

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO JORNALISMO

MARINA DOS SANTOS BITENCOURT

RELACIONAMENTOS GAYS E LÉSBICOS NAS TELENÓVELAS DA REDE GLOBO:
CONFIGURAÇÕES DE GÊNERO, SEXO E DESEJO

PORTO ALEGRE

2017

Bitencourt, Marina dos Santos
Relacionamentos gays e lésbicos nas telenovelas
da Rede Globo: configurações de gênero, sexo e desejo
/ Marina dos Santos Bitencourt. -- 2017.
73 f.

Orientadora: Nísia Martins do Rosário.
Coorientadora: Tainan Pauli Tomazzetti.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação
Social: Jornalismo, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Telenovela. 2. Gênero. 3. LGBTs. 4.
Heteronormatividade. 5. Teoria Queer. I. Rosário,
Nísia Martins do, orient. II. Tomazzetti, Tainan
Pauli, coorient. III. Título.

MARINA DOS SANTOS BITENCOURT

**RELACIONAMENTOS GAYS E LÉSBICOS NAS TELENÓVELAS DA REDE
GLOBO: CONFIGURAÇÕES DE GÊNERO, SEXO E DESEJO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharela em Comunicação Social, habilitação Jornalismo

Orientador: Professora Dra. Nísia Martins do Rosário

Coorientador: Me. Tainan Pauli Tomazetti

PORTO ALEGRE
2017

MARINA DOS SANTOS BITENCOURT
**RELACIONAMENTOS GAYS E LÉSBICOS NAS TELENOVELAS DA REDE
GLOBO: CONFIGURAÇÕES DE GÊNERO, SEXO E DESEJO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharela em Comunicação Social, habilitação Jornalismo

Aprovado em: _____ de _____ de

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Nísia Martins do Rosário
Orientadora

Me. Tainan Pauli Tomazetti
Co-orientador

Me. Adriana Pierre Coca
Examinadora

Me. Fernanda Nascimento
Examinadora

AGRADECIMENTOS

Acredito que o trabalho de conclusão de curso vai além de um pré-requisito para colação de grau. Este trabalho começou quando, aos 11 anos, escolhi que queria ser jornalista. A jornalista que a Marina de 11 anos queria ser difere-se muito daquela que está se formando. Entretanto, ainda carrego a mesma ambição de exercer essa profissão com responsabilidade e apreço.

Não cheguei aqui sozinha, não me tornei isoladamente quem sou. Carrego em cada detalhe todas as pessoas que por mim passaram nesses 23 anos. Mas foram nesses últimos 5 anos me que descobri e me afirmei.

Agradeço a todos os professores, professoras, colegas, funcionários e funcionárias da FABICO, unidos pelo ensino público numa época de ataques a direitos da população.

Obrigada a todas que dividiram o lar comigo – não é fácil sair da casa dos pais no interior, mas vocês fizeram tudo ficar mais fácil – em especial a Luana e Graciana, que me seguraram nesses últimos meses.

Todos os estágios que participei me completaram como pessoa e profissional (principalmente por considerar que são categorias inseparáveis). Tive a sorte de passar por áreas incríveis com pessoas melhores ainda. Agradeço a TVE, Jornal do Comércio e, especialmente, LS8 Consultoria, por toda paciência e apoio nesta reta final. Ao grupo Corporalidades, por me apresentar ao mundo da pesquisa e fazer valiosas colaborações, onde dei meus primeiros passos para a monografia, e, em especial, à Nísia e Tainan por toda atenção dada a mim e ao meu trabalho.

A todos os revisores deste trabalho: Luana, Jean, André, Matheus e Demétrio, que seguraram a barra quando eu estava com os prazos curtos e mente exausta. Obrigada a Ingrid, que compartilhou das mesmas angústias, incertezas e vitórias em tempo real.

Mas especialmente, agradeço a quem ofereço a essa vitória: Rui, Regina, Débora, Iracy e Cely: minha fonte de carinho e apoio inesgotável. Nos momentos mais difíceis era em vocês que pensava e tirava forças para seguir em frente. Sobretudo aos meus pais e irmã, que forneceram todo apoio financeiro e emocional para que eu chegasse até aqui.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar em que configurações se dão os relacionamentos gays e lésbicos nas telenovelas da Rede Globo, em especial os casais que se relacionaram amorosamente em tramas do horário das 21h e protagonizaram cenas de beijo, sendo os escolhidos como objeto de estudo dessa pesquisa Félix e Niko, de *Amor à Vida* (2014), Teresa e Estela, de *Babilônia* (2015), e Xana Summer e Naná, de *Império* (2015). Percebendo esse tipo de narrativa seriada como um dispositivo regulatório e seguindo os estudos que apontam a telenovela no Brasil como um recurso comunicativo, procura-se entender a construção desses e dessas personagens a partir da teoria *queer* e da não linearidade entre gênero, sexo e desejo, proposta por Judith Butler (2003). O conceito de heterossexualidade compulsória, proposto por Adrienne Rich (2015), ajuda a compreender os enredos em que esses personagens estão inseridos, assim como os desfechos que são dados a cada caso. Para isso, foram mapeadas as telenovelas de todos os horários da TV Globo que foram ao ar de 2013 a 2016. Destas, foi possível produzir um panorama de quantos e quais são os personagens que se relacionam amorosamente com pessoas do mesmo gênero e quais os discursos produzidos sobre eles. Aqueles que apresentaram alguma irregularidade em relação aos demais relacionamentos, homo ou heterossexuais, tiveram uma descrição mais aprofundada. Acreditando que não há uma metodologia específica para análise em televisão (MACHADO e VELÉZ, 2015), foi escolhido realizar uma análise detalhada das cenas de beijo entre Félix e Niko, Teresa e Estela e Xana Summer e Naná. A partir disso, constatou-se que categorias como performatividade de gênero e núcleo dramáticos onde os personagens estão inseridos são fundamentais para configuração dessas cenas. O contexto familiar permeia todas as ocorrências de beijo, porém elas se diferem de acordo com a trama entorno dos casais e o momento da obra em que foram ao ar, trazendo mais visibilidade ou não para essas sexualidades.

Palavras-chave: Telenovela; gênero; LGBTs; heteronormatividade; teoria *queer*.

ABSTRACT

The purpose of this essay is to analyze in which scenarios gays and lesbians get involved in Rede Globo soap operas, focusing on couples of the same gender who have gotten love involved on prime time and have played kisses scenes. The chosen subjects of this research are Félix and Niko, of *Amor à Vida* (2014), Teresa and Estela, of *Babilônia* (2015) and Xana Summer and Naná, of *Império* (2015). Recognizing this kind of seasonally narrative as regulatory tool and according to studies that point Brazilian soap operas as communicative resources, this research is trying to understand the basic idea of how those characters were created following the *queer* theory of nonlinearity between genders, sex and lust, proposed by Judith Butler (2003). The concept of compulsive homosexuality, proposed by Adrienne Rich (2015) help us to understand the plot in which those characters are inserted, as well as their outcomes. For better comprehension of how those characters who get involved into an homoaffective or homosexual relationship are inserted into the plot, all soap operas from TV Globo aired between 2013 and 2016 were mapped and studied. From those soap operas mapped it was possible to build a panorama of how many and which characters got involved into a relationship of the same gender and what were the speeches made about them. The ones which presented some irregularity among other kinds of relationship, homosexual or heterosexual, were more deeply described. Assuming that there is not any specific methodology to analyze television content (VELÉZ and MACHADO, 2015), kissing scenes between Félix and Niko, Teresa and Estela and Xana Summer and Naná, were selected for a detailed evaluation. By those studies it was verified that categories like performativity of genders and the dramaturgic core in which the characters are included are crucial for those scenes setup. The family context surrounds every kiss occurrence, however they differ according to the plot around those couples and the moment that the romance was aired bringing more visibility to those sexualities.

Keywords: Soap opera; gender; LGBTs; Heteronormativity; *queer* theory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Beijo entre as personagens Marcela e Marina em <i>Amor e Revolução</i> , do SBT	46
Figura 2 - Clara e Marina se beijam no final de <i>Em Família</i>	49
Figura 3 - <i>Frames</i> de Cidão e Doroty se beijando em <i>Geração Brasil</i>	50
Figura 4 - Ivan e Sérgio se beijam em <i>Babilônia</i>	51
Figura 5 - <i>Frames</i> da noite de amor entre André e Tolentino	51
Figura 6 - <i>Frame</i> do beijo entre Félix e Niko em <i>Amor à Vida</i>	54
Figura 7 - <i>Frame</i> do beijo entre Estela e Teresa em <i>Babilônia</i>	55
Figura 8 - <i>Frame</i> do beijo entre Xana Summer e Naná no casamento em <i>Império</i>	56
Figura 9 - <i>Frames</i> de Xana Summer assumindo performatividade masculina	57
Figura 10 - <i>Frame</i> de Xana Summer e Naná dormindo juntas	58

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Quadro de personagens gays e lésbicas de 2013 a 2017.....	42
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 GÊNERO, SEXUALIDADE E DESEJO	13
1.1 A teoria <i>queer</i>	13
1.2 A ordem compulsória de gênero/sexo/desejo	16
1.3 A heterossexualidade compulsória	20
2 AS TELENÓVELAS COMO DISPOSITIVO REGULATÓRIO	24
2.1 O gênero telenovela	24
2.2 Telenovelas no Brasil: importância social e cultural	29
2.3 Personagens gays e lésbicas em telenovelas	32
3 PERCURSO METODOLÓGICO	38
4 OS RELACIONAMENTOS GAYS E LÉSBICOS NAS TELENÓVELAS DA REDE GLOBO	41
4.1 Mapeamento contextual	45
4.2 Beijos entre pessoas do mesmo gênero nas telenovelas	49
4.3 <i>Veado, sapatão, traveco</i> : análise de três casos de beijo entre pessoas do mesmo gênero	52
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
REFERÊNCIAS	63
ANEXO A	66
ANEXO B	69
ANEXO C	70
ANEXO D	71
ANEXO E	72
ANEXO F	73

1 INTRODUÇÃO

4 de outubro de 1972: todas as televisões do Rio de Janeiro estavam sintonizadas em *Selva Pedra*, assistindo Simone Marques (Regina Duarte) ser desmascarada¹; 1995: o ator André Gonçalves é agredido por homofóbicos em uma boate no Rio Janeiro por interpretar o homossexual Sandrinho, em *A próxima vítima*²; 4 de novembro de 2005: picos de até 70 pontos de audiência no IBOPE no último capítulo de *América*, em parte pela expectativa do beijo entre Júnior (Bruno Gagliasso) e Zeca (Erom Cordeiro).³

Não há dúvidas sobre a centralidade da mídia no Brasil, em especial a televisão. Implantada no país na década de 1950, essa mídia construiu ao longo do tempo a telenovela como um de seus principais produtos, proporcionando-lhe investimentos técnicos, financeiros e culturais. Na TV Globo, atualmente a maior emissora do país, a narrativa tem lugar privilegiado na grade de programação, detendo o poder de promover debates sociais dentro e fora da tela e chegando a pautar as temáticas da vida cotidiana.

Os personagens LGBT carregam em seus enredos regulações simbólicas que produzem e reproduzem sentidos a todo momento. Numa sociedade homofóbica, a simples existência de um personagem que transgrida as normas de gênero, sexo e desejo vigentes pode ser um ato subversivo. Entretanto, justamente pelo potencial que a telenovela carrega, a construção desses personagens e suas temáticas demanda responsabilidade e humanização.

O presente trabalho se propõe a analisar em que configurações se dão os relacionamentos gays e lésbicos nas telenovelas da TV Globo, em especial do horário nobre. Entendendo que o beijo entre pessoas do mesmo gênero ainda é um tabu na televisão brasileira, que só foi ao ar com grande repercussão no início de 2014, foco meus esforços para entender: como se dá a configuração dos relacionamentos gays e lésbicos nas telenovelas de horário nobre? A partir disso, como são construídas e retratadas as performatividades de gênero dos personagens entre os anos de 2014 a 2016?

¹ Nessa época, a pesquisa de audiência do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope) era feita de porta em porta. De 100 lares consultados no Rio de Janeiro nessa noite, 23 estavam com a TV desligada. Todos os outros 77 estavam sintonizados na TV Globo. Disponível em: <<http://mundoestranho.abril.com.br/cinema-e-tv/qual-foi-a-maior-audiencia-da-tv-brasileira/>> Acesso em 02 de julho de 2017.

² Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/no-passado-andre-goncalves-foi-agredido-na-rua-no-futuro-lui-mendes-beijara-carlos-thire-1834680.html>> Acesso em 02 de julho de 2017

³ A maior pontuação de telenovela depois da implantação do sistema *peoplemeter* – aparelho que pontua a audiência em tempo real, sendo que um ponto equivale a 1% do universo pesquisado. No caso da Grande São Paulo, um ponto representa 60.204 lares. Disponível em: <<http://mundoestranho.abril.com.br/cinema-e-tv/qual-foi-a-maior-audiencia-da-tv-brasileira/>> Acesso em 02 de julho de 2017.

Nesse sentido, o objetivo geral da pesquisa é compreender as configurações dos relacionamentos gays e lésbicos nas telenovelas de horário nobre a partir das performatividades de gênero dos personagens.

Os objetivos específicos são a) entender como as telenovelas constroem regulações simbólicas de sexualidade, gênero e desejo; b) investigar como se dão as performatividades de gênero a partir dos relacionamentos amorosos de gays e lésbicas nas telenovelas e c) resgatar historicamente as tramas que culminaram na exibição do beijo entre pessoas do mesmo gênero.

Acreditando numa análise social interseccional, na qual todos os marcadores identitários de raça, classe, sexo e gênero produzem algum efeito sobre a questão analisada, procurei me posicionar criticamente diante dos meus privilégios como cisgênero, branca, classe média, universitária e heterossexual, estando, de certa forma, longe da realidade do meu objeto. Esse posicionamento me fez questionar inclusive se era aceitável que realizasse um trabalho que abordasse questões LGBT. Entretanto, a leitura especializada e conversas com amigos gays, amigas lésbicas, bissexuais e pesquisadores de gênero me encorajou a usar esta posição de privilégio para dar visibilidade para questões marginalizadas.

A pesquisa de estado da arte feita através da busca de palavras-chaves referentes ao meu trabalho em repositórios digitais como o da UFRGS e da USP, e também através de trabalhos de referência como o artigo *Um Panorama da Produção de Teses e Dissertações em Comunicação no Brasil que abordam a temática LGBT*, de Lazarin e Rodrigues (2014), e da bibliografia do livro *Bicha (nem tão) má – LGBTs em telenovelas*, de Nascimento (2015), me fez perceber um número crescente de monografias e dissertações relativas a sujeitos LGBT em telenovelas nos últimos anos. Entretanto, esses estudos abordavam aspectos como recepção e análise de conteúdo, apresentando objetos e metodologias que não correspondiam ao foco de interesse do meu trabalho.

Para pensar uma articulação social, o **primeiro capítulo** problematiza teoricamente como as normas de gênero, sexo e desejo são concebidas como *normais* na sociedade em que vivemos, e como essa prática regulatória produz a noção de heteronormatividade como padrão de comportamento. O objetivo desse capítulo é produzir uma reflexão conceitual que forneça bases analíticas para a compreensão das performatividades de gênero construídas no entorno dos personagens gays e lésbicos nas telenovelas brasileiras.

Para dar conta dos objetivos deste trabalho, o **segundo capítulo** busca discutir os aspectos históricos e sociais da telenovela no contexto brasileiro. A partir disso, reflete-se a

relevância cultural das narrativas teleficcionais, bem como a sua dimensão comunicativa e social e como ela favorece um espaço público de debate.

A partir das reflexões de Machado e Velez (2007) sobre a análise de televisão, na **metodologia** pretendeu fazer uma análise detalhada das cenas em que personagens gays e lésbicas se relacionavam amorosamente. Simultaneamente à análise, também foram resgatadas notícias de sites e blogs acerca desse tema, como colunas de entretenimento de sites como o da Folha de S.Paulo, para contextualizar as tramas. Foi feito, então, um **mapeamento contextual** dos relacionamentos gays e lésbicos que a autora julgou pertinentes para a concepção de relacionamentos homossexuais atualmente apresentados nas tramas. A partir disso, concebeu-se a **análise** com foco em três cenas: os beijos de Félix e Niko em *Amor à Vida* (2014), Teresa e Estela em *Babilônia* (2015) e Xana Summer e Naná em *Império* (2015).

Acreditando na pertinência social do tema, veremos como se constroem os enredos em torno dos sujeitos homossexuais nas telenovelas da TV Globo.

1 GÊNERO, SEXUALIDADE E DESEJO

Analisar as configurações em que se dão os relacionamentos gays e lésbicos nas telenovelas implica estudar as relações de gênero e sexo neles intrínsecas. Para compreender como os sujeitos são estigmatizados e marginalizados por se desviarem da conduta heteronormativa é necessário entender como esse padrão é construído. Dessa forma, esse capítulo nos ajudará a refletir teoricamente, a partir dos estudos *queer*, a produção dos conceitos que farão parte de nossa análise: a ideia de desconstrução da ordem linear entre gênero/sexo/desejo (BUTLER, 2003) e a noção de heterossexualidade compulsória (RICH, 1980).

1.1 A teoria *queer*

A teoria *queer* surgiu nos Estados Unidos no fim da década de 1980. Segundo Miskolci (2009), ela surge como oposição crítica aos estudos sociológicos sobre minorias sexuais e de gênero: “O estranhamento queer com relação à teoria social derivava do fato de que, ao menos até a década de 1990, as ciências sociais tratavam a ordem social como sinônimo de heterossexualidade” (MISKOLCI, 2009, p.151). Em oposição aos estudos que acabavam por naturalizar a norma heterossexual, os teóricos *queer* encontram nas obras de Michel Foucault e Jacques Derrida conceitos como o de dicotomia, complementaridade e desconstrução, que vão conduzir seus estudos. Pela complementaridade, entende-se que a heterossexualidade precisa da homossexualidade em sua própria definição. Mostrar o que está implícito dentro de uma oposição binária seria desconstruir. Segundo Louro (2001), Foucault ultrapassa o esquema binário de oposição entre dois tipos de discursos, acentuando que vivemos uma proliferação e uma dispersão de discursos, bem como uma dispersão de sexualidades:

a construção discursiva das sexualidades, proposta por Foucault, vai se mostrar fundamental para a teoria *queer*. Da mesma forma, a operação de desconstrução, proposta por Jacques Derrida, parecerá, para muitos teóricos e teóricas, o procedimento metodológico mais produtivo. (LOURO, 2001, p. 548).

Para os teóricos *queer*, a oposição heterossexualidade-homossexualidade pode ser efetivamente criticada e abalada por meio de procedimentos desconstrutivos. Assim, feministas e pós-estruturalistas criticam os sistemas explicativos da sociedade, que limitariam o social ou o compreenderiam de forma incompleta.

Os primeiros formuladores da teoria *queer*, como Judith Butler, começaram a estudar a sexualidade como um dispositivo de poder a partir do pensamento de Foucault, que propõe que observemos o poder sendo exercido em variadas direções, e não numa centralidade de posse – nenhum polo *tem* o poder estavelmente. O poder seria exercido pelos sujeitos e teria efeitos sobre as suas ações. Conforme destaca Louro (2017), “é importante notar que, na concepção de Foucault, o exercício do poder sempre se dá entre sujeitos que são capazes de resistir (pois, caso contrário, o que se verifica, segundo ele, é uma relação de violência)” (LOURO, 2017, p. 43). A resistência seria inerente ao exercício do poder. Segundo Louro, Foucault percebe o poder não apenas como negativo, mas como produtivo e positivo, pois não apenas nega e coíbe, mas produz e incita. Os gêneros se produzem, portanto, nas e pelas relações de poder.

Dessa forma, a teoria *queer* baseia-se na filosofia pós-estruturalista, na qual o sujeito é visto como provisório e circunstancial. Passa-se a admitir que as fronteiras de heterossexualidade e homossexualidade são constantemente atravessadas, e o lugar de alguns sujeitos é justamente a fronteira. Essas posições de gênero e sexo não se apoiam em sistemas binários – como as fronteiras, constantemente mudam de lugar. De acordo com Butler (2003), “a hipótese de um sistema binário dos gêneros encerra implicitamente a crença numa relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito” (BUTLER, ano, p.24). Assim, a teoria *queer* não vê os sujeitos sexuais como estáveis e foca suas ideias nas estratégias sociais normalizadoras.

A própria escolha do termo *queer* destaca uma analítica da normalização, já que uma das interpretações linguísticas da palavra *queer* era “anormalidade”. A palavra *queer*, em inglês, pode ser traduzida como estranho, excêntrico, esquisito, anormal. Muitas vezes é uma expressão usada pejorativamente por homofóbicos contra homens e/ou mulheres homossexuais:

Esse termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. (LOURO, 2001, p. 546).

Esses teóricos e teóricas, assim como ativistas do movimento LGBT, fazem um uso transgressivo da proposição para subverter noções e expectativas. A escolha de um termo que é sinônimo de anormalidade destaca o compromisso de desenvolver uma analítica da normalização.

É nesse aspecto a maior crítica do *queer* à sociologia: “a compreensão do social não foi completamente desnaturalizada e os resquícios de essencialismo na teoria social permanecem em um conceito (ou pressuposto) que perpassa a maioria de suas correntes até nossos dias: a normalidade” (MISKOLCI, 2009, p. 162). O que o autor percebe ao comparar os estudos sociológicos sobre a sexualidade e os *queer* é que ambos procuram compreendê-la como construção social, mas a partir de perspectivas e metodologias diferentes. A sociologia via a sexualidade como algo marginal à ordem social e às forças modernizadoras, apenas integrante do processo civilizador, tendo dificuldade em reconhecer sua centralidade na sociedade.

Para Miskolci, “os estudos *queer* sublinham a centralidade dos mecanismos sociais relacionados à operação do binarismo hetero-homossexual para [a] organização da vida social contemporânea, dando mais atenção crítica a uma política do conhecimento e da diferença” (2009, p. 152). Seria preciso, assim, desconstruir o caráter permanente da oposição binária masculino-feminino, implodir a lógica dicotômica (BUTLER, 2003, p.25). A desconstrução de dicotomias opera como uma estratégia fértil para o pensamento. O resultado dessa implosão seria observar que o polo masculino contém o feminino (de modo reprimido) e vice-versa. Porém, essa lógica é problemática porque aponta um lugar “natural” para cada gênero. A existência de variações culturais contradiz as noções de papéis universais de gênero de uma sexualidade feminina uniforme.

A lógica dicotômica supõe que a relação feminino-masculino constitui oposição entre um polo dominante e um polo dominado. O procedimento desconstrutivo, apresentado nos estudos de Foucault, rompe com a ideia de relação de via única e assume que o poder se exerce em várias direções:

Uma das consequências mais significativas da desconstrução dessa oposição binária reside na possibilidade que abre para que se compreendam e incluam as diferentes formas de masculinidade e feminilidade que se constituem socialmente. A concepção dos gêneros como se produzindo dentro de uma lógica dicotômica implica um polo que se contrapõe a outro (portanto uma ideia *singular* de masculinidade e feminilidade), e isso supõe ignorar ou negar todos os sujeitos sociais que não se “enquadram” em uma dessas formas. (LOURO, 2014, p.38).

Nos últimos anos, os estudos *queer* apontam para a articulação de múltiplas diferenças nas práticas sociais além do estudo de desejo e sexualidade. “A matriz essencializadora e subalternizante estaria na conexão raça-sexualidade, um nó que evidencia um mesmo processo normalizador que cria seres considerados menos humanos, em suma, abjetos” (MISKOLCI, 2009, p. 162).

1.2 A ordem compulsória de gênero/sexo/desejo

As chamadas “minorias” sexuais estão, atualmente, com maior visibilidade do que antes. Isso faz com que se torne mais acirrada a luta contra grupos conservadores. Esse destaque também as coloca em discussão em mais campos de regulação: se antes os desvios da heterossexualidade eram uma preocupação do Estado e da Igreja, com o tempo a sexualidade foi recebendo o olhar privilegiado de cientistas, médicos, psicólogos, antropólogos e educadores. Posteriormente, estudiosos questionaram todas as teorias que não colocavam a sexualidade na centralidade das sociedades. Miskolci (2009) diz que a sexologia passou a ganhar força na classificação e descrição de todos os desvios das funções reprodutivas. Para Guacira Lopes Louro, essa perceptibilidade tem um resultado dúbio:

por um lado, alguns setores sociais passam a demonstrar uma crescente aceitação da pluralidade sexual e, até mesmo, passam a consumir alguns de seus produtos culturais; por outro, setores tradicionais renovam (e recrudescem) seus ataques, realizando desde campanhas de retomada dos valores tradicionais da família até manifestações de extrema agressão e violência física. (LOURO, 2001, p. 542).

O conceito de gênero surge para subverter o determinismo biológico, expondo a construção social dos sexos. Ser homem e ser mulher não equivale a ser masculino e ser feminino; a divisão biológica entre homens e mulheres não deve definir a masculinidade e feminilidade. Conforme Tomazetti (2016), esse conceito foi formulado por teóricas femininas que ambicionavam “[d]esmistificar as universalidades que designaram o masculino e o feminino como exclusivos da natureza biológica para tratá-los enquanto produtos de relações sociais baseadas em estruturas de poder e dominação” (TOMAZETTI, 2016, p.358).

Assim, o gênero passa a ser concebido como um processo sociocultural e subjetivo, e não ligado somente aos aspectos morfológicos dos corpos. A classificação binária mulher feminina e homem masculino é rompida, mostrando que não há uma equivalência impreterível entre sexo e gênero e que essas categorias não são estáveis, apesar de os gêneros reportarem-se tendencialmente às divisões sexuais impostas. A designação biológica do sexo não anuncia que aquele ser vai socializar da forma como foram construídas as expectativas em torno dele. Esse raciocínio permite analisar a dimensão de domínio da cultura sobre nossos corpos (TOMAZETTI, 2016). Nesse sentido, a classificação binária masculino-feminino serve para elencar uma ordem natural, supondo uma inferioridade da mulher em relação ao homem e determinando lugares para cada um na sociedade.

Conforme Tomazetti (2016), atribui-se a elaboração do conceito de gênero à segunda onda do feminismo, que entretanto é influenciada por obras como *O Segundo Sexo* (1949), de

Simone de Beauvoir; *A mística feminina* (1967), de Betty Friedman; e uma apresentação de Robert Stoller em 1963. Autores como Marx, Freud, Lévi-Strauss, Foucault, Derrida e Bourdieu contribuíram para um pensamento crítico sobre as formas de dominação na sociedade, mas é o texto *O Tráfico de Mulheres: Notas sobre a Economia Política do Sexo*, de Gayle Rubin, publicado 1975, que é visto como marco na produção do conceito de gênero como objeto de uma nova teoria (TOMAZETTI, 2016).

O conceito de gênero está linguística e politicamente ligado às lutas do movimento feminista, segundo o qual a linguagem pode ser vista como um jogo de poder (WITTIG, 1980). Segundo Louro, são as feministas anglo-saxãs que passam a diferenciar *gender* e *sex*, como ferramenta analítica e ao mesmo tempo política. No Brasil, as feministas passaram a usar o termo “gênero” em 1980 (LOURO, 2014, p. 27).

Mas as diferenças entre as mulheres, demanda primeiramente das mulheres negras e posteriormente das mulheres lésbicas, desencadeou debates no interior do movimento feminista, evidenciando a diversidade das reivindicações. O que estava implicado nessas discussões eram as relações de poder ali construídas. Segundo Miskolci, ainda na década de 1990 compreende-se que diferentes formas de opressão se relacionavam, surgindo a afirmação em movimentos sociais identitários: *Racismo, sexismo, homofobia: trace as conexões* (MISKOLCI, 2009, p.161). Louro lembra que: “Em nossa sociedade, devido à hegemonia branca, masculina, heterossexual e cristã, têm sido nomeados e nomeadas como diferentes aqueles e aquelas que não compartilham desses atributos” (2014, p. 53-54). É por isso que estudamos o *diferente*: a história dos estereótipos hegemônicos é tida como a História Geral. A teoria *queer* impõe às ciências sociais que foquem no não-hegemônico como objeto de estudo e análise crítica.

Com o avanço dos estudos sobre sexualidade, essa dualidade de sexo como *matéria-prima* e gênero como *produto cultural*, ou seja, a separação entre natureza e cultura, passa a ser questionada pelas teorias de gênero, formulando-se um novo pensamento a partir do qual a dualidade é colocada à prova a fim de que se pense sexo e gênero como construtos simbólicos de caráter sociocultural e, portanto, não fixos. Compreender essas relações requer desnaturalizar as oposições binárias para entender as diferenças que são construídas culturalmente. Judith Butler (2003) vê as categorias sexo-gênero como saberes constituídos sobre os corpos sexuados.

Quando se começa a problematizar gênero e sexo, as análises passam a incluir também os homens, ainda que as mulheres sejam a prioridade. Gênero, então, é visto como um processo, e não como algo que existe *a priori*. Conforme Louro, “para compreender o lugar e

as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se construiu sobre os sexos” (2014, p.25).

A evolução histórica dos termos linguísticos também é considerada por Jeffrey Weeks em seu texto *O Corpo e a Sexualidade*, ao mostrar que até o desenvolvimento da linguagem é um indicador de que os conceitos em torno da sexualidade estão em constante evolução. Se o termo “sexo” significava originalmente o resultado da divisão da humanidade nos segmentos feminino e masculino, nos últimos séculos ele passa a aludir “às referências anatômicas entre homens e mulheres, a corpos marcadamente diferenciados e ao que nos divide e não ao que nos une” (WEEKS, 2000, p. 28). Já Judith Butler destaca que a própria categoria do sexo é, desde o início, normativa:

Nesse sentido, pois, o “sexo” não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer, circular, diferenciar – os corpos que ela controla. (BUTLER, 2000, p.110).

Após essas divisões o gênero passa a ser entendido como constituinte da identidade do sujeito – faz parte do sujeito, mas não é o sujeito. O sujeito pode ser tanto mulher quanto branca, burguesa etc., e as perspectivas mais críticas dos Estudos Feministas compreendem o sujeito enquanto tendo identidades plurais, que não são fixas e que podem até ser contraditórias entre si. Segundo Louro (2014), essa perspectiva assume que práticas e instituições são constituídas e constituem o gênero, fabricando os sujeitos. Espaços como a Justiça, a Igreja e o governo são “generificados” e produzem-se a partir das relações de gênero - e não apenas por elas, mas também por relações de classe, raça etc.

Essas múltiplas identidades não podem, no entanto, ser percebidas como se fossem “camadas” que se sobrepõem umas às outras, como se o sujeito fosse se fazendo “somando-as” ou agregando-as. Em vez disso, é preciso notar que elas se interferem mutuamente, se articulam; podem ser contraditórias; provocam enfim, diferentes “posições”. Essas distintas posições podem se mostrar conflitantes até mesmo para os próprios sujeitos, fazendo-os oscilar, deslizar entre elas – perceber-se de distintos modos. (LOURO, 2014, p. 55).

Louro lembra ainda que é importante considerar que as identidades, tanto de gênero quando de sexualidade, são construídas, e não dadas ou acabadas num determinado momento. Para os teóricos e teóricas de sexualidade contemporâneos, mesmo a sexualidade mais normativa não é automática: ela existe a partir de uma negociação. As sociedades têm modelos de conduta e sentimento apropriados para homens e mulheres.

Em suas relações sociais, atravessadas por diferentes discursos, símbolos, representações e práticas, os sujeitos vão se construindo como masculinos e

femininos, arranjando e desarranjando seus lugares sociais, suas disposições, suas formas de ser e de estar no mundo. (LOURO, 2014, p.32).

Dimensão constituinte das identidades dos sujeitos, as identidades sexuais são construídas pela forma como se vive a sexualidade (parceiros do mesmo sexo, sexo oposto, ambos os sexos ou sem parceiros). “Por outro lado, os sujeitos também se identificam, social e historicamente, como masculinos ou femininos e assim constroem suas *identidades de gênero*” (LOURO, 2014, p. 30), categoria construída *no* e *pelo* discurso, na qual o construto é performativo. Essas identidades sexuais e de gênero são inter-relacionadas e estão em constante mudança. Isso supõe que até mesmo as teorias e práticas feministas estão construindo o gênero.

A afirmação da identidade implica sempre a demarcação e a negação do seu oposto, que é constituído como sua diferença. Esse ‘outro’ permanece, contudo, indispensável. A identidade negada é constitutiva do sujeito, fornece-lhe o limite e a coerência e, ao mesmo tempo, assombra-o com a instabilidade. (LOURO, 2001, p. 549).

A identidade de gênero é uma sequência de atos, mas não existe nenhum ator preexistente por trás desses feitos. Distingue-se performance (que pressupõe a existência de um sujeito) de performatividade (que não significa que não há sujeito, mas sim que ele não está atrás ou antes dos feitos). Conforme Salih (2015), para Butler o sujeito é sempre um *sujeito-em-processo*. “O gênero é algo que *fazemos* e não *somos*. Solidificou-se de uma maneira que parece que esteve lá o tempo todo, porém é um processo que não tem origem nem fim” (SALIH, 2015, p.67).

Além disso, o gênero não é natural, e sim uma escolha, onde “escolher” significa “interpretar as normas existentes de gênero, organizando-as de uma nova maneira” (BUTLER, apud SALIH, 2015, p.68). Essa escolha não é livre, visto que o sujeito está sofrendo interferências das culturas, leis, regras sociais. Ainda para a autora, as identidades dos sujeitos são efeitos, e não causa. Butler não busca a causa por justificar que ela não tem um início nem um fim, estudando antes os efeitos dessas identidades, definidas como performatividade constituída pelas próprias expressões que supostamente são seus resultados.

Butler ainda desfaz a distinção sexo/gênero para argumentar que não há sexo que não seja já, e desde sempre, gênero. De acordo com Salih, “[t]odos os corpos são ‘generificados’, desde o começo de sua existência social (e não há existência que não seja social), o que significa que não há ‘corpo natural’ que preexista à sua inscrição cultural” (SALIH, 2015, p.89). Para Butler, não há uma relação mútua entre sexo, gênero e desejo, mas várias formas de sexualidade e de gênero que são interdependentes e afetam umas às outras.

Assim, a autora busca romper com a ordem compulsória entre sexo/gênero/desejo, afastando-se dos determinismos impostos pela cultura. Para ela, o gênero é um fenômeno mutável, relacional e inconstante, mas suas configurações são vistas através da cultura como dimensões fixas e unitárias. Nesse sentido, essa coerência é um elemento de sustentação dos padrões binários e heteronormativos (nos quais um sexo natural corresponde a um gênero e uma prática de desejo sexual ao seu oposto) impostos aos sujeitos, e aqueles que estão fora dessas normas são rechaçados e oprimidos (gays, lésbicas, transexuais, transgêneros etc.). Na busca de subverter essa lógica compulsória, Butler propõe a desconstrução dessas linearidades a partir das performatividades de gênero, ou seja, atos corporais subversivos, ligados a práticas discursivas que ressignificam os padrões normativos demonstrando sua artificialidade.

1.3 A heterossexualidade compulsória

A homossexualidade e o sujeito homossexual são invenções do século XIX. Se antes as relações amorosas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo eram consideradas como sodomia (uma atividade indesejável ou pecaminosa à qual qualquer um poderia sucumbir), tudo mudaria a partir da segunda metade daquele século: a prática passava a definir um tipo especial de sujeito que viria a ser assim marcado e reconhecido (LOURO, 2001, p. 542). Esse debate centra-se principalmente na moralidade, mas parece estar definido que se trata de um “tipo” humano distintivo. Esse é o discurso mais representativo nas sociedades ocidentais até os anos 1970, quando o movimento de grupo de homossexuais ainda é quase inexpressivo, crescendo por meio de aparatos culturais como teatro e revistas.

Segundo Louro (2001), é também nessa década que a homossexualidade começa a ganhar visibilidade no Brasil, nos campos das artes, da publicidade e do teatro. Em 1975, emerge o Movimento de Libertação Sexual no Brasil, composto por intelectuais exilados durante a ditadura militar e que traziam do exterior questões políticas feministas, sexuais, ecológicas e raciais. É nessa época que se passa a clamar por uma identidade homossexual, reconhecida como igual mas diferente, na busca de igualdade de direitos no interior da ordem social. A igualdade é um conceito político que supõe a diferença. Reivindica-se que sujeitos diferentes sejam considerados não como idênticos, mas como equivalentes.

Mas essa política de identidade pode alimentar o sistema contra o qual se rebela, já que a negação do seu oposto fornece-lhe um limite. O discurso político e teórico que produz essa identidade sexual unificada de certa forma produz contornos, fronteiras, possibilidades e

restrições. A comunidade gay apresenta fraturas internas, insuficiências e subgrupos com demandas políticas diferentes, tal qual as feministas. É nesse quadro que surge uma teoria pós-identitária, e é nessa época que os desvios do padrão heteronormativo passam a ser tópicos de pesquisas e teorizações por parte de intelectuais e da mídia. No Brasil, de forma mais visível a partir de 1980, a temática passa a ser uma questão acadêmica (LOURO, 2001, p. 544).

O surgimento da AIDS traz novos elementos à questão sexual: “Apresentada, inicialmente, como ‘câncer gay’, a doença teve o efeito imediato de renovar a homofobia latente da sociedade, intensificando a discriminação já demonstrada por certos setores sociais” (LOURO, 2001, p.545). O combate à doença desloca o discurso, agora menos focado nas identidades do que nas práticas sexuais.

Já no início da epidemia do HIV/AIDS, por exemplo, tornou-se rapidamente óbvio que as categorias epidemiológicas relacionadas à homossexualidade e à heterossexualidade constituíam, na melhor das hipóteses, uma explicação pobre para a complexidade e para a diversidade da experiência sexual vivida e que nem o comportamento homossexual nem o heterossexual estavam associados, necessariamente, com uma consciência de si ou com uma identidade sexual que pudessem ser consideradas distintas. (PARKER, 2000, p.94).

Setores da sociedade apresentaram a AIDS como um efeito do *excesso sexual*, como se o corpo respondesse à *perversidade sexual*. A doença tornou-se mais que um vírus: serviu como uma metáfora para nossa cultura sexual. O vírus HIV, causador da doença, não é seletivo no seu efeito: afeta homens e mulheres, heterossexuais e homossexuais, jovens e idosos. Porém, ainda em 2017, no Brasil, apenas homens que tenham se relacionado sexualmente com outros homens são proibidos de doar sangue, ainda que aleguem o uso de preservativo. Isso pode ser atribuído ao fato de que políticas de saúde são desenvolvidas por médicos e cientistas que pertencem majoritariamente a classes privilegiadas.

“Butler afirma que as sociedades constroem normas que regulam e materializam o sexo dos sujeitos e que essas ‘normas regulatórias’ precisam ser constantemente repetidas e reiteradas para que tal materialização se concretize” (LOURO, 2001, p. 548). Para Miskolci,

[o] estudo da sexualidade necessariamente implica explorar os meandros da heteronormatividade, tanto a homofobia materializada em mecanismos de interdição e controle das relações amorosas e sexuais entre as pessoas do mesmo sexo, quanto a padronização heteronormativa dos homo orientados. (MISKOLCI, 2009, p. 157).

As normas regulatórias do sexo têm caráter performativo: repetem e reiteram, continuamente, as normas dos gêneros na ótica heterossexual. Mas mesmo que reiterem sempre, de forma compulsória, a heterossexualidade, as normas dão espaço para corpos que a elas não se ajustam. Como destaca Louro, “esses sujeitos são socialmente indispensáveis, já

que fornecem o limite e a fronteira, isto é, fornecem ‘o exterior’ para os corpos que ‘materializam a norma’, os corpos que efetivamente ‘importam’ (2001, p.549).

Conforme Conell, a “narrativa convencional adota uma das formas de masculinidade para definir a masculinidade em geral” (apud LOURO 2014 p. 52). As análises *queer* denominam heteronormatividade o dispositivo de sexualidade que direciona nesse sentido a ordem social e os seus procedimentos:

a heteronormatividade é um conjunto de prescrições que fundamenta processos sociais de regulação e controle, até mesmo aqueles que não se relacionam com pessoas do sexo oposto. Assim, ela não refere apenas aos sujeitos legítimos e normalizados, mas é uma denominação contemporânea para o dispositivo histórico da sexualidade que evidencia seu objetivo: formar todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e “natural” da heterossexualidade. (MISKOLCI, 2009, p.156-157).

Jeffrey Weeks (2000) argumenta que, embora o corpo biológico seja o local da sexualidade, ela é mais do que simplesmente o corpo: a sexualidade é um fenômeno social e histórico, e os corpos não têm nenhum sentido intrínseco. Só podemos compreender as atitudes em relação ao corpo e à sexualidade em seu contexto histórico específico.

A conexão entre gênero e desejo opera na homofobia, identificada como o medo voltado contra os homossexuais, e pode se expressar ainda numa espécie de “terror em relação à perda de gênero”, terror de não ser considerado um homem ou uma mulher “autênticos”.

Adrienne Rich propõe o conceito de heterossexualidade compulsória para a ordem dominante, pela qual os homens e as mulheres se veem solicitados ou forçados a serem heterossexuais. Rich ainda propõe a ideia da heterossexualidade como uma instituição política que retira o poder das mulheres. A autora escreve sua teoria com o intuito de problematizar essa perspectiva não examinada de heterocentricidade (RICH, 1980). No mesmo sentido, Butler declara que as identidades de gênero que não se conformam à heterossexualidade compulsória naturalizada mostram como as normas de gênero são socialmente instituídas (SALIH, 2015, p. 71).

Inaugurando uma categoria de investigação, Adrienne Rich propõe a visão da heterossexualidade como instituição política, como sistema de dominação e construção de valores diferenciados na representação de mulheres e homens (SWAIN, 2010). A autora reivindica a visibilidade da *existência lésbica* e do *continuum lésbico*⁴. Na heterossexualidade compulsória, a experiência lésbica é percebida através de uma escala que vai do desviante ao odioso ou àquilo que deve ser apresentado como invisível, exceto quando visto como exótico

⁴ *Continuum lésbico* é definido pela autora como as formas de intensidade primária entre mulheres, não necessariamente desejo sexual. É visto no vínculo contra a tirania masculina, apoio prático e político, compartilhamento da vida interior.

ou perverso (RICH, 1980). A heterossexualidade compulsória também tenciona o lugar das mulheres como presa natural do homem: se relacionar sexualmente com eles é natural, mas se relacionar sexualmente com outra mulher é doentio. A autora propõe que o problema do qual as feministas devem tratar é, sobretudo, o reforço da heterossexualidade para as mulheres como um meio de assegurar o direito masculino de acesso físico, econômico e emocional a elas. Um dos muitos meios de reforço é, obviamente, deixar invisível a possibilidade lésbica:

Parece ser mais provável que os homens tenham medo, não realmente de serem forçados aos apetites sexuais das mulheres ou que as mulheres queiram sufocá-los e devorá-los, mas de que as mulheres possam ser completamente indiferentes a eles, de que os homens possam se permitir acesso sexual e emocional – portanto econômico – às mulheres nos termos exclusivos delas, de outra forma eles seriam deixados na periferia da matriz. (RICH, 2015, p. 29).

A existência lésbica incomoda porque inclui tanto a ruptura de um tabu quanto a rejeição de um modo compulsório de vida. É também um ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres (RICH, 2010, p. 36). A identificação entre mulheres é uma fonte de energia e de poder feminino potencial, contido e minimizado pela instituição da heterossexualidade, interessada na manutenção do poder para e pelos homens. Neste caso, a autora propõe que há um “conteúdo político feminista nascente no ato de escolher uma mulher como amante ou companheira diante da heterossexualidade institucionalizada” (RICH, 2010, p. 43).

Para Tânia Navarro Swain, uma das importâncias de levantar o debate sobre a heterossexualidade compulsória é por ela ser tida como

instituição política com todas as variáveis que isso implica, na importância social, na estrutura de empregos, na divisão do trabalho e sua remuneração, no sistema produtivo em geral, nas esferas administrativas das empresas públicas e privadas, no governo e nas relações sociais de modo geral, em que o masculino é mais valorizado do que o feminino. (SWAIN, 2010, p. 48).

Se em certas sociedades essa dominação masculina é percebida de forma violenta, através de casamentos forçados, clitoridectomia e penas de morte, nas comunidades ocidentais ela pode ser percebida pelas estratégias culturais, que se impregnam pelos veios educacionais, formais e informais. A ideologia do romance heterossexual é doutrinação pelos meios de convencimento desde a infância, como contos de fada, publicidade e música.

Os marcadores sociais e identitários produzidos culturalmente são continuamente ressignificados pelo tensionamento entre grupos hegemônicos e subalternos. Um importante espaço onde se disputa esse poder é a mídia hegemônica – no Brasil, em especial, a televisão.

2 AS TELENÓVELAS COMO DISPOSITIVO REGULATÓRIO

A telenovela brasileira é um dos produtos culturais mais consumidos no país. Recebe investimento cultural, tecnológico e financeiro, sendo o Brasil reconhecido internacionalmente pela qualidade de suas produções, inclusive recebendo prêmios⁵. Muitas criações, em especial as da TV Globo, são exportadas para países como Portugal e Argentina.

Neste capítulo, veremos como foram e são gerados os sentidos produzidos por essa narrativa midiática, a partir de um panorama histórico das criações e suas significâncias.

2.1 O gênero telenovela

A telenovela configura-se por ter “uma única narrativa (ou várias entrelaçadas e paralelas) que se sucede(m) mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos” (MACHADO, 2000, p. 83). Seus enredos têm em média 160 capítulos de 45 minutos cada (PALLOTTINI, 1998, p. 35). É uma obra em aberto, na qual, dependendo dos níveis de audiência, as histórias podem se arrastar ou criar situações novas, incorporando características dos seriados televisivos, desde que respeitem a sua organização básica para o total dos capítulos e uma organização interna para cada capítulo. Além disso, a telenovela mantém uma certa redundância, considerando que seu espectador pode consumi-la enquanto realiza outras atividades (diferente da narrativa no cinema ou no teatro, por exemplo). O mote das narrativas seriadas é a divisão em capítulos, que gera expectativa e audiência. O que diferencia a telenovela das outras narrativas seriadas é o fato de ser uma obra em aberto: sua produção é quase simultânea à exibição, ao contrário das séries, por exemplo, que já estão fechadas quando vão ao ar. Maria Lourdes Motter nos lembra que essa característica permite que interferências exteriores à produção da telenovela afetem a trama. O que era para ser uma vantagem desse tipo de produto pode prejudicar o roteiro pensado pelo autor.

A sociedade brasileira, constituída por uma grande maioria conservadora, por razões que não cabe aqui discutir, pode definir o rumo da história rejeitando-a ou manifestando aprovação através dos índices de audiência, bem como seus representantes podem expressar diretamente o desagrado com o todo ou com aspectos específicos da telenovela. Pois bem, a quem serve a obra aberta ou em aberto? (MOTTER, 2003, pp. 171-172).

⁵ As telenovelas *Caminho das Índias* (2009), *O Astro* (2012), *Lado a Lado* (2013), *Joia Rara* (2014), *Império* (2015) e *Verdades Secretas* (2016) já ganharam o prêmio de Melhor Telenovela no Emmy Internacional, concedido pela Academia Internacional das Artes e Ciências Televisivas. Disponível em: https://www.iemmys.tv/awards_previous.aspx

A mesma autora propõe que as telenovelas sejam consideradas em duas aspectos: o melodramático e o social. A primeira é a que dá audiência e crítica nos espaços reservados a esse tipo de comentário; a segunda causa certo desconforto e debates na chamada mídia informativa. A construção desses aspectos serão vistos nos subcapítulos a seguir.

A telenovela como vemos hoje é um modelo híbrido, segundo os estudos de Alexandre Tadeu dos Santos (2013) sobre docudramas. Para ele, a hibridação é um conceito-chave para entender as tendências da telenovela brasileira da contemporaneidade. Vemos essa característica desde o estágio embrionário da telenovela, originalmente influenciada pelo folhetim, pela radionovela e pela *soap opera* americana.

No Brasil, os romances folhetinescos surgiram em meados do século XIX, quase que paralelamente à sua ascensão na França⁶, país de nascença do formato. A grande maioria dos primeiros folhetins brasileiros são traduções dos franceses, mas também havia a publicação seriada de romances nacionais, como *O Guarani*, de José de Alencar. Quando autores brasileiros começam a produzir folhetim, a elaboração é diferente do país europeu: enquanto lá o escritor acompanha o ritmo da imprensa empresarial, aqui se escreve a história inteira antes. Esses diferentes tipos de produção alteram o estilo da narrativa produzida (ORTIZ, 1989).

O declínio no consumo de folhetim faz com que, de certa forma, as histórias migrem para o rádio assim que ele se torna popular. Segundo Renato Ortiz (1989), a radionovela chega ao Brasil no início dos anos 1940 por influência dos Estados Unidos, onde o rádio começou a ser explorado como veículo de irradiação de histórias seriadas entre os anos 1930 e 1940. Lá chamado de *soap opera*, o gênero surgiu da disposição de determinadas agências financiadoras da rádio comercial, como a empresa Colgate Palmolive, em produzir as chamadas “óperas de sabão” nas rádios para promover os seus produtos. Em setembro de 1941, o teatrólogo brasileiro Oduvaldo Viana lançava *A Predestinada*, na Rádio São Paulo. Já no Rio, surgia na Rádio Nacional *Em Busca da Felicidade*, escrita pelo cubano Leandro Blanco. Comparando os dois gêneros originários de telenovela, Ortiz salienta:

Primeiro uma diferença inicial: contrariamente ao gênero folhetinesco, que se organiza em ‘próximos capítulos’ que anunciam o desfecho final da estória, a *soap opera* se constitui de um núcleo que se desenrola indefinidamente sem ter realmente um fim. (ORTIZ, 1989, p.19).

Para o autor, do contraste entre o folhetim e a *soap opera* é possível formar um quadro sobre o desenvolvimento da novela na América Latina. De fato, cada meio se desenvolveu de

⁶ Em outubro de 1838, o Jornal do Comércio do Rio de Janeiro publica *Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, apenas alguns meses depois da sua estreia em Paris, no veículo *Echo*.

acordo com o contexto e característica de sua sociedade. Ressalta-se também a importância do cinema para a telenovela como referência estética: dele são reproduzidos ângulos, tomadas, efeitos especiais, já que ainda não havia uma estética televisiva e levou certo tempo até a TV adquirir personalidade própria. Devido às dificuldades técnicas para uma filmagem de qualidade (figurinos, cenários, câmeras), o texto tinha primazia sobre as imagens nas primeiras telenovelas (ORTIZ, 1989).

A primeira telenovela brasileira foi *Sua vida me pertence*, de Walter Foster, exibida pela TV Tupi em 1951. A narrativa nasceu bastante influenciada pelos melodramas dos folhetins, e a maioria dos participantes tinha passado radiofônico. O padrão cubano-mexicano de melodrama é o modelo seguido pelas primeiras telenovelas nacionais, distante do cotidiano dos telespectadores brasileiros. Lopes (2009) classifica esse primeiro período das tramas, do princípio a 1967, como “sentimental”. Já em 1968 começa o período realista, com a chegada da novela *Beto Rockefeller*⁷. A trama, também produzida pela TV Tupi, é um marco na história do gênero, sendo a primeira narrativa do cotidiano brasileiro, trazendo a história para o universo contemporâneo das grandes cidades do país e gozando de referências compartilhadas pelos brasileiros. Dessa maneira, como afirma Melo, a telenovela foi “cumprindo um papel de integração nacional de desvendamento de realidades até então desconhecidas pela maioria da nossa população” (1988, p. 29). Ainda para o autor, a “popularidade da ficção televisual no Brasil começou quando as novelas descobriram a realidade brasileira e a desvendaram em capítulos diários oferecidos para o deleite e distração do público telespectador” (p. 49). Essa fase vai até 1990, onde entra a fase contemporânea, naturalista, responsável por tratar de questões sociais e agenda pública.

O atual modelo de narrativa da telenovela do horário nobre da Rede Globo⁸ pretende ser um modelo representativo da modernidade brasileira. A grade da empresa conta com diferenciação das tramas de acordo com o horário em que são exibidas. Há, de certa forma, um modelo para cada horário. Esse padrão faz com que o espectador saiba o que esperar da obra, mas podem acontecer algumas mudanças de acordo com a época e o contexto. Essa fatiação da programação televisiva permite responder às diferentes demandas dos distintos segmentos da comunidade de telespectadores. “A sintonização com as aspirações da audiência foi o grande trunfo para assegurar o êxito das suas produções televisuais” (MELO, 1988, p.

⁷ Obra de Cassiano Gabus Mendes, é tida como marco fundamental no abasileiramento do gênero e em sua configuração como produto diferenciado das matrizes que o geraram.

⁸ A partir de agora os apontamentos sobre telenovela serão baseados na Rede Globo por tratar-se indiscutivelmente da líder do segmento no país.

50). A trama das 18h tem uma narrativa mais próxima do estilo do folhetim, geralmente apresentando uma luta do bem contra o mal e novelas de época; 19h é o horário para a experimentação, com comédia, exageros, fantasia. Já a novela considerada de horário nobre, que vai ao ar às 21h, conta com tramas mais sérias, polêmicas e com forte apelo social. Esse espaço tradicionalmente abriga o programa de maior audiência da televisão brasileira, e para ele são escolhidos os melhores atores, figurinos e cenários.

Atualmente, os níveis de audiência das telenovelas têm caído⁹, muito possivelmente pelo crescimento no consumo de internet e serviços de TV paga. Mas José Oliveira vê as mídias sociais, por exemplo, como espaços para promover e fomentar a ficção televisiva, repercutindo debates após cenas polêmicas.

Sobre a questão da migração da televisão para a Internet e as redes sociais, as possibilidades de interação transmidiática da telenovela parecem demonstrar não a diminuição da audiência e alcance da telenovela, mas, sobretudo novas possibilidades de interação e consumo a partir da convergência de mídias e novas plataformas tecnológicas. [...]Por meio das redes sociais, os autores de telenovelas podem não apenas estreitar os laços com a audiência, como também permitir que estes se apropriem dos conteúdos para reproduzi-los por meio de memes, remixes, hashtags ou postagem de trechos no Youtube. (OLIVEIRA, 2014, p. 57).

Isso quer dizer que a televisão pode usar a mídia concorrente para captar recursos e interesse na sua programação, produzindo constante consumo da telenovela, mesmo entre quem não esteja assistindo-a. Já Martín-Barbero lembra que “as mudanças de oferta, apesar da propaganda sobre a descentralização e a pluralização, parecem apontar para um aprofundamento da estratificação social, pois a oferta diferenciada dos produtos de vídeo está ligada ao poder aquisitivo dos indivíduos” (1997, p. 294). Já Maurício Stycer nos aponta que um dos maiores impactos da revolução digital é sobre o hábito de ver TV: aparelho na sala de estar deixou de ser o principal objeto em torno do qual a família se reúne (2016, p. 32). Hoje o consumo é individual, e não tanto coletivo. Entretanto, redes sociais como Twitter criaram certas “salas-de-estar virtuais” onde uma comunidade reage e comenta determinado produto simultaneamente à sua transmissão. Essa tecnologia resgata a sociabilidade, mas mesmo esse “novo” consumo está ameaçado com os serviços *on demand* e de *streaming*, como o HBO GO e a Netflix, nos quais o indivíduo assiste aos conteúdos televisivos quando quiser e onde quiser-, incluindo computador e *smartphone*, sugerindo o abandono do controle remoto (STYCER, 2016).

⁹ Disponível em < <http://www.otvfoco.com.br/em-dez-anos-novelas-da-nove-da-globo-perdeu-49-de-audiencia/>> acesso em 30 de junho de 2017

Mas Stycer nos lembra que a TV aberta ainda é, de longe, o destino principal dos investimentos em publicidade no país, sinalizando que o processo de mudanças vai demorar um pouco mais. Ele suspeita que a lenta disseminação da TV a cabo, resultado do tardio desenvolvimento econômico, ajudou a manter velhos hábitos de consumo televisivo (STYCER, 2016, p. 31) Mais do que isso, a televisão ainda dá sinais de que tem condições de se reinventar perante a revolução digital, já que “a velha televisão, ainda que passando por mudanças profundas, teria se transformado em modelo para alguns dos principais ícones da revolução digital, como YouTube, Facebook e Netflix” (p. 43).

O autor também analisa os efeitos da revolução digital no seu sugestivo *Adeus, controle remoto*. Crítico de televisão, Stycer afirma que a medida do sucesso de um texto de jornal ou internet, nos dias atuais, é o número de compartilhamentos que alcança nas redes sociais. Outro indicador é o volume de discordâncias que o conteúdo provoca (2016, p. 23). Nesse sentido, ele afirma que nenhum outro ramo do entretenimento mexe tanto com os leitores, o que se deve ao caráter popular e gratuito da telenovela: a maioria das pessoas assiste desde criança e acumula um repertório a respeito.

Expoente na produção de telenovelas, inclusive a nível mundial, a Rede Globo viu nesse tipo de narrativa a base para o seu crescimento econômico. Enquanto de 1951 a 1963 a TV Tupi foi a líder na produção de telenovelas (ORTIZ, 1988), desde que a Rede Globo assumiu a hegemonia nenhuma outra empresa brasileira conseguiu alcançar a sua audiência. Já em 1970, a emissora entra no mercado internacional, onde permanece até hoje, exportando suas produções.

Durante a década de 1970 a TV Globo procurou se modernizar, a fim de atender as exigências dos setores conservadores da imprensa, da Igreja e do Estado em prol do "bom gosto" e "da moral e dos bons costumes". O "Padrão Globo de Qualidade" foi, entre outros fatores, resultante desse processo. (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2014, p. 157).

O retorno financeiro do seu intervalo comercial consolida a importância econômica desse tipo de produção na grade da emissora:

A televisão brasileira segue portanto uma tendência internacional, quando constrói sua economia sobre os ombros confortáveis da telenovela. [...] O truque 'demoníaco' reside no barateamento dos custos pela sua diluição e vários capítulos. (ORTIZ; RAMOS, 1989, p.113).

A partir dessa estratégia econômica, a TV Globo conseguiu estruturar-se e consolidar-se como a maior rede de televisão do Brasil.

Toda aquela renovação estética – que resultou na moderna telenovela brasileira – foi decisiva para a fixação da TV Globo como líder de audiência e para sua penetração por todo o território do país. Essa renovação – que não foi só da

telenovela, mas de toda a programação, inclusive, da jornalística – estava relacionada justamente a um projeto empresarial que buscava consolidar a TV a partir do modelo de rede nacional. (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2014, p. 189).

Mas, no berço dessa história, pode-se atribuir esse sucesso à polêmica parceria com o grupo americano Time-Life. No período em que funcionou a cooperação com o grupo, a TV Globo absorveu um *know-how* em produção e operação televisiva até então desconhecido no mercado nacional.

A TV Globo, valendo-se do conhecimento e da tecnologia transferida pela Time Life, estrutura-se segundo os moldes das modernas empresas de televisão, desde a planta do prédio, à instalação dos estúdios, ao treinamento das equipes técnicas, culminando com uma política gerencial subordinada a estratégias de marketing. (MELO, 1988, p. 16).

A dramaturgia contemporânea brasileira é marcada por conflitos provisórios (solucionados e substituídos no decurso da trama) e conflitos definitivos (os principais, resolvidos no final). Esses conflitos podem pertencer aos protagonistas ou coadjuvantes.

Também fundamental na estrutura das telenovelas nacionais, as subtramas são uma garantia ao autor de extensão e complicação da história. Apresentadas simultaneamente à trama principal, elas podem surgir no meio da novela, geralmente com tons mais leves e cômicos para aliviar o teor dramático da narrativa principal.

2.2 Telenovelas no Brasil: importância social e cultural

O processo de criação e implantação de um modelo brasileiro de telenovela deu-se numa conjuntura histórica singular: o êxodo rural e a urbanização da população, causando um desenraizamento das massas que buscaram aculturar-se às metrópoles. A partir do momento em que souberam criar um modelo brasileiro de narrativa, as emissoras conseguiram construir um espelho deslumbrante para a sociedade – mais do que uma janela para o mundo (MELO, 1988). A formação de uma identidade brasileira é uma das consequências desse tipo de trama, e a integração nacional também é um dos objetivos dos governos militares, que investiram numa rede de comunicação, como, por exemplo, a Embratel. O modelo brasileiro de narrativa formado então pode ser usado como um recurso comunicativo:

O que chamo de “recurso comunicativo da telenovela brasileira” foi sendo construído a partir da novela Beto Rockfeller. Esse paradigma trouxe a trama para o universo contemporâneo das grandes cidades brasileiras. O uso de gravações externas introduziu a linguagem coloquial, o humor inteligente, uma certa ambiguidade dos personagens e, principalmente, um repertório de referências compartilhado pelos brasileiros. (LOPES, 2009, p. 25)

Compreendendo que os meios e as mediações formaram e formam o modo de se comunicar dos latino-americanos, seguindo Martín-Barbero (1997), que concentra seus estudos na compreensão do massivo nesta parte do continente, percebemos a pertinência social dos meios massivos na formação das culturas nacionais. Pensar a comunicação sob a perspectiva das mediações significa entender que entre a produção e a recepção há um espaço em que a cultura cotidiana se concretiza. Para Oliveira (2015), a telenovela “reúne, discute, antecipa e repercute as questões que povoam a sociedade, traduzindo-se num importante vetor para se entender, antropologicamente, a sociedade brasileira” (p. 58). A narrativa brasileira de telenovela se caracteriza como uma experiência comunicativa, cultural, estética e social (LOPES, 2009). Para atingir essa afirmação, é necessário compreender o contexto onde essa narrativa está inserida e de que maneira é construída.

Em um país em que a educação formal é precária e a arte é inacessível para grande parte da população, a telenovela é “essencial ao entendimento da mentalidade do povo brasileiro, a seus desdobramentos políticos e a reconstrução dessa mentalidade” (WYLLYS, 2014, p. 39). Indo contra a onda de parte da intelectualidade brasileira que menospreza essa narrativa, Jean Wyllys se posiciona num grupo que se diz interessado no papel da novela na reconstrução da mentalidade do povo brasileiro e em seus impactos nas relações socioculturais: “as novelas fazem parte das práticas de significação e dos sistemas simbólicos por meio dos quais se produzem os sentidos e os sujeitos são posicionados” (WYLLYS, 2014 p. 40).

É pelo seu enorme alcance que a telenovela é um meio privilegiado na manutenção ou enfrentamento de estigmas. Nesse caso, ela torna-se um recurso comunicativo que proporciona um espaço público de debate do país, tendo potencial discursivo para produzir mudanças sociais. O que era uma narrativa pensada para o entretenimento de mulheres de classe C alcançou esse status de figura central da cultura e da identidade de um país (LOPES, 2009). A telenovela ultrapassou a dimensão do lazer e impregna a rotina da nação, chegando à condição de veicular informações sobre o país. Para Lopes, há o paradoxo de se ver mais do Brasil na novela do que no telejornal. Ficção e realidade se nutrem um do outro, tendo como produto a modificação de ambas e criação de novas. Nesse paralelo espectador-obra, Heloísa Buarque de Almeida diz que a telenovela

constitui um texto cultural capaz de promover certa educação sentimental. Entretanto, a telenovela realiza esta educação sentimental através de um processo reflexivo que seus espectadores efetuam a partir da convivência com as narrativas. [...] essa reflexão é feita através de sentimentos — é por tratar de relações afetivas

que a novela interage, nestas mesmas temáticas, com os espectadores, provocando neles certas reflexões sobre os relacionamentos íntimos e familiares. (ALMEIDA, 2003, p. 206).

A telenovela é, atualmente, um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, indo da intimidade do privado aos problemas sociais e criando, assim, uma linha tênue entre o público e o privado. Na dramaturgia, dramas pessoais e pontuais possuem significado mais amplo, e as temáticas da vida pública e privada estão fundidas: “É a lógica das relações pessoais e familiares que preside a narrativa dos problemas sociais” (LOPES, 2009). Assim, os problemas na novela são de ordem aparentemente pessoal, mas configuram uma urgência pública.

Maria Lourdes Motter, dialogando com Lopes, também acredita nessa retroalimentação entre real e ficcional, mas propõe outro questionamento:

A telenovela pode ser considerada, no contexto brasileiro, o nutriente de maior potência do imaginário nacional e, mais que isso, ela participa ativamente na construção da realidade, num processo permanente em que ficção e realidade se nutrem uma da outra, ambas se modificam, dando novas realidades, que alimentarão outras ficções, que produzirão novas realidades. O ritmo dessas transformações passa a ser a questão. (MOTTER, 2003, p. 174).

O modelo híbrido das telenovelas proposto por Alexandre Tadeu dos Santos (2013) mostra-se também na relação entre factual e ficcional, e alguns autores do gênero inclusive utilizam relatos e casos reais para apelo emocional e aproximação com o público¹⁰.

A telenovela apresenta, de certa forma, “modelos de conduta”: os bons têm um final feliz, enquanto os maus são punidos. Entretanto, essa ordem pode se alterar. Com a empatia do público com o vilão, ele também pode ser premiado.

No caso da telenovela, esta se apresenta como um veículo capaz de introduzir novas referências e padrões de comportamento, indução ao consumo e visibilidade de novas configurações identitárias. Os personagens da telenovela podem tanto reforçar situações de pertença e reconhecimento das identidades, quanto também desencadear reações de repulsa e não conformidade aos padrões ora veiculados. (OLIVEIRA, 2015, p. 66).

A mídia seduz e cria padrões que as pessoas entendem que devem ser seguidos. Os tipos representados se sentem pertencentes à sociedade. Aqui vemos a importância da representação de todas as minorias oprimidas – neste estudo, em especial, os homossexuais.

¹⁰ Santos considera que as “referências feitas a fatos externos à narrativa ficcional funcionam como uma espécie de documento, um atestado de que aquelas cenas são reais, representadas por *pessoas reais* (não atores) e que seus referentes sejam reconhecidos pelos espectadores como realidade e não como ficção” (2013, p. 60).

2.3 Personagens gays e lésbicas em telenovelas

Essas narrativas, além de terem como base uma espécie de espelho da nação, usam da sua influência para fazer *merchandising* social¹¹. Através da credibilidade que construiu, a telenovela usa seu espaço para circular mensagens de tolerância. A narrativa precisa se modernizar para abordar as angústias sociedade:

O tratamento naturalista dado a esses temas não costuma escamotear os elementos de conflito e de preconceito, conferindo à novela alta credibilidade junto ao público. É através desse efeito de credibilidade que as novelas colocam em circulação e debate mensagens sobre a tolerância, o direito à diferença e os direitos das minorias, a despeito do quase sempre ‘final feliz’ dado às histórias. (LOPES, 2009, p. 28).

A população LGBT pode ver na trama um espaço de representação e discussão, levada à televisão pela necessidade do mercado de representar condutas diferentes das normas aceitas pela sociedade, já que esse tipo de arquétipo também está presente nela. Entretanto, na medida em que as minorias se tornam mais visíveis, torna-se mais acirrada a luta entre elas e os grupos conservadores. Mas a conclusão de Welton Trindade (2010), no seu estudo sobre os efeitos de personagens LGBT de telenovela na formação de opinião dos telespectadores sobre homossexualidade, é de que os personagens gays e lésbicas mostrados nas tramas influíram de forma significativa na maior aceitação dos espectadores em relação a pessoas homossexuais¹². Já Livia Cretaz mostra que “a representação homossexual que a mídia nos apresenta, principalmente por meio das telenovelas, nos permite compreender o consumo, tanto cultural como mercadológico, como instrumento e ferramenta de afirmações sociais” (2015, p. 71).

A primeira telenovela a apresentar um personagem gay na Rede Globo foi *Assim na Terra como no Céu*, de Dias Gomes, exibida em 1970 (NASCIMENTO, 2015). Rodolfo Augusto, interpretado por Ary Fontoura, era costureiro e vivia em função dos desfiles de carnaval do Teatro Municipal (MEMÓRIA GLOBO, 2017). Assim como Rodolfo Augusto, a grande maioria dos personagens não teve relacionamentos amorosos ou sexuais em suas tramas, e poucas vezes a sexualidade desses personagens suscitou debates em torno do tema. Um dos principais momentos de visibilidade sobre o tema veio mais de 40 anos depois, com o personagem Félix, interpretado por Mateus Solano, na telenovela *Amor à Vida*, de Walcyr Carrasco, exibida em 2013.

¹¹ No Brasil, estudiosos da comunicação chamam de *merchandising* social a inserção intencional e com propósitos educativos bem definidos de questões sociais e mensagens educativas nas tramas e enredos das telenovelas, minisséries e outros programas de TV.

¹² Essa aceitação, porém, não se traduziu na redução da violência contra homossexuais no Brasil, que é o primeiro país no ranking de agressão contra população LGBT no mundo.

Nos últimos anos, o número de personagens LGBTs vem crescendo. Entretanto, a presença desses sujeitos não significa que suas singularidades dentro de uma sociedade heteronormativa tenham sido trabalhadas.

Fernanda Nascimento diz que “é possível perceber a inexpressiva presença de negros dentre as personagens LGBTs, a maior regulação das sexualidades lésbicas e a pouca participação de travestis e transexuais” (2015, p. 19). Esses marcadores de formação da identidade, como raça e gênero, são fatores de disputa por visibilidade na sociedade. Numa análise diacrônica, podemos ver que inicialmente é marcante a presença de homens homossexuais, de classes populares e em núcleos cômicos.

Segundo a autora, ainda nos anos 1970 surge o que é considerado o primeiro casal LGBT das telenovelas da TV Globo: Roberta e Glorinha, em *O Rebu*, de Bráulio Pedrosa, exibida em 1974. Na década de 1980 há uma maior exposição da população LGBT, ainda que haja predominância do perfil identitário apresentado na análise da década anterior. Aumenta o número de lésbicas, mas

a ampliação de espaço não significa uma pluralidade de representações, pelo contrário, lésbicas deste período continuam com sua sexualidade bastante regulada: as homossexuais com direito a vivenciarem sua sexualidade são aquelas enquadradas dentro de um modelo heteronormativo [...] em relacionamentos estáveis, monogâmicos, duradouros, não procriativos e discretos. (NASCIMENTO, 2015, p. 99).

Considera-se que a repressão deve ter impedido a representação de alguns personagens LGBT durante o período em que vigorou a ditadura militar. Na década de 1990 continuam crescendo o número dos personagens LGBTs. Apesar de permanecer o mesmo padrão dos marcadores de identidade, há uma pluralidade maior de sexualidades e ampliação dos debates dos temas que as cercam (NASCIMENTO, 2015). Um caso de relacionamento lésbico marcou essa década, em *Torre de Babel*, de Silvio de Abreu, exibida em 1998. As personagens Leila e Rafaela foram retiradas da trama sob alegação de rejeição do público. Em uma explosão de *shopping center*, as duas morrem e, antes de falecer, Rafaela diz: “só pode ser este maldito preconceito”. Outro destaque da década foi a agressão sofrida pelo ator André Gonçalves por um grupo de homofóbicos, por ser o intérprete do personagem gay Sandrinho, em *A próxima vítima*, que estava no ar em 1995.

Já nos anos 2000, acentua-se essa proporção. Em *América*, de Glória Perez, os atores Bruno Gagliasso e Eron Cordeiro, que interpretavam Júnior e Zeca, chegaram a gravar uma

cena de beijo que não foi ao ar¹³ devido à polêmica e ao preconceito. Em 2006, na novela *Páginas da Vida*, de Manoel Carlos, pela primeira vez um casal homossexual já começa a trama formado, não existindo a narrativa de revelação de sexualidade, explorada por muitos autores. Rubens e Marcelo, gays heteronormativos de classe média, adotam uma criança no final da novela. Em 2011, *Insensato Coração*, de Gilberto Braga, “recebeu considerável atenção da mídia pela quantidade de personagens assumidamente homossexuais” (CRETAZ, 2015, p. 74). Na trama, uma personagem decora seu quiosque na praia com uma bandeira listrada com as cores do arco-íris, e o local acaba tornando-se um ponto de encontro gay sem querer. É nele, inclusive, que o personagem Gilvan morre espancado, vítima de homofobia.

Ainda em 2011 foi ao ar o primeiro beijo entre pessoas do mesmo gênero nas telenovelas brasileiras. Em *Amor e Revolução*, de Tiago Santiago, exibida no SBT, as personagens Marcela e Marina protagonizaram a cena, que foi ao ar uma semana após o Supremo Tribunal Federal (STF) aprovar o reconhecimento da união estável homoafetiva. Entende-se que o avanço dos marcos legais favoráveis aos sujeitos homossexuais pode auxiliar numa construção mais humanizada desses personagens. Pode não ser o caso de *Amor e Revolução*, mas o avanço de leis e direitos faz com que o assunto seja debatido mais complexamente, como vemos nas telenovelas da última década. O fortalecimento que a esfera jurídica e o meio midiático podem dar a determinados temas também foi visto em *Amor à Vida*, em 2013. Na trama, uma paciente que havia cometido aborto morre após um médico lhe recusar atendimento.

O tratamento da questão na novela *Amor à Vida* ocorreu justamente no mês em que a presidente Dilma Roussef sancionou a lei que obriga hospitais do SUS a prestar atendimento emergencial e multidisciplinar às vítimas de violência sexual. Mesmo havendo um protocolo de orientações a respeito, a lei sancionada em 01/08/2013 obriga agora os profissionais da saúde a oferecer o diagnóstico e tratamento de lesões, a realização de exames para detectar doenças sexualmente transmissíveis e gravidez. A lei também determina a preservação do material coletado no exame médico-legal, bem como prevê a administração de contraceptivos de emergência – a chamada pílula do dia seguinte – para as vítimas de estupro. [...] Sem a telenovela, questões como essas ficariam restritas apenas aos espaços do mundo jurídico e acadêmico – apesar de que boa parte dos profissionais da saúde e do direito tenham recebido formação em faculdades e hospitais ligados à confissão católica, o que reforça nossa compreensão da contribuição da telenovela para a ampliação dos debates e consequente laicização e modernização da sociedade. (ALMEIDA, 2015, p. 61-62).

¹³ A autora Glória Perez declarou que gravam a cena – que inclusive foi repetida sete vezes – mas foi vetada pela alta cúpula da Rede Globo. Disponível em < <http://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/cena-do-beijo-entre-junior-e-zeca-foi-gravada-sete-vezes/2005/11/08-12390.html>> Acesso em 30 de junho de 2017

A mesma novela, escrita por Walcyr Carrasco, exibiu em 2014 o beijo entre pessoas do mesmo gênero de maior relevância da televisão brasileira, entre os personagens Niko e Félix. Essa cena teve repercussão majoritariamente positiva e marca a redenção do protagonista-vilão interpretado por Matheus Solano. Félix é um expoente na lista de personagens gays em telenovelas. No início da trama, ele rouba a bebê recém-nascida da irmã, a abandona numa caçamba de lixo e permanece realizando vilanias à frente do hospital de propriedade da família. Entretanto, o humor do personagem marca a trama, com bordões e gestos que viralizaram entre o público. Levando um casamento heterossexual de fachada, ele acaba se separando e encontrando o amor em Niko, interpretado por Thiago Fragoso. Mesmo não tendo o perdão da irmã, que acaba descobrindo toda a sua maldade contra ela, a trama justifica o comportamento do protagonista através da conduta do pai, que sempre o rejeitou.

Conforme visto, a representação da personagem homossexual é engraçado, submisso, exagerado, afetado, (sic) e dificilmente atrelado à vilania. No caso de Félix, embora ele tivesse algumas das características mencionadas, ele possuía um lado não maniqueísta e até mesmo ambíguo, que o tornava mais próximo da realidade, quebrando esse paradigma do *gay* sempre bonzinho. [...] A partir daí, é possível perceber cada vez mais a necessidade de imagens positivas e diversidades de narrativas. Novamente retomando ao objeto de estudo, enfatiza-se que Félix passou de anti-herói da trama ao principal personagem, além de o público torcer para seu final feliz – que de fato ocorreu, de maneira semelhante à como são representados os casais heterossexuais das telenovelas: casados, com filhos e vivendo em harmonia. (CRETAZ, 2015, pp. 68 -69)

Em relação ao tipo de representação dos personagens homossexuais, Nascimento percebe a mudança no comportamento da expressão de suas sexualidades: os personagens que antes eram majoritariamente *gay/camp*¹⁴ agora seguem os padrões heteronormativos:

Importante destacar que entre as diferenças de comportamento entre gays *camp* e gays com comportamento mais heteronormativo está à classe social. Os gays mais heteronormativos, especialmente os casais, estão geralmente na classe média ao contrário dos *gay/camp*, oriundos, principalmente, de classes populares. (NASCIMENTO, 2015, pp. 103-104)

As tramas vêm apresentando mais casais gays e lésbicos em relações estáveis, e menos personagens caricatos, o que pode definir papéis sociais e reforçar a heteronormatividade. Evidentemente, as presenças cada vez mais marcantes desses personagens têm relação com a

¹⁴ Segundo Nascimento, o conceito *camp* começou a ser problematizado no ensaio *Notes on camp*, de Susan Sontag (1964). Está relacionado a um posicionamento que privilegia o exagero e a extravagância. Na esfera do comportamento, está ligado à teatralidade, afetação, drama ou humor. É coloquialmente classificado como “dar pinta” O conceito é associado aos homens homossexuais, travestis e mulheres transexuais. (NASCIMENTO, 2015, p. 62-63).

aceitação do público, que procura problemas reais e verossimilhança, em geral criticando e rejeitando situações irreais e fantasiosas. A importância de diversas representações de sexualidade e performatividades de gênero nas telenovelas se dá em diversas situações. Mesmo o espectador se posicionando “a favor” ou “contra”, todos adquirem contato com a pluralidade de desejos e expressões de sexualidade. Mas essas representações não devem ser apenas jogadas ao público; devem produzidas de maneira responsável.

Vemos que, apesar do avanço do tempo e do aumento do número de personagens gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais, a complexidade das tramas e discussões acerca do tema são insuficientes. Os casais gays aparecem geralmente assexuados, como uma forma de higienização dessa sexualidade. A proposta de Stuart Hall (2013) de que o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade regulada e segregada é constatada quando temos a impressão de que as sexualidades fora do padrão heteronormativo estão sendo mais discutidas nas narrativas seriadas brasileiras. Para Livia Cretaz, “no entanto, é válido ressaltar que essas discussões nem sempre auxiliam na redução do preconceito, mas ao menos convidam o espectador a discutir o assunto, muitas vezes ultrapassando o campo da televisão e indo às redes sociais, por exemplo” (2015, p. 71).

A inserção dessas narrativas em torno de uma sexualidade que foge do padrão é feita na forma de concessão: autores e diretores vão testando e pesquisando como o público está reagindo à história dos personagens, gerando tensionamento entre grupos hegemônicos e subalternos. O receptor não é passivo, ele tem discernimento do que quer ver e também é um produtor de informação, seguindo as teses de Martín-Barbero (1997). Através dos dispositivos de interatividade, os significados das novelas são ampliados e renovados, e a inovação permanente da linguagem mantém crescente o interesse pelas telenovelas.

O poder da mídia em agendar, construir imagens e identidades sociais não acontece no vácuo. Ele se efetiva num campo de disputas entre forças sociais, políticas e econômicas que, de certa forma, já construíram uma determinada sociabilização primária. Ou seja, não é um poder ilimitado e absoluto. Ele relativiza-se no choque das forças em disputa pela hegemonia na sociedade e na complexa relação de recepção estabelecida com seus usuários. (OLIVEIRA, 2015, p. 66)

O trabalho na televisão muitas vezes é feito por “encomenda”: autores escrevem o que o público ou o veículo está pedindo. As necessidades de gênero, linguagem, narrativa mudam conforme os movimentos econômicos, sociais e políticos. Nenhum novelista é livre das influências externas na hora de criar. Dentro de um sistema de televisão, o meio artístico tem uma autonomia relativa para tomar decisões, já que a produção da indústria cultural também é pautada pela lógica do mercado.

É impossível entendermos o fenômeno telenovela sem levarmos em consideração seu significado econômico. A própria natureza da televisão comercial, baseada na exibição de uma programação contínua, com elevado número de horas/texto já nos coloca diante do problema da rentabilidade dos produtos apresentados. (ORTIZ; RAMOS, 1989, p. 112).

O sistema de televisão brasileiro é predominantemente comercial, mas não totalmente livre de intervenções estatais e associações com o governo, inclusive enquanto anunciante de grande porte. Isso pode refletir nas regulações que os assuntos pautados na televisão realizam. Aliás, é no medo à censura econômica que vemos que a telenovela está muito vinculada aos interesses do capital e sujeita à vigilância de uma determinada moral que serve a este sistema. Mas:

O uso de personagens de diferentes camadas sociais, faixas etárias e estilos de vida na narrativa consiste numa das estratégias para atrair diferentes camadas da audiência em termos de sexo, faixa etária, classe social. Com o intuito portanto de manter essa variedade e amplitude de audiência, a novela permite que o espectador se familiarize com uma variedade de mundos sociais diferentes do seu universo particular, com diversos estilos de vida e os bens e serviços associados a estes mundos e estilos. (ALMEIDA, 2003, p. 31).

Vemos, portanto, que a escolha de tipos de desvios de heterossexualidade se dá por uma ambição econômica, além da pertinência social. Oliveira percebe que “algumas minorias estão sendo cooptadas mais em função dos interesses de novos mercados consumidores do que [pela] disposição em assegurar-lhes espaços dentro das dinâmicas de luta por espaço social” (2014, p. 68). Evidente que essa consideração não diminui a importância da aparição desses personagens para a construção de uma sociedade menos homofóbica, assim como deve creditar-se essa maior exposição à luta do movimento LGBT, que clama por afirmação de suas identidades na mídia e na sociedade. Martín-Barbero diz que, “[s]e através do nacional-popular se fizeram ouvir no conjunto nacional reivindicações sociais e políticas das classes subalternas, foi num discurso de massa que o nacional-popular se fez reconhecível pelas maiorias” (1997, p. 240).

3 PERCURSO METODOLÓGICO

A escolha do meu objeto se deu por um interesse pessoal em telenovelas, principalmente as da Rede Globo, e, ainda em 2013, quando *Amor à Vida* foi ao ar, pelo meu especial interesse na narrativa do personagem Félix. Desde então, dou atenção particular aos personagens LGBT nas telenovelas que consumo, prestando maior atenção nas cenas de beijo. Diante de todos os personagens LGBT, decidi trabalhar com aqueles que se relacionavam amorosamente com pessoas do mesmo gênero, observando que a sexualidade e a afetividade desses personagens muitas vezes é apagada nas tramas. Quem pode ter um relacionamento homossexual nas telenovelas brasileiras? Como são esses relacionamentos? Foram as perguntas que me intrigaram e motivaram a realizar o trabalho.

Uma pesquisa em audiovisual – em especial sobre televisão – implica o uso de métodos e técnicas atentos para a complexidade do objeto em questão. Assim, usarei aqui, para compreender, situar e criticar meu objeto de estudo, o que Arlindo Machado e Marta Lúcia Vélez abordam no artigo *Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão*, que ressalta a dificuldade de definir uma metodologia para analisar produtos televisivos, já que os programas são diversificados e os formatos e fluxos da TV têm especificidades, diferenciando-se de outros produtos audiovisuais.

Não existem métodos genéricos, que possam servir como modelos universais de análise para quaisquer produtos audiovisuais. O método de abordagem para cada programa não pode ser tomado como algo predeterminado por um modelo ou teoria, mas deve derivar do próprio trabalho examinado. (MACHADO; VELEZ, 2007, p. 9).

Levando em consideração que há diferentes modelos de análise para diferentes gêneros, entendi que, para a telenovela, seria importante a análise detalhada de cenas em que os personagens gays e lésbicas se relacionam amorosamente. As sinopses das tramas e perfis dos personagens fornecidas pela própria TV Globo em seus sites também foram importantes para indicar o posicionamento dos personagens na trama. Renunciar ao aprofundamento das obras por completo e analisar em específico personagens gays e lésbicas também é parte do processo metodológico.

A dificuldade da análise televisiva está em deixar de lado o caráter impressionista e opinioso que espontaneamente temos sobre a obra, mas mesmo a análise teórica carrega certa subjetividade. É necessário também entender o contexto em que a obra está inserida. Machado e Vélez (2007) propõem, assim, que a análise não deve considerar apenas o texto, mas

também os subtextos, as restrições sociais que influenciam na leitura e na produção desse texto. Alguns detalhes importantes estão no próprio objeto, mas é necessária a busca em outros materiais para integrar a análise.

Entendo que não acompanhar a obra inteira e em tempo real pode diminuir a densidade da análise, porém para este *corpus* a análise audiovisual posterior à exibição das telenovelas forneceu uma base importante para a pesquisa. Desprender-me do fluxo ininterrupto e assistir às cenas em canais como o YouTube ou o próprio site da emissora me permitiu analisar com mais objetividade e crítica meu objeto, com a possibilidade de pausar as cenas, observar todos os detalhes, fazer ligação com o meu aporte teórico. As cenas posicionaram-se em um “texto” para ser decifrado ou “lido”, e não mais como paisagem a ser contemplada (MACHADO; VELEZ, 2007, p. 3).

Para um trabalho teórico, os processos de citação de uma análise de televisão são limitados. Assim, foi escolhida a descrição detalhada das cenas e *frames* em anexo para ambientar o leitor. Desde a escolha do objeto me deparei com o desafio de

selecionar para análise experiências de televisão que se destacaram do fluxo televisivo, seja pelo seu caráter inovador, seja pela maneira diferenciada com que o próprio meio (a televisão) é invocado, seja pela resposta problematizadora que dá a questões extra-televisuais (sociais, antropológicas, psicológicas, econômicas, históricas etc.). [...] A ênfase, portanto, não pode estar apenas nos aspectos meramente técnicos ou metodológicos da análise (visualização plano por plano, análise das seqüências, estudo de gêneros e formatos etc.), mas na relevância dos programas enquanto contribuições singulares à televisão e à cultura contemporânea. (MACHADO; VELEZ, 2007, p. 9).

Inspirada na tabela formulada por Fernanda Nascimento no seu livro *Bicha (nem tão) má* (2015), realizei também meu próprio catálogo com personagens que se envolveram em relacionamentos amorosos gays ou lésbicos de 2013 até 2017 para conceber um panorama dessas relações amorosas e dessas novelas. Para isso, foi necessário acessar o site da Memória Globo, que fornece informações sobre as novelas que se passaram, e buscar mais informações para a contextualização das obras em sites jornalísticos e blogs especializados em crítica de telenovela e em gênero e sexualidade.

Para a análise da performatividade desses personagens foram usados conceitos desenvolvidos nos capítulos teóricos, como o de heterossexualidade compulsória (RICH, 2015), não-linearidade entre gênero, sexo e desejo (BUTLER, 2003) e a telenovela como um recurso comunicativo (LOPES, 2009). Foi considerado mesmo o posicionamento de personagens secundários na trama, observando-se se eles desviavam de uma conduta heteronormativa e quais diálogos estavam sendo exercidos. Muitos personagens secundários

não possuem um grande acervo de informações disponíveis, mas, mesmo assim, sua categorização também foi importante para o entendimento de como se dá a narrativa de personagens LGBT nas telenovelas. Apesar da fragilidade de um estudo tão amplo de personagens e sem tanto aprofundamento em seu desenvolvimento, acredito que seja importante essa categorização para um exame prévio de como se dá a narrativa sobre esses sujeitos.

Diante do mapeamento dos relacionamentos gays e lésbicos apresentados nas telenovelas brasileiras de 2013 a 2016 (quando começou a produção deste trabalho), foram escolhidas como objeto de estudo as cenas de beijo entre personagens do mesmo gênero exibidas nas novelas das 21h. Dentre elas, foram elegidos três casos que se configuraram nas tramas de maneiras distintas, com performatividade de gênero e enredos diferenciados: Félix e Niko em *Amor à Vida* (2014), Teresa e Estela em *Babilônia* (2015) e Xana Summer e Naná em *Império* (2015).

Para a análise desse *corpus* mais específico – as três cenas de beijo –, foi necessário descrever as cenas em detalhe, refletir sobre o contexto em que estão inseridas (enredo) e analisar a performatividade de gênero/sexo/desejo das relações afetivas e sexuais estabelecidas entre os personagens gays e lésbicas, em conformidade com os conceitos trabalhados e desenvolvidos a partir da escolha da teoria e metodologia.

Compreendo que a análise não é a explicação última do meu objeto, pois nunca irá (nem pretende) contemplar todos os aspectos envolvidos nele.

4 OS RELACIONAMENTOS GAYS E LÉSBICOS NAS TELENÓVELAS DA REDE GLOBO

O modelo atual da telenovela brasileira, especialmente a exibida pela TV Globo, se propõe a representar a modernidade brasileira, conforme se verá no capítulo sobre o gênero televisivo. Logo, é necessário que grande parte dos tipos sociais estejam representados no produto para que essa proposta seja cumprida. Representações de sujeitos LGBT estão presentes na ficção televisiva brasileira desde a década 1970. Entretanto, a forma como é construída a forma como esses personagens são narrados sofre transformações, variando de acordo com a época de exibição e com as evoluções tecnológicas que interferem na produção da obra.

Nem todos os sujeitos LGBT se relacionam romântica ou sexualmente nas tramas. Partindo-se desse fato, e entendendo que a inexistência de envolvimento amoroso é um dispositivo para apagar a sexualidade desses personagens, iremos analisar como estão configurados e como se desenvolvem os relacionamentos gays e lésbicos nas tramas a partir de três sequências selecionadas.

A primeira novela exibida pela TV Globo chama-se *Ilusões Perdidas*, que foi ao ar em 1965, ano de inauguração da emissora. Entretanto, apenas nove anos depois desse marco, em 1974, surgiu o primeiro casal homossexual das telenovelas “globais”: Glorinha e Roberta, em *O Rebu*. Na trama, cada uma mantém um casamento heterossexual, mas se envolvem na grande festa em que se passa a história. Enquanto Roberta vive um casamento de fachada, Glorinha está insatisfeita com seu matrimônio e é seduzida (FERNANDES, 2014).

De 1974 a 2013, 34 telenovelas apresentaram relacionamentos gays ou lésbicos, totalizando-se 81 personagens (NASCIMENTO, 2015). Na análise aqui proposta, quando o personagem se dizia bissexual, considerou-se a existência de envolvimento com outro personagem do mesmo gênero.

Durante muito tempo, a maioria dos personagens LGBT não desenvolveu sua sexualidade nas tramas. Em alguns casos era demonstrado um desvio na normatividade de gênero – o que levava o telespectador a deduzir que aquele personagem era homossexual –, mas sem nenhum relacionamento afetivo ou sexual. É o caso, por exemplo, de Abelardo, em *Da Cor do Pecado* (2004). Nesse âmbito, a maioria dos personagens sem relacionamentos tem uma performatividade *camp*, estando inseridos em núcleos cômicos e oriundos de classes populares (NASCIMENTO, 2015). Incluem-se personagens travestis e transexuais neste quadro.

Os casais que se formavam encaixavam-se, em sua maioria, num padrão heteronormativo. Entretanto, eles não constituíam casamento ou família, suscitando poucos debates acerca dos direitos dos LGBT (NASCIMENTO, 2015). Suas demonstrações eram mais afetivas do que sexuais e davam-se através de palavras de carinho e abraço, como uma forma de higienização desse desejo.

Para elucidar como foram desenvolvidos nas telenovelas os debates em relação aos gêneros e sexualidades desviantes dos padrões determinados pela sociedade em que vivemos, recuperarei aspectos da diacronia das relações amorosas entre sujeitos homossexuais, a fim de entender o processo de construção de sentidos que se consolidou nas telenovelas da TV Globo até a chegada do beijo entre pessoas do mesmo gênero. Uma importante ferramenta para esse processo foi a elaboração de um quadro de posicionamento desses personagens.

Quadro 1 – Quadro de personagens gays e lésbicas de 2013 a 2017

Telenovela	Autor	Personagem	Performatividade	Ano	Horário	Núcleo
Amor à Vida	Walcyr Carrasco	Félix	Camp	2013	21h	cômico e dramático
Amor à Vida	Walcyr Carrasco	Niko	Camp	2013	21h	cômico
Amor à Vida	Walcyr Carrasco	Eron	Heteronormativo	2013	21h	cômico e dramático
Sangue Bom	Maria Adelaide Amaral e Vincent Villari	Filipinho	Camp	2013	19h	cômico e dramático
Sangue Bom	Maria Adelaide Amaral e Vincent Villari	Xande	Camp	2013	19h	cômico
Sangue Bom	Maria Adelaide Amaral e Vincent Villari	Peixinho	Camp	2013	19h	cômico
Sangue Bom	Maria Adelaide Amaral e Vincent Villari	Sininho	Camp	2013	19h	cômico
Sangue Bom	Maria Adelaide Amaral e Vincent Villari	Tabata	Heteronormativa	2013	19h	cômico
Sangue Bom	Maria Adelaide Amaral e Vincent Villari	Sueli Pedrosa	Butch	2013	19h	cômico
Sangue Bom	Maria Adelaide Amaral e Vincent Villari	Vivian	Heteronormativa	2013	19h	cômico
Saramandaia		Petronílio	Heteronormativo	2013	23h	cômico

- remake						
Em Família	Manoel Carlos	Clara	Heteronormativa	2014	21h	dramático
Em Família	Manoel Carlos	Marina	Heteronormativa	2014	21h	dramático
Império	Aguinaldo Silva	Claudio	Heteronormativo	2014	21h	dramático
Império	Aguinaldo Silva	Leonardo	Heteronormativo	2014	21h	dramático
Império	Aguinaldo Silva	Xana Summer	Camp	2014	21h	cômico
Babilônia	Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga	Teresa	Heteronormativa	2015	21h	dramático
Babilônia	Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga	Estela	Heteronormativa	2015	21h	dramático
Babilônia	Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga	Ivan	Camp	2015	21h	dramático
Babilônia	Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga	Sérgio	Camp	2015	21h	dramático
Verdades Secretas	Walcyr Carrasco	Bruno	Camp	2015	23h	dramático
A Regra do Jogo	João Emanuel Carneiro	Duda	Heteronormativa	2015	21h	cômico
A Regra do Jogo	João Emanuel Carneiro	Ursula	Butch	2015	21h	cômico
Sete Vidas	Lícia Manzo e Daniel Adjafre	Eriberto	Heteronormativo	2015	19h	dramático
Sete Vidas	Lícia Manzo e Daniel Adjafre	Renan	Camp	2015	19h	dramático
Êta Mundo Bom	Walcyr Carrasco e Maria Elisa Berredo	Lauro	Heteronormativo	2016	18h	cômico e dramático
Êta Mundo Bom	Walcyr Carrasco e Maria Elisa Berredo	Tobias	Heteronormativo	2016	18h	cômico e dramático
Rock Story	Maria Helena Nascimento	Vanessa	Heteronormativa	2016	19h	dramático
Rock Story	Maria Helena Nascimento	Bianca	Heteronormativa	2016	19h	dramático

A Lei do Amor	Maria Adelaide Amaral e Vincent Villari	Wesley	Camp	2016	21h	cômico
A Lei do Amor	Maria Adelaide Amaral e Vincent Villari	Zelito	Camp	2016	21h	cômico
Liberdade, Liberdade	Mário Teixeira	Coronel Tolentino Ramos	Heteronormativo	2016	23h	dramático
Liberdade, Liberdade	Mário Teixeira	André	Camp	2016	23h	dramático
Sol Nascente	Walther Negrão	Bernardo	Heteronormativo	2016	18h	dramático
Sol Nascente	Walther Negrão	Fábio	Heteronormativo	2016	18h	dramático
Pega-pega	Claudia Souto	Douglas	Camp	2017	19h	cômico
Pega-pega	Claudia Souto	Flavio	Camp	2017	19h	cômico

Fonte: A autora.

A partir deste panorama, é possível criar relações sobre como esses personagens foram posicionados na trama e quais seus enredos, principalmente aqueles que se destacaram na narrativa midiática, como veremos a seguir.

4.1 Mapeamento contextual

Em 31 de janeiro de 2014, uma das cenas mais esperadas e importantes para a população LGBT vai ao ar: pela primeira vez, duas pessoas do mesmo gênero se beijam em uma telenovela da TV Globo. Protagonizada por Félix (Mateus Solano) e Niko (Thiago Fragoso) em *Amor à Vida*, a cena pode ser considerada um marco na história da televisão brasileira, sempre resistente e hostil a esse tipo de relacionamento.

Deve-se ressaltar, porém, que não foi o primeiro beijo entre pessoas do mesmo gênero em telenovelas no Brasil. Em 12 de maio de 2011, *Amor e Revolução*, do SBT, mostrou as personagens Marcela (Luciana Vendramini) e Marina (Gisele Tigre) em uma cena de beijo de 40 segundos, considerada ousada pelo público (Figura 1).

Figura 1 – Beijo entre as personagens Marcela e Marina em *Amor e Revolução*, do SBT



Crédito: Lourival Ribeiro/SBT.

A história de *Amor e Revolução* se passa na década de 1960 e tem como pano de fundo a ditadura militar, período em que Marcela e Marina iniciam um relacionamento – esta ainda se envolve com Mário. Na trama, as atrizes chegaram a gravar outra cena com beijo, que foi cortada pelo SBT e, posteriormente, divulgada na internet, não pela emissora. O SBT criou uma enquete para saber como deveria terminar o triângulo amoroso, que teve 82% dos votos favoráveis para o casal lésbico, que finalizou a trama junto.¹⁵

Segundo o levantamento deste trabalho, outras 15 novelas abordaram esse tipo de relacionamento de 2013 a 2017, somando mais 36 personagens. Desde *Amor à Vida*, por conta do beijo entre Félix e Niko, reconfigurou-se o sentido na produção e na recepção de personagens gays e lésbicos. Assim, apresentamos aqui um panorama de como esses personagens se relacionaram até o início de 2017.

Ainda em 2013, há a recordista em número de personagens homossexuais se envolvendo em relacionamentos: *Sangue Bom* (2013), novelas das 19h, de autoria de Maria

¹⁵ Disponível em: <http://www.sbt.com.br/amorerevolucao/fiquepordentro/>. Acesso em 06 de julho de 2017.

Adelaide Amaral, traz seis protagonistas (heterossexuais) conectados por histórias de amor. Nas subtramas, a novela trouxe quatro gays e três lésbicas. Na narrativa, inclusive, Sueli (Tuna Dwek) descobre que Vivian (Lu Camy) a trai com Tábata (Samya Pascotto), situação incomum na abordagem das telenovelas para esses casais. Os outros personagens homossexuais são Filipinho (Josafá Filho), Xande (Felipe Lima), Peixinho (Julio Oliveira) e Sininho (Tiago Martelli).

Êta Mundo Bom, de autoria de Walcyr Carrasco e exibida em 2014, é ambientada em 1948 e conta a história de Candinho (Sérgio Guizé), que foi separado da mãe logo após o seu nascimento. Criado numa fazenda por pais adotivos, quando cresce Candinho vai para a cidade em busca da mãe biológica. Essa telenovela inovou por trazer um casal gay no horário das 18 horas e em uma novela de época. Entretanto, o par formado pelos personagens Tobias (Cleiton Moraes) e Lauro (Marcelo Argenta) só foi formado no antepenúltimo capítulo, e sem demonstrações de afeto – o público apenas subentendeu o laço entre os dois.

Apesar do número de relacionamentos homossexuais ter aumentado significativamente na última década, não foram todas as novelas que trouxeram relacionamentos gays e lésbicos. Algumas sequer trouxeram personagens LGBT. Foi o caso de *Joia Rara* (2013), novela exibida às 18h e ambientada na década de 1930. De autoria de Duca Rachid e Thelma Guedes, a trama tem um tom dramático e conta a história de dois casais que têm como pano de fundo a luta de classes. Em entrevista ao jornal O Globo, Thelma revelou que desistiu de formar um casal gay por causa do público. O possível *affair* entre Joel (Marcelo Médici) e Aderbal (Armando Babaioff) foi sabotado porque, segundo ela, os espectadores torciam pelo fim com Aderbal e Cléo (Luana Martau)¹⁶.

Em 2016, durante a coletiva de imprensa do lançamento da novela *Velho Chico*, que foi ao ar às 21h, Benedito Ruy Barbosa, autor da obra, fez declarações homofóbicas, afirmando que “odeia história de bicha”. “Pode existir, pode aceitar, mas não pode transformar isso em aula para as crianças. Tenho 10 netos, quatro bisnetos e tenho um puta orgulho porque são tudo macho pra cacete”¹⁷, disse o autor, em entrevista ao jornal Extra. E prosseguiu: “Não sou contra, não acho errado. O que acho é que quando eu tenho na mão 80 milhões assistindo minha novela, tenho que ter responsabilidade com as pessoas que estão me assistindo. Tenho que saber que tem muito pai que não quer que o filho veja, porque eles não

¹⁶ Disponível em <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/novelas/noticia/2014/04/joia-desejo-do-publico-fez-com-que-autoras-desistissem-de-casal-gay.html>> Acesso em 30 de junho de 2017.

¹⁷ Disponível em <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/telinha/odeio-historia-de-bicha-diz-benedito-ruy-barbosa-18832714.html>> Acesso em 30 de junho de 2017.

sabem, não sabem como colocar. Muita gente reclama disso pra mim. O que não é justo é você transformar: só é normal o cara que é bicha, o que não é bicha não é normal.. A mulher que é ‘sapatona’ é perfeita, a que não é ‘sapatona’ não é legal. É assim que estamos vivendo”, completou.

O autor usa do discurso reacionário de que, atualmente, apenas ser homossexual é *normal*, e que, conseqüentemente, ser heterossexual não está mais sendo aceito, quando se sabe que as normatizações sociais ainda continuam colocando em evidência o comportamento hetero. Os LGBT ainda continuam sendo alvo de perseguição, de discriminação e de exclusão, como matérias jornalísticas podem comprovar¹⁸. Benedito Ruy Barbosa também propaga a ideia de que “não é contra e não acha errado” para velar sua discriminação.

A novela com o primeiro personagem LGBT da história da TV ganhou *remake* sem relacionamento homossexual. Se em 1970, em plena ditadura militar, *O Rebu*, de Bráulio Pedro, exibida às 22h, girava em torno de Conrad Mahler, que assassinou a ex-namorada de seu amado Cauê, em 2014, no horário das 23h, as protagonistas eram mãe e filha adotiva, sem relacionamento romântico. George Moura, um dos autores, declarou que a troca de gênero das personagens protagonistas teve como objetivo atualizar a trama. “Hoje a mulher está no poder. Nada melhor do que mostrar o mundo contemporâneo por meio disso. Por conta dessa mudança, outros personagens serão também afetados”¹⁹. Angela Mahler perdeu o marido e os filhos gêmeos em um acidente, que também vitimou a mãe de Duda. Solitária, se aproxima da personagem e a cria como filha. A troca de olhares entre elas e a obsessão de Angela por Duda levantou um debate acerca de suas sexualidades.

Algumas novelas trouxeram personagens gays ou lésbicas, mas que não desenvolveram relacionamentos românticos. Foi o caso de *Totalmente Demais*, de autoria de Rosane Svartman e Paulo Halm, exibida às 19h entre 2015 e 2016. Na trama, uma personagem lésbica se apaixona pela colega de trabalho e faz um perfil virtual para marcar um encontro. Na oportunidade, ela revela a sua identidade, mas a amiga não sabia que se tratava de uma mulher, e as duas não firmam relacionamento.

¹⁸ Disponível em < <http://odia.ig.com.br/brasil/2017-03-02/silas-malafaia-propoe-boicote-a-disney-apos-beijo-gay-em-animacao.html> > Acesso em 30 de junho de 2017.

Disponível em < <https://extra.globo.com/famosos/bruna-linzmeyer-alvo-de-ataques-homofobicos-apos-namoro-ser-revelado-19336257.html> > Acesso em 30 de junho de 2017.

Disponível em < <http://g1.globo.com/profissao-reporter/noticia/2017/04/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-travestis-e-transexuais-no-mundo-diz-pesquisa.html> > Acesso em 30 de junho de 2017.

¹⁹ Disponível em < <http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/40-anos-depois-o-rebu-volta-em-versao-curta-luxuosa-e-careta-3945> > Acesso em 30 de junho de 2017.

Já em *Sete Vidas* (2015), exibida às 18h e escrita por Lícia Manzo, Esther (Regina Duarte) é uma das personagens que dá base à trama, na qual sete filhos procuram o pai. Ela é mãe de Luís (Thiago Rodrigues) e Laila (Maria Eduarda Carvalho), gerados via inseminação artificial por doador anônimo. Esther inicia a trama já viúva de Vivian, com quem teve os filhos, e reencontra, depois de anos, sua paixão da adolescência, Zé Renato (Jonas Bloch), com quem fica no fim da trama.

4.2 Beijos entre pessoas do mesmo gênero nas telenovelas

Em Família (2014), de Manoel Carlos, exibida às 21h, mostra a transição da sexualidade de Clara, que sai do casamento heterossexual, no qual tem um filho, e desenvolve um romance com Marina. Elas se beijam no casamento que vai ao ar no fim da trama. (Figura 2).

Figura 2 – Clara e Marina se beijam no final de *Em Família*



Crédito: Divulgação/Rede Globo

Também foram observados relacionamentos com personagens que desviam da conduta heteronormativa, mas que não se encaixam no recorte da pesquisa. É o caso de *Geração Brasil* (2014), escrita por Filipe Miguez e Izabel de Oliveira. Nesse caso, a TV Globo usou uma estratégia para esconder o beijo entre pessoas do mesmo gênero. Luis Miranda interpretou a transgênero Doroty, que se envolve com Cidão (André Gonçalves). No momento

em que os dois se beijam, uma menina passa com um balão ocultando os dois (Figura 3). Devido ao caráter cômico do enredo em que os personagens estavam inseridos, essa parece ser uma estratégia igualmente pitoresca para a situação.

Figura 3 - Frames de Cidão e Doroty se beijando em *Geração Brasil*



Crédito: Reprodução/TV Globo

Em *I Love Paraisópolis*, novela de 2015 escrita por Alcides Nogueira e Mário Teixeira e exibida no horário das 19h, o personagem Claudinei (Iuri Kruschewsky), que está inserido no núcleo cômico, se passa por mulher e adota o nome de Claudineia para se aproximar de Claudete (Mariana Xavier), que tem um pai autoritário e machista. Entretanto, o sogro, Expedito (José Dumont), acaba se apaixonado por Claudineia, e ela aproveita para tirar dinheiro dele. Os dois acabam se apaixonando e casando. Quando Claudinei conta que não é mulher, Expedito diz que não se importa e afirma que ela é perfeita do jeito que é.

Apesar das sexualidades consideradas desviantes chamarem mais atenção, elas também sofrem invisibilidade. É o caso de Ivan e Sérgio em *Babilônia*, trama de Gilberto Braga e Ricardo Linhares que foi ao ar em 2015. Sérgio (Claudio Lins) demora a assumir a sua sexualidade, mas sua paixão por Ivan (Marcelo Melo Jr.) o ajuda a enfrentar a sociedade e a se aceitar. Sérgio, posteriormente, ainda ajuda o companheiro quando este fica paraplégico após um acidente de carro. Os dois se beijam no fim da trama (Imagem 4), mas a cena não tem a repercussão que o beijo entre Teresa (Fernanda Montenegro) e Estela (Natália Himberg), exibido no primeiro capítulo da mesma novela.

Figura 4 – Ivan e Sérgio se beijam em *Babilônia*



Crédito: Reprodução/TV Globo

Já em *Liberdade, Liberdade*, novela de época do horário das 23 horas, a TV Globo exibiu, em 12 de julho de 2016, a primeira (e única, até o momento) cena de sexo entre dois homens, com André (Caio Blat) e Coronel Tolentino Ramos (Ricardo Pereira). Abalado com todas as humilhações que estava sofrendo pelo seu superior, Tolentino recebeu a visita de André, que foi consolar o amigo. O coronel ficou emocionado com o carinho. “Tenho um só amigo. Você, André. Que é sensível. Consegue entender os mistérios da vida”, disse ele. “Inclusive as surpresas sobre nós mesmos?”, respondeu André. Os dois se beijam e têm uma noite de amor (Figura 5).

Imagem 5 – *Frames* da noite de amor entre André e Tolentino



Crédito: Reprodução/TV Globo

A personagem Gironda (Hanna Romanazzi) flagra os dois juntos e denuncia apenas André, que foi condenado ao enforcamento, sob acusação de sodomia. Na época em que se

passa a novela (entre 1789 a 1808), a relação entre dois homens era considerada crime, e os acusados foram condenados à morte e tiveram seus bens confiscados. A última frase proferida por André antes da execução é “Se algum crime cometi, foi ter amado”. Tolentino assiste à cena sem coragem de intervir e, posteriormente, é morto por Joaquina (Andreia Horta), irmã de André, numa cena de batalha.

Cada relacionamento, sexual e/ou afetivo, tem seu próprio discurso de construção na trama e sofre interferência dos marcadores identitários e sociais. Para objeto de estudo, foram escolhidos três relacionamentos entre pessoas do mesmo gênero nos quais houve beijo: Félix e Niko, em *Amor à Vida*; Xana Summer e Naná, em *Império*; e Teresa e Estela, em *Babilônia*. A escolha desses casos também foi determinada pela identidade de gênero diferente entre os seis personagens e o fator comum de serem exibidos no mesmo horário, às 21 horas. Os personagens tiveram repercussão e espaços diferentes em cada trama. Os três casos diferem em relação a raça, gênero, classe social e idade, categorias importantes na disputa por hegemonia, visibilidade e identificação.

Assumidamente um tabu na televisão brasileira, o beijo entre pessoas do mesmo gênero já foi discutido por ocasião de muitas novelas antes de ir ao ar, em 2014. Isso suscita o debate acerca dos códigos que o beijo constrói e suas nuances. Tido como ritual de saudação em muitas sociedades e situações, é por sua conotação sexual que o beijo sofre regulações. Um dos produtores do sentido do beijo como um gesto erótico é o texto do Kama Sutra, de Vatsyayana, escrito há cerca de 1.600 anos.

Dizem os antropólogos que a visão da boca nos faz lembrar os lábios vaginais, que ficam inchados e vermelhos durante o processo de excitação, e que as mulheres lambem os próprios lábios como uma tática inconsciente para despertar nos homens a lembrança da sua outra boca. (EINFELD, 2008, p. 11).

O beijo, nessa leitura, é visto como uma preliminar do sexo. Assistir a um beijo seria lembrar que há sexualidade entre as pessoas envolvidas. A partir disso, passaremos a analisar as cenas de beijos das três tramas escolhidas, a fim de refletirmos sobre as performatividades de gênero/sexo/desejo das relações afetivas estabelecidas entre os personagens gays e lésbicas.

4.3 *Veado, sapatão, traveco*: análise de três casos de beijo entre personagens do mesmo gênero

Nesta etapa do trabalho, passo primeiro a descrever as cenas, para depois fazer as considerações e interpretações.

A novela *Amor à Vida* é de autoria de Walcyr Carrasco e foi ao ar no horário das 21h entre 2013 e 2014. Na trama, Félix Khoury é irmão de Paloma (Paolla Oliveira) e filho de César (Antônio Fagundes) e Pillar (Susana Vieira). Félix é homossexual, mas vive um casamento de fachada com Edith (Bárbara Paz).

Na história, o vilão é preterido pelo pai em favor da irmã, em função da homossexualidade presumida. Devido a essa rejeição, e pela vontade de assumir o comando do hospital do qual a família é dona, o personagem empreende diversas maldades, como roubar a sobrinha recém-nascida e colocá-la em uma caçamba de lixo. Posteriormente, quando todos descobrem as vilanias de Félix, expulsam-no de casa, e ele passa a viver na periferia de São Paulo vendendo cachorro-quente. É justamente após essa mudança brusca de classe social que se inicia a regeneração do personagem.

Antes de se transformar no amor de Félix, Niko, que é chef de cozinha e proprietário de um restaurante de comida japonesa, inicia a trama ao lado do companheiro, Eron (Marcello Antony), com quem sonha ter filhos. Para realizar esse desejo, eles decidem conceber o filho por meio de inseminação artificial. Quem se dispõe a gerar a criança é Amarylis (Danielle Winits), que, depois, passa a morar com o casal. Além disso, o casal homossexual ainda adota Jayminho. Amarylis e Eron, contudo, se envolvem e iniciam um relacionamento, marcando o fim da relação do personagem com Niko. Distante do agora parceiro de Amaryllis, Niko se aproxima de Félix, que acaba se aproximando das duas crianças.

No transcorrer da história, Félix se mostra um vilão cômico, repleto de bordões e apelidos que fizeram sucesso com o público. Além disso, os telespectadores se identificaram com o sofrimento do vilão causado pela rejeição do pai, que tem diversos comportamentos e atitudes homofóbicas durante a trama.

No último capítulo de *Amor à Vida*, Félix e Niko estão em uma casa de praia junto das crianças. No local, o ex-vilão cuida do pai, que passou a sofrer de deficiência visual. Antes da histórica cena do beijo (Figura 6), Niko se despede para ir trabalhar, Félix faz uma piada, e ambos trocam declarações de amor.

Figura 6 – Frame do beijo entre Félix e Niko em *Amor à Vida*

.Crédito: Reprodução/TV Globo

Em *Babilônia* (2015), de Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga, o beijo entre Teresa e Estela também tem grande repercussão junto ao público. O casal está junto há mais de 30 anos. Teresa é dona de um grande escritório de advocacia, e Estela é proprietária de um antiquário e mãe de Beatriz, fruto de seu primeiro casamento. Ao lado da advogada, ela cria o neto Rafael (Chay Suede) desde bebê. Ele é órfão de uma filha de Estela que morreu no parto. O rapaz chama ambas Estela e Teresa de mãe. A união entre as duas é oficializada após muitos anos de convivência. Mas, na cerimônia, Teresa é surpreendida com a presença do filho, Lauro, que nunca aceitou o relacionamento das duas. Eles brigam, e a advogada passa mal, mas é socorrida pelo próprio filho, que acaba se reconciliando com ela. Logo depois, Lauro sofre um enfarte e morre nos braços de Teresa²⁰.

²⁰ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/babilonia/babilonia-teresa-e-estela.htm>. Acesso em 06 de julho de 2017.

Em *Babilônia*, a TV Globo inovou ao exibir um beijo lésbico já no primeiro capítulo da trama, quando as duas chegam no quarto, conversam sobre o dia, falam sobre a preocupação com a conduta de Beatriz e, sem seguida, se beijam (Figura 7).

Figura 7 – Frame do beijo entre Estela e Teresa em *Babilônia*



Crédito: TV Globo/Reprodução

Dois capítulos depois elas voltam a se beijar. Com grande repercussão na Internet e rejeição de grupos conservadores, o beijo só volta a acontecer no último capítulo.

Mas foi em 2014 que uma personagem desvia ainda mais das normas impostas de comportamento de gênero, sexo e desejo. Em *Império*, de Aguinaldo Silva, também exibida às 21h, Xana Summer (Ailton Graça), batizada como “Adalberto da Silva”, é dona de um salão de beleza e trabalha com a manicure Naná (Viviane Araújo). A relação dos dois fica conturbada quando Naná começa a flertar com o *maître* Antônio (Lucci Ferreira). Com ciúmes, a cabeleireira expulsa a amiga de casa, mas volta atrás em sua decisão e ainda convida o *maître* para morar em sua casa com ele e Naná. Xana ajuda Naná a adotar uma criança e, para isso, se casa com a manicure. No fim da trama, as duas conseguem a parentalidade, e Antônio aceita morar com o casal. Beijam-se no casamento, onde a cabeleireira usa terno branco e brincos com pedrarias (Figura 8).

Figura 8 – *Frame* do beijo entre Xana Summer e Naná no casamento em *Império*



Crédito: TV Globo\Reprodução

Os três casais foram escolhidos pela representatividade que apresentam, pelas cenas de beijo que protagonizam e por estarem todos inseridos em telenovelas das 21h da TV Globo. Niko e Félix pertencem a classes altas, são brancos, jovens e estão inseridos em núcleos cômicos. Félix é protagonista e vilão da história. Niko vai ganhando mais espaço à medida que seu relacionamento com Eron e Amarylis vai tornando-se complexo, a trama da relação da paternidade toma novos rumos e ele se aproxima de Félix.

Eron e Niko têm uma performatividade de gênero *camp*, mas não há equiparidade nos comportamentos. Niko é mais amoroso, gentil e delicado. Félix, mesmo quando se apaixona, é mais durão, ácido e rigoroso.

Teresa e Estela também pertencem à classe alta. São ricas, brancas e idosas. As duas respondem esteticamente a padrões heteronormativos. Teresa tem uma personalidade mais rígida, enquanto Estela é mais afável, principalmente em relação ao mau comportamento da filha de Estela, que teve um primeiro casamento heterossexual. A profissão das duas também determina um padrão de comportamento: enquanto Teresa está à frente de um grande

escritório de advocacia, profissão considerada mais “séria”, Estela é dona de um antiquário, sugerindo mais sensibilidade artística. A criação do sobrinho-neto de Estela é uma narrativa que desloca o conceito de “família tradicional brasileira”, já que Rafael chama as duas de mãe, incomodando principalmente seu sogro conservador, o político Aderbal Pimenta (Marcos Palmeira).

Já Xana Summer e Naná são oriundas de classes populares. Xana é cabelereira, negra, travesti e tem de 40 a 50 anos. Naná é branca, manicure, e uma das tramas que a envolve se refere à sua virgindade²¹. Inseparáveis, Naná adora dizer que não vive sem o seu “ursão”, como chama a amiga. Ao longo da trama, Xana apresenta uma performatividade de gênero fluida. Em situações de conflito e violência, por exemplo, “desmonta-se” e atua com trejeitos masculinos, como forma de se impor (Figura 9).

Figura 9 – *Frames* de Xana Summer assumindo performatividade masculina



Crédito: Reprodução/TV Globo

Já ao dormir com Naná, Xana usa camisola de feminina, transitando entre as normas de gêneros (Figura 10).

²¹ Aguinaldo Silva chegou a declarar que ela casou virgem: <<http://caras.uol.com.br/tv/imperio-nana-se-casara-virgem-com-xana-summer-diz-aguinaldo-silva#.WVa1sRXyvIU>> Acesso em 30 de junho de 2017.

Figura 10 – *Frame* de Xana Summer e Naná dormindo juntas

Crédito: Reprodução/TV Globo

A luz da teoria *queer*, podemos dizer que, se alguns sujeitos estão em um polo ou outro, a fronteira é o lugar dessa personagem.

As três sequências de beijo carregam e produzem significados específicos. Enquanto o beijo de Félix e Niko acontece no último capítulo da trama, com toda uma especulação midiática no entorno e o público torcendo para o casal, que sofreu durante a trama e encontrou a paz ao ficar junto, o beijo entre Teresa e Estela se dá logo no primeiro capítulo, quando o público não tinha familiaridade com as suas histórias nem desenvolvido empatia com as personagens. Além disso, o fato de se tratar de duas mulheres idosas incomoda, já que a sexualidade das pessoas na terceira idade tende a ser silenciada e considerada um tabu. O fato de duas atrizes consagradas protagonizarem a cena auxiliou para que o enredo ficasse em segundo plano e só o beijo “entre Fernanda Montenegro e Natália Timberg” fosse absorvido pelo público. Depois de dois capítulos, elas voltam a se beijar e, após tentativa de boicote por grupos conservadores²², o beijo só volta a acontecer no último capítulo. Na questão midiática, vemos que a condição de obra em aberto, com divisão em capítulos, que gera expectativa e

²² Disponível em: < <http://odia.ig.com.br/diversao/televisao/2015-03-19/evangelicos-organizam-boicote-contrababilonia.html> > Acesso em 30 de junho de 2017.

segura (ou afasta) a audiência, é fundamental para o modo como esta narrativa ficcional aborda a questão de gênero. Como disse Motter (2013), o que era para ser uma vantagem desse tipo de produto pode prejudicar se a obra sofrer interferências externas.

O beijo entre Xana Summer e Naná não teve tamanha repercussão (apesar de acontecer antes da cena entre Estela e Teresa) por alguns fatores que levanto: o beijo não é sexual, mas de concretização de matrimônio, e os lábios mal se encostam. Além disso, o personagem de Ailton Graça está vestido com trajes masculinos (apesar de estar com brinco), induzindo o telespectador a enxergar um beijo entre um homem e uma mulher.

Enquanto em *Amor à Vida* e *Babilônia* os beijos aconteceram dentro de casa, em diálogos cotidianos, em *Império* a cena se passou na celebração matrimonial, aparentemente dentro de um cartório, com convidados do casal, o que remete a algo mais tradicional e, logo, melhor aceito pela audiência.

Todos os beijos se deram em torno de uma trama familiar: Niko e Félix brincavam com os filhos antes de começarem o diálogo que suscitou o beijo; Estela falava sobre a conduta de Beatriz quando foi consolada por Teresa com um beijo; e Xana Summer e Naná se casam para que a manicure consiga adotar uma criança. Quando Miskolci (2009) diz que a sexologia passou a ganhar força na classificação e descrição de desvios das funções reprodutivas, vimos que os casais homossexuais que têm filhos são mais aceitos. Isso também porque lembra a ordem da heterossexualidade compulsória: a heteronormatividade atinge a todos. A classificação da performatividade de gênero determina lugares para os sujeitos que são mais “femininos” ou mais “masculinos”.

Apesar de todas as narrativas serem importantes para a construção social dos sentidos produzidos pela mídia em torno dos distanciamentos de padrão heteronormativos, é Xana Summer quem efetivamente performa subversivamente o gênero. Ela desmonta as categorias analíticas e confunde o sistema, rompendo a linearidade entre gênero/sexo/desejo denunciado por Butler. Ela deseja homem e mulher, é homem e mulher, performa feminino e masculino, entre os dois.

As tramas em que os personagens se encontram alteram significativamente a complexidade dos relacionamentos e a atenção que recebem dos telespectadores. Marcadores como raça, idade, gênero e classe são fundamentais para a ressignificação de sentidos nos relacionamentos que desviam da ordem heteronormativa dominante.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho foi desenvolvido a partir do entendimento do potencial pedagógico que um meio de massa como a telenovela pode carregar. Nesse sentido, o objetivo geral foi compreender em que configurações se dão os relacionamentos entre gays e lésbicas nessas tramas, com ênfase no beijo. Entendendo que a telenovela carrega um potencial discursivo para produzir mudanças sociais e ressignificar sentidos, foram utilizadas como categorias analíticas a raça, a classe e a identidade de gênero, a partir de vídeos e análise dos enredos.

O modo como cada narrativa ficcional abordou os problemas de gênero na produção das telenovelas que serviram como objeto de estudo foi fundamental para traçar um panorama e entender como se dá o tensionamento entre grupos hegemônicos e não-hegemônicos nas obras ao longo do tempo. Também auxiliou a entender o discurso em relação às questões de gênero que vai se construindo através das tramas ficcionais que vão se sucedendo. De modo geral, foi possível perceber que as questões LGBT foram sendo introduzidas aos poucos nas telenovelas desde os anos 1970. A inserção de personagens gays e/ou travestis a partir de um viés cômico e sem par romântico garantiu a sua entrada nas narrativas e aceitação velada do público. Quando o panorama era outro, com casais homossexuais, ou eles eram retirados da trama, como em *Torre de Babel*, ou as relações eram só subentendidas, não apareciam.

Com o resultado da análise é possível notar uma certa concessão de permissividade: qual gay ou lésbica pode beijar? Percebeu-se que em todos os casos eram relacionamentos estáveis dentro de um determinado contexto familiar. Felix, Niko, Teresa e Estela carregavam certa carga dramática por estarem em núcleos principais e discutirem preconceito em seus meios familiares: esses se beijaram dentro de casa, “a sós”. Xana e Naná, por estarem num núcleo cômico e numa celebração também alegre, “puderam” beijar em um cartório, por não serem levadas tanto a sério. Foi possível notar os sistemas simbólicos nos quais os sujeitos são posicionados. O conceito de heterossexualidade compulsória apresentado por Adrienne Rich (2015) foi percebido na produção das telenovelas voltadas para uma ideologia do romance heterossexual, nas quais o número de romances homossexuais é muito menor e esses relacionamentos são sempre difíceis, enfrentam barreiras e suscitam debates menos complexos.

A preocupação em abordar o tema veio da inspiração do que Martín-Barbero escreve sobre o fato de que entre a reprodução e a recepção há um espaço em que a cultura cotidiana se concretiza. Discutir gênero, sexualidade e desejo nas telenovelas brasileiras é tentar assimilar como a população recebe e internaliza essas questões. Nesse sentido, é perceptível

que as emissoras estão atreladas primeiramente a questões financeiras, a ponto de mudar percursos, histórias e propostas em função dos gostos do público, o qual determina os índices de audiência – que, por sua vez, é responsável pela captação de anunciantes. Isso aponta, sem dúvidas, para a resistência dos espectadores em relação a determinadas temáticas.

Meu interesse nas questões homoafetivas em telenovelas teve início antes mesmo do início desta pesquisa, em obras que foram ao ar entre 2013 e 2015. As reflexões desenvolvidas inicialmente indicavam que as mulheres sofriam maior regulação em torno da sua sexualidade do que os homens. Com o desenvolvimento desta investigação, o levantamento de dados sobre as questões de gênero nas telenovelas da Globo, a análise de cenas específicas e o conhecimento teórico, foi possível pensar que a maneira como o gênero e o desejo são performados influenciam nessa regulação por parte da sociedade.

A busca por material para análise me fez perceber o quão difícil é a análise de televisão no Brasil. Poucos materiais audiovisuais estavam disponíveis no YouTube e nos sites da TV Globo. Compreendo que essa restrição forneceu uma limitação principalmente para a análise diacrônica do meu objeto. Outra dificuldade percebida na análise foi a falta de informações concretas sobre sinopse e biografia dos personagens, mesmo no site da emissora, o que exigiu a busca em matérias jornalísticas e críticas especializadas da época para contextualizar os personagens em relação à trama.

Tendo consciência da centralidade da mídia no mundo, é necessário que os detentores do poder midiático tenham responsabilidade na representação de sujeitos que são marginalizados pela sociedade. Afinal, as ficções seriadas têm um papel importante na formação de gostos, hábitos e valores sociais, além de legitimarem e reconfigurarem a própria cultura. O modo como as temáticas são engendradas nas telenovelas, minisséries e seriados vai tensionar ou não os telespectadores, incitá-los a pensar sobre a vida cotidiana, sobre posicionamentos éticos e políticos, ou mantê-los numa zona de conforto. Nessa via, e sobretudo por se tratar de entretenimento, os produtores de teledramaturgia – ainda que não se atribuam a função educativa e formativa – precisam considerar o quanto o seu produto ecoa sobre a sociedade e a espelha. Obviamente não só a telenovela é construtora de realidades toda a programação televisiva contribui para essa conformação, assim como a mídia de maneira geral.

Diante do machismo, da homofobia e da transfobia enfrentados por milhares de brasileiros e brasileiras todos os dias, acredito que os trabalhos acadêmicos em torno das questões de gênero ainda são insuficientes. Num país onde a cada 28 horas um homossexual

morre de forma violenta²³, se relacionar homoafetivamente ou homossexualmente é uma forma de resistência e existência e, ao mesmo tempo, os meios de comunicação têm papel importante para a aceitação, a pacificação e a conscientização sobre essas questões.

²³ Disponível em: <http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2016/06/cada-28-horas-um-homossexual-morre-de-forma-violenta-no-brasil.html>. Acesso em: 06 de julho de 2017.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. **Telenovela, consumo e gênero**: “muitas mais coisas”. Bauru: EDUSC, 2003, 374 p.
- BUTLER, Judith. **Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do sexo**. In: LOURO, Guacira. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-167
- BUTLER, Judith. **Sujeitos do gênero/sexo/desejo**. In: BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 15-49.
- CRETAZ, Livia. **Vilania e homossexualidade: O personagem Félix Khoury da telenovela Amor à vida nas leituras da Comunidade LGBT na cidade de São Paulo**. 2015.. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo) - ESPM-SP, São Paulo, 2015.
- DOS SANTOS, Alexandre Tadeu. **Afinal, o que é docudrama?** Embu das Artes: Alexa Cultural, 2013. 180 p.
- ENFIELD, Julie. **A história íntima do beijo**. São Paulo: Matrix, 2008. 156 p.
- GOULART, Ana Paula Ribeiro; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Org.). **Televisão, história e gêneros**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Telenovela como recurso comunicativo**. **Matrizes**, São Paulo, , n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.
- _____, Maria Immacolata Vassallo de. **O País na ficção: Brasil - No limiar de novos rumos**. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco (Org.). **A ficção televisiva em países ibero-americanos: narrativas, formatos e publicidade**. São Paulo: Globo, 2009. p. 101-149.
- _____, Maria Immacolata Vassallo de. **O País na ficção: Brasil - Panoramas ficcionais diante do novo, em busca do novo**. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; VILCHES, Lorenzo (Org.). **Mercados Globais, histórias nacionais**. São Paulo: Globo, 2008. p. 83-115.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- _____, Guacira Lopes. **Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação**. **Revista Estudos Feministas**, n.2 v.9 2001, p. 541-553
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.
- MACHADO, Arlindo. VÉLEZ, Marta Lúcia. **Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão**. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. v. 8, 2007, p. 2-15

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MELO, José Marques de. **As telenovelas da Globo**: produção e exportação. São Paulo: Summus, 1988.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 11, n. 21, p. 150-182.

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e Realidade**: a construção do cotidiano na tele novela. 1ª. ed. Embu das Artes: Alexa Cultural, 2013.

NASCIMENTO, Fernanda. **Bicha (nem tão) má**: LGBTs em telenovelas. Rio de Janeiro: Multifoco, 2015.

OLIVEIRA, José Aparecido de. **A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA E A RECEPÇÃO DA HOMOAFETIVIDADE NA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA**: consumo, representação e identidade homossexual.. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2014.

ORTIZ, Renato. RAMOS; José Mário Ortiz. A produção industrial e cultural da telenovela. In: ORTIZ, Renato. BORELLI; Silvia Helena Simões. RAMOS; José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PARKER, Richard. Cultura, economia política e construção social da sexualidade. In: LOURO, Guacira. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.125-149.

RICH, Adrienne. Desfazendo o “natural”: a heterossexualidade compulsória e o *continuum* lésbico. **Revista Bagoas**, Natal, v. 4 n. 5, 2010. p. 45-55.

_____, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Revista Bagoas**, Natal, v. 4 n. 5. 2010, p. 17-44.

SALIH, Sara. O gênero. In: SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 63-103.

STYCER, Maurício. **Adeus controle remoto**: uma crônica do fim da TV como a conhecemos. Porto Alegre: Arquipélago, 2016.

TOMAZETTI, Tainan Pauli. Género, diversidad (o diferencia?): interlocuciones y rupturas para el análisis de la publicidad televisiva en Brasil. In: MALDONADO, Efendy; GARCÍA, Nicolás Lorite; BONIN, Jiani Adriana. (Org.). **Publicidad, propaganda y diversidades socioculturales**. Quito: CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES DE COMUNICACIÓN PARA AMERICA LATINA, 2016. p 305-317.

TRINDADE, Welton Danner. **Os efeitos dos personagens LGBTs de telenovelas na formação de opinião dos telespectadores sobre homossexualidade**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica)- PUC-SP, São Paulo, 2010.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 35-82

WITTIG, Monique. **O pensamento hetero**. 1980.

ANEXO A

Quadro com personagens que tiveram um relacionamento gay ou lésbico nas telenovelas da TV Globo de 1974 à 2013, com base no quadro elaborado por Fernanda Nascimento no livro *Bicha (nem tão) má: LGBTs em telenovelas* (2015).

Obra	Autor	Personagem	Performatividade	Ano
O Rebu	Bráulio Pedroso	Glorinha	Heteronormativa	1974
O Rebu	Bráulio Pedroso	Roberta	Heteronormativa	1974
Brilhante	Gilberto Braga	Cláudio	Heteronormativo	1981
Brilhante	Gilberto Braga	Sérgio	Heteronormativo	1981
Brilhante	Gilberto Braga	Inácio	Heteronormativo	1981
Roda de Fogo	Lauro César Muniz	Mário	Camp	1986
Roda de Fogo	Lauro César Muniz	Jacinto	Camp	1986
Mandala	Dias Gomes	Cris	Heteronormativo	1987
Mandala	Dias Gomes	Laio	Heteronormativo	1987
Mandala	Dias Gomes	Argemiro	Camp	1987
Vale Tudo	Gilberto Braga	Marília	Heteronormativa	1988
Vale Tudo	Gilberto Braga	Cecília	Heteronormativa	1988
Vale Tudo	Gilberto Braga	Laís	Heteronormativa	1988
Mico Preto	Marcílio Moraes	José Maria	Camp	1990
Mico Preto	Marcílio Moraes	José Luis	Camp	1990
A próxima vítima	Silvio de Abreu	Sandrinho	Heteronormaivo	1995
A próxima vítima	Silvio de Abreu	Jéfferson	Heteronormativo	1995
Salsa e Merengue	Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa	Tereza	Heteronormativa	1996
Salsa e Merengue	Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa	Dayse	Heteronormativa	1996
A indomada	Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares	Zenilda	Heteronormativa	1997
A indomada	Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares	Sebastiana	Butch	1997
Por Amor	Manoel Carlos	Alex	Heteronormativo	1997
Por Amor	Manoel Carlos	Rafael	Heteronormativo	1997
Torre de Babel	Silvio de Abreu	Leila	Heteronormativa	1998
Torre de Babel	Silvio de Abreu	Rafaela	Heteronormativa	1998
Suave Veneno	Aguinaldo Silva	Uálber	Camp	1999
Suave Veneno	Aguinaldo Silva	Claudionor	Heteronormativo	1999

Desejos de Mulher	Euclides Marinho	Tadeu	Camp	2002
Desejos de Mulher	Euclides Marinho	Ariel	Camp	2002
Mulheres Apaixonadas	Manoel Carlos	Rafaela	Heteronormativa	2003
Mulheres Apaixonadas	Manoel Carlos	Clara	Heteronormativa	2003
Sabor da Paixão	Ana Maria Moretsohn	Silvano	Heteronormativo	2002
Sabor da Paixão	Ana Maria Moretsohn	Quintino	Heteronormativo	2002
Celebridade	Gilberto Braga	Dora	Heteronormativa	2003
Celebridade	Gilberto Braga	Laura	Heteronormativa	2003
A Lua me disse	Maria Carmem e Miguel Falabella	Valdo	Heteronormativo	2005
A Lua me disse	Maria Carmem e Miguel Falabella	Samovar	Camp	2005
Senhora do Destino	Aguinaldo Silva	Jennifer	Heteronormativa	2004
Senhora do Destino	Aguinaldo Silva	Leonora	Heteronormativa	2004
Senhora do Destino	Aguinaldo Silva	Ubiracy	Camp	2004
Senhora do Destino	Aguinaldo Silva	Turcão	Heteronormativo	2004
América	Glória Perez	Júnior	Camp	2005
América	Glória Perez	Zeca	Heteronormativo	2005
Belíssima	Silvio de Abreu	Karen	Heteronormativa	2005
Belíssima	Silvio de Abreu	Rebecca	Heteronormativa	2005
Páginas da Vida	Manoel Carlos	Marcelo	Heteronormativo	2006
Páginas da Vida	Manoel Carlos	Rubens	Heteronormativo	2006
Paraíso Tropical	Gilberto Braga e Ricardo Linhares	Rodrigo	Heteronormativo	2007
Paraíso Tropical	Gilberto Braga e Ricardo Linhares	Tiago	Heteronormativo	2007
Paraíso Tropical	Gilberto Braga e Ricardo Linhares	Hugo	Camp	2007
Paraíso Tropical	Gilberto Braga e Ricardo Linhares	Felipe	Heteronormativo	2007
Duas Caras	Aguinaldo Silva	Bernardinho	Camp	2007
Duas Caras	Aguinaldo Silva	Carlão	Heteronormativo	2007
A Favorita	João Emanuel Carneiro	Stela	Heteronormativa	2008
Três irmãs	Antônio Calmon	Nelson	Transita entre	2008

		Santana	Heteronormativo e Camp	
Três irmãs	Antônio Calmon	Adamastor	Camp	2008
Ciranda de Pedra (remake)	Alcides Nogueira	Joice	Heteronormativa	2008
Ciranda de Pedra (remake)	Alcides Nogueira	Letícia	Heteronormativa	2008
Viver a Vida	Manoel Carlos	Narciso	Transita entre Heteronormativo e Camp	2009
Viver a Vida	Manoel Carlos	Osmar	Heteronormativo	2009
Caras e bocas	Walcyr Carrasco	Sid	bissexual/Camp	2009
Caras e bocas	Walcyr Carrasco	André	Heteronormativo	2009
Caras e bocas	Walcyr Carrasco	Cássio	Bissexual/Camp	2009
Ti-Ti-Ti (remake)	Maria Adelaide Amaral	Thales	Heteronormativo	2010
Ti-Ti-Ti (remake)	Maria Adelaide Amaral	Julinho	Camp	2010
Ti-Ti-Ti (remake)	Maria Adelaide Amaral	Osmar	transita entre Heteronormativo e Camp	2010
Insensato Coração	Gilberto Braga e Ricardo Linhares	Hugo	Heteronormativo	2011
Insensato Coração	Gilberto Braga e Ricardo Linhares	Eduardo	Heteronormativo	2011
Morde & Assopra	Walcyr Carrasco	Xavier	Heteronormativo	2011
Morde & Assopra	Walcyr Carrasco	Élcio	Transita entre Heteronormativo e Camp	2011
Morde & Assopra	Walcyr Carrasco	Josué	Heteronormativo	2011
Morde & Assopra	Walcyr Carrasco	Áureo	Camp	2011
O Astro	Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro	Felipe	Heteronormativo	2011
O Astro	Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro	Henri	Camp	2011
Fina Estampa	Aguinaldo Silva	Alice	Heteronormativa	2011
Fina Estampa	Aguinaldo Silva	Íris	Heteronormativa	2011
Fina Estampa	Aguinaldo Silva	Crodoaldo Valério	Camp	2011
Cheias de Charme	Filipe Miguez e Izabel de Oliveira	Sidney	Heteronormativo	2012
Cheias de Charme	Filipe Miguez e Izabel de Oliveira	Wanderley	Heteronormativo	2012
Avenida Brasil	João Emanuel Carneiro	Leandro	Heteronormativo	2012
Avenida Brasil	João Emanuel Carneiro	Roni	Camp	2012

ANEXO B

Clara e Rafaela, em *Mulheres Apaixonadas* (2003) beijam-se enquanto encenam Romeu e Julieta.



Crédito: Reprodução/TV Globo

ANEXO C

Segundo beijo entre Teresa e Estela, no terceiro capítulo de *Babilônia* (2015).



Crédito: Reprodução/TV Globo

ANEXO D

Terceiro e último beijo entre Teresa e Estela, no último capítulo de *Babilônia* (2015)



Crédito: Reprodução/TV Globo

ANEXO E

Cláudio e Leonardo se beijando em *Império* (2015)



Crédito: Reprodução/TV Globo

ANEXO F

Cláudio e Leonardo se beijando em *Império* (2015).



Crédito: Reprodução/TV Globo