfim, em tom de riso, respondeu: "Você viu o tamanho do soco que você deu para a câmera?" (PASCHOAL, 2016, p. 156).

Figura 4 — Ninete no bar de Chalita, observada por Perpétua



Fonte: TIETA, 1989.

Rogéria ficou surpresa com a atuação e os telespectadores testemunharam uma cena que beirava o inverossímil, com elementos humorísticos. A demonstração de força física, geralmente associada aos homens, foi ampliada nesse episódio, com Amintas sendo lançado a uma considerável distância de onde estava. A ênfase na masculinidade torna-se ainda mais evidente porque Ninete revela seu nome de batismo que pode ser lido como de um homem. Embora essa cena possa ser interpretada como uma maneira de ressaltar a não conformidade de gênero da personagem, é necessário questionar a forma como essa informação é apresentada ao público, resultando em uma representação cômica de Ninete em uma sociedade que tende a ridicularizar pessoas LGBTQIAP+ (LOURO, 2018).

Nesta sequência específica do capítulo, a personagem Cinara avistou Ninete no bar e prontamente compartilhou a informação com Perpétua, desencadeando sua decisão de se dirigir ao local. Escondida, a vilã observou a cena de longe e experimentou um choque ao descobrir que a recém-chegada não correspondia ao padrão cisgênero. É digno de nota o modo como o pensamento conservador, ancorado em fundamentos oriundos da matriz cristã — como analisado por estudiosos contemporâneos como Quinalha (2017) e Trevisan (2018) — se materializa na personagem de Perpétua.

A partir desse momento, a narrativa da telenovela passou a explorar a concepção de um protesto protagonizado pelas mulheres de Santana do Agreste e liderado por Perpétua, com o propósito de expressar sua oposição à presença de Ninete na localidade. A manifestação estaria alicerçada nas prerrogativas das "leis divinas", dos valores familiares, da moralidade e dos costumes tradicionais, que são veiculados ao longo dos capítulos subsequentes. Em contrapartida, Tieta desempenhou um papel de defensora em relação à sua amiga, um marco significativo na história da televisão brasileira. Pela primeira vez, os telespectadores foram apresentados à história de uma travesti que contava com o apoio e defesa da protagonista de uma telenovela.

É digno de destaque que Tieta se tornou uma fonte de inspiração para o público, a ponto de Betty Faria, a atriz que a interpretava, lançar uma linha de roupas chamada "Tieta *by* Betty Faria". Além disso, o marcante corte de cabelo feito por Silvinho<sup>33</sup> se transformou em um sucesso, sendo amplamente adotado por inúmeras mulheres (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003). Portanto, ao longo de cem capítulos, os telespectadores criaram um elo afetivo com Tieta e, através dessa conexão, foram apresentados à figura fundamental em sua transformação: Ninete. Na trama, fica evidente que Ninete acolheu Tieta em sua chegada a São Paulo, ensinando-lhe os códigos sociais e comportamentais necessários.

Contudo, é pertinente abordar um contexto subjacente que demanda discussão: a questão da prostituição. Foi por meio dessa atividade que as personagens de Ninete e Tieta se encontraram, com Ninete, uma prostituta experiente, assumindo o papel de mentora para a jovem Tieta. Portanto, é relevante observar que esse elemento, frequentemente associado às travestis no contexto brasileiro, também estava intrinsecamente ligado à trama envolvendo Ninete. Cabe ressaltar que a personagem poderia ter sido retratada como uma consultora ou empresária da protagonista, explorando as características previamente estabelecidas: uma figura aparentemente organizada e influente, inclusive sendo mencionada como responsável por viabilizar a eletrificação das residências em Santana do Agreste por meio de sua influência junto aos políticos.

De fato, é importante reconhecer que, ao longo da história brasileira, a prostituição se tornou a única opção de subsistência para muitos corpos femininos que não se enquadram na cisgeneridade. Essa realidade é resultado das dificuldades de inserção no mercado formal de trabalho e da falta de oportunidades educacionais e sociais, causadas pela exclusão familiar e

---

<sup>33</sup> Silvinho, um cabeleireiro brasileiro, ganhou reconhecimento por seu talento ao cuidar dos cabelos de clientes famosas. Sua habilidade o levou a se tornar uma figura conhecida, sendo convidado para fazer parte do corpo de jurados nos programas de auditório de Chacrinha e Flávio Cavalcanti.

social. Mas, ao optar por retratar Ninete como uma prostituta, perdeu-se a oportunidade de representar outras possibilidades de ocupação profissional para as travestis, tendo em vista que a personagem oferecia características para isso.

Não pode ser esquecido, que a figura de Rogéria também foi constantemente associada à prostituição. Nesse sentido, a obra de Green (2019, p. 413-414) oferece uma visão controversa, ao afirmar que: “Estrelas como Rogéria, que usou seu *sex appeal*<sup>34</sup> para seduzir o público masculino, despertavam curiosidade sobre como seria transar com *um* travesti. É provável que *elas*<sup>35</sup> tenham contribuído para a criação de um mercado nas ruas”. Considerando o contexto apresentado no parágrafo anterior, é necessário destacar que a prostituição presente nas ruas brasileiras não pode ser atribuída exclusivamente às pessoas da própria comunidade LGBTQIAP+. Tal pensamento é cruel em um país que historicamente negligenciou e marginalizou essa parcela de sua população. A prostituição é um fenômeno complexo que envolve uma série de fatores sociais, econômicos e estruturais, sendo injusto e reducionista indicar figuras públicas como influenciadoras desse processo.

Na verdade, é inegável que Ninete/Rogéria contribuíram para a construção de "mundos possíveis", como argumentado por John (2014). Em uma época em que a televisão era uma das principais fontes de informação no Brasil, a apresentação de um corpo que transcendia as normas binárias de gênero pode ter despertado sentimentos de identificação em pessoas que também não se encaixavam nas categorias tradicionais de gênero. Mas, é fundamental reconhecer as limitações da sua representação em relação à orientação sexual, existindo um apagamento de qualquer desejo explícito, relacionamento ou envolvimento sexual com outras pessoas. Seu foco principal estava direcionado para o trabalho e para sua amizade com Tieta.

Evidentemente, ainda que o erotismo fosse um elemento central na trama, a ponto de gerar reclamações do então cardeal-arcebispo do Rio de Janeiro, D. Eugênio Sales, que se mostrava incomodado com as inúmeras ligações de telespectadores que consideravam a telenovela excessivamente sensual (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003), é possível inferir que a produção da telenovela tenha demonstrado receio em explorar a sexualidade de Ninete. Esse receio pode estar relacionado a uma hesitação em apresentar uma travesti com desejos e preferências sexuais explícitas, temendo repercussões negativas ou rejeição por parte do público conservador da época. Ademais, a introdução de um enredo amoroso para Ninete

---

<sup>34</sup> Expressão em inglês que simboliza o poder pessoal de sedução e encanto sensual.

<sup>35</sup> Diferentemente do livro “Devassos no Paraíso”, lançado em 1986, que pode ser alegado que o uso de pronomes masculinos foi pelo período histórico e pelas vivências do autor. É inaceitável observar um livro voltado à trajetória LGBTQIAP+ no Brasil, publicado na virada para o século XXI e relançado em 2019, reafirmando erros que, rotineiramente, deixam pessoas da comunidade em situações desconfortáveis.

poderia comprometer sua jornada e sua futura partida para São Paulo, conforme previsto na narrativa.

No capítulo 113 da trama, ocorreu a despedida de Ninete de Santana do Agreste, em que a personagem utilizou o mesmo traje que vestiu ao chegar à cidade.

A despedida de Santana do Agreste aconteceu no capítulo 113, com o mesmo figurino que Ninete usou na sua chegada à cidade. Nesse momento, Carmosina, interpretada pela atriz Arlete Salles, uma amiga de Tieta, também participou. É relevante ressaltar que Carmosina cometeu um equívoco ao se referir a Ninete utilizando um pronome masculino, porém, em questão de segundos, corrigiu-se e empregou um pronome feminino. Essa correção, de forma simples e natural, transmitida no horário nobre da televisão brasileira, carrega consigo um significado importante de transformação. Carmosina, uma mulher do interior que não estava familiarizada com as questões LGBTQIAP+, abriu-se para aceitar a identidade de Ninete, primeiramente por reconhecer sua ajuda a Tieta e, assim, permitindo que uma amizade entre elas fosse estabelecida.

Figura 5 — A despedida de Ninete



Fonte: TIETA, 1989.

Apesar da telenovela ter sucumbido à armadilha dos estereótipos de gênero, particularmente no que diz respeito às construções tradicionais de masculinidade e feminilidade, sendo válido reconhecer que a caracterização da personagem Ninete incorreu em estereótipos, tais como: o gestual de jogar o cabelo, o uso de expressões em francês, uma educação refinada associada às mulheres e, por outro lado, em situações mais tensas, exibição de força física e uma voz mais grave. É fundamental ressaltar o papel representativo de uma

travesti ocupando um papel de destaque em uma narrativa veiculada no horário nobre durante a década de 1980. Essa representação ganha ainda mais importância ao considerar que a personagem estabelece amizades com pessoas importantes na narrativa, especialmente, a protagonista da trama.

Para o biógrafo de Rogéria, Paschoal (2016, p. 159): “Ninete marcou a sua vida ao lançar luz sobre os preconceitos em relação aos travestis. Rogéria, de certa forma, representava a si própria e sua dubiedade, traduzida pela frequente ressignificação de gêneros”. Apesar da sua participação contemplar somente seis capítulos, totalizando apenas três por cento da trama, a sua entrada ocorre na virada da história, quando a telenovela adentra na sua segunda parte, com uma surpresa da narrativa (ROCHA, 2022).

O impacto potencialmente gerado por Ninete, especialmente em relação à Censura recém-abandonada no Brasil, foi mitigado pelo clima de maior liberdade que o país começava a experimentar. *Tieta*, uma personagem libertária, conquistou o público e abriu caminho para a possibilidade de uma personagem ainda mais ousada. Rogéria desempenhou um papel que até mesmo Jorge Amado não havia imaginado e o respeito pelas travestis foi trazido à tona pela primeira vez em uma telenovela, embora, ao ser analisada sob a ótica atual, seja evidente que a temática poderia ter recebido um tratamento mais aprofundado. Considerando a temporalidade em questão, entretanto, a obra pode ser reconhecida como vanguardista.

### 3.2 **Regina: a convidada de Desejos de Mulher**

Ao contrário de *Tieta*, que é amplamente lembrada como uma novela memorável, *Desejos de Mulher* não conseguiu deixar uma marca na memória dos telespectadores brasileiros, nem mesmo na emissora responsável pela sua transmissão, a ponto de não estar disponível na plataforma de streaming Globo Play, ao contrário de todas as outras produções analisadas nesta dissertação. A telenovela estreou na noite de 21 de janeiro de 2002, com texto de Euclides Marinho e colaboração de Ângela Carneiro, Denise Bandeira, João Emanuel Carneiro, Vinícius Vianna e Graça Mota. A direção geral foi conduzida por Dennis Carvalho e José Luiz Villamarim, de acordo com informações fornecidas pelo "Dicionário da TV Globo" (2003).

Com o slogan "Tudo o que você deseja na próxima novela das sete", as primeiras chamadas da trama de *Desejos de Mulher* retrataram diferentes mulheres brasileiras compartilhando seus desejos, vontades e ambições. O atrativo da telenovela era colocar as telespectadoras como parte integrante do produto, reconhecendo a importância do seu

envolvimento e participação. Lopes (2009, p. 30) registra que “tão importante quanto o ritual de assistir aos capítulos das novelas cotidianamente são as informações são a informação e os comentários que atingem a todos”. Dessa forma, a estratégia de retratar esse entrelaçamento entre a vida real e a ficção poderia ter se revelado como uma alternativa promissora, destacando a importância das telespectadoras no processo televisivo.

No entanto, a trama não conseguiu conquistar o público. Lopes (2009) ressalta que as telenovelas são obras abertas e, portanto, suscetíveis a diversas interferências. Nesse caso específico, um apagão elétrico ocorrido no dia da estreia pode ter sido um dos fatores que contribuíram para a falta de popularidade de *Desejos de Mulher*. Essa situação resultou em diversas reformulações na história devido à baixa audiência, o que acabou resultando na caricaturização das personagens homossexuais:

O núcleo cômico, encabeçado pelos gays Ariel (José Wilker) e Tadeu (Otávio Muller) foi o que mais fez sucesso – e ajudou a elevar a audiência para uma média de 32 pontos – porém, devido às mudanças no roteiro, os personagens se tornaram caricatos, sendo seguidos pelos que os acompanhavam. Pesquisas de opinião pública demonstraram a desaprovação de uma relação mais séria e explícita entre os dois e eles tiveram que se limitar ao discurso da sexualidade pelo gestual excessivo (PERET, 2005, p. 101).

Nesse contexto problemático, Rogéria é introduzida como uma das convidadas de uma festa em homenagem à personagem Ariel. Sua personagem, Regina, tem apenas uma participação em uma cena específica, exibida no capítulo 116, que se destaca pelo diálogo com a motociclista Raquel Vonnegut, interpretada por Renata Sorrah. Vale mencionar que Ariel já havia sido casada com Raquel e juntas tiveram uma filha chamada Patty:

**Regina:** Queridíssima, eu posso saber quem é você? Você parece de verdade. Portanto, você não é *traveca* e nem transformista.

**Raquel:** Eu sou mãe da filha do Ariel

**Regina:** Mãe da filha? Quer dizer que o Ariel tem duas mulheres? (olhando para Ariel) Seu farsante, traidor da causa gay! Traidor! Traidor!

É indiscutível que o diálogo proferido por Rogéria reflete uma abordagem dramática preceituosa, que busca provocar risos através da transformação da questão LGBTQIAP+ em uma piada. A primeira ideia problemática reside na expressão "parecer de verdade", que reforça a noção de um gênero autêntico, presumivelmente aquele atribuído no momento do nascimento. Embora haja uma indicação implícita de performatividade na frase, com a palavra “parecer”, por meio de Butler é possível questionar essa perspectiva. Ao dialogar com Beauvoir (1980), a autora argumenta que não existe uma "verdade do gênero" (BUTLER, 2003, p. 195).

Em seguida, na cena, Regina utiliza a palavra "traveca", uma derivação ofensiva de "traveco". O sufixo "eco" utilizado nessa palavra sugere inferioridade, assim como em termos pejorativos como "jornaleco" e "livreco". Além disso, a utilização do termo "transformista" também vai contra a ideia de reconhecer uma transformista como mulher legítima, esvaziando uma expressão que atualmente carrega um significado de resistência. É essencial questionar o motivo pelo qual o autor optou por incluir esses comentários na cena. Não há nenhuma contribuição significativa para a construção dramática da telenovela, apenas uma valorização do preconceito. As palavras proferidas por Rogéria não acrescentam nada ao enredo e apenas perpetuam estereótipos e discriminação.

Figura 6 — Rogéria como Regina



Fonte: DESEJOS DE MULHER, 2003.

Na sequência da cena, ocorre a revelação de que Raquel é a mãe da filha de Ariel, o que causa surpresa em Regina. Nesse contexto, é possível identificar a oportunidade perdida de explorar o tema da bissexualidade por meio do personagem de Ariel. Como discutido por Cândia e Chacel (2022), existem elementos que podem indicar que uma pessoa não se enquadra exclusivamente nas categorias homo ou heterossexuais, mas, lamentavelmente, a bissexualidade ainda é sub-representada e frequentemente desconsiderada como uma possibilidade válida dentro do contexto das telenovelas. Nesse caso específico, a personagem interpretada por José Wilker é retratada como uma farsante. O relato de Rogéria, ao mencionar que seu papel era "esculhá-lo", demonstra que sua fala causou surpresa até mesmo no próprio ator:



Me lembro de uma cena em que José Wilker fazia um *gay* e eu tinha que esculhambar com ele. Como sou muito teatral, acho que exagerei um pouco na dose. Wilker se assustou e, depois da cena gravada, caiu na gargalhada “Menina, mas você me atacou” (PASCHOAL, 2016, p. 185-186).

A eloquência teatral sempre acompanhou o discurso de Rogéria, refletindo de certa forma a característica teatral de sua geração de artistas-travestis. A teatralidade se tornou uma parte intrínseca de sua identidade artística. No entanto, ao relatar sua experiência no trabalho das telenovelas, é possível perceber uma certa insegurança. Isso pode ser atribuído, em parte, ao texto questionável presente em produções como *Desejos de Mulher*. Um exemplo disso é a fala de Regina, direcionada a Ariel, que defende a estabilidade e a simplicidade das identidades sexuais, sem considerar a diversidade e a evolução que fazem parte do processo humano (LOURO, 2018). Essa abordagem restringe a compreensão da multiplicidade humana ao tentar fixar alguém dentro da percepção de que seus desejos afetivos e sexuais estão sempre direcionados a um único gênero.

Nitidamente, a discussão sobre sexualidade, especialmente em relação à sua fluidez e diversidade, é geralmente abordada com mais clareza e profundidade nos ambientes acadêmicos. No entanto, mesmo nessas esferas, é necessário agir com cautela para evitar a interpretação equivocada de que a sexualidade é moldável ou sujeita a mudanças forçadas. Nesse sentido, como mencionado por Câncio e Chacel (2022), alguns veículos midiáticos têm demonstrado interesse em construir discursos que confundem a compreensão da sociedade ao retratar a ideia de que pessoas homossexuais possam se tornar heterossexuais nas tramas de telenovelas. As autoras destacam o uso de termos como *volta para o armário* e *cura gay* para descrever tais narrativas.

Há vinte anos, quando era transmitida *Desejos de Mulher*, o debate era ainda mais incipiente. Mas, mesmo assim, Ariel só poderia ser considerado um “traidor da causa *gay*” se apresentasse uma narrativa que prejudicasse a comunidade LGBTIAP+, porém, isso não acontece na trama. Pode-se, com isso, argumentar que, na verdade, aqueles que pensaram e produziram a telenovela foram os *traidores* da causa, pois usaram a trama apenas como uma forma de atrair audiência, sem considerar a importância social desse produto televisivo. Ao negligenciar a responsabilidade de transmitir imagens que vão além de caricaturas e estereótipos, eles falharam em aproveitar a oportunidade de promover uma representação mais autêntica e inclusiva da diversidade sexual.

É válido pensar que, na virada do século XXI, visões preconceituosas ainda predominavam na sociedade brasileira. No entanto, Denise e Euler Siqueira (2021) destacam que, desde a invenção da fotografia, a arte foi liberada da obrigação de simplesmente "copiar" a realidade e passou a ter a capacidade de manipulá-la e reconstruí-la. Nesse sentido, a telenovela compreendida como um reflexo — muitas vezes com elementos oníricos — da sociedade brasileira, poderia argumentar a favor do respeito, mesmo que fosse por meio do riso. Mas aconteceu o contrário.

No segundo ato da telenovela, Rogéria fez uma breve aparição, participando apenas de meio por cento do total de capítulos. As únicas informações fornecidas sobre sua personagem foram seu nome — que, curiosamente, compartilha cinco letras com a palavra "Rogéria" — e sua amizade distante com os personagens Tadeu e Ariel. Não houve mudança estética em relação à forma como a artista se apresentava publicamente, e muitos telespectadores podem ter interpretado a personagem como um reflexo da própria Rogéria. Em uma passagem tão rápida, isso pode ter sido uma solução dramática legítima. No entanto, é importante destacar e problematizar o motivo pelo qual uma pessoa LGBTIAP+ foi inserida na trama da telenovela apenas para criar conflito com outra pessoa da comunidade, em uma cena que não contribuiu de forma significativa para o enredo geral da obra, nem para o debate sobre diversidade sexual no Brasil.

### 3.3 Carolina: a travesti de Paraíso Tropical

Cinco anos depois de *Desejos de Mulher*, entrou no ar no dia cinco de março de 2007, como uma telenovela das “oito”, *Paraíso Tropical*. A voz da cantora Maria Bethânia, na abertura, descrevia um bairro da zona sul carioca: “Um bom lugar para se encontrar: Copacabana. Pra passear à beira-mar: Copacabana. Depois num bar à meia-luz: Copacabana. Eu esperei por esta noite uma semana.”<sup>36</sup>, essa introdução deixava claro que o paraíso retratado era o Rio de Janeiro.

Escrita por Gilberto Braga e Ricardo Linhares, com colaboração de Ângela Carneiro, João Ximenes Braga, Maria Helena Nascimento, Nelson Nadotti, Sérgio Marques, Rosa Maria, Marília Garcia e direção geral de Dennis Carvalho, José Luiz Villamarim, a trama tinha como ponto central o bairro de Copacabana. Na trama, o calçadão do bairro serviu como cenário para o desenvolvimento de personagens marcantes, sendo um deles Bebel, uma prostituta

---

<sup>36</sup> Sábado em Copacabana é uma canção de autoria de Dorival Caymmi, interpretada por Maria Bethânia no disco “Maricotinha” de 2003.

interpretada por Camila Pitanga, que conquistou o público e recebeu torcida por um final favorável na história. (MEMÓRIA GLOBO, 2021).

A telenovela marcou o retorno de uma artista para televisão, como conta também o site de Memórias da TV Globo (2021): “Longe da televisão há 30 anos, a atriz Daisy Lúcidí voltou às novelas como a ativa síndica do edifício Copamar. Seu último trabalho havia sido na novela *O Casarão* (1976).” No enredo Daisy era uma senhora viúva, bem-intencionada, mas que vivia em desavença com uma vizinha, Virgínia, uma vedete que abandonou a sua carreira (interpretada por Yoná Magalhães). O motivo da briga estaria relacionado à suposta traição do marido de Iracema com Virgínia, quando eram jovens.

Daisy encarnou uma mulher moralista, que iludia a sua filha Dinorá (Isabela Garcia) ao falar que seu marido tinha sido um herói, quando na realidade ele tinha sido expulso do exército. Enquanto Yoná interpretava uma personagem com visões mais plurais, como descreve uma matéria da Folha de São Paulo antes da estreia da telenovela:

Virgínia será um ícone dos gays, que gritam seu nome quando ela passa na rua. Apesar da idade (Yoná tem 71), Virgínia é descrita como uma pessoa "bonita, corpo perfeito, que malha todos os dias". Usa calças justas, salto alto e bijuterias chamativas. "Ela surgiu como garota propaganda na época da TV ao vivo. Sem ter qualquer talento especial, sempre trabalhou para se sustentar. Foi júri de programa de auditório, conhecida por dar notas dez, e apresentou shows de travestis", conta Braga. Ao lado do trambiqueiro Belisário (Hugo Carvana), Virgínia será um dos pilares cômicos de "Paraíso Tropical". (CASTRO, 2007, s/p).

É fundamental analisar a construção da personagem Virginia, que foi retratada como alguém com habilidades limitadas e envolvida em um relacionamento amoroso com um trapaceador, além de ser considerada um ícone gay, mesmo não sendo homossexual. As características poderiam não ser bem recebidas pelos telespectadores, no entanto, a recepção positiva da personagem Bebel, uma prostituta que recebeu ampla defesa do público, na mesma telenovela, demonstrou que a humanidade desempenha um papel crucial em despertar a empatia dos telespectadores por uma personagem. Esse aspecto também era presente em Virginia, enquanto o papel sério e rígido de Daisy funcionava como um contraponto, distanciando-a do gosto popular

É evidente que o conflito entre as personagens em questão se destacou em relação às demais da telenovela pelo exagero, especialmente porque ambas estavam inseridas em um núcleo cômico. De acordo com Martín-Barbero. Martín-Barbero (2001, p. 177) sublinha na estrutura melodramática a presença do bobo, capaz de “produzir distensão e relaxamento emocional depois de um forte momento de tensão, tão necessário em um tipo de drama que

mantém as sensações e os sentimentos quase sempre no limite”. Nesse contexto, é possível compreender a inclusão de Rogéria, que foi inserida com o objetivo de suavizar a narrativa e adicionar um elemento cômico por meio do riso.

Figura 7 — Rogéria e Daisy Lucidi em *Paraíso Tropical*



Fonte: MEMÓRIA GLOBO, 2021.

entrada de Rogéria, interpretando o personagem Carolina, ocorreu no capítulo 124 da telenovela, momento em que a trama já estava consolidada e passando pelo seu segundo ato, no qual novos assuntos emergem para movimentar a narrativa (ROCHA, 2022). Nesse contexto, a briga entre as moradoras do Copamar ganhou um elemento adicional: a visita de diversas travestis que haviam trabalhado com Virginia. Ao descobrir o gênero das visitantes, Iracema, na posição de síndica, passou a trabalhar pela proibição da presença de corpos não cisgêneros no edifício. Essa postura refletia sua preocupação em preservar o que ela considerava o "nível" do condomínio, que anteriormente já havia sido frequentado por prostitutas e cafetões.

Curiosamente, Paschoal (2016) destaca um aspecto interessante relacionado à dinâmica entre Rogéria e Daisy Lúcida na vida real. Anteriormente, Rogéria trabalhou como maquiador de Daisy nos tempos da antiga TV Rio, estabelecendo uma amizade entre elas. Nessa relação fora dos holofotes, Daisy demonstrava uma postura mais próxima da personagem Virginia, ao contrário de seu papel como Iracema, que considerava “atentado ao pudor” alguém, como Carolina, entrando em um prédio de família. A instituição familiar — como falado no início da dissertação — é, muitas vezes, a justificativa para agredir pessoas LGBTQIAP+, como exemplo, pode ser anotado o caso da teórica Judith Butler em sua vinda ao Brasil, em 2017:

Judith Butler, acompanhada de sua mulher, Wendy Brown, sofreu agressão verbal e física por parte de manifestantes fundamentalistas, e chegou a ser atingida por um carrinho de bagagem, lançado sobre suas pernas. Duas mulheres a perseguiram aos gritos insistentes de “Você não é bem-vinda aqui” e “Cai fora” (ditas em inglês), xingando-a de “destruidora das famílias” e “corruptora de memores”. (TREVISAN, 2018, p. 448).

Assim, é possível perceber que a narrativa de Iracema, em *Paraíso Tropical*, reflete uma visão preconceituosa que ainda persiste em muitos brasileiros. A segregação socioespacial LGBTQIAP+, percebida em frases como “Você não é bem-vinda aqui” e “Cai fora”, viraram mote para a telenovela. Neste caso, a temática entrou em um núcleo cômico, mas, diferentemente de *Desejos de Mulher*, existiu um propósito: Virginia e Carolina passam a buscar uma maneira de ensinar uma lição à síndica conservadora.

Rocha (2016, p. 23), no debate teórico do seu trabalho, se interessou pela “Jornada do Herói” de Joseph Campbell, verificando que há o ensinamento de uma lição de vida em diversas obras e que essa compreensão pode ajudar o entendimento da ficção seriada televisiva. Para a autora o herói vivencia “uma ida a um mundo cheio de provas e obstáculos, no qual será testado e posteriormente recompensado, e finalmente uma volta para casa, de onde, claro, vem transformado e com um conhecimento que será ‘repartido’ para sua comunidade”.

A personagem de Rogéria em *Paraíso Tropical* pode, de fato, ser compreendida através da lente da “Jornada do Herói”. Ela enfrenta provações e obstáculos ao longo da trama, e sua jornada é impulsionada pela vontade de transmitir um conhecimento para a comunidade brasileira. Essa trajetória heroica é reforçada pela abordagem do “*merchandising social*”, conforme apontado por Lopes (2003). Ao criar uma personagem que assume um papel justiceiro, a narrativa da telenovela busca ensinar à personagem Iracema o respeito pelos corpos travestis. Rogéria, através de sua personagem, se torna uma porta-voz, utilizando seus próprios meios para promover a conscientização e a transformação de atitudes preconceituosas.

No entanto, a lição escolhida pelos autores da trama é questionável. Virginia e Carolina armam um plano para fazer com que Iracema seja confundida com uma transformista durante uma festa beneficente realizada no Espaço Duvivier, um local que recebeu diversos shows ao longo da telenovela. Nesse dia, o espetáculo era da cantora Nana Caymmi. A chegada do cantor Ney Matogrosso, por exemplo, convidado do evento, foi registrada por vários fotógrafos. Interessantemente, o *merchandising social* reafirma a telenovela com um discurso híbrido e a confirma como uma forma cultural que dialoga como seu tempo histórico (LOPES, 2003). A presença de artistas não representando quaisquer personagens, mostra a força desse hibridismo

e deixa claro para o telespectador que a telenovela não se apresenta como uma trama desconectada da realidade.

A trama também desperta os sonhos do seu público ao explorar a fantasia de participar de uma festa luxuosa, com trajes elegantes e rodeado por personalidades. Essa é uma aspiração compartilhada por muitos telespectadores, que desejam vivenciar o *glamour* e se aproximar do mundo das celebridades, e Iracema, de certa forma, personifica esse anseio. Em busca de uma melhor inserção nesse universo, acaba aceitando a ajuda da cabeleireira Zezé, interpretada por Lucília de Assis, que a maquia de forma extravagante. Inocentemente, Iracema acredita estar se transformando em uma senhora elegante, usando a maquiagem exagerada e um vestido enviado por Carolina. A sua chegada ao evento é um dos momentos mais aguardados do capítulo, repleto de suspense e expectativa.

Figura 8 — Carolina e Belizário na festa black-tie



Fonte: PARAÍSO TROPICAL, 2007.

Carolina, Virginia e Belizário já estavam presentes no evento, todos vestindo trajes escuros. Esse padrão cromático foi seguido tanto por Ney Matogrosso, quanto por Nana Caymmi. No entanto, Iracema surgiu no Espaço Duvivier usando um vestido rosa. A personagem assume o papel do “bobo”, trazendo à cena um tom bem humorado por estar fora do modelo estético esperado, além da sua postura também ser diferente dos outros convidados. A personagem se destacou dos outros convidados devido à sua atitude mais extrovertida e entusiasmada, enquanto os demais se mostram mais discretos.

É interessante observar que, nesse caso, Rogéria não desempenhou o papel da personagem exagerada. Soliva (2016) argumenta que, embora o exagero faça parte do universo

simbólico travesti do século passado, a educação e, principalmente, o *glamour* são elementos fundamentais para a geração da artista. Em consonância com essa visão acadêmica, Paschoal (2016) registrou os diferentes laços de Rogéria com diversos nomes da "alta sociedade brasileira". Dessa forma, outras nuances são exploradas na trama e, vale sublinhar que em nenhum momento durante a festa Iracema é rotulada como uma transformista ou travesti, considerando sua performance no evento.

Como solução dramaturgica, um fotógrafo amigo de Virginia apareceu na cena e capturou uma foto de Iracema, que foi publicada no dia seguinte em um jornal com uma legenda descrevendo a síndica do Copamar como uma transformista. A vingança ganhou destaque no episódio 134 da telenovela, com a visita de Carolina a Virginia e a risada compartilhada pelas duas diante da notícia. Posteriormente, a descoberta de Iracema também foi mostrada, revelando que ela não sabia o que era uma transformista e, quando sua filha explicou brevemente, ela ficou preocupada, acreditando erroneamente que o jornal a chamava de travesti. No entanto, nesse momento, foi perdida a oportunidade de explorar uma "ação pedagógica" (LOPES, 2003) presente nas telenovelas, que poderia esclarecer, durante o desenrolar da trama, que a arte transformista está ligada ao palco, enquanto ser travesti vai além do espetáculo, envolvendo a noção de identidade de gênero.

A notícia falsa se tornou apenas um gatilho para que a personagem Iracema alimentasse sua vontade de vingança contra Virginia e desenvolvesse um sentimento ainda mais aversivo em relação a Carolina. Diante disso, Iracema decidiu arquitetar um plano, contando com a ajuda de sua filha Dinorá. Vale ressaltar que Dinorá foi apresentada, em grande parte da trama, como uma mulher divorciada — alguém comum e ordinário, como John (2014) conta — que em busca da felicidade, pautada, especialmente, no matrimônio, passa pelos mais diferentes tormentos, vinganças e rivalidades.

Assim, as personagens que se mostraram avessas a Carolina não eram necessariamente vilãs na trama, mas sim personagens que enfrentavam problemas em suas próprias vidas, impedindo-as de experimentar a felicidade e vivenciar aquilo que defendiam. Iracema, por exemplo, era uma defensora da família, mas não conseguiu desfrutar de um casamento feliz e tampouco viu sua filha envolvida em um relacionamento saudável ao longo da telenovela. Em contrapartida, Carolina era casada com Miguel, interpretado por Luiz Magnelli, e aparentemente desfrutava de um bom relacionamento conjugal. Vale destacar que essa foi a única vez em que Rogéria apareceu em uma trama televisiva tendo de um relacionamento amoroso. Entretanto, no capítulo 139, Dinorá, motivada pela sua aversão a Carolina, orchestra

um plano para desestabilizar a relação entre ela e Miguel. Ela reúne diversas pessoas em frente ao Copamar, local onde residem, como parte de sua estratégia de destruição:

**Miguel:** O que se passa aqui?

**Dinorá:** Não é nada não S. Miguel, a gente só queria prestar uma homenagem ao talento injustiçado do futebol de várzea carioca: Fernandão! (mostrando uma foto para todos) Fernandão, grande artilheiro, que trocou os gramados pela ribalta.

**Iracema:** É isso mesmo, sabe? Essa Carol Stardust, a grande vedete do transformismo, no passado foi jogador de futebol, sabe? Machão! Pelo nas ventas! Não tinha esse glamour que tem hoje não.

**Carolina:** E como é que vocês acham que eu conheci o Miguel?

**Miguel:** Antes de abrir a padaria, eu era garçom no clube em que o Fernandão treinava.

**Carolina:** Pois é, éramos amicíssimos. Íamos para o Maracanã sempre juntinhos, não é, *cherie*?

**Miguel:** E só nos envolvemos depois da transformação, eu não sou muito chegado à macho, sem ofensas [...]

**Carolina:** Iracema, você acha mesmo que eu tenho vergonha do meu passado? Tudo que fiz, fiz sempre muito bem! Fui um ótimo jogador de futebol, fui uma grande estrela e, agora, sou uma ótima excelente dona de casa. Não tenho vergonha de nada do que fiz. Não é, *cherie*? (Miguel a beija no rosto)

A cena final ocorreu na praia de Copacabana, onde Carolina estava jogando futebol ao som da voz de Elis Regina cantando *É com esse que vou*, marcando assim a despedida de Rogéria de *Paraíso Tropical*. No entanto, antes de encerrar esse subcapítulo, é importante discutir algumas questões levantadas por esse trecho da telenovela. Rocha (2016) observa que em outras tramas, como em *Avenida Brasil* com a personagem Carminha e em *Lado a Lado* com Constância, as personagens desmascaradas são frequentemente submetidas à humilhação pública. No entanto, em *Paraíso Tropical*, o oposto é retratado. A narrativa mostra que Carolina, ao ser desmascarada, sente orgulho dos caminhos pelos quais passou.

Trajetos esses que apresentam um ponto em comum com Rogéria: o futebol. Durante toda a sua vida sua imagem foi atrelada ao esporte, muitas vezes, por causa de sua infância, quando diferentes falas apontaram que Astolfo era um bom jogador e, mais tarde, já como Rogéria, por causa do envolvimento amoroso com jogadores (PASCHOAL, 2016). O futebol, historicamente, tem sido considerado um símbolo de virilidade e masculinidade, uma prática esportiva associada exclusivamente aos homens. Ao utilizar esse elemento na trama, a solução dramatúrgica aproxima-se de um imaginário amplamente difundido na sociedade. Infelizmente, repete-se, quase três décadas após a telenovela *Tieta*, a armadilha dos estereótipos, na qual o feminino é associado ao batom e o masculino à bola.

Mas, procurando um ponto de vista mais favorável, a personagem pode mostrar para um país em que se buscou “curar” os devassos do “paraíso”, como define Trevisan (2019), por meio de elementos como o futebol e a religião, que a disciplinarização de corpos é falha e outras performances surgem para além do padrão estabelecido. Performances essas que podem



transformar esses aspectos identitários em novos traços. A presença de Rogéria em *Paraíso Tropical* traz para a tela a inédita possibilidade, até então, dessa compreensão, alcançando os relacionamentos amorosos. Carolina tem um marido que conhece toda a sua história e a respeita, sendo um enorme avanço para o entendimento óbvio que travestis também podem casar e formar famílias.

Este episódio da telenovela pode ser claramente compreendido à luz do conceito de merchandising social delineado por Lopes (2003). Isso se evidencia especialmente na fala de Miguel, onde ele esclarece que seu interesse amoroso não está direcionado a homens, desvelando a ideia de que o personagem não se identifica como um homem *gay*. Essa representação é fundamentada na atração de Miguel pela performance de gênero feminina, independentemente do sexo atribuído ao nascimento da pessoa com quem ele se relaciona. No entanto, é possível que essa sutil distinção não seja prontamente compreendida ou até mesmo passada despercebida pelo telespectador. Porém, as carícias estabelecidas entre Carolina e Miguel já apresentam, com força didática, que o carinho em espaços públicos é um direito de todos.

Rogéria em *Paraíso Tropical* teve uma participação que ocorreu principalmente no segundo ato da trama e também em partes do terceiro ato, quando a narrativa caminhava para seu desfecho. Embora tenha trazido contribuições significativas para o debate sobre a pluralidade de gênero, a personagem de Carolina teve uma presença limitada, representando apenas cerca de cinco por cento do enredo. É importante ressaltar que mais uma vez a personagem se conectou com o universo da artista, mas, no que diz respeito ao casamento, enquanto Rogéria mostrava aversão a essa instituição, Carolina se apresentava como uma dona de casa feliz. Essa característica em particular é digna de destaque, especialmente porque é algo nunca foi abordado tanto em produções acadêmicas quanto midiáticas: trata-se da primeira vez em que a TV Globo exibiu, em uma telenovela, uma personagem travesti casada.

### **3.4 Astolfo: auxiliar de fotografia de Duas Caras**

*Duas Caras* estreou como a telenovela das oito da TV Globo em primeiro de outubro de 2007, ou seja, foi a antecessora de *Paraíso Tropical*. Enquanto uma apresentava em sua abertura a paradisíaca Copacabana, ao som dos elogios cantados por Maria Bethânia, a outra exibia a ficcional favela da Portelinha, com a voz de Gonzaguinha elogiando a luta da população brasileira. Dessa vez, uma outra face do Rio de Janeiro foi holofotizada. A autoria da trama foi de Aguinaldo Silva, com colaboração de Gloria Barreto, Izabel de Oliveira, Maria Elisa

Berredo, Filipe Miguez, Nelson Nadotti e Sergio Goldenberg. Contando, também, com a direção de Cláudio Boeckel, Ary Coslov, Gustavo Fernandez, Miguel Rodrigues, Pedro Carvana e direção-geral Wolf Maya (MEMÓRIA GLOBO, 2021).

A pesquisa realizada por Alves (2010) junto a um grupo de pesquisadores brasileiros, a maioria dos quais participantes da rede de estudos do Observatório Iberoamericano de Ficção Televisiva no Brasil - Obitel Nacional, revelou que "Duas Caras" foi eleita como a telenovela de maior qualidade. Veneza Mayora Ronsini, docente da Universidade Federal de Santa Maria, justificou sua escolha destacando a excelência da produção. Apesar da falta de verossimilhança no cenário retratado em "Portelinha", a representação do protagonismo de uma comunidade carioca na trama contribuiu para popularizar a discussão social em torno desse tema e impulsionou a abordagem na ficção televisiva.

Porém, os protagonistas não foram personagens que viviam na favela, na verdade, Maria Paula (interpretada por Marjorie Estiano) era uma milionária, que acabou casando com Marconi Ferrão (papel de Dalton Vigh), um golpista que levou toda a sua fortuna. Mas, entendendo as telenovelas como um produto vivo, outros temas que abarcavam a periferia do Rio de Janeiro assumiram em muitos momentos o protagonismo. Esse foi o caso do *pole dance*<sup>37</sup>, “considerada apelativa, foi uma das responsáveis pela reclassificação indicativa da novela, que passou a ser proibida para menores de 14 anos. Nas cenas, Flávia Alessandra aparecia dançando sensualmente em um cano” (MEMÓRIA GLOBO, 2021).

Na época, Castro (2008), em seu registro na Folha Ilustrada, observou que a abordagem da dança do pole dance na trama resultou em uma autocensura, encaminhando a telenovela para uma "versão conservadora". Nessa nova versão, alguns elementos de sensualidade foram eliminados na personagem dançarina de Flávia Alessandra. A notícia também mencionava que a nudez não se limitaria apenas a ela, pois Aguinaldo Silva, o autor da telenovela, revelou que os homens da oficina mecânica na trama posariam para um calendário, porém com discrição e bom gosto. Para essa nova abordagem, foi introduzida na trama a personagem da fotógrafa Dolores (interpretada por Vera Fischer), que contou com a assistência de Rogéria.

A artista entrou em Duas Caras no capítulo 163, performando feminilidade, mas foi anunciada por Dolores como se fosse um homem: “Trouxe um amigo meu, que é cenógrafo, que é genial. Ele é um luxo”. A personagem foi chamada de Astolfo, nome de batismo de Rogéria. É importante sublinhar que, em 2019, Nany People viveu a transsexual “Marcos Paulo” de *O Sétimo Guardião*, que também manteve o nome masculino. É interessante destacar

---

<sup>37</sup> Trata-se de uma dança, utilizando, como elemento, um poste ou barra vertical sobre o qual o(a) bailarino(a) realiza sua atuação.

que, em 2019, Nany People interpretou a personagem transsexual "Marcos Paulo" em "O Sétimo Guardião", também mantendo o nome masculino. Esses dois papéis têm em comum o fato de serem escritos pelo mesmo autor, Aguinaldo Silva. É importante ressaltar a influência do autor na construção das personagens e na identificação do público com o universo ficcional criado por ele. Conforme mencionado por Lopes (2003, p. 27) “quando a próxima novela é anunciada em campanha de lançamento, o nome do autor é destacado (‘novela de Benedito Ruy Barbosa’) de modo a proceder à identificação do universo ficcional daquele autor.”

Desse modo, há de se entender que cada dramaturgo desenha o seu universo ficcional. Aguinaldo — um homem gay e vanguardista pela publicação do romance “Primeira Carta aos Andrógenos”, que apresentava diferentes relatos, como a relação amorosa entre um marinheiro e uma travesti (TREVISAN, 2018) — parece se perder no túnel do tempo, insistindo em denominar pessoas que performam o feminino com nomes masculinos. No caso específico de Marcos Paulo em "O Sétimo Guardião", foi explicado durante a trama que ela era uma mulher transsexual, o que permitiu um debate sobre sua identidade de gênero. No entanto, na rápida passagem de Astolfo em "Duas Caras", não houve um debate explícito sobre o gênero da personagem. Ao utilizar o nome de batismo da artista, uma interpretação possível é que a personagem compartilha traços identitários com a própria intérprete.

Astolfo foi introduzido na trama de forma inusitada, encontrando-se em um contexto predominantemente masculino, assim como a personagem Ninete (também criada por Aguinaldo Silva). No entanto, ao contrário da abordagem direcionada à identidade de gênero na cena do bar em *Tieta*, a narrativa em *Duas Caras* não explorou profundamente a identidade de Astolfo. Sua presença na oficina mecânica tinha um propósito específico: resolver um problema relacionado ao cenário inadequado para um ensaio fotográfico. Por meio de um gesto semelhante ao da personagem *Jeannie*<sup>38</sup> e, magicamente, o lugar ganha outra arrumação. Essa característica mágica atribuída a Rogéria distanciou-a de uma abordagem estritamente verossímil, aproximando-a de uma estética mais cômica na trama.

John (2014) aponta, em sua pesquisa sobre a recepção das telenovelas, que o bom humor das personagens pode estabelecer uma afinidade com o público. Nesse caso, é possível analisar essa perspectiva, mas também é importante ressaltar que, ao retirar a personagem da realidade, o “comprometimento social” da telenovela (LOPES, 2002) foi reduzido. Assim, o público pode se divertir com a cena, porém o tom escolhido deixou claro que aquela situação não se encaixa

---

<sup>38</sup> *Jeannie* era um gênio que vivia em uma garrafa. A jovem — criada para uma série americana com o seu nome — se apaixonou pelo um militar e passa a usar sua mágica constantemente, provocando grandes confusões na vida dele.

na vivência cotidiana do público. Logo, o Astolfo de *Duas Caras* pertencia apenas ao universo ficcional da trama.

Figura 15 — Astolfo preparando os mecânicos para o ensaio



Fonte: DUAS CARAS, 2008.

Na sequência dessa cena, a personagem Astolfo se propôs a transformar os mecânicos em verdadeiros astros em apenas sete minutos: todos voltaram para a oficina vestindo apenas cuecas. Essa representação de homens sem roupas remete a uma trajetória histórica da comunidade LGBTQIAP+ (especialmente no contexto das expressões gay e travesti), que frequentemente inclui a imagem de corpos masculinos nus. Paschoal (2016) menciona, por exemplo, o espetáculo "Noite dos Leopardos" de 1988, realizado na Galeria Alaska, no qual doze homens exibiam seus corpos para uma plateia majoritariamente masculina, e ao final, todos apareciam nus no palco com ereções visíveis. Vale ressaltar que Rogéria também participou de algumas dessas apresentações.

Assim como os "leopardos", os ficcionais mecânicos eram homens suburbanos e, na época, foram convidados do *Domingão do Faustão*, quando exibiram histórias, aparentemente, verdadeiras de mulheres que sentiam atração sexual por trabalhadores de oficinas. No programa, não foi comentada a atração masculina por eles. Assim, ao mesmo tempo em que uma pessoa LGBTQIAP+ é colocada como parte da cena, a comunidade não é citada quando foi levantada a possibilidade de excitação por aqueles homens. Essa negação do desejo, como aponta Trevisan (2018), cria uma atmosfera de proibição que, por sua vez, alimenta um culto ao corpo e desperta a cobiça pelo que é considerado proibido.

É importante sublinhar que a presença de Astolfo não foi celebrada em *Duas Caras*, pelo contrário. Incomodado, um dos mecânicos reclamou e recebeu como resposta: “acho que esse aí nunca levou uma mordida de cobra”. A personagem interpretada por Rogéria aparentemente conquistou respeito através do temor que despertava. Fora do universo ficcional, a própria artista relatou que, em determinadas circunstâncias, a agressividade e a falta de pudor eram necessárias para sua sobrevivência.:

Uma outra noite, um despeitado começou a gritar, quando eu tinha acabado de entrar:  
- Piranha! Piranha! Nem esperei, na hora interrompi o show e disse que não ia continuar enquanto aquele senhor não encontrasse a mãe dele (PASCHOAL, 2016, p. 158).

O humor e a irreverência de Rogéria foram suas armas para lidar com o contra-ataque e se proteger. Essa característica fica evidente quando Astolfo retorna a *Duas Caras*. Dolores tentava convencer o chefe da oficina (interpretado por Otávio Augusto) a participar das fotos, mas o mecânico falou uma frase problemática insinuando que a agrediria se Dolores fosse um homem. Foi nesse momento que Astolfo ressurgiu e, com um tom desafiador, perguntou: "Vai encarar?". Assim, a personagem voltou para proteger sua amiga, utilizando o aspecto masculino, criando uma questionável fonte de humor na cena.

Figura 9 — Astolfo e o dono da oficina mecânica



Fonte: DUAS CARAS, 2008.

É notável como Aguinaldo Silva mais uma vez utilizou a presença de Rogéria como uma amiga leal, com traços semelhantes à sua personagem em *Tieta*. Esteticamente, é interessante observar a semelhança no penteado e na maquiagem utilizados por ambas. Apesar das diferenças nas histórias, Astolfo e Ninete se confundem, entrelaçando-se com a própria

persona artística da intérprete. A presença marcante da echarpe, um item emblemático no guarda-roupa travesti, está presente em ambas as personagens e também é destacada no documentário *Divinas Divas* (2016). Os lenços e echarpes, constantemente exibidos na tela durante o documentário, seja adornando a cabeça ou envolvendo o pescoço, tornam-se símbolos de feminilidade e complementam a construção das personagens interpretadas por Rogéria.

No entanto, ao contrário de sua participação em *Tieta*, em *Duas Caras*, Rogéria não recebeu um papel relevante na trama. Sua presença parece ter sido utilizada apenas para gerar humor, sem propor reflexões mais profundas. O motivo por trás do nome Astolfo e sua profissão não são esclarecidos, deixando o espectador sem compreender completamente a personagem. Apresentada como "cenógrafo", Astolfo realiza a transformação da oficina de forma mágica, em um piscar de olhos. Ao mesmo tempo, assume outros papéis, como preparar os mecânicos e dirigi-los durante a sessão fotográfica. Como resultado, a figura de Astolfo na novela não é claramente definida, fazendo parte de um por cento do enredo.

### 3.5 Alzira Celeste: uma avó em Lado a Lado

Assim como em *Duas Caras*, *Lado a Lado* trouxe para o universo das telenovelas uma proposta diferente ao contar a história de duas mulheres de realidades distintas, mas que compartilhavam o desejo de viver uma equidade social na conservadora capital da República brasileira do início do século XX: a cidade do Rio de Janeiro. Desse modo, a observação de Lopes (2009) da ficção televisiva como um vetor da cidadania cultural, pode ser logo observada na temática escolhida.

O projeto Memória Globo (2021) afirma que a telenovela, criada por João Ximenes Braga e Cláudia Lage, com textos de Chico Soares, Douglas Tourinho, Fernando Rebello, Jackie Vellego, Maria Camargo e Nina Crintzs, supervisionados por Gilberto Braga, foi uma produção significativa da emissora. Sob a direção de Cristiano Marques, André Câmara, com direção-geral de Dennis Carvalho e Vinícius Coimbra, a trama das seis retratou a história de duas protagonistas: Isabel, uma jovem mulher negra, filha de Afonso, um ex-escravizado, e Laura, uma jovem mulher branca, filha de Constância, uma ex-baronesa. Portanto, pode ser vista uma construção de narrativa multicultural e multiétnica.

*Lado a Lado*, vencedora do prêmio Emmy Internacional de Melhor Novela em 2012, conquistou o público e superou até mesmo o fenômeno de audiência *Avenida Brasil*. Uma interessante comparação pode ser feita entre as vilãs das duas produções, Carminha e Constância. Ambas personagens apresentaram uma rica construção dramática. Um ponto

em comum que permeou suas histórias foi a temática da maternidade: assim como Jorginho desconhecia sua verdadeira mãe biológica, Carminha, Isabel também não sabia que Elias, a criança com quem convivia, era seu filho, pois o menino foi dado como morto devido às artimanhas de Constância (ROCHA, 2016).

Rogéria surgiu em *Lado a Lado* no contexto de mulheres que mesclam maldade e maternidade. Essa foi a primeira vez em que uma travesti interpretou uma senhora, mãe e avó em uma novela ambientada em um período histórico anterior, em outras palavras, uma novela de época. Soliva (2016) pontua a entrada de Rogéria nessa telenovela deve ser considerada como um coroamento de sua carreira, seja por ocupar o papel de uma mulher cisgênero, como por ser amplamente aceita pelo público e celebrada pela imprensa por sua entrada na história televisiva. A própria artista expressou sua emoção ao receber o convite para o papel em uma entrevista, revelando a gratidão e o reconhecimento que sentiu:

Chorei muito. Chorei. Um choro de alegria em Cristo, na Virgem Maria [...] Dessa maneira eu nunca chorei. Eu chorava de alegria, dizendo: Jesus Cristo, quem disse que o Senhor abandonou a gente? Quem disse que o Senhor não nos ama? Graças ao Senhor, eu tô tendo, aos 70 anos, coisa que nem na América, nem no Brasil... Olha que trabalho maravilhoso! Fazendo uma senhora, mãe de Maria Padilha – Alzira Celeste – avó do Luciano. (DE FRENTE..., 2013).

Ao expressar suas emoções com lágrimas, Rogéria revelou um discurso enraizado em uma forte influência cristã. Como apontado por Louro (2018), é importante ressaltar que as identidades são moldadas por diversas influências além do gênero. Mesmo não se conformando aos padrões esperados pela corrente católica, Rogéria cresceu em um Brasil onde essa religião ainda exercia uma autoridade significativa. Assim, em seu discurso, ela pode se aproximar em alguns momentos de visões mais tradicionais e revelar traços religiosos que, no campo do imaginário, são comumente associados às avós.

No entanto, Alzira Celeste, a personagem interpretada por Rogéria em *Lado a Lado*, não apresentava essas características de devoção religiosa. Sua verdadeira paixão era a arte. Mais uma vez, Rogéria assumiu o papel de uma artista em sua atuação e, novamente, sua chegada não foi bem recebida pelas personagens do núcleo da trama. Essa narrativa reforça a ideia de que ela não é bem-vinda. É inevitável lembrar que corpos travestis sempre foram marginalizados pela sociedade e considerados "abjetos" (Butler, 2003), ou seja, estranhos e anormais por não se enquadrarem na matriz cis-heteronormativa estabelecida como padrão.

A complexidade da situação se intensifica quando se analisa a motivação por trás da entrada de Alzira Celeste na trama de *Lado a Lado*. Sua presença tinha como objetivo

desestabilizar as relações familiares estabelecidas, trazendo à tona uma problemática envolvendo a paternidade de Luciano, seu neto. É evidente que sua visita não foi recebida com entusiasmo por sua filha, Diva Celeste, interpretada por Maria Padilha, que aparentemente não nutria um afeto materno por Alzira. De maneira recíproca, Alzira também não se mostrou satisfeita ao presenciar a atuação cômica de Diva, optando por desistir de acompanhar a peça dramática que estava sendo encenada no dia de sua chegada.

Rocha (2016, p. 92) contribui para o debate afirmando que, em *Lado a Lado*, “a abordagem dos seus temas, os parâmetros dos comportamentos dos personagens e de seus modelos de aparência são absolutamente de nosso momento histórico.” Assim, Rogéria, ao ser selecionada para o papel em *Lado a Lado*, parece ter sido escolhida principalmente por sua identidade como travesti, conferindo-lhe apenas uma caracterização contextualizada no período histórico retratado na novela. Essa escolha foi evidenciada pela abordagem midiática que acompanhou sua entrada na trama, como indicado pela matéria jornalística do site GShow, pertencente ao grupo "Globo Comunicações e Participações S.A.", que culminava com a frase impactante: “Eu sou geminiana, eu dava porrada nos garotos. Se não me respeitasse, eu botava a mão na cintura e dava uma rodada” (GSHOW, 2013).

Dessa forma, o retrato de Alzira Celeste, interpretada por Rogéria em *Lado a Lado*, distanciou-se da imagem tradicional de uma avó doce e gentil, apresentando uma figura atrevida e agressiva, alinhada ao estereótipo historicamente construído em torno do corpo travesti. Cogita-se que, na construção da personagem, Rogéria emprestou alguns traços de sua própria personalidade. Como observado por Soliva (2016), artistas de sua mesma origem, como Divina Valéria, Marquesa e Camile K, costumavam adotar uma postura em que não distinguem o palco da vida cotidiana, mantendo-se em constante estado de representação, como se sempre estivessem sendo filmadas ou observadas. Alzira seguia essa mesma lógica, adotando uma interpretação teatralizada, com excessos cênicos. Sobre isso, a artista contou que:

Não posso esquecer a preparadora de elenco Andrea Cavalcanti. Ela estava sempre ao meu lado, me incentivando e me tirando o melhor. Andrea me policiava e não me deixava exagerar, porque sou assim mesmo, pareço um tufão quando entro em cena e ouço os diretores: Menos, Rogéria, menos!” Andrea me pedia para ser menos over, que tevê não era como o teatro. Nessas horas me lembrava do Agildo me dizendo que eu tinha excesso de talento e personalidade (PASCHOAL, 2016, p. 188).

Rogéria, conhecida por sua identidade exuberante, parece ter adotado uma abordagem mais comedida em sua interpretação como Alzira Celeste. Pela primeira vez, há indícios de uma preocupação em buscar uma simbiose entre sutileza e exagero. Com gestos delicados, porém voz austera, Rogéria procurava equilibrar o sutil e o excessivo, evidenciando-se para o



telespectador. Nesse sentido, houve uma mudança no tom usual de voz de Rogéria, que se tornou mais baixo e perspicaz. Sua evidente sutileza muitas vezes transmitia uma sensação de sarcasmo, trazendo um alívio cômico para suas cenas. Expressões como "minha filha" e "minha querida", frequentemente utilizadas para demonstrar afeto, passaram a ser indícios da falta de afeto familiar no âmbito emocional da matriarca do Teatro Alheira.

Figura 10 — Alzira Celeste em sua chegada na trama



Fonte: LADO A LADO, 2013.

Como justificativa para a falta de afeto, as cenas tentavam mostrar que a carreira sempre foi o horizonte para onde Alzira direcionou as suas emoções. No capítulo 136, um dos integrantes do grupo teatral, Mario (interpretado por Paulo Betti), disse para Alzira que, assim como a sua filha, Diva Celeste, a tarimbada artista continuamente colocou o teatro na frente da vida pessoal, confundindo a realidade com o palco. A fala de algum modo poderia alcançar Rogéria, que durante toda a sua trajetória afirmou que a arte ocupava o lugar central em sua existência, dizendo até que “mesmo que seja um velório, para mim, tudo é cenário” (PASCHOAL, 2016, p. 222).

O contexto de um teatro faz com que o entrelaçar entre Rogéria e Alzira se torne ainda mais intenso. Assim, uma abordagem metalinguística se estabelece: uma artista que interpretou uma atriz. Rogéria que interpretou Alzira que, por sua vez, performou um alguém que se portava como uma grande diva, da mesma forma como Rogéria se enxergava. John (2014) explora a ideia de que a telenovela pode embaralhar os limites entre o que é ficção e o que é realidade, permitindo que o público se identifique e se envolva emocionalmente com os personagens, no

caso de Rogéria, se torna possível entender que esse entrelaçamento pode acontecer também com os atores da trama, criando uma linha tênue que separa a interpretação e a vida real.

Esteticamente, Alzira se aproximou de Rogéria, em especial no que tange ao uso extravagante de acessórios em seu pescoço.. Constantemente, a personagem apareceu com um colar de três fios de pérola branca e fecho frontado em *cabochon*, outro em dois fios de pérolas rosadas, e ainda outro composto por quatro losangos, também cravejados de pedras preciosas. O uso desmedido de joias no cotidiano de Alzira Celeste está muito longe dos costumes do Rio de Janeiro do início do século, porém se aproxima do *glamour* e excesso presente nos camarins dos shows de Rogéria, em que o brilho, as joias e as pedrarias ocupavam um espaço privilegiado (SOLIVA, 2016).

Tanto Rogéria, como Alzira, costumam usar pálpebras esfumadas pretas como um elemento estético crucial. Em contraste, as outras personagens femininas da história ganharam olhos com uma marcação mais clara, condizente com a época retratada. É reforçada, assim, a noção que Rogéria parece ter emprestado muito de si a Alzira, imbuindo a personagem os seus traços como artista, em detrimento dos traços exigidos pelo momento histórico. No que diz respeito às vestimentas, estas se tornam os únicos elementos que estabelecem a conexão de Alzira com a época retratada. Com uma paleta cromática predominantemente composta por tons fechados, especialmente vestidos pretos, Alzira ocasionalmente opta por trajes brancos ou rosas, embora sempre acompanhados de detalhes escuros. A personagem de Rogéria também porta constantemente luvas de renda, um símbolo de luxo, para apontar o seu privilégio social.

Rocha (2016) destaca que, da mesma forma que Alzira, Constância também fazia uso de luvas de renda e chapéus como símbolos de ostentação. No entanto, Constância optava por vestir-se predominantemente em tons claros, além de tons de azul e hortênsia, a fim de transmitir uma falsa pureza. Em contraste, Alzira não parecia ter o desejo de esconder seus traços questionáveis e, ao contrário de Constância, não demonstrava interesse sexual por homens na trama. Enquanto a outra vilã se rendia ao jogo sensual do jovem Umberto, a vida afetiva da matriarca do Teatro Alheira era omitida, deixando claro que seu único anseio era aprimorar as produções teatrais de sua filha.

Ao perceber que sua participação na trama havia chegado ao fim, Alzira marcou um encontro na Confeitaria Colombo e revelou uma verdade surpreendente: Manuel Loureiro não era o pai de seu neto, tendo apenas registrado o menino a seu pedido. Com essa revelação impactante, Alzira se despediu de *Lado a Lado*, deixando para trás um rastro de intriga ao plantar uma briga entre Mario (interpretado por Paulo Betti) e Frederico (interpretado por Tuca Andrada), ambos disputando até o desfecho da trama a paternidade do rapaz. Mesmo diante dos

apelos de sua filha para evitar a briga, insistindo que nenhum deles era o pai de Luciano, Diva guardou o segredo até o desfecho da telenovela, quando revelou que Frederico era, de fato, o pai, encerrando assim um dos mistérios que envolviam a história.

Figura 18 — A despedida de Alzira da telenovela



Fonte: LADO A LADO, 2013.

Embora Alzira tenha deixado a trama antes de seu desfecho, o impacto da presença de Rogéria como mulher cis reverberou intensamente nos meios de comunicação, gerando ampla discussão em diversos sites e canais de TV. Sua popularidade rendeu-lhe ainda mais celebrações, muitas vezes pelo fato dela, uma travesti, interpretar uma avó na emissora mais popular do país. Esse é um exemplo, como Butler (2003) sublinha, que a percepção de gênero, aparentemente inata, é uma construção social. O olhar de aceitação para a personagem se construiu por meio de quem fez o papel dramático.

Mais uma vez, a presença de Rogéria se destacou no núcleo cômico de uma trama. Sua participação na novela foi breve, abrangendo apenas cerca de quatro por cento da história, e sua entrada ocorreu já no terceiro ato, contribuindo para a resolução de um pequeno mistério em um núcleo secundário. Ao escalá-la para interpretar uma avó, a produção atendeu às expectativas do contexto social atual, que busca maior representatividade, enquanto ainda mantinha uma figura carismática e familiar para o público televisivo: a conhecida Rogéria.

### 3.6 Úrsula: uma diva em Babilônia

Escrita por Gilberto Braga, João Ximenes Braga (que fizeram parte da equipe de *Lado a Lado*) e Ricardo Linhares, *Babilônia* estreou no dia 16 de março de 2015. A telenovela ocupou

o horário nobre da TV Globo e contou com a colaboração de Sérgio Marques, Ângela Carneiro, Chico Soares, Fernando Rebello, João Brandão, Luciana Pessanha e Maria Camargo. A direção foi de Cristiano Marques, Luísa Lima, Pedro Peregrino, Giovanna Machline e a direção geral foi de Maria de Médicis e Dennis Carvalho. A trama questionava os limites da ambição humana, explorando as histórias de três mulheres com trajetórias distintas, mas que compartilhavam o desejo de alcançar seus objetivos: Beatriz (interpretada por Gloria Pires), Inês (interpretada por Adriana Esteves) e Regina (interpretada por Camila Pitanga). Assim, retratou a ascensão de Beatriz, a frustração de Inês e a integridade de Regina (MEMÓRIA GLOBO, 2021).

*Babilônia* foi produzida no ano em que o canal televisivo comemorou seus cinquenta anos de fundação, sendo um dos motivos por reunir um elenco de renomados artistas, como Fernanda Montenegro e Nathalia Timberg. Vale ressaltar que, conforme apontado por Homrich (2020), as duas atrizes formavam um casal na trama. Nathalia interpretou Estela Marcondes, que, juntamente com sua companheira, assumiu a criação do sobrinho-neto, filho de sua falecida irmã. O menino chamava tanto Estela quanto Teresa, personagem de Fernanda, de mãe. As personagens se beijaram no primeiro capítulo, causando reclamações em setores conservadores da sociedade.

Posteriormente, a telenovela passou por alterações em sua sinopse e o nome de Rogéria, que inicialmente constava nos créditos da produção, foi removido. Esse acontecimento ocorreu em meio ao avanço de movimentos de extrema-direita, que ganharam força durante o governo de Dilma Rousseff. Esse período foi marcado por uma postura de vigilância em relação às discussões de gênero, com a justificativa de proteger a infância (QUINALHA, 2021). A entrada de uma travesti na trama tornou-se um assunto delicado e complexo. Na época, Rogéria comentou sobre a sua retirada da novela durante uma entrevista, expressando seus sentimentos e reflexões acerca desse acontecimento. “Na minha opinião, ‘Babilônia’ deveria ter ido e não recuado e mudando a trama e rumo de alguns personagens. Falam tanto de *gays*, beijo *gay*, mas roubar pode, desviar verbas pode. Uma loucura” (POPZONE TV, 2015).

Na mesma publicação, Rogéria falou que as pessoas cobravam a sua entrada em *Babilônia*, assim como diferentes sites apontaram a curiosidade gerada pelo seu nome nos créditos da telenovela, que diariamente ainda era exibido. Então, a participação prevista para o capítulo 40, foi remodelada, a artista que seria fã do cantor Cauby Peixoto e defensora do porteiro do seu prédio, ganhou novos contornos. O site GShow (2022) a descreveu como:

Veterana estrela do show business. Adotou esse nome artístico porque se achava a cara da atriz de cinema Ursula Andress. Costuma dizer que o nome do prédio onde

morava era inspirado nela, a verdadeira Sereia do Leme. Ursula é pai de Osvaldo, mas só contava com o amor da neta, Gabi.

Portanto, algumas similaridades podem ser traçadas com outros papéis de Rogéria, especialmente, com Alzira Celeste e Carol Stardust. Uma simbiose parece ser feita das duas personagens, gerando Úrsula Andressa. A grande novidade, dessa vez, foi a sua interpretação de uma mulher transexual que tinha um filho biológico. Osvaldo Junior foi fruto de uma relação quando ainda performava como homem e era um oficial do Exército, mas apesar da boa criação, o seu filho se transformou em um traficante e nunca aceitou a jornada de transformação de gênero de sua mãe. Da mesma forma, Úrsula sempre teve dificuldades em aceitar as escolhas e o caminho trilhado por seu filho.

Dessa vez, Rogéria assumiu um papel distinto de uma travesti, e o desenrolar da personagem poderia ter levado a diferentes direções. No entanto, elementos presentes na trama continuamente faziam referência à sua vida como uma artista travesti. Conforme relatado por Paschoal (2016): “A sua entrada só aconteceu no capítulo 98, com uma cena bem chamativa: toda produzida, com sandália plataforma e um esplendor gigante na cabeça, presa e agachada num elevador.” Úrsula Andressa, portanto, logo ocupou um espaço caricato, onde o adorno em sua cabeça era tão imponente que encobria até o seu rosto.

Imagem 11 — A chegada de Úrsula no Sereia do Leme



Fonte: BABILÔNIA, 2015.

A justificativa para o figurino extravagante de Úrsula Andressa era sua participação em um show no subúrbio do Rio de Janeiro. Para isso, um carro de frete a buscou, com uma cadeira de plástico amarrada na carroceria. À primeira vista, essa cena pode parecer apenas engraçada

devido ao contraste proposto. No entanto, ao observá-la com mais atenção, como Sodré (1992, p. 39) destaca, podem ser percebidas “representações sociais geradas por instituições vigentes”, acompanhadas por um riso cruel e por uma indiferença generalizada. Úrsula, mesmo não sendo uma travesti, explora esse imaginário, ocupando um lugar vazio de conteúdo e desconectado da realidade, mas preenchido por lantejoulas, penas e brilho.

De maneira curiosa, a localidade escolhida para a chegada de Úrsula Andressa foi o bairro do Leme, onde Rogéria residia na cidade do Rio de Janeiro. E, de forma inédita em sua carreira, uma personagem sua teve uma casa na trama da telenovela. O ambiente era decorado com dezenas de fotos de sua carreira, assim como em seu apartamento real, onde eram expostas na sala imagens de seu passado nos palcos. Em especial, havia uma foto em preto e branco que ocupava uma parede inteira. A nostalgia presente em sua geração de artistas-travestis é um elemento que, neste século, vem ganhando destaque. As memórias mais significativas não se relacionavam apenas com o luxo e prestígio vividos, mas, acima de tudo, com os trabalhos realizados e os encontros proporcionados pela vida (SOLIVA, 2016).

Desse modo, o entrelaçamento entre Úrsula e Rogéria foi reforçado, a ponto de suas casas se confundirem. Na parede de Úrsula, uma foto proeminente de Alzira Celeste estava pendurada. O uso dessa imagem poderia gerar a impressão de que Alzira era apenas mais uma personagem de Úrsula, embaralhando os limites entre a figura dramática e a sua intérprete, assim como as fronteiras das próprias telenovelas. A hipótese levantada no início da dissertação, ancorada na "*Commedia Dell'Arte*", revela-se coerente. Todas as evidências indicam que Rogéria foi convidada a representar sempre sua própria personalidade, com características que ultrapassam os enredos ficcionais, interpretando personagens entrelaçadas pelos fios obsoletos da antiga comédia italiana.

Úrsula Andressa foi Rogéria, assim como Úrsula foi Carol Stardust. Curiosamente, Úrsula também foi inserida em um condomínio, enfrentando problemas com a síndica. A repetição de recursos narrativos é uma característica comum nas telenovelas, uma vez que as tramas são impulsionadas por conflitos — como Lopes (2009) relata — porém, no caso de *Babilônia* a reprodução de um enredo já apresentado, envolvendo uma personagem com características semelhantes, dá a impressão de que está sendo apresentada apenas uma cópia em um novo contexto. Nesse caso, a síndica Ivete (interpretada por Mary Sheila) era também funcionária de um salão de beleza e, além de não gostar de Úrsula, se aproveitava do fato de ser filha da proprietária do estabelecimento.

Dessa vez, parece que não existiu, por parte dos autores, uma preocupação de desenhar um debate, como em *Paraíso Tropical*, sobre o preconceito com corpos travestis e transgêneros.

Como solução para o embate com Ivete, Úrsula foi colocada como uma nova dona do salão de beleza, novamente entrelaçando a ficção com a história de Rogéria: “Olha que coincidência, gente! Eu comecei como maquiadora na TV Rio e, hoje, Úrsula Andressa é a dona do salão! Olha! Aos 72 anos, Úrsula consegue... Úrsula, Rogéria comprar o salão” (ROGÉRIA..., 2015)

Interessantemente, a artista embaralhou quem era ela com a sua personagem. O relato foi retirado de uma matéria do extinto programa televisivo Vídeo Show, que mostrou a sua preparação para uma das cenas de *Babilônia*. Logo, na entrada no Projac, pode ser percebido que o seu rosto já estava maquiado e, durante aquela gravação, Rogéria contou que já chegava maquiada. Foi ela que também fez o seu penteado, já no cenário do salão de beleza, aproveitando um dos espelhos colocado no *set* de filmagem. Ainda foi mostrado o depoimento da figurista assistente Mirian Gelli, falando que Rogéria já chegava dentro da personagem e que a sua função era dar uma pequena ajuda.

Assim, se torna compreensível o motivo pelo qual traços em comum pudessem ser percebidos nas maquiagens de suas personagens, bem como o porquê da repetição de alguns penteados em várias telenovelas. Os bastidores de *Babilônia* evidenciaram que, muitas vezes, a criação estética das personagens pode ter sido feita pela própria artista. O que justificaria a confusão feita por Rogéria, inserindo, por exemplo, a sua idade na trajetória de Úrsula Andressa. Oportunamente, ela relembra uma frase atribuída à Stanislavski em sua biografia: “se você ama o personagem, não vai conseguir fazê-lo” (PASCHOAL, 2016, p. 118), a citação se constrói no desafio do ator, que não deve ocupar uma zona de conforto para dar vida à outra pessoa. Assim, não sendo desafiada, Rogéria faz de Úrsula uma extensão sua.

Imagem 12 — A vista de Leandra Leal à Úrsula



Fonte: BABILÔNIA, 2015.

Contribuindo com isso, a diretora e idealizadora do documentário *Divina Divas* que contou parte de sua história, Leandra Leal, aparece na trama para fazer uma visita à Úrsula. A motivação de sua participação especial é uma clara promoção do produto cinematográfico, ficando clara a contaminação entre ficção e realidade, entre a telenovela e a sociedade (LOPES, 2009). Porém, se Úrsula se confundia com Rogéria, sendo como uma grande estrela, como não participou do filme? A solução dramaturgica foi apresentar a justificativa que o período de gravação coincidiu com a sua estadia em Paris.

Vale sublinhar que Paris na trajetória de Rogéria desempenhou um papel significativo em sua identidade. Conforme destacado por Soliva (2016), foi na capital francesa que a artista iniciou uma transformação em sua performance, permitindo que seu cabelo crescesse e assumindo aspectos tipicamente femininos fora dos palcos. Essa experiência influenciou diretamente sua persona artística e moldou sua maneira de se expressar. Além disso, expressões em francês se tornaram parte integrante do seu vocabulário, algo que pode ser observado não apenas em *Babilônia*, mas também em outras telenovelas em que ela atuou, como *Paraíso Tropical*, *Tieta* e *Lado a Lado*. Sua forma de falar, portanto, com influências do idioma francês, ganhou espaço na teledramaturgia brasileira, adicionando um toque único e marcante às suas interpretações.

Lamentavelmente, devido à falta de acesso aos textos originais das telenovelas, não é possível afirmar com certeza se as expressões de Rogéria estavam previstas nos roteiros ou se foram adições pessoais da artista durante as gravações. No entanto, a presença desses elementos em suas falas e atuações nas telenovelas sugere uma conexão íntima entre a persona artística de Rogéria e suas personagens. Ademais, como última telenovela analisada, é importante ressaltar que, dentro da estrutura narrativa desse gênero de ficção seriada, é comum que as histórias tenham um desfecho positivo. Nesse contexto, merece destaque o carinho e afeto demonstrado por Gabi, interpretada por Kizi Vaz, em relação a Úrsula. Essa relação de proximidade e amor é simbolizada pelo termo "trans-neta" usado pela avó para se referir a Gabi.

Lopes (2003) observa que a sociedade brasileira tende a se identificar mais com a narrativa ficcional das telenovelas do que com o telejornalismo. Enquanto os corpos transgêneros ainda são frequentemente tratados como objeto de curiosidade nos noticiários, em *Babilônia* houve momentos raros em que esses corpos ocuparam o lugar do afeto na trama. A telenovela mostrou, de forma simbólica, que uma mulher trans poderia desempenhar o papel de uma avó no horário nobre da maior emissora de televisão do país.



A participação de Rogéria contemplou cinco por cento da narrativa, estando no núcleo cômico e atuando, apenas, no segundo ato da trama. Tanto a artista quanto a personagem tiveram as suas vidas direcionadas ao palco e, ao final, saíram inesperadamente de cena. Úrsula foi uma síntese de todas as personagens de Rogéria nas telenovelas: avó como Alzira, de *Lado a Lado*, decidida com Astolfo, de *Duas Caras*, artista como Carol, de *Paraíso Tropical*, chamativa como Regina, de *Desejos de Mulher* e vanguardista como Ninete, de *Tieta*. E, assim como a “travesti da família brasileira” levou para os mais diferentes lares uma imagem cheia de brilho, bom-humor e *glamour*, capaz de confundir as mais conservadoras mentes.

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Na parte final deste trabalho, retomo a minha perspectiva em primeira pessoa, revisitando os caminhos percorridos ao longo do texto. Como Rogéria foi uma figura subversiva, decido abandonar a linearidade e começar pelo fim, entrelaçando todos os fios que compuseram esta dissertação.

É fundamental registrá-la como a primeira travesti que ocupou o papel, em uma telenovela brasileira, de uma avó transexual (em *Babilônia*, 2015). Também foi: a primeira travesti a interpretar uma avó cisgênero (em *Lado a Lado*, 2013), a primeira personagem travesti que tinha um relacionamento estável (em *Paraíso Tropical*, 2007) e a primeira personagem que trouxe com clareza o debate voltado aos corpos travestis na TV Globo (em *Tieta*, 1989).

Essas informações, pela primeira vez, estão sendo reunidas em um texto acadêmico, portanto, um dos aspectos que celebro ao final desta dissertação é poder documentar um pioneirismo que, ao longo do tempo, vem sendo esquecido. Durante os dois últimos anos, perguntei inúmeras vezes para diferentes corpos pertencentes à comunidade LGBTQIAP+: “você sabe quem foi Rogéria?”. Os mais jovens olhares, na maioria das vezes, confessavam que não existia qualquer fagulha dela em suas memórias. A ausência de textos sobre a artista também me espantou, a sua relevância parece ser diluída por nunca ter ocupado o lugar de ativista, rejeitando algumas lutas de gênero.

Na contramão, senhoras mais velhas inseridas em contextos heteronormativos geralmente recebiam meu tema com sorrisos e elogios. Agora, compreendo por quê: Rogéria é um caso raro de uma travesti acolhida por mulheres idosas, sendo as telenovelas fundamentais nesse processo. Sua primeira personagem foi a grande amiga de uma protagonista inesquecível e sua existência foi defendida em uma das principais tramas dos anos de 1980. As mulheres que, na época, tinham a idade de Tieta e se identificavam com ela como heroína, hoje são avós que, ao longo do tempo, passaram a também enxergar em Rogéria a figura de uma amiga.

E, assim, a artista sempre surgiu nos enredos: em *Desejos de Mulher*, apareceu por ser uma amiga de Ariel. Em *Paraíso Tropical*, sua aparição ocorreu sendo a amiga de Virgínia. Em *Duas Caras*, foi a amizade com Dolores que motivou a sua participação. De tal modo que, durante vinte anos, todos os seus papéis foram justificados pela afeição e estima por alguém. Inegavelmente, isso contribuiu para a criação do imaginário de Rogéria enquanto alguém familiar e amigável. Outro fator que colaborou para a criação de uma imagem sua favorável foi não ter sido inserida no núcleo de vilões das telenovelas. A artista, em todas as suas participações, não atuou a favor de personagens consideradas malvadas.

Porém, os seus papéis, constantemente, esbarraram em pontos desfavoráveis para a sociedade: em *Tieta*, Ninete tinha uma vida relacionada à prostituição, enquanto, em *Desejos de Mulher*, Regina tumultuou uma festa. Em *Paraíso Tropical*, Carol armou uma vingança, já, em *Duas Caras*, Astolfo tinha traços de agressividade. Em *Lado a Lado*, Alzira revelou um segredo que desestabilizou a própria família e, por fim, em *Babilônia*, Úrsula era descomedida na forma que se vestia e agia. Em todas as personagens, pude notar que existiam características que a levavam à petulância, desrespeito e exagero. Palavras que, infelizmente, bocas preconceituosas proferem rotineiramente às pessoas LGBTQIAP+.

Além disso, não é possível descolar as construções das personagens de sua identidade. Trajes brilhantes, maquiagem pesada, temperamento explosivo, voz séria, palavras irônicas e intransigentes, todos esses os elementos caminhavam para o universo cênico das travestis de sua geração. Penso até que Rogéria não negava esses traços e gostava — por ser a sua forma de pertencer ao mundo — mas, o uso deles em todas as tramas, me leva ao inegável questionamento: Rogéria não poderia ter ocupado outros papéis?

Ao meu ver, Rogéria sempre foi Rogéria nas telenovelas. A artista parece ter sido condenada a ser continuamente vista da mesma forma, mesmo que estivesse em uma trama de época e a sua personagem fosse uma avó. O seu lugar, construído midiaticamente, fez com que a sua capacidade artística na televisão estivesse eternamente amarrada à subjetividade desenhada por Astolfo Barroso Pinto ao mudar sua performance de gênero, ainda nos anos de 1960.

Os fios da “*Commedia Dell'Arte*” conduziram a sua presença nas telenovelas, com Rogéria atuando sucessivamente com as mesmas características. Deve ser entendida, como diferença, que, enquanto o estilo italiano de interpretação focava nas partes inferiores dos atores (como: coxas, nádegas e órgãos genitais), os papéis feitos por ela não a sexualizaram. Uma possível explicação para isso é a idade em que ela começou a atuar nas telenovelas, uma vez que aspectos sensuais são mais explorados em artistas mais jovens.

Ainda pensando no teatro, sem dúvidas, o principal ponto trabalhado nas tramas foi a sua relação com a arte, das seis personagens analisadas, três tinham as suas vidas direcionadas para o palco e outras duas tinham interesses no universo artístico. A única personagem que não pode ser inserida nesse contexto é Regina (de *Desejos de Mulher*) que ao aparecer somente em um capítulo, não explicita seus gostos e interesses.

Tendo como ponto de partida a análise de imagem e movimento proposta por Rose (2002), comecei a pensar nas dimensões verbais e visuais das telenovelas, mas a apreciação foi guiada, especialmente, pela visão de Rocha (2022) que propõem uma sistematização da trama.

Considero que é fundamental documentar que Rogéria, dentro da estrutura analisada, só participou dos dois últimos momentos que uma telenovela normalmente exhibe. Portanto, é visto que ela jamais foi apresentada ao público no início do desenrolar dramático, não existindo, portanto, a justificativa que a sua retirada do enredo ocorreu pela não aceitação dos telespectadores.

Através dos momentos de sua entrada, se torna possível afirmar que nunca existiu a intenção de tê-la durante toda a narrativa e a porcentagem máxima de sua permanência em uma telenovela foi de apenas cinco por cento dos capítulos. É evidente que, caso o seu trabalho não se apresentasse como vanguardista na representação de gênero, analisar alguém com tão pouco espaço nos enredos poderia parecer pouco relevante.

Porém, a relevância de ter Rogéria como objeto ultrapassa o seu trabalho exibido, é necessário também a entender como uma das pessoas que contribuíram para a formação da linguagem da ficção seriada brasileira. Antes de Rogéria e da TV Globo, “Rogerinho” era maquiador da TV Rio, emissora televisiva fundamental para os primeiros experimentos que geraram esse produto que virou uma síntese da sociedade de um país. Novamente sublinho que o maquiador da primeira telenovela diária escrita por um brasileiro foi Astolfo/Rogério.

Betty Faria, que também passou pela TV Rio, foi, na minha opinião, a parceira de cena mais importante de Rogéria. *Tieta* foi a produção que lhe deu mais destaque, tanto em termos de quantidade de capítulos quanto na importância da personagem. Foi a única vez em que Rogéria fez parte do núcleo principal da trama, sendo perseguida pela vilã e acolhida pela protagonista. Nas outras narrativas, ela sempre ocupou um papel secundário e cômico. Infelizmente, é preciso destacar que, dentro dos 25 anos analisados, a novela que melhor aplicou o “*merchandising social*” — conceito sugerido por Lopes (2009) — foi a mais antiga. É inegável que corpos travestis e trans ocupam hoje mais espaço nas obras seriadas, porém ainda é em *Tieta* que encontramos diálogos sobre aceitação que são compartilhados nas redes sociais, devido ao impacto discursivo.

Ao me deparar com uma versão de um trecho de *Tieta* que apresenta o rosto do ex-presidente do Brasil, Bolsonaro, que governou durante grande parte do período em que este trabalho foi escrito, e que acumula mais de 250 mil visualizações, percebo a atualidade da narrativa e o quão importante é a encenação - seja por meio de telenovelas, cinema ou teatro - em nossa sociedade. É importante lembrar que Rogéria começou a se formar na ficção a partir de um filme estrelado por Marilyn Monroe. As primeiras brincadeiras de Astolfo eram encenações de histórias que ele assistia nas telas ou que lhe eram contadas. Isso me faz refletir

sobre quantas pessoas já brincaram de ser como Rogéria, Ninete, ou pelo menos sonharam em ter uma vida semelhante.

Pessoalmente, me recorro apenas do seu papel em *Lado a Lado*, o menino apaixonado por teatro que eu era, com 15 anos de idade, admirava a aparição daquela senhora tão arrebatada pela arte quanto eu ainda sou. De alguma forma, Alzira e Rogéria se entrelaçavam em minha mente. Agora, passados dez anos, ainda se confundem. Talvez o seu mérito resida justamente nisso: sua personalidade se manifestou de forma tão marcante que, como uma travesti, conseguiu transitar por diversas narrativas sendo apenas ela mesma, Rogéria.

Quero pensar que a contribuição deste texto seja essa: registrar academicamente que, em um recorte histórico complexo, existiu um corpo travesti que ocupou um dos principais produtos midiáticos do país — as telenovelas brasileiras — emprestando a sua personalidade para seis diferentes personagens. Destaco que “falar de telenovela brasileira é falar das novelas da Globo. São elas, sem dúvida, as principais responsáveis pela especificidade da teleficção brasileira”, como disse Lopes (2009 p. 24). E, evidentemente, vale lembrar que Rogéria não atuou em ficções seriadas de outras emissoras.

Do ponto de vista teórico, tentei caminhar buscando autores e noções que ajudassem na compreensão do objeto estudado, contemplando, especialmente, pensamentos que explicassem o corpo travesti e as telenovelas brasileiras. Notoriamente, os aspectos históricos se apresentaram como determinantes para concepção de algumas terminologias. Por exemplo, a noção de travesti no contexto brasileiro pode estar diretamente ligada à trajetória da geração de Rogéria, que transformou a ideia de "fazer travesti" em "ser travesti". Outro ponto que destaco como relevante na pesquisa.

Como uma das limitações do trabalho, não foi possível aprofundar-se nos caminhos individuais de cada travesti da geração de Rogéria. Para futuros estudos, seria relevante investigar a história de outras artistas como Jane di Castro, Fujika de Halliday e Camille K, que também merecem ser objetos de pesquisa. É importante ressaltar que a falta de Rogéria como fonte de consulta foi um dos principais desafios encontrados nesta dissertação. Apesar de uma extensa busca por entrevistas com a artista, algumas perguntas que surgiram durante o trabalho, como o uso de improvisações nas falas, permaneceram sem respostas. Além disso, a dificuldade de acesso ao conteúdo da TV Globo, como os textos das telenovelas, também se apresentou como um obstáculo significativo.

Concebo (e desejo) que esta pesquisa possa ser uma fonte de inspiração para outras produções acadêmicas. Como sugestão, acredito que realizar estudos voltados à recepção das telenovelas que contaram com a atuação de Rogéria seria um excelente complemento desse

texto. Entender, também, os seus papéis em obras cinematográficas pode gerar um interessante comparativo. Assim como olhar para os comentários de veículos midiáticos sobre as suas participações em telenovelas. Rogéria, sem dúvida alguma, é um grande objeto que merece ser observado por muitos e muitos pesquisadores. De maneira muito especial, guardarei comigo a felicidade de ter sido o primeiro que a pensar em uma dissertação exclusivamente sobre ela. Mas torço que não seja a única.

Este texto carrega um simbolismo especial que merece ser revelado em seu encerramento: neste ano, 2023, celebramos o octogésimo aniversário do nascimento de Astolfo Barroso Pinto. Confesso que, a partir deste momento, as palavras podem se misturar às lágrimas que escorrem pelo meu rosto. Em meus ouvidos, ecoa uma única frase: "Eu escolhi você, tinha que ser você!" e um filme se desenrola em minha mente, revelando as muitas coincidências que se apresentam, como se nada fosse por acaso. Não posso acreditar que a data seja apenas uma casualidade, pois conhecer Rogéria é também acreditar que o impossível pode se tornar realidade.

Imagem 13 — A fé de Rogéria



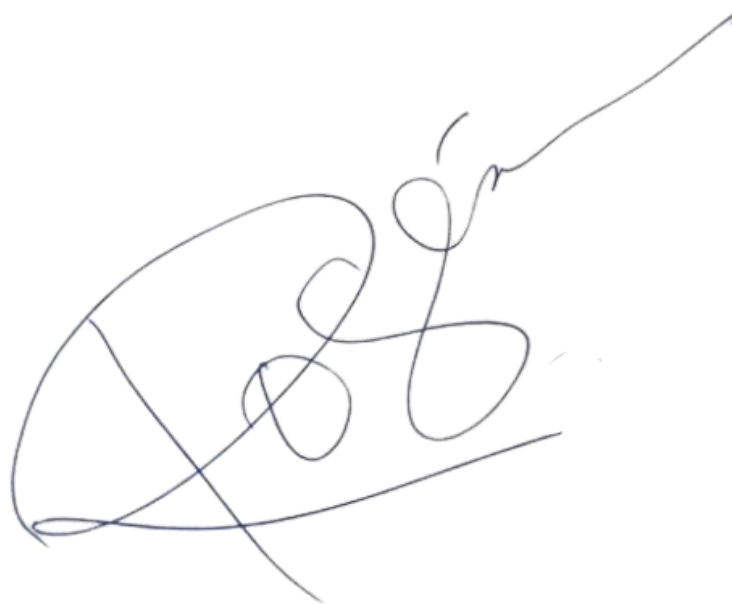
Fonte: acervo pessoal de Rogéria.

Ao concluir esta dissertação, percebo que, apesar dos inúmeros desafios e dos males que a religião e a sociedade podem ter imposto aos corpos considerados diferentes, Rogéria se manteve firme em sua fé. Mesmo nos momentos mais difíceis, ela encontrou refúgio em um oratório escondido em seu armário, onde buscava forças para seguir adiante. Desde o início desta jornada de pesquisa, mergulhei neste mistério que envolve a figura de Rogéria,

aumentando o meu oratório pessoal. E agora, ao encerrar este trabalho, a dúvida que me acompanhou desde o início retorna: como finalizar o texto?

Nas tantas tentativas, vasculhei as recordações do processo de escrita, me lembrei de algumas histórias que vivi na Uerj, chorei um pouco e gargalhei bastante, mas a folha de papel permaneceu em branco. Ensaiei muitos finais, mas nenhum me parecia adequado. Então, o cansaço da intensa produção do texto me fez dormir. Sonhei.

Após presenciar um espetáculo teatral, imerso na atmosfera e na aura artística que envolviam o ambiente, estava prestes a deixar o local quando fui surpreendido pela aproximação de Rogéria, que tinha um pedido peculiar a fazer. Ao perceber que seu nome não constava na parede de autógrafos, reservada para registrar os artistas que haviam passado pela casa de espetáculos, ela solicitou minha ajuda para concretizar seu desejo de ter seu nome perpetuado. Consciente de que aquele espaço estreito só poderia ser alcançado por alguém como eu, com sua caligrafia, escrevi:



## REFERÊNCIAS

- ALVES, C. G. **Qualidade na ficção televisiva brasileira**: as críticas especializada e popular. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- ALVES, C. G. **TV Cult no Brasil**: memória e culto às ficções televisivas em tempos de mídias digitais. 2016. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.  
Doi:10.11606/T.27.2016.tde-13092016-103552.
- ARBEX JR, J. Rede Globo: Teledramaturgia e poder sob a ditadura. **Nhengatu** - Revista Iberoamericana para Comunicação e Cultura contrahegemônicas. v. 2., n. 3, 2015. ISSN: 2318-5023.
- BARBOSA, B. C. **Nomes e diferenças**: uma etnografia dos usos das categorias travesti e transexual. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.  
doi:10.11606/D.8.2010.tde-09032010-115929
- BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo** – a experiência vivida. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980.
- BENEDETTI, M. R. **Toda feita**: o corpo e o gênero das travestis. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- BEZERRA, J.; REGINATO, L. **O Fino da Bossa**. São Paulo: Panda Books, 2017.
- BOURDIEU, P. **Sobre A Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- BRAGA, I. D. Ser Travesti em Portugal no século XVI. **Vértice**, v. 2, n. 85, pp. 102-105, 1998.
- BRITTO, M. R. **O início da epidemia de AIDS**: 1981 a 1983. 1994. 102p. Dissertação (Mestrado Saúde Pública) – ENSP-FIOCRUZ, Rio de Janeiro, 1994.
- BRITTO, S. **O Teatro & Eu**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- BUTLER, J. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre a fenomenologia e a teoria feminista. **Theatre Journal**, v. 40, n. 4, p. 1-16, 1988.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, J. Regulações de gênero. *Cadernos Pagu*, n. 42, p. 249-274, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/0104-8333201400420249>
- CABRAL, S. **A MPB na era do Rádio**. Rio de Janeiro: Moderna, 1998.
- CANCIO, T. O.; CHACEL, M. C. da C. Sim, elas são bissexuais: representação de personagens bissexuais femininas nas telenovelas da Globo. *In: Anais do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, E (recurso eletrônico). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2022.



CASTRO, R. **O Anjo Pornográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHIDIAC, M. T. V; OLTRAMARI, L. Ser e estar drag queen1: um estudo sobre a configuração da identidade queer. **Estudos de Psicologia**, Campinas, n. 3. 2004. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-294X2004000300009&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-294X2004000300009&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 12 mar. 2022.

**DICIONÁRIO DA TV GLOBO**: programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

FERNANDES, E. R. Homossexualidade Indígena no Brasil: um roteiro histórico-bibliográfico. **ACENO**: Revista de Antropologia do Centro-Oeste, 3, 5, 2016, p. 14-38. DOI: 10.48074/aceno.v3i5.3849

FERREIRA, F. R. A produção de sentidos sobre a imagem do corpo. **Interface - Comunicação, Saúde, Educação**. 2008, v. 12, n. 26, pp. 471-483. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1414-32832008000300002>.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis, Vozes, 1987.

FREITAS, R. F. A subversão pós-moderna e o diabólico Maffesoli: uma breve discussão sobre o mal como essência necessária à mídia contemporânea. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 26, p. 111-117, abr. 2005.

FREITAS, R. F; HELAL, R. G., SIQUEIRA, D. da C. **Narrativas e performances de consumo na cidade**. Rio de Janeiro: Editora Ayran, 2021.

GREEN, J. N. **Além do Carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

HAMBURGER, E. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HARAWAY, D. **Quando as Espécies se Encontram**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

HARAWAY, D. **Staying with the trouble**. Carolina do Norte: Duke University Press, 2016.

HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMRICH, L. N. **Telenovelas**: A construção de personagens transexuais na Rede Globo. Rio de Janeiro, 2020. 291 p. Tese de Doutorado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2020.

IORIO, P. de M. **A menor distância entre dois mundos**: um estudo sobre a representação do EU e do Outro em telenovelas de Glória Perez. Rio de Janeiro, 2010. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura – Literatura Comparada). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

JAMBEIRO, O. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: EDUFBA, 2002.

JOHN, V. M. **Mundos possíveis e telenovela**: memórias e narrativas melodramáticas de mulheres encarceradas. 2014. 200f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2014.

LAPASTINA, A; JOYCE, S. Changing GLBTQ representations: The Sexual Other in Brazilian Telenovelas. **Lumina**, [S. l.], v. 8, n. 2, 2015. DOI: 10.34019/1981-4070.2014.v8.21165.

LE BRETON D. **A Sociologia do corpo**. Petrópolis: Editora Vozes; 2007.

LE BRETON D. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Campinas: Papirus Editora; 2003.

LINS, F. Uma aventura chamada “Tupi”: os primeiros anos da tv brasileira. **RuMoRes**, [S. l.], v. 7, n. 13, p. 120-137, 2013. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2013.58935.

LOPES, M. I. V de; BORELLI, S. H. S.; RESENDE, V. R. **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002

LOPES, M. I. V, de. **Telenovela brasileira**: uma narrativa sobre a nação. Comunicação & Educação, São Paulo (SP), n. 26, p. 17-34, 2003. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i26p17-34>

LOPES, M. I. V. de. Mediações na recepção de telenovela. 1997, **Anais..** São Paulo: INTERCOM, 1997.

LOPES, M. I. V. de. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 21-47, 2009. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v3i1p21-47.

LOURO, G. L. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, G. L. (Org). **O corpo educado**: Pedagogias da sexualidade. São Paulo: Autêntica Editora, 2018.

MAFFESOLI, M. **A parte do diabo**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MAFFESOLI, M. Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade. Revista **FAMECOS**, Porto Alegre, v. 8, n. 15, p. 74-82, 10 abr. 2001. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2001.15.3123>.

MAFFESOLI, M. **O ritmo da vida**: variações sobre o imaginário pós-moderno. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MARIA, J. **Ney Matogrosso**: a biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2001

MELLO, Z. H. de. **A era dos Festivais**: Uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MELO ROCHA, R.; POSTINGUEL, D. K.O.: O nocaute remix da drag Pablllo Vittar. **E-Compós**, [S. l.], v. 20, n. 3, 2017. DOI: 10.30962/ec.1416. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1416>. Acesso em: 02 mar. 2022.

MINAYO, M. C. de S. Trabalho de campo: contexto de observação, interação e descoberta. In: MINAYO, M. C. de S.; DESLANDES, S. F. GOMES, R. (Org). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 28ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

PASCHOAL, M. **Rogéria** – Uma mulher e mais um pouco. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2016.

- PERET, L. E. N. **Do armário a tela global**: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira. 2005. 243p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- PLATÃO. **O banquete**. São Paulo: Edipro, 2017.
- QUINALHA, R. O. **Contra a moral e os bons costumes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- QUINALHA, R. O. **Contra a moral e os bons costumes**: A política sexual da ditadura brasileira (1964-1988). 2017. 329p. Tese (Doutorado em Ciências). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- REIMÃO, S.; PETRECA, P. O Retrato Rodrigueano na Tv (1963 – 2002): Uma Trajetória Através dos Formatos de Tele-ficção. In: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **Anais XXVIII Intercom**. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005.
- RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.
- RICCO, F; VANNUCCI, J. A. **Biografia da televisão brasileira**. São Paulo: Matrix, 2017.
- ROCHA, L. L. F. **Má! Maravilhosa!**: Lindas louras e poderosas, o embelezamento da vilania na telenovela brasileira. 2016. 298 f. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Porto Alegre, 2016.
- ROCHA, L. L. F. Modos de contar da telenovela: Tecendo os fios da escrita enovelada sob a mão de ferro da indústria. In: **Anais do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, E (recurso eletrônico). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2022.
- RODRIGUES, A. I. Representações LGBTQIA+ na publicidade televisiva e suas repercussões no Facebook. In: FREIRE, M. (Org.). **Publicidade e Gênero** — Representações e práticas em questão. Santa Maria/RS: FACOS-UFSM, 2018.
- RODRIGUES, R. C. C. Artes de Acontecer: Viados e travestis na Cidade do Rio de Janeiro, do Século XIX a 1980. **Esboços** [S. l.], v. 23 n. 35, p. 90-116, 2016. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7976.2016v23n35p90>
- ROSE, D. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, M. W; GASKELL, G. (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: manual prático. Petrópolis: Vozes, 2002.
- SAID, E. W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SANTAELLA, L. **Comunicação e pesquisa**: projetos para mestrado e doutorado. São Paulo: Hacker Editores, 2001.
- SANTOS, N. H. M. **O discurso do movimento Música Popular Maranhense (MPM) na década de 1970**. 2015. 182p. Tese (Doutorado em linguística). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2015.
- SILVA, F. A. R. da. Cachaça não é água: uma análise da representação do consumo alcoólico em marchinhas carnavalescas da década de 1950. In: XV Congresso Brasileiro Científico de Comunicação Organizacional e de Relações Públicas. **Anais do XV Congresso Abrarcorp**. São Paulo: Universidade Judas Tadeu, 2021.

SILVA, J. T; MATTOS, G. Tecendo narrativas: a transexualidade na telenovela “A força do querer” e no canal “Para Tudo de Lorelay Fox”. **Mediaciones** [S. l.], v. 23, n.15, p. 1-25, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.15.23.2019.1-25>.

SILVA, N. F. **DZI CROQUETTES**: invenções, experiências e práticas de si - masculinidades e feminilidades vigiadas. 2017. 174p. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Seropédica - RJ, 2017.

SIQUEIRA, D. da C. O. Corpo, construção social das emoções e produção de sentidos na comunicação. In: SIQUEIRA, D. da C. O. (org). **A construção social das emoções: corpo e produção de sentidos na comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

SIQUEIRA, E. D; SIQUEIRA, D. da C. O. “Transforme-se em você!”: corpo, narrativas e subjetividade em anúncios de cosméticos para mulheres. In: FREITAS, R. F; HELAL, R. G., SIQUEIRA, D. da C. **Narrativas e performances de consumo na cidade**. Rio de Janeiro: Editora Ayran, 2021.

SIQUEIRA, E. D; SIQUEIRA, D. da C. O. O corpo como imaginário da cidade. Revista **FAMECOS**, Porto Alegre, v.18, n.3, p.657-673, 22 dez. 2011. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2011.3.10375>.

SODRÉ, M. **O social irradiado: violência urbana, negrotesco e mídia**. São Paulo: Cortez, 1992.

SOLIVA, T. B. **Sob o símbolo do glamour: um estudo sobre homossexualidades, resistência e mudança social**. 2016. 250p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SOLIVA, T. B.; GOMES JUNIOR, J. Entre vedetes e “homens em travesti”: um estudo sobre corpos e performances dissidentes no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX (1900-1950). **Locus: Revista de História**, [S. l.], v. 26, n. 1, p. 123–148, 2020. DOI: 10.34019/2594-8296.2020.v26.30003.

SOUZA, R. C. Uma higiene moral e do corpo: educação moral e cívica e as atividades físicas, esportivas e de lazer durante a Ditadura Militar. **Cordis**, n. 14, p. 18-37, 2015.

TREVISAN, J. S. **DEVASSOS NO PARAÍSO**. A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. São Paulo: Objetiva, 2018.

VANRELL, J. P; ALCÂNTRA, N. L. **Gays: confissões e intimidades**. São Paulo: J. H. Mizuno, 2012

VIEIRA, M. de S. **A estética da Commedia dell Arte**: contribuições para o ensino das Artes Cênicas. 2005. 164 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

VILLAÇA, N. Uma narrativa de celebração. **Logos**, Rio de Janeiro, FCS/UERJ, n.6. 1997, p. 36-40.

WEEKS, J. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, G. L. (Org). **O corpo educado: Pedagogias da sexualidade**. São Paulo: Autêntica Editora, 2018.

**Artigos, textos e periódicos não acadêmicos**

ABREU, A. A. et al (coords.). **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br>>. Acesso em: 22 dez. 2021.

GSHOW. Babilônia: Personagens. **Gshow**. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/babilonia/personagem/ursula-andressa/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

HERDY, T. A censora que proibiu Milton Nascimento e Chico Buarque. **O Globo**. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/a-censora-que-proibiu-milton-nascimento-chico-buarque-16966317#:~:text=Escrevia%20pareceres%20sucintos%2C%20como%20o,%E2%80%9CRep%3B3rter%E2%80%9D%2C%20em%201978>. Acesso em: 10 jan. 2022.

IMDB. **Torre de Babel**. Disponível em: <https://m.imdb.com/title/tt0161203/mediaviewer/rm267561473> . Acesso em: 12 set. 2022.

KOGUT, P. No elenco de 'Lado a lado', Rogéria fez outras participações na TV. Lembre. **O Globo**, 2013. Disponível em: <https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/fotos/2013/02/no-elenco-de-lado-lado-rogeria-fez-outras-participacoes-na-tv-lembre.html> Acesso em: 17 jan. 2022.

Maria Immacolata Vassallo de Lopes: Telenovela, a narrativa brasileira. [Entrevista concedida a] Mariluce Moura. **Revista Pesquisa Fapesp**. Edição 155, jan. 2009. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/maria-immacolata-vassallo-de-lopes-telenovela/>. Acesso em: 21 out. 2022.

MARQUES, J. ALCÂNTARA, C. Sucesso na TV, 'Pantanal' estimula de venda de berrante e roupa de 'oncinha' a corte de cabelo de 'Juma'. **Jornal Extra**. Disponível em: <https://extra.globo.com/economia-e-financas/sucesso-na-tv-pantanal-estimula-de-venda-de-berrante-roupa-de-oncinha-corte-de-cabelo-de-juma-25533292.html>. Acesso em 09 nov. 2022.

MEMÓRIA GLOBO. **Globo**. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/>. Acesso em 15 jan 2023.

MOLINEIRO, B. História inédita escrita por Ariano Suassuna para virar filme é lançada como livro. **Folha de São Paulo**, 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/02/historia-inedita-escrita-por-ariano-suassuna-para- virar-filme-e-lancada-como-livro.shtml>. Acesso em: 12 jan. 2022.

MOURA, J. Nossa homenagem à eterna Rogéria com reportagem da J.P sobre sua “fantasiosa vida real”. **Glamurama**. Disponível em: <https://glamurama.uol.com.br/notas/nossa-homenagem-a-eterna-rogeria-com-reportagem-da-j-p-sobre-sua-fantasiosa-vida-real/>. Acesso em: 02 jan. 2022.

ROGÉRIA super star. **Lampião da Esquina**, Rio de Janeiro, a. 03, n. 32, jan. 1981

ROGÉRIA. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, ano V, n. 223, LVIII, 9 a 15 out. 1973. Entrevista.

SALOMÃO, V. ‘Vamos exterminar gays e negros’ é rabiscado em banheiro da UEM. **CBN Maringá**. Disponível em: <https://gmconline.com.br/noticias/vamos-exterminar-gays-e-negros-e-rabiscado-em-banheiro-da-uem-2/>. Acesso em 12 set. 2022.

SOARES, I. Bolsonaro diz que família é 'sagrada' e insinua que LGBTQI+ vão para o inferno. **Correio Brasiliense**. Disponível em: <https://www.correiobrasiliense.com.br/politica/2022/01/4978076-bolsonaro-diz-que-familia-e-sagrada-e-insinua-que-lgbtqi-vao-para-o-inferno.html>. Acesso em 13 set. 2022.

SOARES, W. T. Rogéria esta mulher já foi um homem. **Manchete**. Rio de Janeiro, ed. 1119, 1973, p.42.

VEIGA, E. O índio executado a tiro de canhão tido como 'primeiro mártir da homofobia no Brasil'. **BBC News Brasil**. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55462549>. Acesso em 23 set. 2022.

### Material audiovisual

ATRIZ Rogéria revela momentos marcantes da carreira. Produzido por Aderbal Freire-Filho. Rio de Janeiro: TV Brasil, 2016. 1 vídeo (26min 30seg). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Io1gwGfK5wE&ab\\_channel=TVBrasil](https://www.youtube.com/watch?v=Io1gwGfK5wE&ab_channel=TVBrasil). Acesso em: 28 dez. 2021.

COMO ERA ser gay na Rádio Nacional, na Cinelândia e bailes carnavalescos no rio dos anos 50 e 60? Produzido por Rodrigo Faour. Rio de Janeiro: 2021. 1 vídeo (46min 20seg). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=9o4nvILGmSQ&ab\\_channel=RodrigoFaourOficial](https://www.youtube.com/watch?v=9o4nvILGmSQ&ab_channel=RodrigoFaourOficial). Acesso em 21 dez. 2021.

DE FRENTE com Gabi – Rogéria - Parte 2 (10/04/13). Produzido por Marília Gabriela. São Paulo: SBT, 2013. 1 vídeo (16min 47seg) Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=nu61Jfep4DY&ab\\_channel=SBT](https://www.youtube.com/watch?v=nu61Jfep4DY&ab_channel=SBT). Acesso em 02 jan. 2021.

DE FRENTE com Gabi - Rogéria (19/04/1998). Produzido por Marília Gabriela. São Paulo: SBT, 2021. 1 vídeo (53min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-euq1eZWnKQ>. Acesso em 27 dez. 2021.

DIVINA Valéria: de office-boy à artista travesti de prestígio mundial (parte 1). Produzido por Rodrigo Faour. Rio de Janeiro: 2021. 1 vídeo (46min 06seg). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=8Ly5qP7dI2E&ab\\_channel=RodrigoFaourOficial](https://www.youtube.com/watch?v=8Ly5qP7dI2E&ab_channel=RodrigoFaourOficial). Acesso em: 23 dez. 2021.

**DIVINAS DIVAS**. Direção: Leandra Leal. Rio de Janeiro: Vitrine Filmes, 1 DVD. (110 min.)

DOCUMENTÁRIO Divinas Divas é destaque no Sem Censura. Produzido por Vera Barroso, Rio de Janeiro: TV Brasil, 2017. 1 vídeo (1h 09min 05seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Oe8pNqjhymo&t=450s>. Acesso em: 27 dez. 2021.

HOMENAGEM, surpresas e reflexões sobre Rogéria. Produzido por Neto Lucon. São Paulo, 2018. 1 vídeo (9min 11seg). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=1A8Q0ZrFtGY&ab\\_channel=CanalNLUcon](https://www.youtube.com/watch?v=1A8Q0ZrFtGY&ab_channel=CanalNLUcon). Acesso em 13 de jan. 20

**ROGÉRIA**: senhor Astolfo Barroso Pinto. Direção: Pedro Gui. Rio de Janeiro: Pagu Pictures, 1 DVD. (88 min.)

VALÉRIA, Divina. **Uma tarde de ensaio com meu maravilhoso pianista Carlos Blauth.** São Paulo, 20 jul. 2021. Facebook: divina.valeria.5. Disponível em: <https://www.facebook.com/divina.valeria.5/videos/624194608983741>. Acesso em 17 mar. 2022.

**APÊNDICE A** – Resumo dos capítulos analisados

<b>Telenovela</b>	<b>Capítulo</b>	<b>Descrição resumida</b>
<i>Tieta</i> (1989)	108	Ninete chega a Santana do Agreste.
	109	Tieta apresenta Ninete para todos no jardim. Ninete promete a Tonha que ela voltará irreconhecível e Timóteo fica muito nervoso quando falam dela.
	110	Ninete resolve ir ao bar de Chalita. Cinira passa pelo bar, vê Ninete e conta a Perpétua, que resolve ir até lá. Amintas paquera Ninete. Ela não gosta, lhe dá um soco e diz que se chama Valdemar.
	111	Todos no bar ficam muito chocados com a confissão de Ninete. Timóteo conta sobre Ninete a Elisa e Ninete revela a Tieta como contou a verdade a Timóteo. Ricardo briga com Tieta por causa de Ninete. Perpétua afirma que Ninete é um bom motivo para a cidade se revoltar contra Tieta.
	112	Tieta conta a Carmosina que conheceu Ninete quando estava com dificuldades e que por isso é sua amiga. Perpétua convoca as mulheres para uma reunião para a expulsão de Ninete.
	113	Tieta chantageia Perpétua dizendo que vai contar sobre a caixa se ela investir contra Ninete. Perpétua fala para as mulheres para as mulheres para relevarem Ninete. Ninete e Tonha viajam.
<i>Desejos de mulher</i> (2002)	146	Regina, uma das convidadas da festa de Ariel, descobre o seu relacionamento homossexual e faz com que todos o acusem de ser um traidor.
<i>Paraíso Tropical</i> (2007)	124	Virgínia e Carolina resolvem dar uma lição na preconceituosa Iracema.
	126	Carolina aparece na reunião do condômino e convida Iracema para sair.
	129	Carolina e Zezé planejam a revanche contra Iracema, para que ela passe por uma situação vergonhosa em um evento.
	130	Virgínia e Carolina entregam a Zezé um vestido.
<b>Telenovela</b>	<b>Capítulo</b>	<b>Descrição resumida</b>
<i>Paraíso Tropical</i> (2007)	131	Belisário, Virgínia, Carolina e Joaquim vão ao evento juntos. Iracema, maquiada por Zezé e com um vestido de Carolina, chega ao evento de forma extravagante.



	134	Dinorá descobre que o vestido usado por Iracema era de Carolina.
	135	Dinorá mostra à Iracema a foto de Carolina com o vestido extravagante e promete vingança.
	138	Dinorá consegue uma foto do passado de Carolina, de quando ela jogava futebol. Iracema marca encontro com Carolina.
	139	Carolina, Virginia são atraídas por Iracema para revelar para Miguel que ela era Fernandão jogador de futebol. Ele acha graça já que conheceu Carolina no clube onde treinava.
<i>Duas Caras</i> (2008)	162	Débora e Dolores levam o cenógrafo Astolfo para arrumar a oficina para as fotos.
	173	Dolores decide dar um toque especial ao calendário e pede para Antônio posar, Astolfo aparece para convencê-lo.
<i>Lado a Lado</i> (2013)	136	Alzira, mãe de Diva, chega ao teatro, Frederico e Mario demonstram não gostar da surpresa. Dona Alzira desiste de acompanhar a peça da filha. Todos comentam atitude de Alzira. Alzira começa a criticar as aptidões do neto.
	137	Alzira não gosta de assistir Diva fazendo comédia. Mario diz a Alzira que, assim como Diva, coloca o teatro na frente da vida pessoal, e que confunde a vida com o palco. Neusinha se emociona ao saber que Alzira está na cidade.
	138	Alzira afirma a Frederico que ele não tem chances com Diva. Neusinha bajula Alzira. Alzira obriga Luciano a ter aulas de teatro.
	140	Alzira sugere que Mario troque as personagens de Diva e Neusinha.
	142	Alzira aconselha Diva a usar Luciano contra Neusinha e pede ajuda de Neusinha para encontrar Luciano.
	143	Alzira revela que Manoel Loureiro não é pai de Luciano, mas não conta quem é.
<i>Babilônia</i> (2015)	98	Úrsula Andressa chega ao prédio de Clóvis e Norberto.
	100	Clóvis e Norberto descobrem que Úrsula é avó de Gabi.
<b>Telenovela</b>	<b>Capítulo</b>	<b>Descrição resumida</b>
<i>Babilônia</i> (2015)	102	Úrsula aconselha Gabi a se manter longe de Osvaldo.
	108	Osvaldo comenta com Bóris que irá procurar Úrsula ao deixar a prisão.
	115	Úrsula expulsa Osvaldo de sua casa.

116	Úrsula compra o salão de Ivete.
125	A atriz Leandra Leal visita Úrsula.

**Fonte:** Elaboração própria a partir dos resumos fornecidos pela emissora televisiva Globo.