UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DE RIBEIRÃO PRETO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

Formações discursivas sobre homossexualidade em telenovelas brasileiras

Eduardo Name Risk

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, como parte das exigências para a obtenção do título de Doutor em Ciências.

Área de concentração: Psicologia em Saúde e Desenvolvimento

RIBEIRÃO PRETO-SP
2018

EDUARDO NAME RISK

Formações discursivas sobre homossexualidade em telenovelas brasileiras

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, como parte das exigências para a obtenção do título de Doutor em Ciências.

Área de concentração: Psicologia em Saúde e Desenvolvimento

Orientador: Prof. Dr. Manoel Antônio dos Santos

RIBEIRÃO PRETO-SP
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Risk, Eduardo Name

Formações discursivas sobre homossexualidade em telenovelas brasileiras / Eduardo Name Risk ; orientador Manoel Antônio dos Santos. -- Ribeirão Preto, 2018.

213 f.

Tese (Doutorado) -- Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de concentração: Psicologia em Saúde e Desenvolvimento.

1. Telenovela. 2. Estudos culturais. 3. Teoria queer. 4. Gênero. 5. Homossexualidade.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Eduardo Name Risk

Título: Formações discursivas sobre homossexualidade em telenovelas brasileiras

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, como parte das exigências para a obtenção do título de Doutor em Ciências.

Área de concentração: Psicologia em Saúde e Desenvolvimento

Aprovado em: __ / __ / __

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Pesquisa desenvolvida junto ao:

VIDE | O2REV
grupo de ação e pesquisa
em diversidade sexual

Apoio financeiro:

Este estudo foi desenvolvido com o apoio do Programa de Demanda Social (Cota Institucional) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por meio da concessão de bolsa de doutorado de outubro de 2014 a janeiro de 2018, sob a orientação do Prof. Dr. Manoel Antônio dos Santos.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Manoel Antônio dos Santos, pela amizade, nutridora do meu potencial e do meu lirismo, pela disponibilidade e dedicação incondicional a esta tese, sua inspiração e mãos dramáticas deram a ela o *script* que lhe faltava.

Ao Prof. Dr. Richard Miskolci e ao Prof. Dr. Ari Fernando Maia pela leitura e importantes contribuições na ocasião do exame de qualificação da presente tese.

Aos meus pais, Carlos e Augusta, ao meu irmão, Cassio, à minha sobrinha, Ana Beatriz, obrigado por me fazerem persistir quando o caminho mais fácil era aquiescer às dificuldades que a vida traz a todos nós. À memória de minha avó, Augusta, mulher à frente do seu tempo.

Ao Prof. Dr. Geraldo Romanelli, meu orientador de iniciação científica e de mestrado, que em mim despertou a vocação sociológica que refrata meu olhar.

À Profa. Dra. Lucy Leal Melo Silva pelos incentivos constantes, por seu olhar encorajador e otimista, mesmo diante das mais difíceis adversidades.

À Profa. Dra. Ana Paula Soares da Silva, Profa. Dra. Clarissa Mendonça Corradi Webster, Profa. Dra. Eucia Beatriz Lopes Petean, Profa. Dra. Francirosy Campos Barbosa, Profa. Dra. Luciana Carla dos Santos Elias, Prof. Dr. Miguel Bairrão, Profa. Dra. Vera Lucia Navarro, Prof. Dr. Reinaldo Furlan, Profa. Dra. Sonia Regina Pasian, sempre disponíveis para o diálogo e, assim, afetuosamente, me incentivaram a persistir.

Ao Prof. Dr. Fernando de Figueiredo Balieiro, pela amizade e constantes interlocuções, além das sempre bem-vindas indicações bibliográficas.

À Alice Costa Macedo, de alma para alma, e à Lucimar Fortes Paiva que, no final deste percurso, mostrou-me que, para além dos fantasmas e das sombras, há um fio de vida que se tece dentro de nós.

Aos amigos e amigas, em especial, Marina Marques, Vitor Hugo de Oliveira, Silvana Baratto, Patricia Carraro, Pedro Maçaranduba, Yurín Garcêz, Gianni Elias Sabino, Nichollas Areco, Maíra Colombarolli, André Braule, Rafael Dalle Mulle e José Egídio Oliveira.

Aos colegas do Laboratório de Ensino e Pesquisa em Psicologia da Saúde (LEPPS) do Departamento de Psicologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo.

Aos funcionários do Departamento de Psicologia e do Serviço de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, em especial, à Dra. Érika Arantes de Oliveira-Cardoso e à Dra. Licia Barcelos de Souza.

A quem quer que tenha inventado o café e a coca-cola zero, sem a cafeína eu não persistiria. Ao Mario Prata, cujas crônicas leves e politicamente incorretas, talvez impublicáveis nesta década em que muito se opina, e pouco se lê, trouxeram dose extra de humor no infindável e moroso trabalho que é escrever uma tese.

Ao Programa de Demanda Social (Cota Institucional) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida.

*Quem quer que sejas: deixa tua alcova,
da qual já sabes tudo que desejas;
teu lar na tarde, longe, se renova,
quem quer que sejas.*

*Com teus olhos exaustos, que ainda a custo
entre os gastos umbrais logram passar,
ergues inteira a sombra dum arbusto
posto ante o céu - esguio, singular.*

*E tens já pronto o mundo: estranho assim
como palavra que amadurecesse
no silêncio, e que teu olhar esquece
quando lhe captas o sentido, enfim...*

RESUMO

RISK, E. N. (2018). *Formações discursivas sobre homossexualidade em telenovelas brasileiras* (Tese de Doutorado). Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto.

Por indústria cultural entende-se o conjunto de meios de produção e reprodução a partir dos quais a obra de arte, seu projeto conceitual e valor artístico se corrompem na forma de mercadoria. Por outro lado, estudar a cultura de massa exige escrutinar sua hibridização com aspectos da cultura popular e com as relações de sociabilidade próprias de cada contexto sócio-histórico. Na história da televisão brasileira, a novela é um produto bastante popular, que adquiriu características próprias na qualidade de gênero televisivo. Desde a década de 1970, as telenovelas brasileiras incorporam uma série de personagens homossexuais, que passaram por sucessivas transformações. Em um primeiro momento, as personagens homossexuais foram apresentadas majoritariamente de forma estereotipada e caricata, como homens efeminados e afetados, que desempenhavam uma função cômica e secundária na narrativa. Posteriormente, passaram a ocupar posições de maior destaque na trama narrativa e a apresentar características identificadas pelas normas de gênero como masculinizadas, além de buscarem vínculos monogâmicos. Os estudos *queer* oferecem instigante recurso teórico-crítico para discutir essas representações e mudanças na figura do homossexual, retratado pela teledramaturgia brasileira, à medida que colocam em xeque a coerência e estabilidade do sujeito enquanto “portador” de uma “orientação sexual”, tais quais as personagens planas das telenovelas performatizam. Ao considerar esses pressupostos, bem como a relevância de operar uma análise crítica dos modos como a homossexualidade tem sido historicamente tratada no principal produto da indústria cultural brasileira, o presente estudo teve por objetivo analisar as formações discursivas sobre homossexualidade em telenovelas brasileiras, veiculadas em horário nobre, a partir de sua articulação com matrizes culturais, sociais e históricas. Para tanto, foi realizada pesquisa qualitativa e estabelecidos critérios para composição do *corpus* a partir de cenas de três telenovelas da década de 2010 que tivessem personagens gays ao longo de toda trama, além de notícias divulgadas sobre cada trama em *sites*, revistas e jornais à época de sua exibição. As cenas selecionadas foram transladadas. Os dados foram analisados conforme o referencial teórico dos estudos *queer*, estudos culturais, além da literatura da área de comunicação sobre telenovelas. Com base nas enunciações sobre homossexualidade presentes no *corpus*, foram estabelecidos perfis caricaturais das personagens que serviram de base para delimitar as formações discursivas sobre homossexualidade à luz das matrizes sociais, históricas e culturais. Foram elaboradas quatro categorias descritivas das formações discursivas sobre homossexualidade presentes nas telenovelas, a saber: *comicidade e moralidade*, *armário e hegemonia heterossexual*, *relações afetivas* e *relações familiares*. A presença das homossexualidades na teledramaturgia brasileira das últimas décadas tem sua relevância por permitir dar visibilidade e estimular o debate público a respeito do tema. Por outro lado, a análise crítica demonstrou que a representação de personagens gays nas novelas é problemática, pois se apoia largamente em clichês, contribuindo assim para reforçar estereótipos de gênero e sexualidade, em particular os disseminados em relação à homossexualidade. Além disso, as personagens se revestem do argumento identitário, que busca naturalizar e normalizar as sexualidades dissidentes, sem conseguir colocar em pauta os imperativos coercitivos da heteronormatividade.

Palavras-chave: Telenovela. Estudos culturais. Teoria queer. Gênero. Homossexualidade.

ABSTRACT

RISK, E. N. (2018). *Discursive formations on homosexuality in Brazilian telenovelas* (Tese de Doutorado). Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto.

By cultural industry is meant the set of means of production and reproduction from which the work of art, its conceptual design and artistic value are corrupted in the form of merchandise. On the other hand, studying mass culture requires scrutinizing its hybridization with aspects of popular culture and with the sociability relationships of each socio-historical context. In the history of Brazilian television, the novel is a very popular product, which acquired its own characteristics as a television genre. Since the 1970s, Brazilian telenovelas have incorporated a series of homosexual characters, who have undergone successive transformations. At first, homosexual characters were presented mostly stereotypically and carically, as effeminate and affected men, who played a comic and secondary role in the narrative. Subsequently, they began to occupy positions of greater prominence in the narrative plot and to present characteristics identified by the norms of gender as masculinized, in addition to seeking monogamous ties. Queer studies offer an instigating theoretical-critical resource for discussing these representations and changes in the figure of the homosexual, portrayed by Brazilian teledramaturgy, as they challenge the coherence and stability of the subject as “bearer” of a “sexual orientation”, such as the flat characters of telenovelas perform. In considering these assumptions, as well as the relevance of performing a critical analysis of the ways in which homosexuality has been historically treated in the main product of the Brazilian cultural industry, the present study aimed to analyze the discursive formations on homosexuality in Brazilian telenovelas, noble, from its articulation with cultural, social and historical matrices. For that, a qualitative research was carried out and criteria were established for composition of the corpus from scenes of three telenovelas of the decade of 2010 that had gay characters throughout the plot, as well as news stories about each plot in websites, magazines and newspapers at the time of its exhibition. The selected scenes have been translated. The data were analyzed according to the theoretical framework of queer studies, cultural studies, as well as the literature on the area of communication about telenovelas. Based on the statements on homosexuality present in the corpus, caricature profiles of the characters that served as the basis for delimiting the discursive formations on homosexuality in light of the social, historical and cultural matrices were established. Four descriptive categories of the discursive formations on homosexuality present in telenovelas were elaborated, namely: *comedy and morality*, *closet and hegemony*, *affective relations* and *familiar relations*. The presence of homosexuality in Brazilian theater in the last decades has its relevance for allowing visibility and stimulating the public debate on the subject. On the other hand, the critical analysis showed that the representation of gay characters in novels is problematic, since it relies heavily on clichés, thus contributing to reinforce stereotypes of gender and sexuality, particularly those disseminated in relation to homosexuality. In addition, the characters take on the identity argument, which seeks to naturalize and normalize dissident sexualities, without being able to put into question the coercive imperatives of heteronormativity.

Keywords: Soap opera. Cultural studies. Queer Theory. Gender. Homosexuality.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO, ou: Aquilo que vem antes da exibição do primeiro capítulo.....	19
1 INTRODUÇÃO	23
1.1 A indústria cultural e seus tentáculos, segundo Adorno e Horkheimer.....	24
1.2 A crítica de Martín-Barbero a Adorno e Horkheimer	34
1.3 Estudos culturais na perspectiva de Raymond Williams.....	37
1.4 Estudos culturais na perspectiva de Stuart Hall.....	46
1.4.1 Discurso e linguagem, segundo Stuart Hall.....	50
1.5 Subjetividade e televisão no Brasil.....	55
1.5.1 Breve histórico da televisão no Brasil: <i>Vem aí, mais um campeão de audiência</i>	65
1.6 A construção da telenovela à brasileira	68
1.6.1 Personagens gays nas telenovelas, no cinema e na literatura latino-americana	78
1.7 Homossexualidades e estudos <i>queer</i>	86
1.7.1 Parir o improvável: o contexto sociocultural e histórico do <i>queer</i>	87
1.7.2 Estudos <i>queer</i> : da norma encarnada ao improvável sujeito	98
1.7.2.1 Sujeito e subjetividade em Butler.....	98
1.7.2.2 Gênero e normalização em Butler	102
2 JUSTIFICATIVA	113
3 OBJETIVOS	115
4 MÉTODO	117
4.1 Delineamento metodológico.....	117
4.2 Construção do <i>corpus</i>	119
4.3 Procedimento	124
4.3.1 Coleta de dados.....	124
4.3.2 Análise dos dados	126
5 RESULTADOS E DISCUSSÃO	131
5.1 Contexto geral das novelas analisadas.....	131
5.1.1 Amor à vida	132
5.1.2 Império	133

5.1.3 Babilônia	134
5.2 Em cena, as personagens e sua caracterização	135
5.3 Personagens gays: enunciações a partir do <i>corpus</i>	139
5.3.1 Perfis das personagens gays a partir do <i>corpus</i>	147
5.4 Formações discursivas sobre homossexualidade	149
5.4.1 Comicidade e moralidade.....	152
5.4.2 Armário e hegemonia heterossexual	166
5.4.3 Relações afetivas	174
5.4.4 Relações familiares	180
 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 191
 7 REFERÊNCIAS.....	 197
 APÊNDICES.....	 207

APRESENTAÇÃO, ou: Aquilo que vem antes da exibição do primeiro capítulo

- Mãe, ela beijou o moço na boca? De verdade?
- Sim, meu filho!
- Mas eles são namorados?
- Não, é de mentirinha, é novela.
- Mas, se eles não são namorados, como ela pode beijá-lo na boca? Ela não deveria colocar um guardanapo para se proteger?
- Ela é uma atriz, ele, um ator, isto é parte do trabalho deles, é tudo mentira.
- Humm...

À noite, por volta das 20h00, eu, meus pais e meu irmão mais velho religiosamente nos sentávamos na sala para assistirmos à novela. Todos os quatro e, futuramente, minha avó, quando foi morar conosco. Além do almoço, durante a semana, era o momento em que ficávamos juntos. Minha mãe costumava prestar atenção na trama, muitas vezes criticando uma ou outra coisa. Meu pai acompanhava, mas fingia não prestar atenção, às vezes lia o jornal enquanto assistia à novela olhando pelos cantos dos olhos, sem virar a cabeça e, vez ou outra, pontificava: “novelinha sem vergonha”, “esta daí é vesguinha”, “esta é a sirigaita”.

Estávamos nos anos 1990. Nessa época, como não existia acesso doméstico à internet, ainda uma novidade nos lares brasileiros, era na Folha de São Paulo, em casa, ou nas bancas de jornal, por meio das manchetes das revistas, que eu me inteirava dos detalhes da trama, *quem ia matar quem*, qual personagem ia se casar, qual ia morrer ou ficar rico, e por aí afora. Aos domingos, lia o resumo semanal da então “novela das oito” para minha avó, no extinto suplemento *TV Folha*. Sua memória aos poucos fraquejava e então ela me perguntava: “Quem é essa?”, “Vó, é aquela que se casou com fulano!”, “Vó, o que a senhora acha disto?”, “Novela é tudo igual, meu filho, tudo bobagem, serve para passar o tempo, muita mexida”, “Vó, o que a senhora acha da Marta Suplicy?”, “Não gosto dela, meu filho, ela ia à televisão e dizia para as moças: ‘Faz sexo, faz sexo que é bom!’”. Em algumas ocasiões, quando sua irmã nos visitava e minha avó comentava algo da novela, minha tia-avó retrucava: “Madrinha” – assim ela chamava minha avó, que também era sua madrinha de batismo, “não vejo mais novela, o padre disse que só ensina bobagem e o que a igreja manda, eu obedeço!”.

O rádio de pilha da Neusa, que trabalhava em casa, era outra fonte segura para me atualizar sobre as peripécias das novelas, momento em que aproveitávamos para conversar a respeito das últimas escaramuças do vilão da vez, enquanto ela limpava a cozinha ou

preparava nosso almoço. Alimento para a sociabilidade cotidiana, a novela também era assunto comentado na escola, ecoando as vozes de casa, que incluíam minha mãe, minha avó e Neusa.

Tão certo quanto a manhã que sobrevinha a noite, uma novela sucedia a outra e, em pouco tempo, nos esquecíamos da trama rocambolesca da narrativa anterior e nos concentrávamos no enredo da sucessora. No entanto, algumas personagens icônicas deixaram suas marcas indeléveis no imaginário da época. As vilãs prototípicas: Iolanda Pratini de *Dancing days*, e Odete Roitman de *Vale tudo*, o “Painho” de *Renascer*, a “Bonitona do Morumbi” de *A próxima vítima*, a Helena de *Laços de família*, dentre tantas personagens memoráveis.

Toda pessoa que está habituada a seguir folhetins televisionados sabe que determinados enredos e intrigas costumam ressurgir em diversas novelas. Certas situações esquemáticas e arquetípicas se repetem com previsível regularidade, tais como: vilã ou vilão que passa a novela inteira tramando armações para separar o mocinho da mocinha. Essas estruturas recorrentes parecem ter a capacidade regeneradora da Hidra de Lerna, figura mitológica com corpo de dragão e suas nove cabeças que soltavam fogo. Oito delas renasciam quando cortadas, mas a nona era imortal. Na antiga terra de Argos, Hércules decepou as oito cabeças, enquanto um amigo as cauterizava com fogo. A nona foi enterrada, porém teve de vigiá-la eternamente, para impedir que ressurgisse.

Com o decorrer do tempo fui me distanciando do hábito de acompanhar novelas, no entanto, conversar sobre elas sempre foi um modo de vasculhar as memórias da minha infância e tangenciar minha adolescência. Depois que ingressei no curso de graduação em Psicologia, talvez pela avidez de outros interesses que emergiram diante de um novo mundo que a faculdade descortinava para mim, com as primeiras descobertas intelectuais, somadas às urgências do corpo e as renitências das amizades, nesse torvelinho no qual eu fui me deixando ser afetado, praticamente abandonei o hábito arraigado de ver novelas, talvez um tanto por filiar-me aos clichês próprios da minha geração, que as escrutinava sob rigoroso crivo crítico, como “produto da sociedade de massas”, “ópio teleguiado do povo”, “veículo da alienação dos pobres e da classe média”. Assim, aos poucos, me esqueci delas, porém uma parte de mim, renitente, permaneceu atada às memórias que resistiram.

Cumpré esclarecer que, embora no decorrer das páginas seguintes eu adote a terceira pessoa do singular para me expressar, posso dizer que compareço em cada página na primeira pessoa, na tentativa de ser autor, de ensaiar uma resposta acadêmica àquilo que vou me tornando a cada movimento, projetado nas novelas que acompanhei com ávido interesse

quando criança e nas renitentes questões que pontuaram minha adolescência, e que se estenderam por minha adultez e caminho para a busca da maturidade que se avizinha. Talvez o *menino noveleiro* tenha se perdido entre as diversas facetas da vida afobada, sem tempo ou com tempo para refletir sobre o vivido, entre as angústias insistentes que calam ou despertam o autêntico pensar. Talvez o outrora menino noveleiro hoje nem veja tanta graça em novela, concordando em parte com o anátema que paira sobre essas produções requeitadas da indústria cultural, “um poço de caricaturas planificadas”, “um arremedo mal alinhavado da áspera realidade social do país”. Por outro lado, penso que as telenovelas podem ser um produto muito mais complexo do que fazem crer esses juízos apressados, superficiais e simplificadores. Como narrativas destinadas ao consumo conspícuo das massas, são parte constitutiva do tecido narrativo de minha história: entre a roda do seletor analógico, um menino viu um “Brasil na TV” ou “o amor no buraco da fechadura” – como sapecou Nelson Rodrigues certa vez, em uma de suas tiradas magistrais –, e agora se despede ou se fantasia de autor para, na posição de suposta superioridade conferida pelo discurso acadêmico, escrever e se inscrever em uma tese de doutorado.

Adiante, na *Introdução*, apresentarei o conceito de indústria cultural, na acepção de seus fundadores, Theodor Adorno e Max Horkheimer, e as tentativas de autores brasileiros de adaptá-lo à cultura digital contemporânea. Em seguida, apresento a crítica de Jesús Martín-Barbero ao “estrabismo e etnocentrismo” de Adorno e Horkheimer, palavras do autor, panorama que serve para o deslindamento de seu modelo para o estudo da mediação entre cultura de massa e cultura popular, sociedade, política e história.

Apresentadas as críticas à indústria cultural, serão discutidas as contribuições específicas Raymond Williams e Stuart Hall para os estudos culturais, o primeiro em diálogo com o materialismo histórico de Marx e estudos da literatura inglesa, o segundo em diálogo com o legado de Williams em interface com o estruturalismo, o pós-colonialismo e com Michel Foucault. Situada a concepção de cultura que fundamenta a presente tese, apresentarei as críticas que os estudiosos da comunicação dirigem ao que chamam de “caráter ilusório” da televisão brasileira, para, na sequência, discorrer brevemente sobre a história da TV em nosso país, cujo padrão atual remonta seus anos de formação em convivência estreita com o projeto de modernização mambembe do Brasil, propalado pela ditadura militar (1964-1985).

Na sequência, farei um breve histórico da telenovela à brasileira e sua estrutura teledramatúrgica, para, então, discutir como as relações de gênero e as sexualidades não heterossexuais têm sido nela discursivizadas. Por fim, ainda na *Introdução*, apresento breve histórico da teoria *queer* em diálogo com Foucault, em especial, a partir de sua conceituação

sobre a história da sexualidade e sua concepção sobre as relações de poder, terreno nebuloso que prepara para o desafio de escrutinar algumas contribuições de Judith Butler no que tange às regulações de gênero e aos enquadramentos normativos que cindem vidas dignas de serem vividas em detrimento daquelas que transgridem padrões de inteligibilidade social.

Após declinar a estrutura teórica da tese, apresento a justificativa do estudo e seu objetivo, qual seja, analisar de que modo(s) formações discursivas sobre homossexualidade, no bojo do panorama histórico, social e cultural, são discursivizadas em telenovelas brasileiras da década de 2010. Na seção *Método*, discorro sobre as perspectivas qualitativas que fundamentaram a composição do *corpus* do presente estudo, além dos desafios para transformar a linguagem teledramatúrgica em linguagem passível de inquirição científica, segundo os critérios adotados para constituição do *corpus*, coleta e análise dos dados. Na seção *Resultados e Discussão*, são apresentadas as enunciações e formações discursivas sobre homossexualidade a partir da análise do *corpus*, em especial, apresento alguns perfis caricaturais e recorrentes nas tramas que servem de base para a discussão sobre as formações discursivas a respeito do objeto de estudo. Finalmente, despeço-me, para felicidade e alívio do leitor, nas *Considerações finais*.

1 INTRODUÇÃO

Insisti no mais visível. Desejaria dirigir-me para coisas ligeiramente menos visíveis mostrando como a televisão pode, paradoxalmente, ocultar mostrando, mostrando uma coisa diferente do que seria preciso mostrar caso se fizesse o que supostamente se faz; isto é, informar; ou ainda mostrando o que é preciso mostrar, mas de tal maneira que não é mostrado ou se torna insignificante, ou construindo-o de tal maneira que adquire um sentido que não corresponde absolutamente à realidade.

Pierre Bourdieu - Sobre a televisão (p. 24)

No mundo ocidental, desde a década de 1960 do século passado, drásticas transformações têm ocorrido no plano dos costumes, da moralidade e dos valores no que tange às relações de gênero, à sexualidade e à família que, com as transformações da modernidade, instilaram uma série de movimentos sociais, dentre eles, os feminismos e o outrora denominado *movimento gay*, em busca de legitimação, equidade social e valorização das diferenças. A indústria cultural, controverso conceito cunhado por Adorno e Horkheimer na década de 1940, é parte dessas mudanças: a cultura, então apropriada e espoliada pelo capital, passou a difundir por meio do cinema, televisão, propaganda, rádio, histórias em quadrinho, dentre outros, padrões de comportamento e de conduta norteadores de mudanças críticas, além de reproduzir discursos reacionários e moralizantes encampados por radicais e conservadores.

A transformação da cultura em mercadoria redundava em uma série de consequências notórias (Kellner, 2001). As produções são populares, venais, procuram atrair expressiva audiência e alcançar certo “consenso” no público consumidor, de modo que seu conteúdo seja atraente e não “ofenda” os padrões estéticos e morais de boa parte da população. Por outro lado, em busca de atingir amplo público, seus produtos eventualmente podem transgredir convenções sociais, apresentar certa crítica social, além de valores não moralizantes, fruto da ação de movimentos progressistas que anseiam a transformação dos modos de viver. A cultura da mídia, termo utilizado pelo autor para se referir à expansão da cultura por meio das tecnologias contemporâneas, ao mesmo tempo em que difunde os interesses das empresas controladoras da mídia mundial, participa de contendas sociais ao perfilar “posições conflitantes, promovendo às vezes forças de resistência e progresso” (p. 27). Para Kellner, a cultura da mídia não deve ser interpretada como mero aparelho da ideologia dominante, mas deve ser lida e contextualizada segundo discursos e forças sociais específicas. Isso não

significa que essa não tenha valor dominante, dado seu impacto em diferentes segmentos sociais e sua capacidade audiovisual de suplantar “as formas da cultura livresca”¹ (p. 27).

À conflagração existente entre conservadores, liberais e progressistas nos Estados Unidos, Kellner (2001) dá o nome de “guerra cultural”, na qual os primeiros tentam corroer avanços no âmbito da equidade de gênero e da liberação dos costumes, por meio da imposição de valores tradicionais, somada às tentativas de domar o poder político, social e cultural. Para o autor, a mídia constitui uma “arena de lutas”, utilizada por segmentos antagônicos, com intuito de promover seus programas, sendo que ela própria difunde discursos contenciosos, frequentemente de modo contraditório. A indústria do entretenimento e da ficção “articulam conflitos, temores, esperanças e sonhos de indivíduos e grupos que enfrentam um mundo turbulento e incerto” (p. 32).

Variadas teorias investigaram os desdobramentos da cooptação da cultura pelo mercado, um tema caro aos filósofos alinhados à chamada Escola de Frankfurt, como Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Walter Benjamin², ou os intelectuais filiados aos estudos culturais, tais como Raymond Williams e Stuart Hall, dentre outros autores. No entanto, os frankfurtianos leem a cultura de modo diferente daquele preconizado por Williams, Hall e seus seguidores(as), pois os primeiros se restringem a analisá-la enquanto degeneração da arte e processo de dominação das massas, ao passo que os segundos procuram explorar as reações, formas de conflito e de possíveis resistência da heterogênea massa às imposições da cultura comercial. Ao longo desta seção, serão esboçadas as principais ideias dos dois grupos mencionados, dada a sua importância teórica e histórica, e sua pertinência aos propósitos da argumentação que sustenta o presente estudo.

1.1 A indústria cultural e seus tentáculos, segundo Adorno e Horkheimer

A indústria cultural, conceito cunhado por Adorno e Horkheimer (1947/2006), expressa a cooptação da cultura pelo capital (Adorno, 1949/2015) tal qual ocorreu com o corpo (biologia), com a natureza, com o conhecimento e com as relações humanas (Costa, 2013), sendo estruturada por monopólios empresariais que transformaram a arte em negócio, de modo a padronizá-la e reproduzi-la de forma seriada.

¹A divisão entre cultura erudita e cultura popular é controversa e não será aprofundada neste estudo. Para um histórico das versões do conceito de cultura e seus usos nas teorias pós-modernistas, consultar Eagleton (2011).

²Para Benjamin (1955/1986), a reprodução técnica da obra de arte, a partir de cópias, deprecia seu caráter autoral e sua aura, isto é, a singularidade e unicidade presente no original.

O construto indústria cultural refere-se ao conjunto de meios de produção e reprodução a partir dos quais a obra de arte, seu projeto conceitual e valor artístico (Benjamin, 1955/1986), se corrompem na técnica padronizada para cada segmento dos meios de comunicação de massa, revista, livro, cinema, rádio e televisão, comercializados pelas emissoras de televisão e de rádio, pelos estúdios e distribuidoras de filmes e séries, pelas editoras de livros, revistas – e, atualmente, pelos produtos e fantasmagorias da realidade virtual instaurados pelo ambiente da rede mundial de computadores – cujos produtos são consumidos rotineiramente por um público domesticado e “acostumado” ao seu conteúdo médio.

Na concepção crítica de Adorno, a sociedade contemporânea é compreendida como “sociedade administrada”, cuja dimensão cultural é marcada pela “indústria cultural”. A organização social, assim pensada, é dominada pela esfera administrativa, que se espalha para todas as áreas da vida social, inclusive para o âmbito da cultura. A lógica gerencial passa a sujeitar a cultura, ao medi-la conforme normas que lhes são próprias, e que não levam em consideração a qualidade do objeto cultural produzido, distribuído e consumido, que passa a ser julgado segundo padrões exteriores (Cohn, 2014).

Ainda que, atualmente, o conceito em questão apresente importantes limitações, visto que a realidade que se apresenta no contemporâneo é diferente da analisada por Adorno e Horkheimer no contexto europeu do pós-guerra, segundo Costa (2013), “suas limitações não invalidam nem o fenômeno nem tampouco o método crítico” (p. 136), visto que os produtos da indústria cultural estão presentes no cotidiano das nações, sendo originados pela *administração da cultura*, conceito que se refere, na acepção de Adorno e Horkheimer (1947/2006), ao “levantamento estatístico, à catalogação, à classificação que introduz a cultura no domínio da administração” (p. 108).

O atual desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, de acordo com Zuin (2001), ainda que propicie contato entre valores culturais e produções de diferentes regiões do mundo, é marcado pela “fetichização da técnica e reificação das consciências” (p. 9), isto é, pela atribuição de características individualizadas aos produtos da indústria cultural e, simultaneamente, pela dissimulação da felicidade e difusão de ideologias que aprisionam o indivíduo a seus próprios limites sociais. Na interpretação do referido autor, Adorno e Horkheimer evidenciam que, embora os objetos da indústria cultural tenham aspectos característicos e singulares – por exemplo, filmes do gênero *western*, que possibilitam ao espectador diferenciá-los dos restantes, levando-o a crer na preponderância relativa da maquinaria cultural – essa ilusão desmorona quando se verifica que as idiosincrasias dos objetos “nada mais são do que mercadorias padronizadas” que contribuem para a produção de

uma “individualidade danificada”. “Tal debilitação da individualidade é o resultado de um processo social que tem como principal característica a universalização do princípio da lógica da mercadoria tanto na dimensão objetiva como na subjetiva” (p. 11). É preciso, por conseguinte, desmontar o efeito de ilusão produzido pelas fantasmagorias que mercantilizam os modos pelos quais se reproduz a vida social.

Dificulta-se a sobrevivência do pensamento crítico numa sociedade em que os indivíduos se transformam em “caixas de ressonância” de mensagens que seduzem pelo incentivo à integração, muitas vezes cega, a um coletivo regido por uma palavra de ordem autoritária. Quando as pessoas se dessensibilizam em relação aos outros e em relação a si próprias, ou quando os objetos são construídos sem o objetivo de auxiliar a composição de uma vida melhor para todos, estamos diante de um sistema social cujas relações favorecem um clima cultural simpático à reincidência de fatos tais como o assassinato do índio pataxó [Galdino, barbaramente assassinado, em 1997, por jovens de classe média de Brasília (DF)]. (Zuin, 2001, p. 11)

O processo de mercantilização que domina a produção de bens culturais detém duas prioridades: integrar e reconciliar à força grupos sociais diferentes por meio da massificação da cultura que, de modo ilusório, passa a ser vista como elemento para “emancipação coletiva”. Qualquer comportamento que não atenda às demandas imperativas de consumo é taxado como “desviante”, embora superficialmente tenha-se a impressão de que os produtos sejam customizados, pois cada consumidor se diferencia do outro pelas marcas e grifes que escolhe. O indivíduo sente que a possibilidade de ser reconhecido como “sujeito” depende dos produtos e das marcas consumidos, transformados em itens de “necessidade básica”. Ao mesmo tempo, é premido pelo desejo de expurgar as correntes do trabalho fastidioso a que é submetido e de se divertir, por exemplo, assistindo a comédias e se deleitando com produtos fabricados pela indústria do entretenimento (Zuin, 2001).

A influência marxista nas proposições de Adorno é clara, segundo Cohn (2014), “. . . a análise tanto da dimensão social quanto da cultural se articula em torno das condições específicas de uma sociedade centrada na produção de mercadorias e, por essa via, toma-se a própria mercadoria como ponto de partida” (p. 161). A mercadoria consubstancia, por meio das trocas econômicas, a “constelação de relações sociais que remete a uma forma determinada de dominação” (p. 161). Esse raciocínio, quando transposto aos produtos culturais, evidencia que o consumo desses bens corresponde à incorporação, operada por parte dos consumidores, de um conjunto de ideologias, que são escamoteadas pela qualidade mercantil dos mencionados bens.

Em termos históricos, e tomando como eixo o cenário brasileiro, desde a década de 1930 despontam os primórdios do que viria a se tornar uma cultura de massas, segundo Duarte (2015), composta pelo cinema, rádio, dentre outros dispositivos da indústria cultural incentivados pelo Estado Novo varguista. Além disso, a maquinaria cultural é extremamente adequada em “contextos de vigência plena em uma democracia formal, burguesa, na qual as massas devem escolher os governantes que interessam ao sistema econômico . . . pensando, por outro lado, estar elegendo livremente os candidatos que lhes parecem mais adequados” (p. 198), o que justifica a atualidade premente da análise crítica da indústria cultural. Aos países ocidentais interessa destacar a “liberdade” de seus cidadãos, ainda que esta, pelas razões apontadas, seja apenas “ilusória”. Embora, no caso brasileiro, não se possa negar a importância dos meios de comunicação de massa para a construção do que se entende como o “caráter nacional” ao longo do século XX, é a partir de 1985, quando o país tem sua modernização e industrialização consolidadas, somadas ao retorno institucional da democracia, que se fazem presentes as condições objetivas suficientes para o pleno desenvolvimento da indústria cultural.

Atualmente, com o avanço tecnológico, verifica-se uma diversificação impressionante de mídias e um evidente reordenamento dos esquemas de poder que as sustentam, com o advento de novas formas de geração, transmissão e circulação de conteúdos. A expansão das tecnologias de informação e comunicação geraram as condições necessárias para um novo *habitat* midiático, panorama bem diferente daquele analisado por Adorno e Horkheimer, que se debruçaram sobre os primórdios da indústria cultural, nascente em meio à barbárie generalizada instalada pelo regime nazista.

O advento de meios digitais para registro, geração e transmissão de som e imagem torna o sistema cultural mais flexível quando comparado à fase nascente da indústria cultural. Em face às mudanças instauradas nos costumes e na matriz tecnológica da cultura, cabe aos pesquisadores da indústria cultural interpretar os novos fenômenos com base nas ferramentas teóricas legadas por Adorno e Horkheimer, panorama intitulado por Duarte (2011) como “indústria cultural 2.0”. Baseando-se em conceitos clássicos da área, Duarte propõe que a internet tornou o espectador não apenas receptor da mensagem como também emissor de conteúdo, sendo que os meios tradicionais da maquinaria cultural eram unidirecionais – por exemplo, o rádio, considerado por Adorno e Horkheimer uma ferramenta autoritária por dispor hegemonicamente aos ouvintes programas iguais.

Hoje, com as ferramentas de interatividade e convergência das mídias, não se pode subestimar o papel das redes sociais nos movimentos democratizantes, por exemplo, na

primavera árabe, que sacudiu o mundo árabe no início da década de 2010. No entanto, Duarte (2011) constata que a manipulação, estratégia típica da indústria cultural, apenas se aperfeiçoou com base no aspecto bidirecional propiciado pelos meios digitais.

Essa “sofisticação” é evidente no que Türcke (2010) denomina de “coerção da emissão”, tendência das massas serem instadas a transmitir mensagens continuamente, sob pena de “cair” em “estado depressivo”. A coerção não mais se limita à recepção e ao consumo compulsivo dos produtos da indústria cultural, visto que impinge a emissão contínua de mensagens. Independentemente da eventual qualidade e relevância do que é transmitido, o essencial é que se transmita algo ininterruptamente por mensagens de celular, *blogs*, *sites* e redes sociais, o que acaba por funcionar como adesão ao sistema de dominação da indústria como um todo. Carregar, emitir e receber dados de forma incessante e exaustiva torna-se um imperativo para todos os indivíduos, já que não é mais privilégio de uma casta abastada e detentora do monopólio dos meios de produção de conteúdos culturais. Torna-se, também, uma “manifestação existencial”, pois significa fazer-se presente e, assim, evitar o “horror do vazio”, da ociosidade³. Como se todos pensassem: “Afinal de contas, eu sou alguém, logo, é legítimo que tenha anseios de visibilidade”.

Para Duarte (2011), a diferença entre o conceito de obra de arte e mercadoria cultural, cerne da discussão proposta por Adorno e Horkheimer, segue valendo quase ilimitadamente na atual convergência de mídias. A maquinaria cultural digitalizada, transposta para a linguagem flexível e plena de recursos oferecida pelos computadores e *smartphones*, compõe-se da mesma padronização dos produtos de outrora. Ademais, a “coerção da emissão” incessante, compulsiva e irreflexiva, origina a mera e simples reprodução, por parte dos consumidores, dos padrões culturais produzidos pela indústria. A patente incipiência dos conteúdos textuais e audiovisuais transmitidos pelos usuários das tecnologias pode ser analisada como consequência direta da “ininterrupta colonização da cognição das massas por parte da indústria cultural” (p. 113). Findado o arrazoado a respeito da atualidade do conceito de indústria cultural, na sequência, serão apresentadas as concepções clássicas propostas a respeito do tema.

No texto *A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas*, Adorno e Horkheimer (1947/2006) afirmam que a indústria cultural esquematiza seus produtos para o público que, em vez de decifrá-los e de os ajustarem aos seus esquemas

³Para uma discussão sobre cultura digital no contexto da modernidade e do capitalismo e, em especial, do ponto de vista da filosofia de Heidegger, consultar Furlan (2016).

racionais, se resume a consumir *clichês* cujo conteúdo – no caso das novelas, por exemplo – modifica-se apenas na aparência. Nas palavras dos autores, “o mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural” (p. 104). Essa compulsoriedade está presente, por exemplo, nos filmes; o espectador tem a ilusão de que o mundo exterior é refletido sem ruptura nas telas, “o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar . . . o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade” (p. 104). A apreensão do filme, cujo estilo é sistematicamente repetido em diferentes produções do gênero, torna o público hipnotizado, fascinado e obnubilado pelas imagens, posturas e palavras, de modo que possa consumi-lo de forma distraída.

Para Adorno e Horkheimer (1947/2006), a administração da cultura “gira sem sair do lugar”: a padronização do consumo exige que qualquer novidade seja rechaçada, pois significa introduzir um “risco”; pelo contrário, buscam-se “surpresas” familiares, novidades que o público está habituado a apreciar e que permitem ao indivíduo assimilar e ajustar-se rapidamente ao conteúdo consumido. “Nada deve ficar como era, tudo deve estar em constante movimento. Pois só a vitória universal do ritmo da produção e reprodução mecânica é a garantia de que nada mudará, de que nada surgirá que não se adapte” (p. 111). A indústria cultural é também indústria do entretenimento, na qual o adestramento dos consumidores é motivado pela diversão, pela “arte leve” que regozija o momento do “passatempo”, longe das máquinas e do ambiente claustrofóbico do escritório. No capitalismo tardio, “a diversão é o prolongamento do trabalho” (p. 113), os trabalhadores buscam se entreter na rotina do descanso para que estejam novamente em condições de se apresentarem à faina diária. No entanto, a mecanização da cultura, processo agora entranhado nos âmbitos do lazer e no projeto de felicidade, leva o indivíduo a percebê-la como uma cópia do processo de trabalho. O conteúdo do produto consumido é apenas um disfarce repetido da própria serialização do trabalho concentrado na reprodução infinitesimal do *mais do mesmo*. O ócio, o que poderia oportunizar uma janela de “fuga” da rotina extenuante, logo se adapta à lógica da diversão. Para tanto, esse processo não deve requerer qualquer esforço, “o espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio . . . toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada” (p. 113).

Ao longo do texto em questão, Adorno e Horkheimer (1947/2006), em chave psicanalítica, afirmam que a indústria cultural ludibria seus espectadores quanto àquilo que reiteradamente lhes promete, ou seja, excita-se o desejo dos consumidores oferecendo-lhes imagens fascinantes que se prestam a favorecer movimentos de fuga das asperezas de seu

cotidiano. Se na obra de arte apresentava-se a sublimação da pulsão como a satisfação do desejo rompido, “a indústria cultural não sublima, mas reprime, expondo repetidamente o objeto do desejo, o busto no suéter e o torso nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado que o hábito da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo” (p. 115). A excitação perene garante a proximidade do objeto desejante e, paradoxalmente, o distanciamento desse objeto, tal qual a representação mitológica de Tântalo, condenado à sede e à fome mesmo tendo água e comida ao alcance das vistas, pois ao conseguir água, ela escoava de suas mãos.

Para os autores supracitados, inspirados no marxismo e no freudismo, a indústria cultural é, simultaneamente, “pornográfica e puritana”, pois comercializa de forma seriada o objeto sexual, ao mesmo tempo em que, automaticamente, o recalca. Se por um lado a indústria reprime o desejo, por outro o expurga por meio do humor, do riso, da “renúncia bem-sucedida”. “O riso torna-se nela o meio fraudulento de ludibriar a felicidade”, pois substitui a dor do desejo inalcançado, de maneira que cada produto cultural manifesta a renúncia cronicamente imposta pela civilização. “Oferecer-lhes algo e ao mesmo tempo privá-las [pessoas] disso é a mesma coisa. É isso o que proporciona a indústria do erotismo. É justamente porque nunca deve ter lugar, que tudo gira em torno do coito” (p. 116-117). A maquinaria cultural estabelece que as necessidades devem ser apresentadas ao consumidor de modo que sejam saciadas por seus produtos. Todavia, devem ser instituídas de maneira que o espectador se espelhe como “eterno consumidor” ao crer que o desejo ludibriado foi satisfeito nos próprios termos de seu cotidiano, pois se oferece como paraíso sua própria rotina mesmerizante. “A diversão favorece a resignação, que nela quer se esquecer” (p. 117).

O efeito mais notável desse fenômeno não é a estagnação que ele de fato produz, mas o apagamento dos rastros dessa operação. Mesmerizados ficamos todos nós, ao mesmo tempo que enfeitiçados pelas fantasmagorias criadas incessantemente para desviar nossa atenção do essencial, que é a adição a imagens e textos que se repetem infinitamente, na serialidade esterilizadora da espontaneidade que deveria comandar o viver criativo.

O narcisismo é parte da indústria cultural, segundo Freitas (2005), pois seus produtos “glorificam” a imagem feita pelo indivíduo a partir de si mesmo. “O desejo frustrado jamais encontra repouso, pois toda satisfação que obtém é radicalmente ilusória, relativa apenas à atenuação onanista da angústia gerada pelo próprio desejo” (p. 338). Para a autora, ao mesmo tempo em que instila a satisfação narcísica do indivíduo, a maquinaria cultural lhe dá a sensação de que seus padecimentos rotineiros retêm algum sentido, isto é, de que as

circunstâncias presentes podem ser transformadas unicamente por sua iniciativa, uma vez que suas condições de vida não estariam pré-definidas.

No entanto, Adorno e Horkheimer (1947/2006) advertem que o sistema cultural persuade o consumidor de que a “felicidade não deve chegar para todos” (p. 120), mas para aquele que “tira a sorte grande”, ou melhor, para os eleitos pela própria indústria, não por acaso sempre em busca de novas celebridades. As personagens escaladas pelos estúdios cinematográficos representam caricaturas da “nova classe média”. Por exemplo, a atriz simboliza a empregada de escritório cuja indumentária, diferentemente da maioria, cai-lhe de modo perfeito, amoldando-se ao corpo docilizado. “Assim, ela fixa para a espectadora, não apenas a possibilidade de também vir a se mostrar na tela, mas ainda mais enfaticamente a distância entre elas . . . mesmo se todos têm a mesma probabilidade, esta é para cada um tão mínima que é melhor riscá-la de vez e regozijar-se com a felicidade do outro, que poderia ser ele próprio e que, no entanto, jamais é” (p. 120). Ainda que haja características semelhantes entre público e artistas, essa suposta igualdade os aparta de forma absoluta, pois a maquinaria industrial conforma o homem como “ser genérico”, substituível e objetificado, e o esforço pessoal não basta para alcançar o sucesso e a felicidade que, por ora, são frutos do acaso, da premiação pelos bons serviços prestados e das “relações espontâneas e diretas entre os homens” (p. 121).

A partir das leituras de Adorno e Erich Fromm, Silva Junior e Lirio (2006) argumentam que “tanto a tecnologia ideológica como a tecnologia da imagem buscam a adequação dos membros [da sociedade] a determinados objetivos, seja a produção, seja o consumo” (p. 68). Para os referidos autores, a tecnologia imagética não se resume a comercializar os produtos da indústria cultural por meio de imagens e de discursos propalados pelas mídias, tendo em vista que, no bojo desse processo, produz sujeitos “com função de exercer com a máxima perfeição possível o papel de consumidor” (p. 68). A constituição subjetiva desse papel decorre dos discursos e valores veiculados pelas mídias, somados ao uso da imagem como instância formadora do sujeito na qualidade de elemento que mercantiliza um “estilo de existência”. “Com isto, paradoxalmente, promete-se a venda planificada de algo que só poderia ser construído via uma trajetória singular de vida e de embate com as próprias limitações” (p. 68-69). No decorrer desse processo, a marca do produto ou a imagem acabam por ter mais valor do que o próprio produto, constituindo o meio e o fim do ato de consumir.

Mas não só de “divertimento” ou de felicidade “fabricada” vive a indústria cultural. Adorno e Horkheimer (1947/2006), ao discorrerem sobre a formação de uma espécie de “Estado do bem-estar social” europeu, afirmam que os trabalhadores, ao receberem apoio de assistentes sociais, vizinhos, empresários, são alvo de uma “sombra conciliatória sobre os produtos

audiovisuais da indústria cultural” (p. 125), pois a “assistência aos flagelados” é por eles recebida como sinal de “solidariedade”. “Muito longe de simplesmente encobrir o sofrimento sob o véu de uma camaradagem improvisada, a indústria cultural põe toda a honra da firma em encará-lo virilmente nos olhos e admiti-lo com uma fleuma difícil de manter” (p. 125).

Em outras palavras, da mesma maneira que o sofrimento é administrado, registrado e planejado – basta analisar o trabalho de assistentes sociais – a maquinaria cultural transforma o trágico em algo aceito e calculado, persuadindo os indivíduos de que um “destino humano forte e autêntico ainda é possível” (p. 125) quanto maior a quantidade de sofrimento tolerado. Para tanto, o cinema é utilizado como instrumento de “aperfeiçoamento moral”, a sociedade desmoralizada, sujeita aos constrangimentos do sistema, “deve ser compelida à ordem pelo espetáculo de uma vida inexorável e da conduta exemplar das pessoas concernidas”, tendo em vista que “a cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários e não apenas os bárbaros” (p. 126). No caso da indústria cultural, a essa condição soma-se a inculcação da ideia de que o indivíduo deve levar essa “vida inexorável”, isto é, os produtos da maquinaria cultural reproduzem as circunstâncias extremas de vida dos espectadores e dão-lhes o sentimento de que é possível tocar a vida: “basta dar conta de sua própria nulidade, subscrever a derrota – e já estamos integrados” (p. 126).

Enquanto a perspectiva de Adorno e Horkheimer (1947/2006), eivada no ocaso das atrocidades nazistas, apresenta a indústria cultural como um sistema inexorável e deturpador da criação, da autêntica ourivesaria da arte e do trabalho autoral, Morin (1997), em obra escrita na década de 1960 e revisada em início dos anos 1970, embora afirme o caráter industrial assumido pela “arte” nesse contexto, aponta que a criatividade não é de todo suplantada pela mercancia cultural. Tecnicamente, grupos de imprensa, rádio, televisão e estúdios cinematográficos concentram o monopólio das comunicações de massa. A essa se soma a organização burocrática que “filtra a ideia criadora, submete-a a exame antes que ela chegue às mãos daquele que decide – o produtor, o redator-chefe” (p. 25) que, por sua vez, avalia a rentabilidade do assunto e, por fim, delega o trabalho ao técnico. Desse modo, o trabalho do autor encontra-se eclipsado entre o poder burocrático e o poder técnico. A “produção cultural de massa”, termo empregado por Morin, é marcada pelo aparato técnico-burocrático que refrata o caráter pessoal da criação, submetendo-o às engrenagens da produção racional. Todavia, essa condição confronta-se com o caráter do consumo cultural que, seguidamente, exige produtos novos e customizados. Embora um filme possa ser realizado com base em *clichês* – conflito amoroso, que invariavelmente é desenvolvido em um crescendo de tensão até resultar em um “final feliz” –, necessariamente ele deve conter

sua originalidade ou personalidade, da mesma maneira que uma canção ou um programa de rádio necessita imprimir sua marca “original”. Cabe à grande imprensa submeter o “novo”, o “acontecimento”, ou seja, o singular, aos ditames da produção cultural de massa, estabelecê-lo com base em padrões para, em seguida, “restituir sua unicidade”.

A indústria cultural deve, pois, superar constantemente uma contradição fundamental entre suas estruturas burocratizadas-padronizadas e a originalidade (individualidade e novidade) do produto que ela deve fornecer. Seu próprio funcionamento operará a partir desses dois pares antiéticos: burocracia-invenção, padrão-individualidade. (Morin, 1997, p. 25-26)

Essa paradoxal situação, segundo Morin (1997), apoia-se na “estrutura do imaginário social” organizado por meio de arquétipos, “figurinos-modelo do espírito humano que ordenam os sonhos e, particularmente, os sonhos racionalizados que são os temas míticos ou romanescos” (p. 26). Enquanto os gêneros artísticos e suas convenções contribuem para estruturar a obra exteriormente, “as situações-tipo e personagens-tipo”, fundamentados em modelos arquetípicos, impõem-se internamente, de modo que a indústria cultural molda as grandes temáticas romanescas e transforma os arquétipos em estereótipos. Para o autor, romances sentimentais são praticamente “fabricados” com base em protótipos “conscientes e racionalizados” contanto que esses produtos tenham características singulares e individualizadas. No entanto, há ocasiões em que a indústria requer novidades, “é aqui que a produção não chega a abafar a criação, que a burocracia é obrigada a procurar a invenção, que o padrão se detém para ser aperfeiçoado pela originalidade” (p. 26).

Morin (1997) constata, então, que “a criação cultural não pode ser totalmente integrada num sistema de produção industrial” (p. 26), de maneira que a criação goza de certa autonomia diante da produção. Como consequência, a própria indústria, por necessitar de produção variada, prescinde de diferentes empresas de mídia para dar conta dessa flexibilidade requerida. Portanto, a maquinaria cultural é permeável a mecanismos contra a burocratização, pois ela mesma requer alguma margem de liberdade no meio de estruturas segmentadas.

Tanto o cinema, quanto a televisão e o rádio, seguem uma delimitada divisão de trabalho que, no caso do primeiro, origina-se com o *script* ou romance adaptado, passa pela depuração do roteirista, pela visão estética do decorador, pela inventividade plástica do figurinista, pela perícia técnica do operador, pelo rigor meticuloso do engenheiro de som, pelo ouvido apurado do músico, e assim por diante, um time de profissionais cujo trabalho coletivo dá um tom de acabamento coletivo à obra que virá a lume. Esse ordenamento da produção é parte da racionalização instaurada pela indústria cultural e espraia-se nos planos de produção e distribuição dos produtos

culturais de massa. No entanto, essa padronização, compreendida como as “regras clássicas” de cada segmento da indústria cultural – cinema, televisão, rádio – não impede, obrigatoriamente, a ausência de singularidade do produto, muito pelo contrário, a padronização pode sobrepujar ou amortecer a individualidade da obra. “A dialética padronização-individuação tende frequentemente a se amortecer em uma espécie de termo médio” (p. 31).

O apelo à idiosincrasia não depende apenas do autor da obra, a presença de grandes atrizes ou atores pode “superindividualizar” o filme, chegando até a “esmagar” seu criador, muitas vezes “usado” e “enganado” pela indústria cultural como intelectual e artista, a ponto de, em algumas ocasiões, deixar de se “identificar com sua obra” (p. 33). “O trabalho mais desprezado pelo autor é, frequentemente, o que lhe dá melhor remuneração e dessa desmoralizante correlação nascem o cinismo, a agressividade ou a má consciência que se misturam à insatisfação profunda nascida da frustração artística ou intelectual” (p. 33). No entanto, a relação entre padronização e originalidade é sempre dinâmica e modificável a cada nova obra do autor (Morin, 1997).

Na interpretação de Martín-Barbero (2015), os textos analíticos de Morin, quando comparados às propostas de Adorno e Horkheimer, elucidam o desgaste do paradigma frankfurtiano relacionado à indústria cultural e a instauração, em fins de 1960, de crises políticas que tomarão o cultural como eixo de desenvolvimento. Para Morin, o peso da indústria cultural não reside na aplicação da racionalidade técnica, mas no “conjunto de mecanismos e operações através dos quais a *criação* cultural se transforma em *produção*” (p. 89, *itálicos do autor*). Ao contrário do que propunham Adorno e Horkheimer, o autor argumenta que o fato de determinada arte estar inserida no sistema de produção não necessariamente significa que esta perdeu sua criatividade e valor artístico, como é o caso do cinema, mencionado anteriormente.

Adiante, serão apresentadas a leitura de Martín-Barbero (2015) a respeito da obra de Morin e sua crítica à noção de cultura estipulada por Adorno e Horkheimer.

1.2 A crítica de Martín-Barbero a Adorno e Horkheimer

As análises de Morin a respeito da cultura de massa pautam-se em dois aspectos axiais, descritos a seguir conforme a interpretação de Martín-Barbero (2015). O primeiro eixo é relacionado à *estrutura semântica*, que diz respeito à produção do sentido, norteador da indústria cultural, que une ideologia e imaginário ficcional, isto é, o intercâmbio entre matrizes culturais populares e a imprensa/literatura. Analisar a cultura de massa exige

“recuperar” a cultura do folclore. Por exemplo, o folhetim representa um amálgama entre o romance burguês e o imaginário fantástico popular, além de adaptar o gênero do romance à periodicidade da imprensa, conforme a estrutura do jornalismo.

O segundo eixo relaciona-se aos *modos de inscrição no cotidiano*, “dispositivos que proporcionam apoios imaginários à vida prática e pontos de apoio prático à vida imaginária” (Martín-Barbero, 2015, p. 90). Trata-se da crítica ao conceito clássico de alienação, que deprecia como “sonho/diversão” qualquer referência ao imaginário. Para tanto, o autor faz menção aos mecanismos de projeção e identificação, deduzidos por Freud, para analisar as formas pelas quais a indústria cultural responde ao clamor popular por mitos e heróis. “Pois, se uma mitologia ‘funciona’, é porque dá resposta a interrogações e vazios não preenchidos, a uma demanda coletiva latente, por meios e esperanças que nem o racionalismo na ordem dos saberes nem o progresso na dos haveres têm conseguido extirpar ou satisfazer” (p. 91). A opacidade e a impotência política, vivenciada por mulheres e homens, clamam pelo refúgio nos “arquétipos”: a cultura de massa constitui elemento mediador do imaginário com o real.

A crítica de Martín-Barbero (2015) à noção de indústria cultural passa pela leitura histórica de como a formação de uma *sociedade de classes* tornou-se, mediada pela hibridização das classes populares à cultura hegemônica, *sociedade de massas*. Não foi algo imposto “de cima para baixo”, tal qual Adorno e Horkheimer defenderam, pois aquilo que é da ordem “das massas” teve sua origem com base na cultura popular. “Só um enorme estrabismo histórico e um potente etnocentrismo de classe que se nega a nomear o popular como cultura puderam ocultar essa relação” (p. 175), afirma o autor, em clara alusão à *Dialética do esclarecimento* (Adorno, 1947/2006), “a ponto de não enxergar na cultura de massa senão um processo de vulgarização e decadência da alta cultura” (p. 175).

Martín-Barbero (2015) propõe-se, então, a analisar minuciosamente o que chama de *processo de enculturação*, a partir do qual, ao longo dos séculos XIX e XX, as classes populares, plasmadas com a legitimidade burguesa, passam da exigência da subordinação ao imperativo do consenso. Para tanto, além da transformação das massas em classe, originou-se a chamada *cultura de massa*, marcada pela “dissolução do sistema tradicional de diferenças sociais” (p. 174). Esse cenário é fruto da concentração de um contingente substancial de trabalhadores industriais nas grandes cidades, que culminou com a concretização do *massivo* como forma de existência do popular. O ingresso do proletariado na esfera da comunidade acarretou modificações na articulação existente entre Estado e sociedade conforme as aspirações liberais burguesas. A partir de então, a esfera pública passou a se confundir com a esfera privada. “O vazio aberto pela desintegração do público será ocupado *pela integração*

que produz o *massivo*, a cultura de massa. Uma cultura que, em vez de ser o lugar onde as diferenças sociais são *definidas*, passa a ser o lugar onde tais diferenças são *encobertas* e negadas” (p. 174).

O silenciamento e a invisibilidade das diferenças, como se verá mais adiante, é um tema central na argumentação que move a presente tese. Segundo a análise de Martín-Barbero (2015), o termo *massa* refere-se à maneira pela qual as classes populares se organizam diante da hegemonia burguesa no que tange às relações de opressão e às demandas de democratização social. Nas circunstâncias em que a cultura popular tenderá a constituir-se enquanto cultura *de classe*, “será ela mesma minada por dentro, transformando-se em cultura *de massa*” (p. 175). Ainda que essa operação estivesse ocorrendo desde tempos pretéritos, apenas quando *a massa* passa a consolidar determinada *classe* que a cultura se torna importante eixo da hegemonia burguesa, pois passa a constituir um instrumento que camufla diferenças e harmoniza gostos e preferências.

Os estudos culturais, assim como aqueles produzidos pelos intelectuais ligados à Escola de Frankfurt, perscrutam de que forma a política, economia, cultura e sociedade articulam-se nas sociedades do século XX e XXI. Todavia, os primeiros desfazem a distinção adorniana entre cultura superior e inferior, visto que dão relevo aos padrões culturais inscritos na televisão, na música popular, no cinema, em oposição à sacralidade atribuída pelos frankfurtianos à cultura erudita (Kellner, 2001).

A despeito das críticas acerbas à Escola de Frankfurt, que restringiu cultura à condição de mercadoria e veículo de dominação de classe, Kellner (2001) pondera que seus teóricos descortinaram “o poder e a sedução dos produtos da indústria cultural e os modos como esses podem integrar os indivíduos na ordem estabelecida” (p. 60). Ou seja, desvendaram as formas de fetichização cultural e indicaram de que modo “a diferença e a pluralidade são utilizadas para integrar os indivíduos na sociedade” (p. 61). A diferença pode ser rentável, quando enquadrada em certas condições específicas, de maneira que a cultura da mídia frequentemente busca novidades com intuito de arregimentar novos estilos de vida⁴. Nesses termos, o relevo dado à diferença enquanto signo de contestação aumenta o apelo dos produtos e estilos a serem consumidos, caso suas consequências não sejam efetivamente

⁴A título de exemplo, na novela *O outro lado do paraíso* (2017-2018), escrita por Walcy Carrasco, a médica Tônia (papel desempenhado pela atriz Patrícia Elizardo) é adepta do veganismo e comenta, em uma conversa com outra personagem, os supostos benefícios dessa doutrina à saúde. No entanto, seu discurso não apresenta as críticas contundentes à exploração animal pela indústria, ainda que existam argumentos críticos atualmente bem fundamentados a respeito desse assunto. Logo, parece que, no ambiente ficcional, o caráter contestador do movimento vegano fica desidratado e despotencializado, reduzindo-se a um mero estilo de vida, ao alcance da mão do espectador como mais uma opção de consumo a ser oferecida no catálogo variado das possibilidades de configurar a subjetividade contemporânea.

colocadas em jogo, além de instituir determinada política de identidade, na qual cada segmento ratifica suas particularidades e interesses, sem qualquer tipo de unidade que evidencie “forças comuns de opressão” (p. 61).

Além das contribuições da indústria cultural, em particular dos aportes de Adorno e Horkheimer (1947/2006), é preciso destacar que os estudos culturais, disciplina que frutificaria na segunda metade do século XX, na Inglaterra, representam um contraponto relevante às interpretações frankfurtianas, pois evidenciam de que modo as classes sociais, com base no complexo intercâmbio entre base e superestrutura, podem recodificar os termos da cultura hegemônica. Trata-se de tradição inaugurada por Raymond Williams, que investigou, dentre outros temas, o modo como a cultura materializa-se na sociedade capitalista. Essa tradição de estudos recebeu aportes significativos a partir do trabalho do jamaicano Stuart Hall. Adiante, serão esboçadas as contribuições seminais de ambos os autores.

1.3 Estudos culturais na perspectiva de Raymond Williams

Demarcar a origem dos estudos culturais corresponde a uma empreitada controversa, talvez pelo caráter interdisciplinar da área, que agrega contribuições da história, da sociologia, da literatura, dentre outras áreas do saber, ou por constituir um campo consagrado, mas ainda em expansão. De todo modo, Stuart Hall, um de seus mais célebres expoentes, aponta as obras *The uses of literacy* de Richard Hoggart (1957), *Culture and society* (1958) de Raymond Williams e *The making of the English working class* (1963) de Edward P. Thompson, como seus marcos fundadores (Cevasco, 2008).

Em termos históricos, na década de 1960, com os estudos de Raymond Williams e Richard Hoggart, um inovador campo de estudos interdisciplinar começou a tomar corpo, com a fundação do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos na Universidade de Birmingham em 1964. Os estudos culturais articularam diferentes perspectivas no campo das ciências humanas e sociais – desde a análise textual, visual e verbal, passando pela história da arte, crítica literária, estudos de gênero, até as teorias da linguagem. Além disso, foram adotadas contribuições da Escola de Frankfurt, psicanálise, antropologia, estudos feministas e foucaultianos, além de pesquisas sobre cinema, mídia, comunicação e cultura popular. Trata-se, portanto, de intrincada genealogia de vertentes de diversas matrizes teórico-epistemológicas, que redundou não na permuta do idealismo pelo materialismo, conforme

apontam seus detratores, mas no denodo de perscrutar as relações entre aspectos materiais e simbólicos a partir da centralidade do conceito de cultura (Hall, 1997).

Para além das diferentes tradições inspiradoras, Johnson (2006) propõe que a perenidade dos estudos culturais é fruto do conceito de cultura, não tanto como categoria unívoca, haja vista as diferentes vertentes da área, mas como “espécie de síntese de uma história” (p. 20) diante do empenho em ampliar sua análise para variadas formas de expressão, em vez de restringir a acepção da palavra cultura à elite e à erudição. Além disso, o autor destaca os esforços da área em renovar a esquerda a partir das críticas às vertentes marxistas e à velha social-democracia, fruto da articulação entre trabalho intelectual e política, que não se subsume à adoção de determinada doutrina ou na vinculação a algum partido político.

Com o intuito de apresentar um breve panorama desse campo, serão descritas a seguir as contribuições de um de seus eminentes fundadores, Raymond Williams, que a partir da crítica materialista da cultura recuperou o caráter contingente e complexo da articulação entre base e superestrutura na teoria marxista, além de desenvolver estudos sobre literatura e televisão, dentre outros.

O questionamento teórico dos estudos culturais parte da crítica à noção idealista de cultura, para a qual essa seria “um domínio separado da vida social, lidando com valores atemporais e eternos” (p. 65), em favor da posição materialista, segundo a qual cultura seria parte da superestrutura, assim como a política e o direito, fundada em relações de produção e na estrutura econômica. Em outras palavras, os estudos culturais buscavam responder “como as formas de vida de uma sociedade moldam seus projetos e obras” (p. 65), sendo que as formulações marxistas lhe pareceram especialmente úteis, ao menos para Raymond Williams, ao destacar como a cultura, elemento da superestrutura, está calcada nas relações de produção da vida social (Cevasco, 2008).

No prefácio à edição brasileira de *Política e modernismo* (1989), livro de Williams, Cevasco (2011) afirma que o autor se contrapõe à ideia elitista de que a cultura seria apanágio de uma minoria douta, pois caberia ao termo representar a “organização simbólica dos significados e valores de uma determinada sociedade, sendo, portanto, patrimônio de todos” (p. VIII). Nessa visão, a produção cultural constitui importante elemento da reprodução social, pois é parte de seus “conflitos e lutas”, que se manifestam na estrutura dos meios de atribuir sentido à vida: instituições sociais, organizações sociais e as próprias obras de arte. A crítica não se resume à apreciação estética da arte, mas, sobretudo, é fonte de “interpretação da realidade sócio-histórica inscrita na produção cultural” (p. VIII).

O compromisso dos estudos culturais, segundo Williams (1989/2011), não consiste em considerar a sociedade como pano de fundo da arte, pois tanto aquela quanto suas obras constituem diferentes formas de materializar uma “disposição comum”. O autor pontua que a recusa em dar prioridade a um desses termos parte da concepção de que tanto a arte quanto a sociedade não são formas isoladas ou forças separadas, visto que constituem “processos que tomam essas formas materiais diversas nas formações sociais de um tipo criativo artístico ou crítico” (p. 172).

Para Cevasco (2011), esse pressuposto abriu espaço para a investigação não apenas de obras da chamada “alta cultura” como também para a apreciação dos “novos produtos culturais” espalhados pelo cotidiano de uma sociedade que assiste à expansão vertiginosa dos meios de comunicação de massa nas últimas décadas, “a sociedade dos *media*” (p. X). Nesse contexto efervescente, o cinema, o rádio, a televisão, a música popular, dentre outros veículos da grande mídia, passaram a ser objeto da curiosidade do discurso acadêmico. O pioneirismo dos estudos culturais não se restringiu a esse aspecto, pois, como afirmado anteriormente, rompeu com paradigmas idealistas que tomam a cultura como elemento transcendente/autônomo, e com a ideia de que a manifestação estética tem a sociedade como mero “pano de fundo”. A investigação de um produto cultural perfaz não apenas o estudo de seus elementos formais, tal qual defendiam os acadêmicos tradicionais, mas também deve considerar que a forma representa determinado “conteúdo social tornado visível na obra” (p. XI). Cabe à crítica perscrutar como aspectos sociais se imiscuem e operam enquanto elementos constituintes da obra, de modo que seu produto, a análise do crítico, torna-se meio para interpretar determinado funcionamento social (Cevasco).

O projeto de Williams intentava ultrapassar os estudos convencionais que meramente investigam de que modo uma obra de arte reverbera aspectos da sociedade ou como a última pode ser desvendada ou ilustrada a partir da análise da primeira (Cevasco, 2008). Os estudos culturais, na acepção de Williams, deveriam primar por perscrutar de modo conjunto as características de determinada obra de arte e as condições da sociedade onde ela foi forjada, pois ambas contemplam “diferentes maneiras de se materializar” (p. 64). Segundo a autora, aspectos geralmente vistos como externos a uma obra de arte ou a um determinado projeto intelectual devem ser tomados como seus elementos internos – por exemplo, os costumes de determinada sociedade –, visto que organizam sua forma e estão articulados com valores e significados próprios de cada contexto sociocultural.

Em termos materiais, as práticas de produção cultural não podem ser analisadas como mera extensão ou manifestação da superestrutura, na qual a ideologia e a cultura já estariam

alocadas, sendo apenas determinadas pelas relações de produção de base, tal qual vulgarmente as análises marxistas têm feito, segundo Williams (1980/2011). A superestrutura não pode se resumir à noção de “reflexo, imitação ou reprodução da realidade da base” (p. 45), ou seja, não há uma correspondência direta e estática entre relações de produção, entendidas como dinâmicas e heterogêneas, e a superestrutura. “Quando falamos de ‘base’, estamos falando de um processo, e não de um estado. E não podemos atribuir a esse processo algumas propriedades fixas a serem posteriormente traduzidas aos processos variáveis da superestrutura” (p. 47). A base comporta atividades econômicas/sociais específicas e concretas, em condições dinâmicas e contraditórias, assim como a superestrutura apresenta uma variedade de práticas culturais peculiares que não se restringem a reproduzir as determinações da primeira.

As contribuições de Marx, popularizadas pelos movimentos e revoluções comunistas, dão relevo aos aspectos da infraestrutura e analisam de antemão a superestrutura e suas formas, nas quais estão localizadas a cultura, a política, o direito, dentre outras (Mattelart & Neveu, 2004). As diversas manifestações da superestrutura são interpretadas como mera consequência das relações de classe e do sistema de produção e, assim, é negligenciada a função da cultura na “estabilidade – ou não – de um modelo de sociedade” (p. 78). Ou seja, pouco importa se a base se choca com modalidades de resistência ou de inércia presentes nos valores, nas crenças e na cultura de modo geral. Consciente dessa limitação, vulgarizada pelos marxistas, e diante do objeto de seus próprios estudos, Williams dá forma a seu projeto ao propor a noção de “materialismo cultural”. Para tanto, o autor passa a dialogar com a obra do intelectual marxista italiano Gramsci, que evidenciou a desigualdade entre grupos sociais – intelectuais e classes populares – ao arregimentarem a si mesmos como arautos de suas reivindicações. “Gramsci leva a sério a fórmula de Marx sobre ‘ideologia como força material’, busca pensar tanto a capacidade de resistência dos dominados como o modo com que um ‘senso comum’ difundido pelas elites contribui para seu assentimento à ordem social” (p. 80). Em termos precisos, Williams (1980/2011) recupera o conceito gramsciano de hegemonia para instrumentar a análise da cultura via materialismo.

. . . a hegemonia supõe a existência de algo verdadeiramente total, não apenas secundário ou superestrutural, como no sentido fraco de ideologia, mas que é vivido em tal profundidade, que satura a sociedade a tal ponto e que, como Gramsci o coloca, constitui mesmo a substância e o limite do senso comum para muitas pessoas sob sua influência, de maneira que corresponde à realidade da experiência social muito mais nitidamente do que qualquer noção derivada da fórmula de base e superestrutura. (Williams, 1980/2011, p. 51-52)

Na interpretação de Williams (1980/2011), a ideologia virtualmente consistiria em “conjunto abstrato e imposto de noções” (p. 53), cujos valores e hábitos são manipuláveis por meio de sua mera supressão ou adição, de maneira que, na prática, seria mais fácil modificar as forças sociais do que na realidade se verifica. Por outro lado, a noção de hegemonia trata da “saturação da consciência”, composta por estruturas internas constantemente atualizadas e renovadas e, portanto, passíveis de alteração.

“Em qualquer sociedade e em qualquer período específico há um sistema central de práticas, significados e valores que podemos chamar apropriadamente de dominante e eficaz” (Williams, 1980/2011, p. 53). Ao contrário do que possa parecer à primeira vista, não se trata de um sistema de valores vago e abstrato, facilmente manipulável. Muito pelo contrário, a hegemonia comporta um “conjunto de práticas e expectativas” que confirmam significados e valores dispostos pelo sistema e que são vivenciados concretamente. A hegemonia perfaz um “sentido de realidade” encarnado na maioria dos integrantes de uma sociedade e que se ramifica em diferentes setores de sua vida.

Os valores e significados dominantes são transmitidos por meio da agência de instituições educacionais, da família, da igreja, dentre outras, com base na “tradição seletiva”. Segundo essa tradição, em determinada área, conforme o passado e o presente, certos significados e práticas são selecionados e destacados, ao passo que outros são suprimidos ou marginalizados, processo intitulado pelo autor como “formação social”, responsável por selecionar, organizar e interpretar a experiência sensível (Williams, 1980/2011). No entanto, Williams destaca que a formação social, quando ocorre em sociedades complexas, é um processo flexível e consistente, no qual significados e valores alternativos podem ser “acomodados ou tolerados” no interior da cultura dominante. Por outro lado, a presença de significados e valores que, eventualmente, se opõem aos significados selecionados e às práticas destacadas, depende de forças sociais e políticas delimitadas e historicamente circunscritas.

Além das formas alternativas e de resistência e oposição à cultura dominante, Williams (1980/2011) destaca a presença de formas residuais e emergentes. As formas residuais referem-se aos valores e significados não contemplados pela cultura dominante que, no entanto, são vivenciados e praticados como “resíduos – tanto culturais quanto sociais – de formações sociais anteriores” (p. 56). Por exemplo, na Grã-Bretanha, determinados valores remanescentes do passado rural são extremamente populares e permanecem como parte da cultura dominante, ainda que residuais. Já a cultura emergente refere-se a “novos significados e valores, novas práticas, novos sentidos e experiências [que] estão sendo continuamente

criados” (p. 57), sendo que a cultura dominante tende a incorporar seus elementos, em especial quando esses são alternativos, isto é, propõem “novas formas de viver”, mas não chegam a contestá-la com veemência.

Para o referido autor, a cultura dominante não é capaz de abranger as diferentes formas expressivas, isto é, nem sempre as culturas emergentes ou residuais estão ao seu alcance, pois o modo dominante, ao menos parcialmente, “é uma seleção e organização consciente . . . mas há sempre fontes da prática humana que ele negligencia ou exclui” (p. 60). Logo, enquadradas em certos limites, formas excluídas ou negligenciadas podem ser levadas a cabo mesmo quando se antagonizam aos interesses de uma classe social em ascensão e incluem: costumes alternativos, novas concepções de arte ou ciência, dentre outras expressões. Nem sempre formas prevaletentes e suas práticas contradizem as práticas contestadoras, pois elas podem estar próximas e o exercício da política depende da articulação entre ambas, de acordo com Williams (1980/2011).

Seguindo o raciocínio proposto por Williams (1980/2011), tanto a literatura quanto a arte, ainda que organizadas segundo regimes específicos, não podem ser apartadas das práticas sociais como se fossem regidas por leis especiais. As artes relacionadas à escrita, à criação e à representação são “partes do processo cultural”, portanto, não mantêm relações abstratas e a-históricas com as formações sociais, de maneira que “contribuem para a cultura dominante efetiva e são uma dentre suas articulações centrais” (p. 62). As formas culturais cooperam com a cultura hegemônica, seja sob a forma de significados e valores residuais, clássicos, conquistas culturais de longas décadas, seja sob a forma de significados e valores emergentes que podem ser paulatinamente incorporados. Por exemplo, nos anos 1960, a cultura dominante procurou abranger formas alternativas com o intuito de modificá-las. Ao cooptar formas emergentes, a cultura dominante se modifica, não de modo cabal, mas em alguns de seus elementos: “. . . em uma sociedade moderna, ela deve sempre mudar nesses moldes se quiser manter-se dominante, se ainda quiser ser sentida como realmente central em todas as nossas atividades e interesses” (p. 63).

Na interpretação de Eagleton (2011), a diferenciação proposta por Williams a respeito das formas dominantes, residuais e emergentes da cultura ainda está presente no século XXI. A cultura residual diferencia-se da arcaica, pois a primeira ainda contém um “elemento ativo do presente, uma expressão de valores e experiências que uma cultura dominante não consegue acomodar plenamente” (p. 174). Um exemplo são as comunidades tradicionais que resistem ao esfacelamento de seus costumes, ou seja, são herdeiras de formações e instituições sociais prévias que almejam perpetuar-se. Da mesma maneira, bandeiras nacionalistas

expressam elementos residuais, ao passo que o *New Age* representa concepções alternativas. Para Eagleton, na contemporaneidade as formas residuais, dominantes e emergentes formam uma espécie de amálgama, pois, se de um lado a cultura hegemônica – pós-moderna e globalizada – ceifa as identidades tradicionais, por outro lado, as formas residuais são constrangidas e passam a se manifestar como emergentes. “A família, região, comunidade, código moral, tradição religiosa, grupo étnico, Estado-nação ou ambiente natural, encontrando-se sitiados, inspiram um movimento que, desafiando a cultura dominante do presente, reivindica aquilo que poderia estar além dela” (p. 174). Se o pós-modernismo apregoa um “final da história”, por meio das referidas forças o modernismo recrudescer e “o passado retorna, dessa vez como o futuro” (p. 175).

Na visão de Williams, lido por Eagleton (2011), a cultura integra outros processos sociais, em vez de “meramente refleti-los ou representá-los” (p. 54), e se espraia não apenas na chamada “alta cultura”, como também se faz presente nas diferentes formas de consumo – por exemplo, é parte tanto das obras do filósofo iluminista Voltaire, quanto de peças publicitárias de vodca. A cultura é feita de um “sistema de significantes”, a partir do qual determinada “ordem social é comunicada, reproduzida e explorada” (p. 54), logo, enquanto prática humana, depende de significação.

No entanto, Williams diferencia práticas relacionadas à satisfação de *necessidades*, por exemplo, habitação e cunhagem de moedas, das práticas *espirituais*, como no caso da literatura, em que os graus de significação são elementos dominantes. Habitação e alimentação são necessidades humanas elementares, mas apenas constituem palco de sistemas de distinção/significação quando são compostas por diferentes modos de residência ou diversificadas formas de alimentação: desde o *fast food* disponível para o consumo das massas até restaurantes de alta gastronomia, voltados para um segmento infinitamente minoritário e elitista da população. Trata-se de uma definição de cultura que evita incluir tudo sob a proteção de seu “guarda-chuva” e que, concomitantemente, ultrapassa esquemas elitistas. Por outro lado, não rompe com o binarismo estético/instrumental e, portanto, está pronta para ser alvo das críticas que essa dicotomia costuma receber (Eagleton, 2011).

Por outro lado, ainda que se compraza dessa dicotomia, Williams refuta a ideia de que a criação e fruição da cultura devem ser restritas a uma elite erudita, pois defende a consolidação de uma “cultura comum” calcada na solidariedade da classe trabalhadora: todos criam significados e valores, e como tais tornam-se parte de uma herança compartilhada. Logo, Williams opõe-se à noção de que a massa deve passivamente receber o conteúdo produzido pelos ilustrados, pois é preciso democratizar de fato o acesso aos bens e às

ferramentas de produção cultural (Cevasco, 2008). O universo da cultura, longe de ser estanque/estático, é poroso à crítica e à reapropriação. Isso não significa desdenhar das obras clássicas, mas “apropriar-se dessa herança comum retida nas mãos de poucos por meio da abertura do acesso aos meios de produção cultural” (p. 23).

A criação de uma “cultura comum” requer democratizar oportunidades para que seus integrantes sejam também dela produtores, e não apenas público passivo de determinada versão composta pelos membros da elite. Diante dos pressupostos materialistas, Williams concebe a cultura como manifestação da economia e da organização social, conforme explicado anteriormente quando se aludiu à base e à superestrutura. Portanto, o conceito em questão representaria importante campo de luta e elemento da estratégia política, visto que a concepção de uma cultura comum implica a existência de uma sociedade sem classes (Cevasco, 2008).

A concepção do que é cultura e do que ela é capaz de descrever passou por modificações⁵ ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX. Até a década de 1960, segundo Cevasco (2008), ainda que incluísse particularidades, o conceito tendia a ser abrangente na tentativa de ultrapassar especificidades, por indicar “valores e significados mais gerais” (p. 24) que, ao que se depreende da leitura da autora, estariam relacionados à defesa de uma “cultura comum” em uma sociedade planificada. Por outro lado, conforme Eagleton (2011), no século XVIII (portanto, anterior à instalação dos estudos culturais britânicos), “valores e significados gerais” poderiam denotar aproximação do conceito de cultura ao de civilização, calcado nos ideais aristocráticos.

Nessa concepção, cultura é parte da sociedade, no entanto, não está em completa comunhão com ela, pois permanece crítica à vida social: trata-se do cultivo do espírito e da busca da superação das paixões, dos desejos, dos impulsos destrutivos e anárquicos por meio da disciplina e da autorreflexividade. Esse ideal não é realizado apenas individualmente, pois caberia ao Estado difundir entre seus cidadãos determinadas qualidades da “disposição espiritual”, harmonizando os antagonismos e conflitos da sociedade civil, segundo Eagleton (2011). Todavia, para que esse processo seja exitoso, “. . . o Estado já tem que ter estado em

⁵A respeito das modificações semânticas relacionadas à noção de cultura, consultar o primeiro capítulo de *A ideia de cultura* (Eagleton, 2011). “Se a palavra ‘cultura’ guarda em si os resquícios de uma transição histórica de grande importância, ela também codifica várias questões filosóficas fundamentais. Neste único termo, entram indistintamente em foco questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado” (p. 11). E destaca: “É uma noção ‘realista’, no sentido epistemológico, já que implica a existência de uma natureza ou matéria-prima além de nós, mas também uma dimensão ‘construtivista’, já que essa matéria-prima precisa ser elaborada numa forma humanamente significativa. Assim, trata-se menos de uma questão de desconstruir a oposição entre cultura e natureza do que de reconhecer que o termo ‘cultura’ já é uma tal desconstrução” (p. 11).

atividade na sociedade civil, aplacando seus rancores e refinando suas sensibilidades . . . a cultura é uma espécie de pedagogia ética que nos torna aptos para a cidadania política ao liberar o eu ideal ou coletivo escondido dentro de cada um de nós” (p. 16-17).

Não cabe aqui retomar as argumentações de Eagleton (2011) a respeito das mudanças semânticas pelas quais passou o conceito de cultura, no entanto, destaca-se sua crítica ao pós-modernismo que, ao pluralizar a cultura em suas intersecções com raça, etnia, classe, gênero, sexualidade, parece multiplicar identidades. Nessa semântica, o conceito afasta-se da noção de civilização e passa a ser mais descritivo do que avaliativo, pois dissecar formas de vida, costumes, sem qualquer tipo de apologia ao cultivo do espírito e ao amainar das paixões. O autor critica mordazmente a pluralização do conceito de cultura, pois, se de um lado essa operação favorece o estudo de formas particulares, próprias das matrizes pós-coloniais, por outro lado essa radicalidade deixa de ser “confortável” ao considerar experiências humanas espúrias, tais como, a “cultura da máfia” ou a “cultura da tortura”.

O posicionamento de Cevalco (2008) tende a contemporizar a mordacidade de Eagleton (2011). Para a autora, o conceito de cultura, ao tornar-se plural a partir da década de 1960, passou a refutar ambições universalistas ou gerais. “O foco não é mais a conciliação de todos nem a luta por uma cultura em comum, mas as disputas entre diferentes identidades nacionais, étnicas, sexuais ou regionais” (p. 24). Se, por um lado, o relevo atribuído às diferenças culturais evidenciou que não se trata de conceito neutro ou inocente, por outro lado restringiu-se a noção de política, que passou a manifestar apenas a defesa de identidades particulares fruto de diferenças culturais. A autora aponta que o relativismo cultural se aproxima dos defensores da cultura por excelência, herdeiros da ideia de civilização, de cultivo do espírito, universo no qual a humanidade compartilharia sua condição comum. Desse modo, tanto os ativistas culturais quanto os civilizacionais sucumbem a determinações poderosas, tais como a coerção econômica e do Estado, que acabam por reinar segundo seus interesses específicos, a despeito das necessidades da coletividade.

As críticas de Eagleton (2011), embora pareçam resvalar em certa nostalgia aristocrática, apontam para o fato de que o conceito de cultura, em última análise, poderia alcançar certa noção de cultivo do espírito, das artes, da literatura, que se prestaria a unificar os ocidentais, superando suas diferenças e “neutralizando suas particularidades”. A questão de base seria, então, definir quem são os ocidentais. Seriam os homens brancos da elite europeia?

Já Cevalco (2008), dada sua leitura materialista em chave dos estudos culturais britânicos, aponta em que medida os estudos pós-coloniais ou o apelo às diferenças parecem apartar sujeitos que compartilham condição de existência semelhante, dando a entender que a

condição de classe, por meio da mobilização social, pode ser o caminho para a superação das desigualdades sociais.

Em termos metodológicos, o modelo proposto por Williams requer o estudo de três níveis, descritos por Cevalco (2008): (a) *experiência concreta do vivido*, significados atribuídos às práticas culturais por grupos ou sociedades específicas; (b) *formalização simbólica*, de que modo as referidas práticas culturais são textualmente apresentadas em produtos simbólicos; (c) *estruturas sociais*, que constituem a conjuntura histórica determinante das referidas produções.

Após apresentação das ideias de Williams e da crítica de Eagleton à noção pós-moderna de cultura, adiante, serão apresentadas proposições de Stuart Hall a respeito do conceito de cultura.

1.4 Estudos culturais na perspectiva de Stuart Hall

Dentre os autores renomados da seara dos estudos culturais, Stuart Hall apresentou importantes contribuições ao questionar os referenciais materialistas de Williams e ao agregar elementos do estruturalismo francês, tais como o legado da linguística de Saussure, e elementos pós-estruturalistas, como a obra monumental de Foucault, ainda que Hall efetivamente não se enquadrasse no movimento francês.

De acordo com Mattelart e Neveu (2004), a origem jamaicana de Hall foi marcante para conformar suas reflexões originais sobre a experiência do colonizado. Além disso, por criticar fortemente a suposta separação entre posicionamento político e vida acadêmica, muitos de seus artigos contemplam ambos os aspectos, visto que a política era um meio de desdobramento de seus estudos. Para Cevalco (2008), a produção dos estudos culturais britânicos contou com diversos posicionamentos teóricos ao longo de sua evolução. Williams tratava a área como uma prática inscrita em certo campo de disputa social. Hall, mais tarde, apontaria dois paradigmas norteadores que consolidariam a disciplina: o culturalista e o estruturalista. “O primeiro é representado pelos fundadores, que viam a cultura como um todo social, um instrumento de descoberta, interpretação e luta social. Os estruturalistas buscam na cultura a manifestação de dados estruturais de uma sociedade” (p. 100).

A matriz culturalista, segundo a feliz expressão de Hall, foi apresentada anteriormente a partir das contribuições de Raymond Williams e de sua leitura materialista da cultura. Ainda que a tradição inaugurada por Williams critique a “vulgata marxista” de que a superestrutura é mera expressão/reflexo da base, Hall (1997) defende que essa distinção dificilmente se

sustenta na atualidade, visto que a mídia é, concomitantemente, “parte crítica na infraestrutura material das sociedades modernas e também um dos principais meios de circulação das ideias e imagens vigentes nestas sociedades” (p. 17). Para o autor, atualmente, a mídia ampara as trocas econômicas mundiais, pois essas dependem de informações, conhecimento, *marketing*, entre outros. Se no início do século XIX os recursos destinavam-se amplamente à produção industrial, hoje circulam mundo afora, de forma desinibida e sem constrangimento, pela via dos meios digitais.

No bojo desse processo, à época de escrita do livro que originou o artigo publicado no Brasil, Hall (1997) argumenta que havia várias discussões sobre a questão da intervenção do Estado em matéria da cultura – por exemplo, estabelecimento de censura às artes, controle moral e das representações a respeito da sexualidade nos produtos culturais, dentre outros. Essas questões denotam que a cultura é modelada e organizada por princípios relacionados ao Estado, à economia, ao direito, à política, ao mercado, e levam à indagação de quais forças efetivamente *devem* regulá-la. Em outras palavras, a cultura não passa incólume “à regulação social, à moralidade e ao governo da conduta social nas sociedades do modernismo tardio” (p. 35), visto que, quanto maior a força de suas práticas, maior a proporção de instituições e discursos que procurarão regulá-la, isto é, moldar a vida cultural.

A título de ilustração, no Brasil o panorama traçado revela discussões sobre qual a porcentagem de produções estrangeiras que as televisões abertas, caracterizadas na legislação como concessões públicas, podem reproduzir. Devem os museus estabelecer restrição etária em suas exposições? Os programas de televisão devem enquadrar limites de classificação etária e alertar quando esses apresentam conteúdos relacionados a temas-tabu, como sexo, nudez, violência e uso de substâncias psicoativas? Uma exposição na qual figuras célebres brasileiras e estrangeiras, brancas, caucasianas, são retratadas com pele negra denota crítica à branquitude ou, muito pelo contrário, remonta à prática do *black face*, por meio da qual os negros dos Estados Unidos eram alvo de escárnio e de racismo no início do século XX?

No conjunto delineado pelos exemplos analisados, em termos políticos reside o questionamento de qual deveria ser o papel do Estado na regulação ou desregulação da política cultural. Se o argumento neoliberal aparentemente defende que a cultura deve ter independência para organizar suas práticas, por outro lado sabe-se que o mercado é organizado, de forma variável, pelo Estado e/ou por suas agências reguladoras. Ademais, os mercados são estruturados por “condições sociais e culturais” – costumes, convenções, controle, fiscalização, moralidade – que os ordenam; bem como por sua autorregulação por meio do manejo de recursos, inovação, dentre outros jargões (Hall, 1997).

Por exemplo, em setembro de 2017 vários correntistas do Banco Santander, capitaneados por grupos conservadores, ameaçaram pelas redes sociais “fechar suas contas” caso a instituição financeira não desse cabo à mostra *Queermuseu*, uma exposição apoiada pelo Santander Cultural, com dinheiro público captado por meio da Lei Rouanet, na cidade de Porto Alegre (RS). Essa mostra reuniu artistas modernos e contemporâneos, expoentes de tendências diversificadas, cujas obras retratavam práticas sexuais ou expressões das sexualidades que não se confinam ao modelo imposto coercitivamente pela heteronormatividade.

Nas palavras de Hall (1997), o fulcro dessas celeumas não reside no questionamento entre liberdade ou controle, “mas entre modos diferentes de regulação, cada um dos quais representa uma combinação de liberdades e restrições” (p. 37). Em termos estatais, as “mudanças críticas ocorrem sempre entre um e outro modo de regulação” (p. 37), logo, deve-se buscar entender *de que forma* e *por quais razões* determinado “modo de regulação” é “trocado” por outro.

Não se trata de troca *prêt-à-porter*, isto é, como se um modo fosse sucedido homogeneamente por outro, pois Foucault (1971/2009) argumenta que as mudanças são fruto de “conjuntos de acontecimentos discursivos”, que se dão, em termos concretos, a partir de recortes e dispersões de elementos materiais. Além disso, os acontecimentos discursivos devem ser concebidos como “séries homogêneas, mas descontínuas”, pois se de um lado apresentam determinada regularidade com base em certa “causalidade mecânica”, por outro são fruto de discontinuidades que rompem o sujeito em posições discursivas variadas e ao acaso.

A inclinação para a desregulamentação da economia é concomitante, em alguns contextos, às tentativas de retornar aos mecanismos de regulação, sobretudo em questões atinentes à moralidade, sexualidade, relações familiares, violência, dentre outras. Se na esfera econômica impera o recuo do Estado e da livre-iniciativa, em outros setores há o recrudescimento de forças conservadoras que reclamam presença do aparelho estatal em áreas que ele havia se distanciado desde os anos 1960, a saber, em mecanismos de regulação moral (Hall, 1997).

No caso britânico, o governo neoliberal de Margaret Thatcher (1979-1990), ao mesmo tempo em que diminuía drasticamente o papel do Estado na economia, buscava o pendor moralizante nas relações mercantis, semelhante ao ocorrido na era vitoriana, quando o burguês deveria prover a si mesmo e à sua família com base na competitividade dos negócios,

ao mesmo tempo em que, no âmbito privado, deveria exercitar seu *elã* paternal e benevolente (Hall, 1997).

Seja no Reino Unido nos anos Thatcher ou no Brasil durante a perniciosa crise da Nova República (1985), a argumentação de Hall (1997) defende que a regulação da cultura constitui um dos aspectos ímpares de discussão e mudanças na atualidade: “os modos tradicionais de regulação parecem ter se fragmentado ou entrado em colapso” (p. 39). No entendimento do autor, o desconforto sentido face às mudanças dos padrões morais e sexuais, dentre outros, provém de “questões não resolvidas, das tensões subjacentes, dos traumas do inconsciente coletivo nas culturas das sociedades do modernismo tardio” (p. 39). Hall argumenta que perscrutar os meandros dessa espécie de “pânico moral” leva às contraditórias forças a partir das quais vicejam as mudanças culturais, além de apresentar elementos a respeito da debilidade pela qual passa a política do corpo. A cultura modela as práticas e comportamentos sociais, logo, é importante investigar seus discursos reguladores tanto por meio de ações normativas, que instituem finalidades às condutas, quanto a partir de sistemas classificatórios que determinam o que é normal ou anormal, o que é moralmente aceitável ou não, e assim por diante. Além disso, a cultura regula a produção dos sujeitos, não tanto por regimes externos de coerção social, mas sobretudo por regimes disciplinares que os levam à autorregulação.

No plano da produção das subjetividades, Foucault (1971/2009) argumenta que o discurso é alvo de interdições, isto é, de tabus que não permitem dizer o que se quer, em qualquer momento e sem as devidas distinções, por exemplo, sem a legitimidade de um especialista. No âmbito da política e da sexualidade, os discursos são interditos, ao mesmo tempo em que se nota seu elo de ligação com o poder e o desejo. “Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é objeto do desejo” (p. 10). O discurso não se restringe aos constrangimentos e às lutas pela dominação, mas se faz naquilo pelo qual se conflagra, no poder do que almeja assenhorar-se.

Conforme se argumentou previamente, Hall (1997) não refuta a importância da materialidade econômica e social na determinação da cultura, tal qual proposto por Williams (1980/2011), todavia, amplia o conceito a partir do que intitulou “virada cultural”, matriz que aponta a cultura como norteadora da vida social em vez de mero reflexo dessa. Além disso, propõe a linguagem como elemento articulador entre subjetividade e cultura, pois apoia os processos econômicos e sociais, considerados como práticas culturais e discursivas que deitam significados e afetam as formas de viver e a composição das identidades. Nesse

paradigma, segundo o autor, cultura e linguagem passam a constituir o fundamento da vida social, não mais restritas à condição de elo integrador. Isso não significa que os processos sociais devam ser reduzidos à noção de cultura, o que levaria a um “idealismo cultural”. No entanto, “toda prática social depende e tem relação com o significado” (p. 33), sendo, portanto, enquadrada em termos culturais.

A famigerada “virada” ultrapassa posicionamentos que anteriormente se restringiam a destacar a importância da cultura junto a instituições sociais e a processos econômicos relacionados com a geração de capital, circulação de bens e serviços, visto que se trata de colocá-la como “condição constitutiva da vida social em vez de variável dependente” (p. 27), o que leva a alterações paradigmáticas nas ciências humanas (Hall, 1997).

Se desde meados da metade do século XX, o conceito de cultura ganhou notoriedade, isso só foi possível a partir da concepção estruturalista de linguagem, que será brevemente apresentada adiante a fim de embasar a noção de discurso na obra de Stuart Hall.

1.4.1 Discurso e linguagem, segundo Stuart Hall

A linguagem constitui um enquadre geral para a fundamentação das práticas de representação e para concepção e difusão do significado. A cultura é composta por variados conjuntos de classificação e por diversas formações discursivas utilizadas pela língua para atribuir significado ao mundo (Hall, 1997). Nesses termos, segundo Hall (2016), cultura pode ser entendida como um conjunto de significados compartilhados, produzidos e manejados via linguagem que, por sua vez, “opera como sistema representacional” (p. 18). A linguagem depende de símbolos e signos utilizados para “representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos” (p. 18). A cultura refere-se também a um “conjunto de práticas” e, nessa acepção, “diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos – o ‘compartilhamento de significados’ – entre os membros de um grupo ou sociedade” (p. 20). Os significados culturais “organizam e regulam práticas sociais” (p. 20), assim como influenciam comportamentos.

Na obra *Cultura e representação*, Hall (2016) apresentou um panorama dos estudos culturais e, em especial, identificou a relação entre os conceitos de cultura e representação a partir de diferentes matrizes teóricas. Para tanto, analisou detidamente o que chamou de *abordagem construtivista*, fundamentada nos recursos da semiótica, influenciada pelo legado de Saussure, e nas variantes da abordagem discursiva, legada por Foucault. Segundo Hall, a importância de Saussure para os estudos culturais deve-se à sua “visão geral da representação

e à forma com que seu modelo de linguagem norteou a abordagem da semiótica para o problema da representação” (p. 57).

Para Saussure (1916/1971), a unidade linguística depende da união de dois termos, um conceito e uma imagem acústica, isto é, “a impressão psíquica desse som” (p. 80), espécie de “imagem sensorial” em oposição ao termo da associação, chamado de conceito. Logo, o signo linguístico depende da imagem acústica e do conceito, termos em íntima união e dependência. Em termos conceituais, Saussure passa a designar *signo* como a unidade linguística derivada do *significado* (conceito) em oposição ao *significante* (imagem acústica/sensorial). O autor ressalta que o “signo linguístico é arbitrário” (p. 81), isto é, a união entre significante e significado não é natural, fruto de uma essência qualquer, mas derivada de convenções sociais, pois os meios de expressão compartilhados em uma sociedade fundamentam-se em hábito coletivos.

Na concepção de Hall (2016), os signos não são dotados de “sentido fixo ou essencial”, o significado emerge a partir da *diferença* entre os signos, por exemplo, o significado de “vermelho” não depende da “essência da vermelhidão”, mas da diferença entre verde e vermelho, visto que os signos são parte de um sistema e estabelecidos com base na relação entre seus elementos. O sentido emerge com base no estabelecimento da diferença no interior da linguagem, sendo as oposições binárias o modo mais simples de demarcá-las (claro/escuro, noite/dia, rico/pobre). “A atenção às oposições binárias levou Saussure à revolucionária proposição de que a linguagem consiste em significantes, mas, para produzir sentido, os significantes devem estar organizados em um ‘sistema de diferenças’” (p. 59). Embora os códigos culturais estabeleçam a relação entre significante e significado, ela não é imutável.

De acordo com Saussure (1916/1971), ainda que o tempo garanta a perenidade da língua, contraditoriamente também permite que o patrimônio linguajeiro seja alterado, isto é, que os signos sejam modificados. Trata-se do que o autor intitula “imutabilidade e mutabilidade do signo” (p. 89). O signo é passível de modificação, pois segue, é contínuo no tempo, sendo que sua alteração é dominada pela “matéria velha do passado”, isto é, a própria alteração depende do princípio da continuidade para ocorrer. “Sejam quais forem os fatores de alteração, quer funcionem isoladamente ou combinados, levam sempre a um *deslocamento da relação entre o significado e o significante*” (p. 89, grifos do autor), pois a arbitrariedade do signo deriva do deslocamento da relação entre significado e significante.

Em termos históricos, segundo Hall (2016), as palavras podem ter seus sentidos – assim como seus significados – alterados, o que modifica o “mapa conceitual da cultura”,

“levando diferentes culturas, em distintos momentos históricos, a classificar e pensar sobre o mundo de maneira diversa” (p. 59). Por exemplo, por séculos as sociedades do Ocidente relacionaram a palavra “preto” a sentidos como “mau”, “escuro”, “perigoso”. No entanto, nos anos 1960, nos EUA, com base no *slogan black is beautiful*, o significante “preto” passou a ser associado a sentidos diferentes daqueles descritos anteriormente (Hall, 2016).

O princípio da mutabilidade e imutabilidade do signo, proposto por Saussure, apresenta importante implicação para a concepção de cultura: sendo a associação entre significante e significado decorrente de convenções sociais histórica e socialmente delimitadas, “logo, todos os sentidos são produzidos dentro da história e da cultura” (Hall, 2016, p. 59). Os sentidos não são fixados indefinidamente, dado que estão sujeitos a variações de cultura para cultura ou mesmo a variações históricas. A representação, portanto, está sempre aberta aos possíveis deslocamentos de sentido, que levam a novos significados e a diferentes interpretações. Logo, a apreensão do sentido se dá via interpretação. No entanto, o ato de apreender o sentido e interpretar é impreciso, pois o significado captado pelo público jamais será o sentido exato difundido pelo interlocutor. Além disso, sentidos ocultos, anteriormente associados à determinada palavra, podem emergir na comunicação, tal como afirmado por Hall (2016):

E, uma vez que, para dizer algo relevante, nós devemos “entrar na linguagem”, onde todos os tipos de sentidos que nos antecedem já estão estocados, nós nunca podemos depurá-la completamente, que seria fazer uma triagem de todos os outros sentidos ocultos que podem modificar ou distorcer o que nós queremos dizer. Por exemplo, nós não podemos impedir inteiramente algumas das conotações negativas da palavra *negro* de retornar à mente quando lemos uma manchete como *Quarta-feira: um dia negro na bolsa de valores*, mesmo que essa não tenha sido a intenção. (p. 60-61, grifos do autor)

Em toda interpretação apresenta-se “um constante deslizamento de sentido”, expressão utilizada por Hall (2016) para designar uma brecha, um “furo” a partir do qual emergem sentidos e associações diferentes daqueles pretendidos pelo interlocutor. Leitor e autor são elementos fundamentais na produção de sentido, haja vista que o significante ao qual o último atribuiu significado necessariamente precisa ser decodificado/interpretado pelo primeiro. Ainda que seja composta por regras, a linguagem não se resume a seus aspectos formais, visto que o “sentido continua sendo produzido pela linguagem em formas que nunca podem ser previstas de antemão” (p. 64), isto é, o sentido está sempre “aberto” a novas e inusitadas significações.

Saussure aportou importantes contribuições à linguística e sua obra foi aplicada e ampliada no estudo de diferentes objetos e práticas culturais, sendo que o próprio autor vaticinou que haveria uma ciência dedicada ao estudo dos signos na sociedade (Hall, 2016). Barthes (1964/2007) retomou essa afirmação e propôs que a Semiologia tomasse como objeto “qualquer sistema de signos, seja qual for sua substância, sejam quais forem seus limites” (p. 11), ou seja, sons, imagens, gestos, objetos, ritos e protocolos são considerados “sistemas de significação”, pois estão imersos em algum tipo de linguagem. Assim, da imagem decorrem significações que se repetem por meio da linguagem, e a mensagem icônica estrutura-se por meio do sistema da língua. Da mesma forma os objetos, tais como vestuário e alimentos, são frutos da mediação da linguagem, pois são clivados pelo significante, que se presta a classificá-los, bem como pelo significado a esses atribuídos. Barthes conclui, então, que “perceber o que significa uma substância é, fatalmente, recorrer ao recorte da língua: sentido só existe quando denominado, e o mundo dos significados não é outro senão o da linguagem” (p. 12). Ainda que, inicialmente, analise objetos não linguísticos, o semiólogo se depara com a linguagem “no meio do caminho” em termos de seus elementos, mediação ou significados. No entanto, não se trata da linguagem estudada pelos linguistas, visto que lhe interessa capturar “fragmentos do discurso” e objetos “que significam *sob* linguagem, mas nunca sem ela” (Barthes, 1964/2007, p. 12).

O enfoque da cultura enquanto conjunto de signos é atualmente intitulado “semiótica”. Segundo Hall (2016), os objetos culturais guardam sentidos e dependem da utilização de signos, logo, operam como linguagem e são passíveis da análise linguística fundamentada nos conceitos saussurianos. A partir de uma série de ensaios a respeito de objetos/artistas, como lutadores de luta livre, sabão em pó, Greta Garbo, dentre outros, Barthes “trouxe a abordagem semiótica para dar suporte à sua ‘leitura’ da cultura popular, tratando essas atividades e objetos como signos, como uma linguagem pela qual o sentido é comunicado” (p. 67).

Ainda segundo Hall (2016), no enfoque semiótico, palavras, imagens e objetos são tidos como significantes que geram sentido. Por exemplo, a indumentária humana não se resume a proteger o corpo das intempéries, pois dela emergem significados variados: um vestido longo tende a denotar elegância, do mesmo modo que trajar calça *jeans* e camiseta indica casualidade. As roupas podem ser consideradas significantes. Os códigos da moda ocidental, ao vincularem determinado tipo de peça a mensagens específicas, “casualidade”, “formalidade”, entre outros, são considerados significados. As roupas na qualidade de significantes, somadas aos seus significados, são convertidas em signos passíveis de leitura e, portanto, imbricados em linguagem. A análise semiótica, conforme apresentada por Hall

(2016), não se restringe ao signo, pois esse pode ser ligado a temas, conceitos ou sentidos mais amplos.

Além do diálogo com as matrizes estruturalistas, em especial com Saussure e Barthes, Hall (1997) ampara-se na noção de discurso⁶ formulada por Foucault.

O próprio termo “discurso” refere-se a uma série de afirmações, em qualquer domínio, que fornece uma linguagem para se poder falar sobre um assunto e uma forma de produzir um tipo particular de conhecimento. O termo refere-se tanto à produção de conhecimento através da linguagem e da representação, quanto ao modo como o conhecimento é institucionalizado, modelando práticas sociais e pondo novas práticas em funcionamento. (p. 29)

O apelo ao discurso não significa que as práticas políticas e econômicas serão negligenciadas, visto que ambas organizam a vida social e redundam em condições materiais concretas. No entanto, o exercício do poder político é refratário ao modo pelo qual os sujeitos descrevem/significam politicamente determinadas circunstâncias. A título de exemplo, até meados do século XX, vínculos familiares, relações de gênero e sexualidade eram tidos como aspectos alheios à política, ou seja, entendia-se que nada tinham a ver com exercício do poder, situação alterada quando o movimento feminista reconhece que o domínio privado/doméstico tem repercussões políticas e deve ser tratado como tal. Em outras palavras, as práticas discursivas são o esteio para o exercício da política, ainda que essa não possa ser reduzida ao discurso. A cultura deve ser concebida como elemento importante do poder político e econômico, da mesma forma que esses a constituem e a limitam (Hall, 1997).

Em termos sintéticos, Hall argumenta que cultura, enquanto produção de significados compartilhados via linguagem, depende de práticas discursivas que constituem o sujeito, sendo limitada por constrangimentos materiais de ordem econômica e social. Além disso, em *Cultura e representação*, Hall (2016) argumenta que representação se refere ao “processo pelo qual membros de uma cultura usam a linguagem – amplamente definida como qualquer sistema que emprega signos, qualquer sistema significante – para produzir sentido” (p. 108). Os significados não são fixos, pois se modificam ao longo da história ou de diferentes culturas e épocas. O autor defende que o conceito de representação exige certo “grau de relativismo cultural”, isto é, traduzir universos simbólicos diferentes quando se parte de uma cultura para outra. Além disso, a representação deve estabelecer nexos entre distintas faculdades humanas:

⁶Na obra *Cultura e representação*, espécie de panorama das matrizes dos estudos culturais, Hall (2016) aponta que tanto a semiótica quanto a perspectiva discursiva apresentam importantes contribuições, que não podem ser analisadas linearmente como se uma solapasse a outra.

(a) o universo das coisas, do ambiente e das experiências nele frutificadas; (b) o universo conceitual, noções concebidas por cada sujeito; (c) o universo dos signos que “respondem por” tais conceitos. A produção do sentido vale-se também da presença de códigos que são interpretados/decodificados e que “operam mais como convenções sociais do que como leis fixas ou regras inquebráveis” (p. 109), pois se modificam conforme a própria mutabilidade/transitoriedade do sentido.

Adiante, será discutido o papel da televisão na formação da subjetividade e de uma identidade nacional que valoriza o eixo metropolitano Rio de Janeiro/São Paulo e, simultaneamente, tende a considerar as diferenças regionais e o interior do país como excêntricos ou provincianos.

1.5 Subjetividade e televisão no Brasil

Para iniciar a discussão sobre televisão, convém recuperar a clássica obra de Raymond Williams (1974/2016) a respeito do tema. No livro *Televisão: Tecnologia e formação cultural*, apresentou críticas contundentes ao modo como foram conduzidos, durante a década de 1960, os chamados estudos sobre mídia nos Estados Unidos, sustentando que muitos deles extraíram relações grosseiras, do tipo causa-efeito, sobre a participação da televisão nas mudanças sociais e culturais. Em geral, esses estudos isolavam o meio de comunicação de seu contexto e investigavam seus efeitos e seus propósitos em termos comunicacionais, suprimindo aspectos sociais e culturais, sem especificar processos de socialização, controle e comunicação. Para o autor, essas pesquisas fundamentavam-se em um empirismo calcado nos conceitos de socialização, função social e comunicação de massa, a partir dos quais são explicados abstratamente os efeitos da televisão.

Segundo Williams (1974/2016), “se eliminarmos a história, no sentido de tempo e lugares reais, podemos conceber uma natureza humana abstrata com necessidades psíquicas específicas, a que formas variadas de tecnologia e relações sociais vêm satisfazer” (p. 138). Em outras palavras, é como se houvesse uma “essência humana” predisposta e potencialmente à espera da oportunidade para concretizar-se, por exemplo, por meio da tecnologia. Williams contesta com veemência esses pressupostos, pois os homens – expressão do autor – cooperam, digladiam, competem, em condições de espaço e tempo delimitadas e segundo constrangimentos específicos. Embora a criação de determinada tecnologia seja originalmente fruto de intenções deliberadas de grupos específicos, com o intuito de colaborar com práticas humanas conhecidas ou previstas, posteriormente seu ritmo e proporção de desenvolvimento

serão fruto da ação de outros grupos, que poderão utilizá-la ou modificá-la, conforme diferentes intenções e finalidades. Por exemplo, um explosivo pode ser criado para capitalizar o negócio de determinado empreendimento industrial e, eventualmente, “cair nas mãos” de infratores, que irão utilizá-lo para violar a propriedade dessa mesma indústria. Ou seja, assim como os efeitos da tecnologia não podem ser investigados de forma abstrata, seus usos e aplicações também não podem ser analisados de forma determinista, como se ela fosse autônoma e seu desenvolvimento não dependesse de fatores sociais, econômicos e culturais.

Com base nessas argumentações, Williams (1974/2016) define determinação “não como uma única força ou uma única abstração de forças, e sim como um processo em que fatores determinantes reais – a distribuição de poder ou de capital, a herança social e física . . . – colocam limites e exercem pressões” (p. 139). As práticas sociais são constrangidas, limitadas e pressionadas pela determinação, no entanto, não são completamente previsíveis e controladas.

A televisão é um exemplo desse processo, pois sua invenção, na origem, tinha finalidades militares e comerciais, aliadas a intenções científicas. No entanto, aos poucos, os interesses comerciais, concatenados parcialmente com finalidades políticas e sociais, tais como, exercício de controle social e meio de treinamento, passaram a sobrepular os interesses militares. Com o advento da televisão, essas intenções foram levadas a cabo e experimentadas por sujeitos que, do ponto de vista dos profissionais de TV, eram vistas meramente como público ou mercado consumidor. No entanto, do outro lado da tela, novas necessidades e demandas imprevisíveis foram constituídas nesse processo. Em outras palavras, ainda que a televisão cumprisse intenções declaradas do governo estadunidense ou inglês, ao mesmo tempo incitava efeitos não previstos, por exemplo, no universo cultural dos jovens havia o desejo de não apenas figurar como espectador, mas também de experimentar/produzir conteúdo televisivo (Williams, 1974/2016). Em síntese, para Williams, “quando a televisão começava a aparecer [como] uma forma cultural determinada ou [como] uma tecnologia determinada, surgiram essas definições e práticas radicalmente alternativas, tentando encontrar seu próprio caminho” (p. 142).

Com base no conceito de determinação anteriormente explicitado, é importante discutir de que forma a televisão brasileira, em seus primórdios, constituiu-se como amálgama de intenções comerciais e políticas, em particular durante o regime de exceção instalado pela aliança civil-militar, que se apossou do poder em 1964 e só o devolveu à sociedade civil em 1985. Durante meados da década de 1970 e início dos anos 1980, a televisão espalhou-se pelos lares brasileiros e, por meio do entretenimento, programas de variedades e informações

jornalísticas, passou a constituir o espelho transfigurado de um país, pois dissipava representações sobre o povo brasileiro articuladas à formação de determinado mercado consumidor que, instigado pelas imagens, parecia reconhecer o exercício da cidadania como restrito à via do consumo de bens magnetizados pela telinha. Nesse período a Rede Globo de Televisão, empresa do conglomerado de comunicação conhecido como grupo Roberto Marinho, alcançou a liderança de audiência, projetando seus tentáculos em todo o território nacional, disseminando e homogeneizando costumes, linguagem e hábitos de vida.

Na concepção de Priolli (2000), a televisão brasileira está nas mãos de uma elite branca, instalada no Sudeste, que tem como referência valores importados dos Estados Unidos e países mais ricos da Europa, “de onde acredita provirem todo o progresso e a civilização que a espécie humana pode almejar” (p. 15). São membros diletos da mesma classe dominante que “folcloriza” e discrimina: negros e populações indígenas sob o vértice racial, mulheres e *gays* sob o ângulo do gênero, nordestinos e nortistas sob a perspectiva regional. Diferenças à parte, os brasileiros gozam de um senso de identidade nacional, em grande medida cimentado pela mesma língua e entremeado por singularidades geográficas e culturais, que configuram o que os tropicalistas denominaram de “a geleia geral brasileira”. No contexto da configuração recente da sociedade, a televisão desempenha importante papel na consolidação do sentimento de identidade nacional, capaz de integrar excluídos e incluídos, sobretudo a partir da década de 1970, quando foi implantado o sistema de telecomunicação destinado a transmitir imagens a léguas de distância (Priolli, 2000), o que possibilitou equacionar o problema da imensa extensão territorial.

Centrada no Rio de Janeiro e em São Paulo, os dois maiores mercados de produção e consumo do país, a indústria televisiva expandiu-se para todos os outros estados e vem produzindo um determinado imaginário – por meio, sobretudo, das telenovelas e dos noticiários –, que se pretende nacional e que acaba sendo assim apreendido, com consequências profundas na política, na economia e nas relações sociais. É o Sudeste branco falando para o Brasil, em nome do Brasil, como se fosse todo o Brasil, e com a anuência pacífica da maioria dos brasileiros . . . A “identidade nacional”, portanto, ou a visão que os brasileiros têm de si mesmos e do país, passou a ser mediada fortemente pelo ponto de vista das duas maiores metrópoles – em contraste com uma periferia atrasada, conservadora e provinciana. (Priolli, 2000, p. 16)

Essa linha de argumentação defendida por Priolli retoma a questão da relação entre centro e periferia, cara aos estudos culturais. No âmbito cultural, por meio da televisão, os brasileiros passaram a “compartilhar uma determinada imagem do Brasil” construída e fabricada nas usinas de ilusão da região Sudeste. São conhecidas as críticas à difusão

generalizada de expressões e gírias cariocas, assim como ao modo de falar, sotaque e entonação relativos aos usos da língua, e aos costumes dos paulistas que, incorporados pelo restante da população brasileira, afetam costumes tradicionais (Priolli, 2000). Trata-se de uma bem orquestrada ação predatória de um movimento que impõe sua dominação a partir da indústria do entretenimento, que não mede esforços nem escrúpulos para implantar e expandir o mercado consumidor.

A formação da identidade nacional brasileira, a partir da televisão e do rádio, na visão de Bucci (2000) pode ser exemplificada com base na música *Aquarela do Brasil* (1939) de Ary Barroso. Em fins da década de 1990, em um concurso promovido pela Rede Globo, por meio de seu programa dominical de maciça audiência, *Aquarela* foi eleita como a canção brasileira mais importante do século XX. Marco da exaltação nacional ufanista dos tempos do governo ditatorial de Getúlio Vargas, retrata “um ideal do eu-nós-nacional tal como ele vinha sendo concebido na ditadura do Estado Novo: um rótulo para consumo do mundo, com pandeiro, caldeirão de raças etc.”, que “emerge de um pacto que têm as massas populares como interlocutoras ativas” (p. 113). A imagem de nacionalidade largamente difundida pelo regime varguista assumiria ares renovados com o advento da televisão. Da década de 1960 em diante, a TV “assumiu o papel de absorver e precipitar as tendências de comportamento e de identificação em meio ao caldeirão de signos que borbulham no cenário discursivo a que chamamos precariamente de realidade” (p. 113). Com a instalação da ditadura cívico-militar a partir do golpe de 1964, primeiramente, a consolidação da televisão no Brasil liquidou a hegemonia exercida nas décadas anteriores pelo rádio e, posteriormente, sustentou as políticas culturais criadas no regime autoritário com laivos populistas.

O papel da televisão como elemento de “integração nacional” durante a ditadura pode ser compreendido com base na reflexão de Ortiz (2013). Para este autor, a política cultural do regime militar fundamenta-se no conceito de mestiçagem e de integração nacional. A sociedade mestiça, tal qual proposta por Gilberto Freyre, enraíza-se em polos binários: “casa-grande e senzala, sobrados e mucambos, nação e região”.

O senhor não se opõe ao escravo, a elite que habita os sobrados não é uma negação dos mucambos, e a região é uma realidade territorial que complementa a nação. Tudo é parte de um mesmo conjunto, a identidade mestiça é uma síntese de todas essas polaridades. Por isso a imagem do Brasil, “continente arquipélago”, “país da pluralidade de cultura e diversidade de regiões”, é fartamente utilizada no discurso governamental dos militares. A mestiçagem das raças, culturas e regiões é concebida como “diversidade na unidade”. O Estado militar tem uma obsessão pela integração, ela pertence aos princípios da Ideologia da Segurança Nacional. As partes devem obrigatoriamente ser submetidas ao todo, isto é, à

autoridade centralizadora que aproxima e harmoniza as diferenças. O Brasil diverso encontra na mescla, na mistura, o equilíbrio político e social. (Ortiz, 2013, p. 628)

Com o processo de redemocratização, a partir da década de 1990 a televisão segue com o papel de ditar tendências nos costumes, no entanto, desta feita, em sintonia fina com a indústria cultural, nacional e globalizada (Bucci, 2000). No âmbito da consolidação de direitos constitucionais, a televisão, para os brasileiros, não se resume a uma mídia, pois eclipsou até a noção de cidadania, isto é, delimitou o que deve ser compreendido como espaço público. Na visão do referido autor, a televisão confunde-se “com o próprio processo de constituição da integridade nacional e com o processo pelo qual os brasileiros se reconhecem como brasileiros” (p. 124). Longe de promover ao telespectador a capacidade de formar “reelaborações criativas ou libertárias”, a TV promove simples acomodações, espetaculariza pancadarias, mortes, dramas, sem oferecer ao público recursos críticos capazes de modificar o próprio espetáculo. No cenário desenhado por esses vetores de força, o espectador se reduz ao papel de um “parasitário paralisado” (Bucci, 2000).

Na concepção de Kehl (2000), a presença da televisão no cotidiano de importante parcela da população mundial acarretou novos padrões de sociabilidade, assim como levou a modificações subjetivas no âmbito do *imaginário*, faculdade mental que “dispensa a necessidade do pensamento, ele não proíbe o pensamento, não reprime o pensamento, mas esse modo de funcionar próprio das imagens e da nossa exposição a elas produz um modo de funcionamento psíquico no sujeito que prescinde o pensamento” (p. 135). Para a autora, o imaginário opera conforme a lógica da realização dos desejos, “cada imagem apresentada é como se fosse um microfragmento de gozo que o espectador consegue obter, então a cada fragmento de gozo, o pensamento cessa” (p. 136).

O pensamento tem o condão de reconstituir, por meio do símbolo, da representação, um objeto perdido, de modo a substituí-lo. O significado produzido por meio da linguagem gera uma descarga, isto é, um “relaxamento provisório da tensão” até então mobilizadora do pensamento que, por sua vez, tende a produzir novas significações, pois, como o sujeito não tem acesso direto ao real, terá de ressimbolizá-lo continuamente, recorrendo a mediações simbólicas até que seja produzido um novo significado (Kehl, 2000). “Realizar um desejo”, em termos freudianos, é alcançar uma representação do desejo inconsciente cujo acesso direto é impossível. “A produção imaginária oferece continuamente representantes para a satisfação do desejo. Então, num certo sentido, podemos dizer que ela dispensa o pensamento” (p. 136). Na concepção de Kehl, a sequência de imagens televisivas oferece ao sujeito a oportunidade

de deleite, ou seja, da promessa de acesso ao “puro gozo”, pois não é preciso pensar. “Isso não quer dizer que as pessoas parem de pensar para sempre por efeito desse gozo imaginário, mas que, *diante do fluxo de imagens*, paramos de pensar. E quanto mais o fluxo de imagens ocupa espaço na nossa vida real e na nossa vida psíquica, menos é convocado o pensamento” (p. 137).

Conforme Kehl (2000), o imaginário estimula atuações, isto é, instila o sujeito a *passar ao ato*, visto que, lá onde o pensamento deixa de agir, não há recursos para simbolização daquilo que é visto. O sujeito é, então, premido a “existir *em ato*” nas circunstâncias nas quais não pode existir como “sujeito simbólico”. “Esse ato sem pensamento, ou seja, um ato que se daria quase que *contra o pensamento*, como reação à angústia causada pelo vazio de pensamento, esse é o ato da superficialidade, esse é o ato da irreflexão” (p. 137).

Para Kehl (2000), em termos de pensamento, é preciso distinguir entre ideias registradas psiquicamente e aquelas, ausentes de reflexão, cuja premência é a *passagem ao ato*. A cultura contemporânea incita a passagem ao ato, preferencialmente de forma pública, para que o corpo do sujeito se faça “imagem” e se ofereça em sacrifício para o outro ver e fruir. A ubiquidade da televisão, essa janela escancarada da ilusão fabricada, evidenciada não só nos lares de cada pessoa, mas largamente disseminada nos espaços públicos, restaurantes, bares, aeroportos, ônibus, *shopping center* e supermercados, oferece continuamente ao sujeito um fluxo contínuo de visibilidade e de imagens enquanto “oferta incessante de objetos para o desejo” (p. 143). A produção de imagens televisivas, em termos culturais, constitui “um saber e um poder sobre o sujeito” (p. 143) que, desta feita, não mais se vê obstinado em indagar sobre seu próprio desejo, pois esse lhe é exteriormente apresentado. A onisciência do Outro, da televisão, exime o sujeito do ofício penoso de pensar os próprios pensamentos, desobrigando-o do uso dos recursos simbólicos, pois esse tem a expectativa de que a produção imagética realize essa função, com a vantagem adicional de um “mais além do prazer”. “Dispensados da necessidade de pensar e simbolizar, dispensados do trabalho psíquico que nos constitui como sujeitos do desejo, ficamos perigosamente ancorados no *eu* imaginário e submetidos à violência própria das formações imaginárias” (p. 144).

A sociedade contemporânea, conforme Kehl (2000), é organizada segundo formações imaginárias marcadas pela “violência do imaginário”. O Outro, enquanto figura de autoridade e de poder, assim como de cuidado e proteção, é sempre concebido pelo sujeito, primeiramente, como persecutório e agressivo, “pois é uma figura que sabe desse sujeito, do seu desejo, que antecipa para o sujeito muito mais do que ele próprio sabe de si, . . . [pois]

instala-se no campo da rivalidade narcísica” (p. 142). A violência do imaginário nada mais é do que a resposta agressiva do sujeito, cujo castelo narcísico foi apoderado pelo Outro, no caso, a televisão e suas imagens. “A violência do imaginário é a resposta à ausência de sentido na nossa vida quando o pensamento é dispensado, e quando o nosso *único lugar de existência é o corpo e o ato*” (p. 148, grifos meus). A rigidez do laço social leva os cidadãos a se verem perclusos e coagidos diante de significações estabelecidas onde não há margem para subversão deste Outro, onde as concepções do imaginário norteiam o real – sempre inacessível e vedado à fruição estética. A reflexão se restringe à superficialidade, mesmo as notícias mais chocantes, embora angustiem o telespectador, levam-no apenas à constatação de que “as coisas são assim”, em vez da capacidade de questionar e construir, de criar e produzir novos significados diante da “instabilidade do universo”.

O panorama analisado por Kehl (2000), no Brasil do início do século XXI, modificou-se parcialmente quando se considera a expansão da convergência entre as mídias observada ao longo das duas primeiras décadas deste século. Isto não significa que as formulações da autora a respeito do imaginário não sejam mais válidas, muito pelo contrário, pois a profusão de imagens nas telas da televisão, *smartphones*, *tablets*, monitores de computador, dentre outros dispositivos, irrompem pela “ponta dos dedos” da sociedade ocidental.

Mídias que no “mundo analógico” eram utilizadas separadamente, hoje, cada vez mais convergem e compartilham conteúdos cujos componentes de imagem, vídeo e texto precisam ser adaptados para cada plataforma tecnológica (Castro, 2010). Nesse processo de acomodação, a comunicação deixa de ser apenas unidirecional, para se tornar “bidirecional, dialógica e interativa”. “No mundo digital, o campo da produção envia a mensagem, que é recebida pelas audiências e estas têm a possibilidade de responder e interagir com o campo da produção, muitas vezes em tempo real, transformando radicalmente a relação entre as duas esferas” (p. 95). A partir da década de 1990, a digitalização possibilitou o envolvimento da audiência junto às Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs), retirando-lhe a “pecha” de passividade e fragilidade. Se no tempo analógico, a participação do público se restringia ao aparelho de *fax*, aos telefonemas e cartas trocadas, levando-o a aceitar a grade de programação imposta pelas emissoras, hoje, com a convergência das mídias, pode-se migrar e utilizar diferentes dispositivos tecnológicos de forma simultânea, além do recurso da interatividade, que permite à audiência participar e divulgar seu próprio conteúdo audiovisual (Castro, 2010).

A análise de Kehl (2000) sobre o papel da televisão na constituição do imaginário pode ser agregada à análise de Türcke (2010) a respeito do papel da imagem na sociedade

contemporânea, em particular, na constituição do que ele intitula como “prazer virtual”. Para tanto, o filósofo faz menção ao conceito de prazer em Freud, presente na obra “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1905), segundo o qual “onde o prazer se inicia não há prazer de fato, mas sim algo que a palavra latina *appetitus* expressa de forma precisa: um alentador estado de tensão” (p. 288). O apetite impulsiona o sujeito a empreender uma busca rumo ao futuro prazer, ou seja, instiga a gratificação da pulsão. Por exemplo, o aroma de uma refeição saborosa instila o desejo de se alimentar. Como é sabido, segundo a teoria freudiana, a plena realização do prazer é continuamente interposta pelo princípio da realidade e suas satisfações substitutivas, “que são procuradas pela vida pulsional desde tempos imemoriais . . . o contentar-se com estados nos quais o prazer ainda está em seus estágios iniciais, fato este que é expresso no sentido original da palavra ‘virtual’. Virtual significa a ‘força ou a possibilidade para o existente’” (p. 288). A virtualidade representa a possibilidade de vir a existir, “não corresponde ainda ao real, mas também não é um nada” (p. 288). O pré-prazer seria então uma forma “original de realidade virtual”, pois antecipa o prazer ou o substitui, constatação que não é passível de observação na realidade concreta, mas que aponta para a dificuldade em delimitar o que é da ordem da realidade e o que é da ordem da virtualidade.

Nada é mais promissor que os primeiros movimentos tênues de um prazer; aliás, esses primeiros movimentos são tão estimulados que o seu retardar, seu segurar, seu demorar na forma de um impulso inicial – que se coloca nas formas eróticas da propaganda e do flerte – é fruído como se fosse o próprio estímulo prazeroso. Contudo, pré-prazer *ao invés de* prazer é uma inversão do caminho e da meta, do meio e do fim, ou seja, de acordo com Freud isso significa perversão. O organismo humano não pode deixar de se compensar de tais perversões, que se instalam na infância, pela renúncia pulsional, pela frustração e pela decepção. Elas são tudo menos “artificiais”, pois são expressões de dano. Faz uma poderosa diferença se o prazer de olhar e o de mostrar são ingredientes da tensão sexual que caminha para a sua satisfação, ou se eles se tornam independentes nas formas do *voyeurismo* e do exibicionismo e conseguem, assim, um gozo substituto, cujo ser golpeado por meio da frustração e da impotência é tão mais claro quanto mais é exaustivamente negado. (Türcke, 2010, p. 289)

Na interpretação de Türcke (2010), baseada na teoria da sexualidade de Freud, o pré-prazer significa uma expressão da realidade virtual, de maneira que essa, atualmente, transformou-se em uma “maquinaria pré-prazerosa e tecnologicamente avançada e que possui todos os sinais de independentização na condição de substituto do prazer” (p. 289). As multimídias consubstanciam, por meio de transferência de dados, os sentidos humanos, o ver, o ouvir e o tocar, mas espaço e tempo ainda são instâncias não superadas. Embora os dispositivos tecnológicos encurtem distâncias espaço-temporais, eles acabam por reduzir ou

acelerar ao máximo o processo de comunicação, fato diferente daquilo que é chamado de “proximidade humana”, “no sentido da participação mútua e da identificação, que só podem ser gradativamente construídas ao longo do convívio mútuo e da troca de experiências. E, para isso, necessita-se o mais urgentemente possível, daquilo que as novas tecnologias desejam economizar ao máximo: tempo” (p. 290).

Isto não significa que a comunicação presencial “seja melhor” quando comparada à mediada, no entanto, a última nutre-se da primeira e a toma como referência. Nesse ponto, Türrcke retoma a noção de pré-prazer, compreendido como o “fermento do desejo erótico”, o que se antecipa ao prazer, a antessala de gratificação pulsional; “é a produção de um estado de relativo alívio e tranquilidade, estado este que se sente agradecido pela minimização da dor. O pré-prazer é condição para que possa tornar-se, em geral, prazer. Ele é inseparável da redução da tensão sexual, mas tampouco é por ela absorvido” (p. 292). A produção midiática, ao repetir compulsivamente estimulações padronizadas, enquadra o caminho para a satisfação da pulsão, ao mesmo tempo em que a frustra, produzindo uma espécie de estado de “abstinência”, “os substitutos se transformam na própria coisa: em fetiches, em substâncias que viciam” (p. 292). Todavia, os arremedos de prazer são consumidos com o intuito de esquivar-se do desprazer produzido quando esses não mais estão presentes. Na visão de Türrcke, os substitutos mais destroem a satisfação do que a constroem, “os choques audiovisuais trabalham sistematicamente para o retrocesso do prazer em pré-prazer; para expropriação do prazer enquanto aquisição cultural; para sua desavergonhada exploração por meio da superexcitação” (p. 293).

Tanto Kehl (2000) quanto Türrcke (2010) apresentam críticas veementes às tecnologias como se o sujeito fosse completamente vulnerável a elas, programadas por uma espécie de projeto de poder que é capaz de obnubilar as massas. Somado a isso, parece haver certa crítica à crise da modernidade em virtude da derrocada de eixos subjetivos binários, tais como tradição *versus* modernidade, capitalismo *versus* socialismo, masculino *versus* feminino que, se por um lado garantiu, ainda que de forma incipiente, direitos até então negados às diferenças, por outro lado tornou o sujeito mais instável e vulnerável. Essa leitura pode ser criticada por alguns, pois talvez signifique o clamor pela sujeição à autoridade, ao poder patriarcal, à lei do pai arcaico, à força do macho que subordinou e subordina mulheres, gays e trans, dentre outras distinções.

Na argumentação de Kehl (2000), o sujeito que está colado ao imaginário tem sua capacidade de simbolizar e de pensar obliterada e substituída pelo fluxo viral de imagens e, ao mesmo tempo, torna-se frágil, vulnerável, na medida em que parece incapaz de executar

senão arremedos criativos, em vez de construções simbólicas capazes de modificar a ordem das coisas. A televisão e a produção imagética têm papel importante nesse processo de docilização do potencial desestabilizador da pulsão, pois oferecem ininterruptamente o dever de gozar, a passagem ao ato, em vez de promoverem a elaboração da perda pela via da simbolização. A análise de Kehl, ainda que considere os aspectos sociais, parece conceber o sujeito como praticamente sem nenhuma capacidade de resistência diante dos imperativos da cultura de massa. É como se as forças sociais fossem teleguiadas e aniquiladas, tornando-se incapazes de articular sentidos mínimos a respeito de sua própria condição social.

A interpretação de Martín-Barbero (2015), amparada nas ciências sociais, embora convirja em certos aspectos com as considerações de Kehl (2000), apresenta um modo de articular de forma mais ampla essas questões. Segundo o autor, ao longo da década de 1960, período marcado por ideias desenvolvimentistas na América Latina, os meios de comunicação de massa passaram a constituir um meio de simulação e desarticulação de referências até então balizadoras da vida em sociedade, tais como: rural e urbano, tradições e modernidade, Estado e massas. Nesse período, o crescimento econômico assume aspecto “esquizoide”, expressão de Martín-Barbero, visto que a presença cada vez mais saliente de aparelhos de televisão e rádio nas casas, a tiragem de jornais e revistas, passará a ser lida como sinônimo de desenvolvimento, enquanto que o saneamento básico não alcança parte considerável das residências.

A televisão não traz consigo apenas maior investimento econômico e maior complexidade da organização industrial, mas também um refinamento qualitativo dos dispositivos ideológicos. Imagem plena da democratização desenvolvimentista, a televisão “realiza-se” na unificação da demanda, que é a única maneira pela qual pode conseguir a expansão do mercado hegemônico sem que os subalternos se ressintam dessa agressão. Se somos capazes de consumir o mesmo que os desenvolvidos, é porque definitivamente nos desenvolvemos. (Martín-Barbero, 2015, p. 252-253)

Como destacado por Martín-Barbero (2015), a hegemonia do massivo redundava na tendência à formação de um público amplo e homogêneo, diante do qual as diferenças são dessensibilizadas e amenizadas, para que não “choquem” os preconceitos da maioria, além de requerer “mínimo esforço decodificador” (p. 253). Por outro lado, a despeito da massificação, por corresponder a modelos liberais, a imprensa sempre procurou contemplar diferenças culturais e políticas próprias da sociedade civil, assim como o rádio. A televisão destacar-se-á por ampliar essa tendência, ou seja, por absorver as diferenças “porque é esta sua forma de negá-las: exibindo-as livres de tudo aquilo que as impregna de conflitivo, nenhum outro meio

de comunicação tinha permitido o acesso a tanta variedade de experiências humanas, de países, de povos, de situações” (p. 253). Longe de representar elogio às diferenças, a televisão as controla por meio da aproximação às suas semelhanças tangenciais, isto é, caso o espectador delas se aproxime notará certa similaridade entre ambos, no entanto, ao mesmo tempo resta a sensação de que essas diferenças são exóticas, singulares, como se não “coubessem” em seu mundo. Seja pela familiaridade ou pelo exotismo, o massivo acaba por impedir que as diferenças sejam postas em questão ou que o próprio milagre do desenvolvimento, sinônimo de progresso e futuro, seja interposto por outros modelos de sociedade (Martín-Barbero, 2015).

Na sequência, será discutida brevemente a história da televisão no Brasil a fim de contextualizar a emergência da telenovela.

1.5.1 Breve histórico da televisão no Brasil: *Vem aí, mais um campeão de audiência*

No Brasil, as primeiras transmissões televisivas foram realizadas poucos anos após as primeiras transmissões nos Estados Unidos. No entanto, ao contrário desse país, no caso brasileiro, o acesso geográfico ao sinal televisivo foi lento, assim como o crescimento da quantidade de casas com televisores. Durante os seus mais de 60 anos de história, a televisão brasileira consolidou uma estrutura singular que combinou “propriedade comercial com diferentes formas de intervenção estatal” (Hamburger, 2005, p. 22).

No entanto, se hoje as redes nacionais detêm vultoso montante de capital e influência política, quando comparadas às emissoras regionais, segundo Priolli (2000), destaca-se que, curiosamente, a televisão brasileira originou-se a partir de iniciativas regionais, pois, de setembro de 1950, data de inauguração da TV Tupi, na cidade de São Paulo, até abril de 1960, marco da introdução do videoteipe, apenas populações instaladas em um raio de cerca de 100 quilômetros das antenas transmissoras recebiam seu sinal. Nesse período de pioneirismo, como não havia tecnologia de gravação, cabia a cada emissora de TV produzir sua própria programação ao vivo: musicais, telenovelas, humorísticos, teleteatros, noticiários. O advento do videoteipe e, posteriormente, sua duplicação em fitas possibilitou a gravação e edição prévia de imagens, fomentando o comércio de programas comprados, recurso mais barato se comparado à produção de programas locais por parte das emissoras regionais. Em razão de São Paulo e Rio de Janeiro reunirem quadros artísticos e técnicos propícios para o trabalho em televisão, suas redes consolidaram-se nessa nova circunstância, o que acarretou a concentração dos estúdios no eixo Rio-São Paulo e o declínio da produção regional e insular.

Além disso, a gestão do capital privado teve importante papel na concentração da televisão nas matrizes paulista e carioca, pois, com base no uso do videoteipe, foi possível racionalizar custos, reduzindo as estações regionais “a meras repetidoras da programação ‘nacional’ vinda do Rio e de São Paulo” (p. 20).

A concentração da televisão no eixo Rio-São Paulo foi alavancada fortemente nos idos de 1969, quando o regime militar (1964-1985), com base nos esforços do Ministério das Comunicações e da Embratel, inaugurou a Rede Básica de Microondas integradora de diferentes regiões do país por meio de redes de telefonia e transmissão de televisão, dados e rádio (Priolli, 2000). A ditadura militar, conforme Hamburger (2005), auxiliou na implementação do que “talvez simbolize o empreendimento modernizador mais bem-sucedido da segunda metade do século XX, ou seja, a indústria brasileira de televisão, construída com o estímulo da infraestrutura tecnológica disponibilizada pelo governo e sob forte censura política” (p. 31). Ao “milagre econômico brasileiro” e à consolidação da urbanização em fins de 1970 somou-se o surgimento de uma indústria da mídia, no bojo do regime autoritário, levando o país, aparentemente, à famigerada modernização, tópico dominante do embate político e cultural travado nos anos 1950 e 1960 (Hamburger, 2005).

Na América Latina, a década de 1960 está associada ao afã pelo *desenvolvimento*, nova “roupagem” da ideia de progresso, que defende o crescimento econômico como meio de consolidação da democratização. Boa parte dos países do continente apresentaram expressivo aumento do mercado interno nessa época, ao mesmo tempo em que foram avassalados por ditaduras alinhadas aos interesses dos Estados Unidos, que estabeleceu sua geopolítica de domínio da região como parte de sua estratégia de consolidação hegemônica no rescaldo da guerra fria. Esse período de “milagre econômico” é seguido por graves crises econômicas que estouraram na década de 1980 (Martín-Barbero, 2015).

A canção *Ópera*, rapsódia de árias famosas, da peça *Ópera do malandro* (1978) de Chico Buarque, retrata em tom alvissareiro e mordaz o “milagre econômico” e o afã modernizador da ditadura brasileira, conjuminado pelo acesso aos bens de consumo e as aspirações da classe média por alcançar os padrões do *way of life* norte-americanos, instalando um frenesi consumista que a ascensão da televisão soube capitalizar com grande mestria: “O sol nasceu / No mar de Copacabana / Pra quem viveu / Só de café e banana / Tem gilete, Kibon / Lanchonete, Neon / Petróleo, CinemaScope, sapólio / Ban-lon / Shampoo, tevê / Cigarros longos e finos”.

Ao longo da década de 1970, segundo Hamburger (2005), a Globo, conhecida nos bastidores como a “Vênus platinada” em decorrência de seu logotipo, impõe-se como ícone

da tecnologia audiovisual, sem qualquer referência a signos locais, o oposto do que ocorria com a figura emblemática do índio da TV Tupi. Com o auxílio luxuoso do governo militar, a Rede Globo suplantou o papel da emissora pioneira e da TV Excelsior, cujas licenças foram “cassadas” em 1971, no caso da última, e em 1980, no caso da emissora fundada por Assis Chateaubriand. A emissora de Roberto Marinho, ao aglutinar administração profissionalizada e apoio político irrestrito aos militares e aos princípios de sua doutrina de Segurança Nacional, consolidou-se e tornou-se beneficiária privilegiada dos modernos dispositivos tecnológicos, fundando uma verdadeira escola de programação e estilo visual próprio. No decorrer da referida década, a Globo, “como resposta à demanda oficial por valores nacionais, e seguindo sua política interna de produzir programas com tecnologia avançada e bem acabados, . . . criou e difundiu o chamado ‘Padrão Globo de Qualidade’, um corpo de convenções formais que garantiu um estilo próprio às programações da emissora” (p. 35).

Na década de 1990, com a diminuição dos investimentos públicos e o fim gradual da censura, houve mudanças nas relações estabelecidas entre as emissoras de televisão e o Estado brasileiro. Nesse contexto de transição do poder central surge a segmentação do mercado, com o advento da televisão a cabo, somada à guerra pela audiência entre as emissoras da televisão aberta que, paulatinamente, passam a adotar postura mais autônoma em relação aos partidos políticos e governos. Os meios de comunicação, em especial a televisão, passam a legitimar cada vez mais uma esfera pública regida pelas engrenagens do mercado, em particular, pelo comportamento dos espectadores, escrupulosamente medido a partir de pesquisas de opinião e aferição diária de audiência por amostragem de aparelhos conectados, realizadas por institutos especializados (Hamburger, 1998).

Embora o presente estudo não tenha como norte discutir a história da televisão e tampouco suas perspectivas futuras, é relevante para o seu escopo destacar que, a partir das décadas de 2000 e 2010, com a consolidação da internet e do sinal digital, as mídias tendem a convergirem cada vez mais, o que leva à interatividade do público com a televisão. Ao resenhar obra dedicada a discutir o papel da televisão na atualidade, Nichile (2015) afirma que, com o advento de recursos audiovisuais *on demand*, que possibilitam ao consumidor gravar e assistir aos produtos audiovisuais de modo independente da programação clássica, conforme seu gosto, aventa-se que o modelo de televisão por transmissão aberta estaria “fadado ao desaparecimento”. Todavia, o material produzido e distribuído hoje pelas novas mídias “apresenta uma linguagem e uma recepção calcadas no padrão dominante de TV, o que abriria a discussão sobre um mesmo modelo de TV, porém, distribuído dentro de uma narrativa transmídia” (p. 291).

Com base no exposto, adiante, será apresentado breve histórico da telenovela no Brasil e as características peculiares que esse gênero audiovisual assumiu no país.

1.6 A construção da telenovela à brasileira

Na história da televisão brasileira, a telenovela conquistou espaço e audiência singulares ao longo das décadas de 1970, 1980, 1990 e, com modificações, a partir dos anos 2000. Antes de apresentar os aspectos gerais da estrutura das telenovelas brasileiras, é importante destacar que o gênero combina elementos do cinema, do rádio e do melodrama, espetáculo popular nos séculos XVIII e XIX em países como França e Inglaterra. Segundo Martín-Barbero (2015), embora em termos formais apresente semelhanças com o teatro e seja por ele influenciado, o melodrama remonta às atrações levadas a cabo em feiras livres, a partir de narrativas provenientes da tradição oral. O melodrama ganhou características específicas quando o teatro popular foi proibido nos países mencionados, sendo os teatros oficiais restritos à elite, restando à classe popular assistir às atrações sem diálogos – sequer cantadas ou faladas – com o intuito de não vilipendiá-lo.

O melodrama, enquanto gênero de arte popular, está na origem do folhetim, espécie de romance publicado em “doses homeopáticas” nos jornais de grande circulação no século XIX. A título de exemplo, Manuel Antônio de Almeida publicou anonimamente os capítulos de *Memórias de um sargento de milícias* no Correio Mercantil, jornal do Rio de Janeiro, nos anos de 1852 e 1853, obra na qual retratou os costumes das classes populares no tempo do Império. Posteriormente, tanto a novela de rádio quanto a telenovela herdarão as características do melodrama e da linguagem folhetinesca. A seguir serão discutidas as características da telenovela brasileira e os fatores que levaram à sua popularidade.

De acordo com Sadek (2008), a telenovela, “em contato diário com os espectadores, lança moda, induz comportamentos, opina acerca de polêmicas, presta serviços e participa do cotidiano do país” (p. 11). Para o autor, não há como negar a importante participação da telenovela no cenário cultural, político e dos costumes da sociedade brasileira.

Tendo crescido em consonância com outros processos estruturais de mudança ocorridos no período . . . – a intensa migração do campo para as cidades, a industrialização e proletarização do trabalho no campo, a medicalização da sociedade, o desenvolvimento de um amplo mercado de consumo, o aumento do número de tipos de arranjos familiares, a diminuição do número de filhos por família –, a televisão, principalmente por meio das novelas, capta, expressa e alimenta as angústias e ambivalências que caracterizaram essas mudanças, se constituindo em veículo privilegiado da

imaginação nacional, capaz de propiciar a expressão de dramas privados em termos públicos e dramas públicos em termos privados. Utilizando uma estrutura narrativa personalizada e pouco definida em termos ideológicos ou político-partidários para tratar de assuntos afetos ao espaço público, as novelas levantaram e talvez tenham mesmo ajudado a dar o tom de debates públicos. (Hamburger, 1998, p. 458)

Nas últimas três décadas do século XX, o Brasil foi palco de modificações estruturais expressadas por estatísticas sociais e demográficas, tais como a diminuição do ritmo de crescimento populacional, migração rural e crescimento da concentração urbana, ingresso maciço da mulher no mercado de trabalho, consolidação do Sistema Único de Saúde, dentre outras transformações sociais. A telenovela, sobretudo durante o período de censura instituída pelo regime militar (1964-1985), trouxe para a boca de cena uma representação dessas grandes mudanças e as inquietações e contradições que as acompanharam (Hamburger, 2011).

A partir de conflitos de gênero, geração, classe e região, a novela fez crônicas do cotidiano que a levaram a se transformar em palco privilegiado para a problematização de interpretações do Brasil. O país, que se modernizava de acordo com uma noção de modernização centrada no consumo e não na afirmação da cidadania, se reconheceu na tela da TV em um universo branco e glamouroso. (Hamburger, 2011, p. 84)

Na concepção de Motter (2001), a telenovela, além de contemplar um aspecto fundamental do gênero, o chamado *melodrama*, apresenta uma “dimensão social e um rigoroso critério de verossimilhança” (p. 76) que leva à criação de um forte sentido de realidade, podendo culminar em narrativas que fundem planos da realidade com ficção. Nesse âmbito, a novela é entendida como documento capaz de registrar as modificações na sociedade brasileira ao representá-las e elaborá-las por meio de elementos ficcionais que partem do cotidiano do telespectador. Ao incorporar a dimensão da verossimilhança, a telenovela retrata diferentes efemérides cotidianas, costumes, modos de pensar, de sofrer, congruentes com as transformações de uma época. Mudanças em vigor ou em potencial gestação são retratadas de forma concreta, em conexão com a realidade social cujas celeumas são patenteadas na vida privada das personagens. Desse modo, “os novos hábitos e comportamentos ainda pouco percebidos na vida cotidiana de parte significativa da audiência estão articulados na ficção antes mesmo que sejam plenamente aceitos e transformados em conhecimento sobre a realidade. Ela [novela] procura fazer ver o que na prática é ainda invisível ou difusamente percebido” (p. 86). No que tange à representação da ficção, em geral, as telenovelas abordam situações tipicamente vividas pela classe média, intermediária entre a camada alta e a expressiva maioria da população pertencente às classes subalternas.

Representadas nas telenovelas, as classes médias passam a ser “ponto de irradiação” de costumes e valores para os segmentos mais baixos da hierarquia social (Motter, 2001). Hábitos de consumo, valores e crenças típicos das camadas médias passam a ser erigidos como modelares, isto é, como ideais de conduta que inspiram a grande parcela da população excluída desse universo simbólico.

A ficção televisiva não se limita ao formato das telenovelas, no entanto, para Pallottini (2012), essa é a “rainha do gênero” devido à sua audiência e à diminuição dos custos operacionais e de produção que sua extensão garante. A autora propõe definir o gênero das telenovelas segundo seus elementos formais e linguagem própria, visto que seu conteúdo, seja um drama ou uma comédia, por exemplo, está presente no teatro, no cinema, na literatura, dentre outras formas de produzir ficção. A telenovela é:

Uma história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, criando conflitos provisórios e conflitos definitivos; os conflitos provisórios vão sendo solucionados e até substituídos no decurso da ação, enquanto os definitivos – os principais – só são resolvidos no fim. A telenovela se baseia em diversos grupos de personagens e de lugares de ação, grupos que se relacionam interna e externamente – ou seja, dentro do grupo e com os demais grupos; supõe a criação de protagonistas, cujos problemas assumem primazia na condução da história. E, na atualidade, tem uma duração média de 160 capítulos, sendo que cada capítulo tem, aproximadamente, 45 minutos de ficção. (Pallottini, 2012, p. 33)

Em termos da narrativa ficcional, para Borelli (2001), se as primeiras novelas brasileiras caracterizavam-se basicamente pelo melodrama, a partir da década de 1970, paralelamente à linha melodramática, outros temas de ficcionalidade se fizeram presentes, tais como a aventura, a comicidade, o fantástico, a narrativa policial e o erotismo. Por exemplo, introduzido ao melodrama, o cômico passa a abranger elementos do humor, da farsa e da sátira em tramas que seguem narrando histórias de amor e ódio, justiça e injustiças, relacionamentos entre pobres e ricos. Já o fantástico, ao entremear-se aos tons melodramáticos, passa a abordar “surpresas não decifráveis pelos mecanismos da lógica racional . . . Oscilando e hesitando entre a crença e a dúvida, ele passa a buscar eventuais falhas no sentido narrativo ou mesmo apela para uma explicação sobre a irracionalidade ali contida” (p. 34). Ainda que não rompam com a predominância do melodrama, estes elementos emergem em seu espaço e modificam o padrão tradicional do modelo narrativo.

A produção de uma telenovela inicia-se com grande antecedência da sua estreia na grade de programação da emissora e muito antes que ela esteja integralmente redigida. Na maioria dos casos, sua escrita é concomitante à exibição, o que a torna passível da influência

do julgamento da crítica e do público, podendo haver modificações em seus pormenores mais ou menos importantes e até mesmo no rumo principal da trama proposta na sinopse. As emissoras dispõem de mecanismos particulares para analisar a recepção da telenovela junto ao público, além dos relatórios de instituições independentes, como o Ibope, que mensura os índices de audiência, fator considerável na avaliação da produção. Todavia, a audiência não determina integralmente os rumos da telenovela, pois aspectos negativos – interesses, censuras veladas, moralismos – e positivos – autonomia do autor e de sua equipe de criação, orientações de ordem estética e artística – são ponderados para tanto (Pallottini, 2012).

Assistir à telenovela é apenas uma das atividades que o telespectador pode realizar durante sua rotina doméstica, isto é, sua atenção flutua entre o ecrã e demais tarefas a serem cumpridas: cozinhar, ir ao banheiro, sair de casa e ir ver o que ocorreu na rua. Desse modo, tributária dos romances de folhetim, lidos em partes, fragmentados pela periodicidade de circulação do jornal, a telenovela, assim como esse gênero literário, somada à sua extensão, destaca-se pela redundância e repetição (Pallottini, 2012). Os fatos novos são repetidos algumas vezes à exaustão, até que a audiência esteja perfeitamente a par deles. Independentemente dessas características, alguns pesquisadores têm “acusado a crise, a exaustão e o fim da novela” (p. 35), projetando “suas fichas” nas minisséries, “de dez, quinze capítulos, com produção cuidada, história concisa, coerente, de dimensões razoáveis e unidade garantida” (p. 35). “A minissérie [por reunir tais características] é *européia* – moderada, civilizada, propositada. A telenovela é *latino-americana* – desmesurada, mágico-realista, absurda, apaixonada, temperamental (com todo o preconceito que se queira atribuir a essa classificação, de resto um pouco ligeira)” (p. 35-36).

Em termos históricos, ainda que as primeiras novelas brasileiras datem do início da televisão, é apenas em fins da década de 1960 e início dos anos 1970 que os folhetins eletrônicos, exibidos pela Rede Globo, passaram a ocupar posições entre os programas mais assistidos, conforme pesquisa do Ibope à época. No período de 1950 a 1963, as novelas eram exibidas em apenas alguns dias da semana e não despertavam o interesse dos profissionais de televisão, dedicados a atrações mais prestigiosas e elaboradas, como os teleteatros. Em 1963, com o advento do videoteipe, a Rede Excelsior transmitiu “a primeira novela diária exibida na televisão brasileira, 2-5499 *Ocupado*” (p. 460-461), importada da Argentina e protagonizada pelo casal Tarcísio Meira e Glória Menezes, que nas próximas décadas protagonizariam diversas produções. Por meio de diferentes personagens interpretados em novelas brasileiras, eles encarnaram as próprias modificações nos ideais de feminilidade, masculinidade e família pelas quais a sociedade brasileira passou. No decorrer da década de 1960, os autores de

novelas brasileiras passaram a ocupar posição de destaque nas emissoras, inicialmente, adaptando originais de língua espanhola, no que ficou conhecido como “novelões” mexicanos e cubanos. A novela “O direito de nascer” (1964), originalmente cubana e adaptada para diferentes países da América Latina, conquistou grande audiência no Brasil, sendo considerada o primeiro sucesso do gênero (Hamburger, 1998).

A popularidade da telenovela deve-se, em parte, às modificações no tipo de linguagem utilizada a partir dos anos 1960. Tendo como referência o modelo da TV Tupi, as novelas da Rede Globo adotaram perspectiva mais “realista”, isto é, ligeiras “críticas à realidade social e à política brasileira”, entremeadas pela influência romanesca do folhetim, em vez da perspectiva “fantasiosa”, típica das novelas mexicanas, “dramalhões feitos para fazer chorar”. Em 1968, a TV Tupi exibiu *Beto Rockfeller*, escrita por Bráulio Pedroso e dirigida por Lima Duarte, que representou um marco que influenciaria o estilo global. A referida obra “trouxe as novelas para o universo contemporâneo das cidades grandes brasileiras, introduziu a linguagem coloquial, o humor inteligente e certa ambiguidade” de caráter do herói (p. 464). Além disso, *Beto Rockfeller* atraiu o público elitizado, afeito ao trabalho prestigiado de Bráulio Pedroso no teatro, ao mesmo tempo em que amalgamou os afãs liberalizantes da audiência jovem, masculina e feminina, recém-instalada nas metrópoles e ávida por instrução e integração à modernização. Em 1969, *Véu de noiva* estreia na Globo, uma novela redigida em linguagem coloquial, com muitas gravações externas, além de menções a eventos, tais como a Fórmula 1. Nesse mesmo ano estreia o famigerado *Jornal Nacional*, primeira atração a ser transmitida simultaneamente para diferentes locais do país até alcançar todo o Brasil (Hamburger, 1998).

As convenções de representação consolidadas no início da década de 1970 pelas novelas da Globo incluem a noção de que cada novela deveria trazer uma “novidade”, algo que a diferenciasse de suas antecessoras e fosse capaz de “provocar” o interesse, o comentário, o debate de telespectadores e articulistas de outras mídias, o consumo de produtos a ela relacionados, como livros, discos, roupas, etc. Essa ênfase no representar de uma contemporaneidade sucessivamente atualizada é visível na moda, na tecnologia, sobretudo de transporte e comunicações, e nas referências a acontecimentos políticos correntes. Mas é visível também na evolução da maneira como o amor, o romance e a mulher foram representados nas novelas dos anos 1970 em diante . . . A partir do final dos anos 1960 e decididamente a partir do início dos anos 1970, as novelas enfatizam o uso de linguagem coloquial e cenários urbanos contemporâneos, gravações externas e referências compartilhadas pelos brasileiros. Essa opção por uma definição clara no tempo e no espaço – a conjuntura contemporânea situada no âmbito da nação – potencializa a vocação da televisão para transmitir uma sensação de que os espectadores estão conectados com o mundo ao seu redor, e acena a possibilidade concreta da inclusão por meio do consumo. A

novela mimetiza e constantemente renova as imagens do cotidiano de um Brasil que se “moderniza”. (Hamburger, 1998, p. 467)

O senso de contemporaneidade constantemente renovado decorre das bem-sucedidas diretrizes de *marketing* da emissora, conjuminadas ao enlevo crítico dos autores e aos propósitos desenvolvimentistas do regime autoritário que buscava a “integração nacional”⁷. A “compulsão” do gênero novelesco pela novidade, seu apreço escancarado pela moda e todas as formas de consumo, acomodam-se ao melodrama típico do folhetim. O enredo das telenovelas, em geral, é mobilizado por oposições “entre homens e mulheres; entre gerações; entre classes sociais; entre localidades rurais e urbanas, ‘arcaicas’ e ‘modernas’, representadas como tendências intrínsecas e simultâneas da contemporaneidade brasileira” (p. 467). Além dessas binariedades, as novelas costumam contemplar “recursos dramáticos típicos”, tais como, “identidades mascaradas, trocas de filhos, pais desconhecidos, heranças repentinas e ascensão social via casamento” (p. 467). Entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970, a Globo formou dispositivos de produção e padrões de linguagem que possibilitaram a participação do público, por meio de *feedback*, captado conforme o andamento da produção. Como são redigidas simultaneamente à sua exibição, as telenovelas são “capazes de ‘sintonizar’ telespectadores com a interpretação e a reinterpretação da política, assim como de tipos ideais de homem, mulher, marido, esposa, filhos e família.

“A novela se tornou um dos veículos que capta e expressa os padrões legítimos e ilegítimos de comportamento” (p. 468). De forma inesperada, a telenovela foi colocada como o mais importante produto da indústria televisiva, inclusive para exportação para outros países, e passou a problematizar o Brasil “das intimidades privadas às políticas públicas” (p. 468). “Essa capacidade *sui generis* de sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino, está inscrita no texto das novelas que combinam convenções formais do documentário e do melodrama televisivo” (p. 468). Por exemplo, na novela *Vale tudo* (1998) comportamentos considerados “desprovidos de ética” eram protagonizados por Odete Roitman (Beatriz Segall) e pelo casal Marco Aurélio (Reginaldo Faria) e Leila (Cássia Kiss), que no final se descobre ser a assassina involuntária de Odete. Por arranjos orquestrados, o casal consegue fugir do país ao culpar a empregada doméstica da família pelo crime. O drama privado dessas personagens refletia a decepção do

⁷A busca da integração nacional, pilar do regime militar (1964-1985) no âmbito das comunicações, permite que o país seja integrado a partir da “erradicação das entonações regionais” (Martín Barbero, 2015, p. 271), possibilitada pela televisão, que tende a suplantiar diferentes temporalidades sob a insígnia da “atualidade”.

país com os rumos da Nova República e com o comportamento corrupto e predatório da classe política (Hamburger, 1998).

Além de privatizar dramas públicos, é parte dos enredos das novelas a presença de aspectos da vida privada, romances, amor, família, casamento em crise, separação, dentre outros temas privilegiados. Sem falar da presença do chamado *merchandising social* em novelas como o *Rei do gado* (1996), de Benedito Rui Barbosa, que trouxe referências ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), e *Explode coração* (1995), de Glória Peres, que tematizou o drama de mães cujos filhos desapareceram (Hamburger, 1998).

“A trajetória das personagens femininas, assim como a das representações do amor e da sensualidade, expressa de maneira especialmente sugestiva essa capacidade de aglutinar experiências públicas e privadas que caracteriza as telenovelas” (p. 470). Sobre o amor e sensualidade, a novela *Sua vida me pertence* (1951) capturou a atenção do público, sendo palco do primeiro beijo da televisão brasileira, no caso, entre Vida Alves e Walter Foster. Na década de 1970, o beijo ainda “encarnava a sensualidade máxima nas novelas” (p. 471), constituindo à época a principal e máxima demonstração de amor entre um homem e uma mulher (Hamburger, 1998).

“Essa timidez na representação dramática da relação amorosa corresponde a certa fidelidade à meta do casamento estável, baseado em um modelo em que o espaço público do trabalho é definido como domínio privado do homem, encarregado do sustento da família, e o espaço privado da casa como domínio da mulher, encarregada dos serviços domésticos e do cuidado dos filhos” (Hamburger, 1998, p. 471). No decorrer da década de 1970, o modo como as novelas passaram a representar “os tipos ideais de mulher, de relações amorosas e de estrutura familiar” (p. 471), modificou-se significativamente. O primeiro beijo logo seria fato consumado já nos primeiros capítulos e abriria o flanco para a liberalização contumaz nas novelas, cujo cenário passou a contemplar a intimidade dos quartos, da cama do casal, além de gestos e expressões que simbolizavam ou simulam o orgasmo.

Flertando com o universo proibido do incesto, do prazer, do sexo antes do casamento, livre de filhos e obrigações legais, da separação como saída para casamentos infelizes, com a legitimidade de segundas uniões, com vida profissional e independência financeira para a mulher, com tecnologias reprodutivas, as novelas foram sucessivamente atualizando representações da mulher, das relações amorosas e da família. (Hamburger, 1998, p. 472)

No que tange às transformações sobre o “papel” da mulher na sociedade, é emblemático o protagonismo assumido pelo seriado *Malu mulher*, escrito por Euclides

Marinho, cujo primeiro episódio foi ao ar em 1979. A série tinha como público-alvo mulheres da classe média urbana e abordava os dramas de Maria Lucia (Regina Duarte), a Malu, mulher de 32 anos, graduada em sociologia, mãe e separada, que buscava recomeçar sua vida, libertar-se do casamento infeliz e do domínio psicológico do ex-marido (Denis Carvalho). Se nos primeiros episódios o ex-consorte figurou como “vilão”, no decorrer do seriado tornou-se alguém “normal”, repleto de defeitos e qualidades, nem sempre se altercando com Malu (Almeida, 2012).

A crítica incidia efetivamente sobre os ‘vilões’, ou seja, o machismo, os preconceitos (de toda ordem, contra negros, homossexuais, desquitadas), a hipocrisia, o casamento tradicional, a opressão e a violência – não apenas dos homens contra mulheres, mas também a violência urbana e até mesmo a violência da polícia. Conjugalidade, autonomia feminina e sexualidade foram temas centrais discutidos em diversos episódios. Alguns constituíam questões importantes para grupos feministas, particularmente na sua vertente de classe média, como espelha o perfil estereotipado da socióloga Malu. (Almeida, 2012, p. 125-126)

Na concepção de Almeida (2012), o seriado *Malu mulher* representa de maneira exemplar o curso de modificações que estavam se processando nas construções simbólicas relacionadas à mulher na televisão brasileira, que deixa de ser retratada apenas como “heroína” resignada ao seu papel subalterno na família e passa a ser também simbolizada como uma “mulher mais moderna e menos submissa” à dominação masculina. Enquanto na década de 1970 as heroínas “boazinhas” ocupavam as telas e a censura institucionalizada pelo regime militar impedia que determinadas “imoralidades” fossem abordadas, é a partir do seriado em questão, no bojo da redemocratização, que essas construções puderam ser representadas ainda que parcialmente. “De heroínas puras e virginais, a televisão passou a promover tipos femininos mais ‘livres’ sexualmente, seja reforçando a associação entre amor e completude sexual, seja reafirmando a vivência da heterossexualidade como algo normal e saudável. É claro que tudo isso foi feito de modo parcial, jogando com certa ‘negociação de sentidos’” (p. 128).

No entanto, essas mudanças nem sempre foram bem recebidas pelo público. Por exemplo, no episódio *A amiga*, Malu, inconformada com o assédio de seu patrão em relação a uma colega de trabalho (Maria, personagem vivida por Ângela Leal), demitida por se negar a manter relações sexuais com o crápula, pede demissão do emprego em solidariedade à amiga. No mesmo capítulo, Malu e Maria bebem vinho, comem queijos, falam sobre seus casamentos fracassados e, em alguns momentos, a segunda mostra-se interessada afetiva e sexualmente pela primeira. Após beber bastante, Malu adormece e Maria a leva para o quarto.

Na manhã seguinte, trajando apenas roupas íntimas, Malu lê o bilhete deixado pela amiga. “Sem nunca mencionar a palavra ‘homossexual’, Malu diz que ao menos ela, Maria, consegue falar no assunto com tranquilidade, ao que ela responde: ‘Você não sabe o que é ser considerada diferente, pervertida. As pessoas te olham com desprezo e nojo’” (p. 131-132). Embora o autor tenha deixado ambíguo se houve ou não envolvimento amoroso e sexual entre as duas, a censura federal, somada ao julgamento do público, polemizaram a questão. Ou seja, não era apenas a tesoura da censura que produzia danos irreparáveis à liberdade de expressão artística; a audiência também refutava comportamentos considerados transgressores, inovadores e ousados (Almeida, 2012).

Malu mulher é considerado um seriado emblemático, porque foi a partir dele que determinadas temáticas passaram a ser representadas na teledramaturgia, embora fossem pauta de movimentos sociais como o feminista. No entanto, como o Brasil passava pela distensão política do regime autoritário, havia certo “relaxamento da censura”, somado ao interesse da Rede Globo em se distinguir das concorrentes ao ofertar atrações de “qualidade”, na tentativa de apartar-se da imagem de emissora dócil e condescendente com o regime militar (Almeida, 2012).

No final da década de 1980 e início dos anos 1990, a hoje extinta Rede Manchete protagonizou cenas ousadas de nudez em *Dona Beja* (1986) e *Pantanal* (1990). Já o sexo antes do casamento tornou-se tema comum em novelas, no entanto, sua representação se modificou paulatinamente quando se “descolou” da procriação e do próprio matrimônio, pois, inicialmente, relações sexuais levavam à imediata gravidez e ao casamento. Aos poucos, as telenovelas passaram a representar casais cuja manutenção de relações sexuais não implicava casamento, ou mesmo compromisso com um relacionamento duradouro, além de fazerem menção ao uso de anticoncepcionais e, na década de 1990, de preservativos. Como relatado anteriormente, separações e segundas uniões conjugais são temas comumente contemplados nas telenovelas (Hamburger, 1998). Além dessas temáticas, novelas como *Vale tudo* (1988) e *Pátria minha* (1994) relataram o envolvimento de mulheres mais velhas com homens mais jovens, por exemplo, o romance entre Odete Roitman e Cesar (Carlos Alberto Riccelli) em *Vale tudo* (Hamburger, 1998).

No decorrer da década de 1970, ainda que as telenovelas acabassem por cancelar o modelo de mulher “dependente, fiel, obediente e restrita ao universo doméstico” (p. 475), a esse padrão confrontava-se aquele da “mulher profissional, liberada e independente” (p. 475). “Mas, mesmo no tempo em que terminavam com verdadeiros discursos morais em defesa da família convencional, os folhetins eletrônicos conferiram enorme visibilidade pública à

discussão de certos temas anteriormente tratados somente no âmbito privado” (p. 475). A lista de “subversões” e de rompimento do princípio que equacionava sexo, amor e reprodução é longa e espalha-se pela tematização do uso de tecnologias de reprodução assistida em *Barriga de aluguel* (1990), a presença de união afetiva entre mulheres em *Vale tudo* (1998) e *Torre de Babel* (1998). No caso da última, em decorrência da recepção negativa do público, o casal protagonizado por Silvia Pfeifer (Leila) e Cristiane Torloni (Rafaela) acabou por ter sua morte decretada pelo autor da novela, Silvio de Abreu, que as condenou a morrer de forma espetacular na explosão de um *shopping center* (Hamburger, 1998).

Essa trajetória de liberalização das representações inicialmente tímidas e contidas do papel da mulher, do amor e da sexualidade não se dá de maneira linear e unidirecional nas novelas. E embora essas tenham desenvolvido uma tendência a expandir o domínio do que é permitido e mesmo esperado das mulheres, tal expansão ocorreu de maneira limitada no que se refere aos personagens masculinos e às relações de gênero propriamente ditas. (Hamburger, 1998, p. 479)

Como discutido, as telenovelas representaram a “sonhada” modernização ao longo das décadas de 1970 e 1980, em direção a um novo projeto de nação, calcado na urbanização acelerada das cidades brasileiras. Não por acaso as cidades tradicionais do Nordeste eram representadas como “atrasadas”, inicialmente condenadas à extinção, mas posteriormente apresentadas “em sua enorme e ambígua força de resistência” (Hamburger, 2005, p. 152). O filme *Bye bye, Brazil*, realizado em 1980 pelo cineasta Cacá Diegues, mostra com grande felicidade esse processo de subjugação, pela televisão, das culturas locais em povoados pobres do Nordeste. A modernização agressiva do cenário urbano somou-se à flexibilidade nas relações de gênero representada por mulheres universitárias, bem-sucedidas, que se separam de seus maridos e namorados provedores, contestadoras da dominação patriarcal, muitas vezes associadas ao contexto metropolitano do Rio de Janeiro e de São Paulo. No entanto, “essa expansão pouco toca nas relações de gênero propriamente ditas, valorizando positivamente tipos ideais de mulher que acumulam funções e responsabilidades, aproximando-se de um padrão perverso de supermulher” (p. 153), livre para decidir ter poucos filhos, para se envolver com diferentes homens, além de confrontar-se com a autoridade machista de seus pais e maridos.

Já os personagens masculinos, protagonistas e senhores da ação nos tempos de *Irmãos coragem* (1970) e *Selva de pedra* (1972), foram tendo sua ação reduzida ao papel secundário de “beija-flor”, ou seja, à função de apoio a vigorosas personagens femininas, de quem são “pares românticos”. Mais que apontar na direção de um horizonte de relações igualitárias, as novelas foram

reconhecendo e legitimando a instabilidade da vida familiar, dos laços conjugais e amorosos. O que a princípio aparece como uma bem-vinda liberação dos costumes em direção a relações mais verdadeiras, no espírito dos movimentos libertários dos anos 1960, no limite vai se aproximando de uma hiperflexibilidade que dificulta o estabelecimento de laços minimamente estáveis. (Hamburger, 2005, p. 153)

Nos primeiros anos da década de 2000, diante da diversificação do campo audiovisual, da consolidação da TV a cabo e da internet, as telenovelas amargaram sensível queda de audiência, embora o gênero continue sendo rentável e decisivo na concorrência acirrada entre as emissoras. As novelas passaram a abordar temas de “conteúdo social”, isto é, pautas “politicamente corretas” em meio à manutenção dos conhecidos conflitos melodramáticos sustentadores da narrativa. A diminuição do apelo das telenovelas sobrepõe-se à difusão dos seriados norte-americanos, que passaram a conquistar espaço na programação das emissoras brasileiras, antes predominantemente ocupado pelas primeiras. Se anteriormente as séries norte-americanas eram gravadas integralmente e depois comercializadas e exibidas, atualmente, são mais suscetíveis às pressões da audiência, o que pode levar a mudanças no enredo enquanto os episódios ainda estão no ar (Hamburger, 2011).

Apresentada a história da telenovela no Brasil, seu formato e principais conteúdos, em especial, o papel das relações de gênero na construção da feminilidade, será discutida a seguir a presença das homossexualidades nesse gênero televisivo, além de breve esboço dessas personagens na literatura latino-americana.

1.6.1 Personagens gays nas telenovelas, no cinema e na literatura latino-americana

Dentre vários estudos a respeito do tema em questão, Silva (2015) destaca-se por realizar extenso levantamento de personagens LGBTs⁸ nas novelas da Globo. A autora contabilizou 126 personagens, em 62 novelas, no período de 1970 a 2013.

Nos anos 1970, poucas personagens gays figuraram nas telenovelas, a maior parte delas eram provenientes das camadas populares, com performatividade caracterizada por exageros e maneirismos, tais como trajes e falar “afetados”. Tais personagens tinham participação secundária na trama. Nos anos 1980, assiste-se a maior presença de personagens LGBTs nas tramas, em sua maior parte gays, tal qual na década anterior. Nesse período destacam-se as novelas *Brilhante* (1981), *Partido alto* (1984), *Roda de fogo* (1986), *Mandala* (1987), *Sassaricando* (1987) e *Pacto de sangue* (1989). A performatividade das personagens

⁸Expressão utilizada pela autora, optou-se por mantê-la.

neste decênio é semelhante à da década anterior, a maior parte deles eram gurus, mordomos e cozinheiros, que ocupavam posições coadjuvantes nas tramas. Na década de 1980, na novela *Roda de fogo* (1986), as personagens gays apresentaram práticas e costumes diferentes do padrão anteriormente descrito. O executivo Mário Liberato (Cecil Thiré) e seu mordomo Jacinto (Cláudio Curi) utilizavam objetos sadomasoquistas e despontaram como os vilões do enredo (Silva, 2015), com intensa repercussão de público.

Na década de 1990, as personagens LGBTs ganharam destaque e representatividade quando comparadas aos anos anteriores, no entanto, segue a presença maciça de gays. Das 13 novelas exibidas no período, em sete havia personagens homossexuais. Da mesma maneira, a performatividade “exagerada” e “afetada” desses papéis continuava como padrão. Nesse decênio, é notória participação do casal jovem formado por Sandrinho (André Gonçalves) e Jéfferson (Lui Mendes) em *A próxima vítima* (1995), a “narrativa é a primeira a apresentar um casal interracial de homossexuais, fator que amplificou a discussão sobre o tema – somando duas opressões, a de sexualidade e a racial” (p. 76). Destaca-se também a personagem Sarita, interpretada por Floriano Peixoto, em “Explode coração” (1995), que se trajava com roupas convencionadas como femininas e afirmava não ter qualquer tipo de “orientação sexual”, seja ela, gay, travesti ou transexual, desestabilizando convenções normativas de gênero e sexualidade (Silva, 2015), aproximando-se do que contemporaneamente se usa designar como gênero fluido.

Na primeira década do século XXI, personagens LGBTs ocuparam 22 produções. A novela *América* (2005) destacou-se por situar a homossexualidade masculina na zona rural, espaço tradicional e heteronormativo por excelência. O sensível Júnior (Bruno Gagliasso) apaixona-se pelo rústico “peão” Zeca (Erom Cordeiro). O caso gerou grande repercussão no país. Em *Páginas da vida* (2006) e *Paraíso tropical* (2006), há a presença de casais monogâmicos higienizados, formados por homens pertencentes às classes médias, brancos e profissionais liberais, padrão diferente das décadas anteriores cujos personagens gays eram feminizados. Entre 2010 e 2013, 12 telenovelas apresentaram personagens LGBTs, em várias faixas de horário, ao contrário do que ocorria anteriormente, quando homossexuais eram contemplados apenas no horário das 20h00, atualmente 21h00. Destaca-se, nessa lista, a novela *Insensato coração* (2011), com super-representação de sete personagens gays e uma lésbica (Scorsolini-Comin & Santos, 2012), além de *Amor à vida* (2013), na qual a homossexualidade *no armário* de Félix (Mateus Solano) praticamente passa a ser o eixo condutor da trama (Silva, 2015), em boa medida graças à interpretação de primeira do ator, transitando com desenvoltura entre a veia cômica e o registro melodramático.

Outros estudos dedicaram-se a analisar a trajetória de personagens gays nas telenovelas brasileiras de forma geral (LaPastina & Joyce, 2014; Peret, 2005) ou em novelas específicas (Borges & Spink, 2009; Lima & Romão, 2008; Scorsolini-Comin & Santos, 2012). A maior parte deles apresenta registro histórico do enredo e caracterizam seus “protagonistas”. Ao analisar o período de 1974 a 2005, Peret (2005) verificou que, por várias vezes, as tramas tiveram de ser modificadas no andamento da novela, ora por pressão do público, ora por pressão institucional, considerando que as novelas procuram contemplar o gosto médio da audiência. Na visão desse autor, “a telenovela está saindo de um estereótipo para outro: ela limita o discurso social a ele mesmo, sem se envolver profundamente em outros aspectos mais profundos” (p. 43), isto é, as personagens são apresentadas de forma secundária e superficialmente elaborada, sem adquirir grande visibilidade ou relevância na trama principal. No entanto, esse padrão foi relativamente modificado, pelo menos a partir dos anos 2010, quando os papéis alcançaram maior destaque e funcionalidade no enredo.

De modo geral, as telenovelas, ao longo das décadas mencionadas, difundiram representações estereotipadas e unidimensionais sobre a homossexualidade. Muitas vezes essas personagens serviam como a “pitada cômica” para os protagonistas heterossexuais. As poucas representações que procuraram romper com essas limitações foram censuradas ou seus atores foram fisicamente achacados e agredidos nas ruas. O aumento da articulação do movimento LGBT no Brasil, assim como a luta pela democracia e pelos direitos civis, levou ao aumento do número de “protagonistas” LGBTs nas novelas e, lentamente, rompeu os limites das representações estereotipadas⁹. Entretanto, embora as telenovelas sejam complexos textos culturais, elas são produtos da indústria cultural e, como tais, são condicionadas pelas normas de composição teledramatúrgica e reguladas pelas leis de mercado. As redes de televisão só passaram a tratar com maior seriedade a incorporação de personagens LGBTs seguindo representações menos pejorativas quando estas imagens deixaram de ameaçar seu lucro e, muito pelo contrário, quando passaram a incrementá-lo (LaPastina & Joyce, 2014).

Ao analisar as práticas discursivas presentes na novela *Senhora do destino* (2004) acerca do casal lésbico formado pelas jovens Eleonora (Mylla Christie) e Jenifer (Bárbara Borges), Borges e Spink (2009) verificaram que “apesar do inegável avanço na discussão de temas pouco visibilizados na mídia, a inclusão do tema lesbianidade na novela, embora

⁹A análise do *corpus* da presente pesquisa diverge dessa conclusão, pois nota-se que as personagens gays, ainda que atualmente representadas em várias novelas, apresentam padrões caricaturais e normalizados no que tange à sexualidade.

contemple a necessidade de explorar assuntos pouco abordados, é insuficiente para desconstruir/desestabilizar valores tradicionais” (p. 451). As referidas personagens, ao longo da narrativa, foram designadas tanto como “sapatão” e “aberração”, termos pejorativos, quanto como “lésbicas/homossexuais”, termos mais engajados e respeitosos, o que demonstra a disputa entre esses discursos. Da mesma maneira, os demais personagens da trama se dividiram entre os que apoiavam o relacionamento entre as garotas e aqueles(as) que o rejeitavam. As autoras do estudo concluem que “a polarização entre repúdio e aceitação é um dos motores que os veículos de comunicação utilizam para manter o interesse da audiência. No entanto, essas posições variam durante a linha narrativa da novela, indicando que as opiniões podem mudar segundo os contextos, as interações e negociações ocorridas” (p. 451). A análise, em que pese a diferença quanto à abordagem teórica utilizada, é relativamente semelhante a de Colling (2013):

A partir de meados da década de 1990, as tramas começam a apagar as diferenças entre héteros e não-heterossexuais e o modelo da família nuclear burguesa passa a ser uma das principais aspirações de gays e lésbicas, em especial. . . . A heteronormatividade passou a incidir mais sobre as personagens não-heterossexuais a partir dos anos 1990, mas isso não pode gerar o entendimento de que antes ela não afetasse as demais personagens, pois também antes disso o binarismo de gênero estava presente, por exemplo, na delimitação de papéis e profissões dos homossexuais e nas próprias profissões a eles atribuídas. Além disso, ontem e hoje os gays afeminados das telenovelas costumam estar, de certa forma, subjugados a um namorado, assumido ou não, que desempenha o papel do “macho” na relação. (p. 88)

No decorrer de seu estudo, Colling (2013) analisa o modo como as telenovelas da Rede Globo, exibidas no período de 1998 a 2008, enquadraram personagens não-heterossexuais. As produções investigadas tendem a elidir “eventuais diferenças entre heterossexuais e não-heterossexuais”, visto que os últimos agem, gesticulam e apresentam padrões praticamente integrados ao modelo hegemônico heterossexual, por exemplo, o desejo de casar e cuidar dos filhos, além de endossarem a aspiração por manterem vínculos estáveis e monogâmicos. “A performatividade de gênero compactua com aquela que comumente é esperada para o sexo biológico da personagem. Assim, as mulheres lésbicas agem como ‘verdadeiras’ mulheres, são delicadas, sensíveis, algumas vezes até hipersensíveis” (p. 106). Já os homens gays são caracterizados como ativos e viris, ratificando o padrão de correspondência entre sexo e gênero. Além disso, as narrativas reiteram argumentos a respeito da “naturalidade” e “normalidade” da homossexualidade, com base na premissa de que há orientações sexuais “esperadas” e determinadas pela bagagem biológica.

Além da atenção à bibliografia brasileira sobre o tema em questão (Borges & Spink, 2009; Colling, 2013; Lima & Romão, 2008; Scorsolini-Comin & Santos, 2012, Silva, 2015), é importante contextualizar como essas personagens foram abordadas no cinema e na literatura, haja vista que a telenovela é influenciada por esses outros registros. É o que será feito na sequência.

Vito Russo (1981) foi um dos primeiros autores a persuadir gays e héteros a examinar o papel que a cultura popular exerce no sentido de lapidar as concepções e atitudes sobre orientação sexual e identidade de gênero. De forma magistral, Russo traçou a história das personagens homossexuais no cinema, documentando mais de 300 filmes, registrando como Hollywood retratou os gays e as lésbicas em um arco de 80 anos. Isso abriu caminho para que se iniciasse um tipo de investigação que explora o quanto os filmes – no caso da obra de Russo, os filmes produzidos por Hollywood – e as produções feitas para a televisão, os *shows* de variedades, os quadrinhos, os videogames, os jogos de computador e a mídia em geral retratam gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros. O livro de Russo inspirou o documentário *The celluloid closet*, realizado em 1995, cujo título foi traduzido no Brasil como *O celuloide secreto* ou *O outro lado de Hollywood*, dirigido por Rob Epstein e Jeffrey Friedman.

O documentário baseado na obra de Russo investigou a forma como, historicamente, os filmes, especialmente as produções de Hollywood, descrevem as personagens não heterossexuais. Homens e mulheres vinculados(as) à indústria cinematográfica comentam as passagens cirurgicamente extraídas de filmes que retratam cenas envolvendo essas personagens, entremeando suas apreciações com suas próprias experiências pessoais em lidar e atuar com atores, atrizes, diretores e produtores não heterossexuais e também suas vivências como personagens desse perfil. Variedades de modos de ser/estar homossexual desfilam pela tela, traçando uma representação multidimensional das diversas expressões das homossexualidades, desde as personagens “afetadas” às “enrustidas”, acorrentadas aos seus impulsos e desejos mórbidos. A “personagem enrustida” era um expediente defensivo, com o qual se buscava driblar a censura implacável do Código Hayes¹⁰, além das personagens implicitamente homossexuais, cuja orientação sexual “desviante” era apenas sugerida nas entrelinhas. Também haviam os estereótipos grosseiros, como o impiedoso gay psicopata,

¹⁰O *Código Hayes* (ou *Motion Picture Production Code*) é o nome como ficou conhecido o conjunto de regras de censura – aprovado nos Estados Unidos em 1930, mas efetivamente adotado a partir de 1934, vigorando oficialmente até 1963 – com o objetivo de subordinar as produções cinematográficas e teatrais aos padrões de moralidade estabelecidos por um grupo de instituições religiosas e outras organizações da sociedade civil. O Código Hayes consistiu na reação conservadora e autoritária, que impôs um código que prescrevia o que poderia e o que não poderia ser exibido na indústria cinematográfica dos Estados Unidos. Cenas que retratavam temas sexuais, casos de adultério, suicídio e uso de drogas foram sumariamente banidas e cortadas, assim como a mera sugestão de homossexualidade das personagens (Rhoden & Pimentel, 2012).

assassino frio e cruel de mulheres, até que se pôde dar lugar às mudanças positivas e avanços conquistados na década de 1990.

Segundo Harlap (2017), ao longo da última década as representações de não heterossexuais, especialmente os *gays* cisgêneros, tornaram-se cada vez mais visíveis na televisão israelense, fazendo-se presentes nos vários canais e nos diversos gêneros narrativos dos programas televisivos veiculados. Na presente década a representação de pessoas *gays* na televisão sofreu uma mudança considerável, já que muitos programas passaram a apresentar os homens homossexuais como pais.

É interessante cotejar essa experiência com o que é observado na televisão brasileira no mesmo período. Se, por um lado, houve um considerável aumento e diversificação das representações de personagens não heterossexuais nas telenovelas, isso não alcançou a visibilização da família homoparental. Em Israel, ao contrário, na década atual as narrativas televisivas costumam apresentar a paternidade homossexual como um fenômeno positivo e, por vezes, até mais bem-sucedido do que a paternidade heterossexual, como evidencia o estudo de Harlap (2017). Esse autor postula que a reformulação da visão sobre a paternidade homossexual, destacando-a como uma experiência positiva, está sendo alcançada na televisão de Israel por meio de vários dispositivos, alguns dos quais são familiares ao que se observa em outros lugares ao redor do mundo, enquanto que outros correspondem a características únicas da cultura judaica e da realidade israelense.

O autor discute as várias estratégias a partir das quais a paternidade *gay* tem sido ressignificada como positiva na televisão e não se exime de refletir criticamente sobre os possíveis custos sociais dessa representação positiva e normativa da paternidade *gay*, concentrando-se no drama da série televisiva *Ima VeAbbaz* (Mãe e Pais), cujos protagonistas são dois homossexuais que têm uma criança com uma mulher heterossexual. Nos termos da análise proposta por Harlap, essa série consegue desviar-se da representação usual do pai *gay*, oferecendo uma alternativa ideológica às perspectivas convencionais que, mesmo aceitando a homoparentalidade, seriam, nessa perspectiva de análise, conservadoras (Harlap, 2017).

No âmbito latinoamericano, Soto (2016) analisa o romance *Tengo miedo torero*, escrito por Pedro Lemebel, que é construído em torno do relacionamento entre a personagem Loca del Frente, um homossexual de periferia, que habita um espaço urbano marginalizado, e Carlos, um jovem revolucionário que busca ajuda da Loca para organizar reuniões secretas em sua casa e guardar caixas de armamentos, os quais seriam utilizados para o enfrentamento direto das forças da repressão. A Loca del Frente é uma personagem homossexual que tem completa aceitação de si mesma e que mantém boas estratégias de relacionamento com o

meio social no qual vive. A Loca se enamora desse jovem, no entanto, não é correspondida em seu afeto. O jovem só lhe devota sentimentos de gratidão e respeito pelo acolhimento que nela encontrou.

A relação que se estabelece entre a Loca del Frente e Carlos é semelhante a que se desenvolve entre Molina e Valentín, na novela de Manuel Puig *O beijo da mulher aranha*. Ambas as narrativas apresentam relacionamentos que decorrem de um intenso laço de amizade entre um homem homossexual e um jovem revolucionário que se posiciona contra a ditadura, que subjuga seus respectivos países latinoamericanos.

Soto (2016) nota que a figura do homossexual se destaca como uma ajuda voluntária, ou mesmo involuntária (a Loca parece não saber exatamente no que está se metendo ao ajudar Carlos), no sentido de se alinhar, de algum modo, a movimentos de resistência que buscam instaurar uma revolução, buscando tomar o poder com a força das armas para libertarem o país das garras totalitárias. Aparece aí a dimensão da aliança e do compromisso com a coletividade, o que é mais fortemente retratado na novela de Lemebel.

Soto (2016) relata que, após analisar obras literárias e narrativas fílmicas que tematizam as homossexualidades, conseguiu estabelecer que as representações de personagens homossexuais no terreno da ficção respondem a contextos culturais específicos. Os homens *gays* que Simonetti, um escritor chileno, descreve são apresentados como masculinos e profissionais, estabelecendo um grupo de homens que enfrentam os preconceitos da sociedade com ferramentas que homens *gays* de outras camadas sociais não dispõem. Já nas obras do romancista argentino Manuel Puig (*O beijo da mulher aranha*) e de Lemebel, as personagens homossexuais não têm profissões/ocupações tão bem definidas ou de elevado prestígio social, e se destacam por sua feminilidade. Desse modo, as problemáticas que enfrentam são um tanto quanto diferentes.

A Loca del Frente e Molina não passam, socialmente, como sendo homens heterossexuais, dentro de uma sociedade que os discrimina. Para se destacarem nesse contexto social, eles necessitam enfrentar uma discriminação que não resulta evidente para os homens retratados por Simonetti, como Tomás, Felipe ou Camilo. Soto (2016) conclui que as visões que os três autores, eles próprios homossexuais, têm sobre os homens *gays* são muito diferentes entre si e é justamente isso o que faz com que suas obras sejam únicas. Mas Soto também observa que as três novelas, analisadas em seu conjunto, permitem delinear uma variedade de personagens cujas problemáticas são semelhantes, porém os modos de abordá-las se diferenciam entre si. Dessa maneira, evidenciam a realidade de uma comunidade que

não deve ser encapsulada em um só tipo de pessoa, mas que deve admitir todo aquele que queira ser parte dela, sem se importar com o seu modo particular de viver a vida.

Soto (2016) refere que, em uma sociedade que já discrimina as pessoas homossexuais pelo que elas são, a comunidade LGBT, expressão do autor, deve manter-se unida e criar obras que representem toda a gama de homossexuais que existem, e não um grupo limitado por padrões heteronormativizados a respeito *do que é* ou *deveria ser* um homem gay do século XXI. Ademais, diz o autor, cada vez mais encontram-se representações que se afastam da noção de homossexual masculino e que começam a jogar com a noção de gênero. De fato, isso sugere uma mudança positiva, que conversa com uma audiência que está disposta a ler as experiências individuais com suas nuances e particularidades não redutíveis a esquematismos simplificadores. A influência do pensamento de Foucault sobre essa mudança de perspectiva precisa ser devidamente reconhecida. Nessa vertente, segundo Soto, estabelecer de uma vez por todas que a sexualidade é um construto social auxiliaria a compreender as transformações que estão ocorrendo na atualidade em relação ao tema.

A partir do exposto, Soto (2016) arrola três categorias de homossexuais¹¹, elaboradas a partir da análise de um *corpus* constituído por personagens extraídos da leitura de obras literárias e de filmes baseados nessas produções ficcionais. São elas:

(1) Homossexuais que se aceitam e vivem em sintonia e comodidade com o meio social – seja o ambiente geral ou uma parte dele, isto é, um segmento do meio social no qual o personagem escolhe viver. O mundo acolhe a variedade de personagens *gays* e não impõe maiores obstáculos ao seu desenvolvimento pessoal.

(2) Homossexuais que vivem um processo de aceitação no decorrer da obra literária ou da película nela inspirada. Esses indivíduos se configuram como sujeitos homossexuais graças ao entorno que os circunda, seja rechaçando-os ou apoiando-os. Como subcategoria aparecem aqueles que encontram compreensão, acolhimento e apoio em seus parceiros(as). Esses sujeitos têm de lidar e superar seus conflitos internos para que se aceitem como homossexuais.

(3) Personagens que não aceitam reconhecer sua orientação sexual, mas que mantêm práticas homossexuais de forma oculta e clandestina. Esses sujeitos passam toda a narrativa negando o que são, ou seja, permanecem em conflito com sua “natureza”. O

¹¹Termo utilizado pelo autor, optou-se por mantê-lo.

exemplo mais claro de um sujeito que ilustra essa terceira categoria é a personagem de Roy Cohn, baseada na figura real de um político republicano que de fato existiu em Nova Iorque, na premiada peça *Angels in America*, escrita pelo dramaturgo norte-americano Tony Kushner e ambientada durante os primeiros anos da descoberta do vírus da aids. Roy é uma personagem marcada por uma atitude cínica, que quer manter as aparências e fazer parecer que se trata de um homem heterossexual que se deita com outros homens apenas por diversão. Essa peça foi transposta em 2003 para a linguagem cinematográfica por Mike Nichols, em formato de minissérie com produção requintada da HBO. O enredo problematiza o início da pandemia de aids e os primeiros enfrentamentos da comunidade *gay* dos Estados Unidos na época, passando pela homofobia, tanto pessoal como social. Apresenta uma gama de personagens homossexuais que se relacionam entre si na cidade de Nova Iorque em 1985, enquanto o vírus da aids se propaga velozmente e a epidemia se expande dentro e fora da comunidade homossexual. As personagens homossexuais se apresentam muito diferentes entre si, e o contato com essa variedade de seres humanos possibilita representar diferentes visões religiosas e discursos de diversificados matizes ideológicos e políticos. Essas diferenças são habilmente exploradas pelo autor da trama na construção da narrativa, dando margem para os conflitos que animam o desenvolvimento e a interação das personagens, tendo como pano de fundo o desamparo produzido pelo encontro implacável com a finitude, representada por um anjo, personagem encarnado por uma mulher, que acolhe e consola os homossexuais adoecidos, ao mesmo tempo em que anuncia a morte (Soto, 2016).

A partir deste panorama, que descortinou como personagens gays são apresentadas nas telenovelas brasileiras, na literatura latino-americana e no cinema, na sequência, será apresentado breve histórico da teoria *queer*, pois seus conceitos se mostram pertinentes para a análise do *corpus* do presente estudo.

1.7 Homossexualidades e estudos *queer*

A fim de situar o que se entende por gênero e sexualidade no presente estudo, é conveniente apresentar um breve esboço das principais proposições da teoria *queer*, movimento intelectual originado em fins da década de 1980, nos Estados Unidos, cujas(os) acadêmicas(os) questionam o conceito de identidade como categoria fixa, coerente e natural,

capaz de, por exemplo, determinar gênero e sexualidade de forma direta (Penedo, 2008). Para melhor apreender algumas diretrizes que orientam a produção desse corpo teórico que aglutina contribuições da filosofia, história, psicanálise, estudos culturais, feminismo, dentre outras áreas, é importante explicitar convenções do paradigma pós-estruturalista por meio de intérpretes da obra de Derrida, além de contextualizar as contribuições de Foucault que foram apropriadas pelos estudos *queer*.

1.7.1 Parir o improvável: o contexto sociocultural e histórico do *queer*

As leituras desconstrutivistas, obviamente, não são unanimidades no corpo do pensamento filosófico e sociológico francês. Não cabe ao presente estudo investigar o quão Derrida foi capaz de influenciar a psicanálise, a filosofia, dentre outras áreas, até porque aqui serão mencionados apenas seus comentadores e não o próprio autor. Assim, primeiramente, serão explicitadas as transformações pelas quais a modernidade passou ao longo do século XX e que, de certa forma, culminaram na explosão desconstrutivista.

De acordo com Lipovetsky (2004), se a modernidade se organizava segundo um corpo de contrapesos, contramodelos e contravalores – socialismo *versus* capitalismo, papel masculino *versus* papel feminino, por exemplo – atualmente, “a modernização não mais encontra resistências organizacionais e ideológicas de fundo” (p. 54). Embora nem todos os elementos pré-modernos tenham desaparecido, eles funcionam conforme o modelo moderno, isto é, “de forma desinstitucionalizada, sem regulação” (p. 54). A hipermodernidade é marcada pelo hiperindividualismo, isto é, pela valorização extrema do *homo economicus*, que persegue a “maximização de seus ganhos nas esferas da vida (escola, sexualidade, procriação, religião, política, sindicalismo), e pela desestruturação de antigas formas de regulação social dos comportamentos” (p. 56).

Como consequência, no âmbito subjetivo, a era hipermoderna é palco da aceleração dos ritmos que leva à desencarnação dos prazeres e à “estetização dos gozos”, marcadas pela “felicidade dos sentidos” e pela procura da qualidade “no agora” (Lipovetsky, 2004). Os indivíduos de um lado são oprimidos por uma temporalidade eficiente e abstrata, e, de outro lado, estimulam-se as volúpias corporais e a sensualização do instante. Dessa forma, a sociedade hipermoderna concentra-se no “acasalamento de contrários”: “a conquista da eficiência e o ideal da felicidade terrena” (p. 81).

Para o referido autor, se o indivíduo hipermoderno consegue ser mais livre do arbítrio autoritário da família, da religião, dos partidos políticos, das imposições do grupo, portanto,

se sente mais “aberto e socialmente independente”, “essa volatilidade significa muito mais a desestabilização do eu do que a afirmação triunfante de um indivíduo que é senhor de si mesmo. Testemunho disso é a maré montante de sintomas psicossomáticos, de distúrbios compulsivos, de depressões...” (p. 83). O sujeito mostra-se mais vulnerável não tanto pela pressão por desempenho a que é exposto, mas pela cisão dos pretéritos sistemas de defesa e de enquadramento. Embora se mostre mais aberto e socialmente independente, ao mesmo tempo, evidencia-se desestabilizado e fraco, pois não conta com os esquemas sociais estruturantes que lhe guiavam e o fortaleciam diante das agruras da existência (Lipovetsky, 2004).

Em termos psicanalíticos, com o avanço da modernidade, segundo Kaës (2003), diante das modificações ocorridas na estrutura familiar, da fratura nas relações intergeracionais, da transformação nas relações entre os sexos e nas relações de autoridade e poder, “as crenças e os mitos que asseguram a base narcísica de nosso pertencimento a um conjunto social” (p. 16) são postos na berlinda, circunstância que compromete os fundamentos da identidade.

O interesse da psicanálise pela origem e fundamentos da cultura não é um fato novo. Pelo contrário, no início do século XX, em *Totem e Tabu*, Freud (1913/2006) propôs um mito de origem para toda a humanidade, ou seja, um mito do advento do social e das instituições humanas, um suposto momento inaugural da cultura. Para Kaës (2003), na perspectiva freudiana, o pacto dos irmãos que se associam na horda primitiva instaura a ordem simbólica, pois é o que liga, mediatiza e transforma os vínculos sociais e a vida psíquica. Assim, segundo Freud (1913/2006), a interdição (do incesto) torna-se a pedra angular da sociedade, de modo que a satisfação desenfreada da pulsão seria incompatível com uma “vida social”. Posteriormente, em *O mal-estar na civilização*, Freud (1929/2006) dá continuidade a essa ideia, propondo que a civilização apresenta, como alicerces, a repressão das pulsões e a renúncia à sua gratificação plena, já que o homem civilizado trocava, portanto, uma felicidade possível e desejável, pelo benefício da segurança.

Um *pacto frágil* e uma *lei* sem definições precisas de interdições e renúncias abalariam os pilares do mundo civilizado? Em contraponto ao contexto freudiano de fins do século XIX e início do XX, Kaës (2003) parece “atualizar” a perspectiva psicanalítica ao apresentar outro cenário – século XXI – no qual as referências identificatórias e as identificações são substancialmente modificadas em razão do esfacelamento das referências de autoridade/tradição e das falhas (*failles*) na segurança do ambiente, fatores que desencadeiam angústia.

Ainda na vertente psicanalítica, Roudinesco (2003), ao tratar das modificações sociais e subjetivas decorrentes do contexto moderno, sustenta que “o próprio princípio da autoridade

– e do *logos* separador – sobre o qual ela [família] se baseou encontra-se atualmente em crise no seio da sociedade ocidental” (p. 199). Por outro lado, na visão da autora, a família seria a única instituição habilitada a elaborar este conflito para, então, erigir uma nova ordem simbólica, caso conserve o equilíbrio entre a identidade e a diferença, isto é, caso o *logos* separador, a lei do pai, seja mantida, dado seu papel na origem do simbolismo e da linguagem, elementos estruturadores do psiquismo.

No artigo *Regulações de gênero*, Butler (2014) critica com veemência os pilares lacanianos a respeito do registro do simbólico, por entender que Lacan, em vez de estruturá-lo socialmente, pressupôs que o acesso à linguagem – independentemente de variações culturais – seria universal. Não cabe aqui ingressar nessa longa celeuma. Cumpre apenas destacar que o pensamento de Butler, ao menos no artigo mencionado, confronta-se com acepções psicanalíticas em chave lacaniana, tal qual a argumentada por Roudinesco (2003).

A partir da crítica ao estruturalismo, Derrida proporá a desconstrução como meio para perscrutar dicotomias que sustentam o pensamento moderno. Para Dosse (2007), Derrida ocupa posição paradoxal no conjunto do referido movimento, pois se localiza simultaneamente em seu interior e exterior em face às críticas por ele endereçadas aos vestígios de logocentrismo presentes nesse paradigma. Segundo Costa (2006), o logocentrismo baseia-se em diferenças binárias, por exemplo, eu *versus* outro, sujeito *versus* objeto, que compõem os fundamentos das estruturas de dominação moderna. Segundo Derrida, o processo de significação não se resume e tampouco se organiza conforme essas polaridades logocêntricas. Nesse sentido, Derrida propõe um novo modo de escrever, que ultrapasse as distinções entre a Filosofia e a Literatura. De acordo com Nascimento (2004):

O que conta para Derrida é a leitura como função em certo sentido “pragmática”, ou seja, o ato de fala ou de discurso como prática de um sujeito que fala, escreve, agencia valores, desloca sentidos, redimensiona estruturas, etc. Em outras palavras, em vez da noção de leitura tanto como relação passiva de mero consumo de um ou mais sentidos já prontos no texto de um outro autor, quanto como simples explicação do que seria essa significação pré-dada, em Derrida o *sentido* é algo sempre por ser elaborado, remanejado, deslocado, etc. em função dos sujeitos relacionados aos atos de fala e/ou de escrita. (p. 14)

Segundo essa perspectiva, para Nascimento (2004), “a leitura é antes de tudo um *ato*, um modo de acesso à linguagem que implica *efeitos* discursivos mais ou menos mensuráveis dentro de certos contextos” (p. 14-15). Ao longo do procedimento interpretativo, as concepções de sujeito e objeto como entidades fixas e idênticas são questionadas. Além disso, o próprio contexto não é concebido como elemento externo à comunicação. O texto

representaria, então, uma espécie de tecido heterogeneamente composto por inúmeros fios que, uma vez entrelaçados, acarretam várias possibilidades interpretativas e de leitura.

Segundo esse escopo, a análise de telenovelas implica diferentes efeitos discursivos, segundo a interpretação do pesquisador e conforme componentes que perfazem a cena: roteiro, interpretação, cenário, iluminação, figurino das personagens, e assim por diante. Em outras palavras, o pós-estruturalismo, aplicado à análise de telenovelas, explicita que não há interpretação unívoca do texto teledramatúrgico, muito pelo contrário, essa é contingente e provisória, conforme o modo como o pesquisador estrutura seus elementos à luz do contexto sociocultural e histórico da época de redação do estudo e da produção da novela.

De acordo com Eagleton (2006), para Derrida, qualquer sistema de pensamento dependente de fundamento inatacável deve ser considerado “metafísico”, pois se baseia em princípios inquestionáveis diante dos quais é impossível realizar variadas interpretações. Embora o autor admita que é praticamente impossível despir-se desses fundamentos, visto que a história do pensamento está impregnada deles, caso sejam analisados de perto, nota-se que podem ser “desconstruídos”. “Pode-se mostrar que são antes produtos de um determinado sistema de significações, do que algo que os sustenta de fora para dentro” (p. 182). De primeiro, esses princípios são formados por “oposições binárias”, típicas do paradigma estruturalista. Por exemplo, na sociedade patriarcal, o homem localiza-se no centro do sistema de pensamento e de organização da sociedade, ao passo que a mulher é excluída dessa ordem. Nessa conjuntura, a mulher seria a negação do homem, o não-homem. Enquanto esse parâmetro for conservado, o sistema funciona de modo eficaz.

A desconstrução, portanto, compreendeu que as oposições binárias, com as quais o estruturalismo clássico gosta de trabalhar, representam uma maneira de ver típica das ideologias. Estas tendem a traçar as fronteiras rígidas entre o que é aceitável e o que não é, entre o eu e o não-eu, a verdade e a falsidade, o sentido e o absurdo, a razão e a loucura, o central e o marginal, a superfície e a profundidade. (Eagleton, 2006, p. 183)

Embora essa ordem de pensamento esteja dada e seja relativamente inevitável, por meio de análise desconstrutivista, pode-se inferir as oposições típicas de um texto e evidenciar como uma ideia oposta está escamoteada em uma ideia evidente. De modo geral, o paradigma estruturalista restringiu seus fundamentos aos pares binários: natureza *versus* cultura, claro *versus* escuro, alto *versus* baixo, e assim por diante. “A desconstrução tenta mostrar como tais oposições, para se manterem como tais, por vezes traem-se a si mesmas, invertendo-se ou desaparecendo, ou precisam colocar à margem do texto certos detalhes insignificantes que

podem voltar e perturbá-las” (Eagleton, 2006, p. 184). O procedimento típico empregado por Derrida consiste em eleger um ponto marginal de um texto ou de uma obra, por exemplo, uma nota de rodapé, um termo, uma imagem, de modo a analisá-lo e a explicitar as oposições que organizam todo o texto. Nesse âmbito, a perspectiva *queer* intenta “desconstruir” e romper com leituras que concebem gênero e sexualidade a partir de essências sociais, psicológicas e antropológicas; para tanto, alicerçou-se nas contribuições foucaultianas a respeito da genealogia do poder.

É importante destacar que Foucault (1976/2009), em *História da sexualidade I*, afirma que o poder representa uma “multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização” (p. 102), de modo a constituir cadeias e estratégias que culminam nas instituições, nas leis e nas hegemonias sociais. O poder não se origina de um ponto central do qual emanam suas formas laterais, pois é fruto do jogo de forças que se traduzem em “estados de poder, mas sempre localizados e instáveis” (p. 103). Nesses termos, o autor situa que o poder é exercido com base em variados pontos, não é uma propriedade que alguém toma e guarda consigo. As relações de poder são parte de outras modalidades de relação, por exemplo, das relações sexuais e de conhecimento, e apresentam caráter produtivo. O poder provém de baixo e, portanto, não está dividido entre opressores e oprimidos, dominadores e dominados, pois se alia a “correlações de forças múltiplas” atuantes nas famílias, nas instituições, nos grupos, com componentes de “linha de força geral” que os atravessa de forma homogênea.

Além disso, as relações de poder são intencionais, pois apresentam determinados propósitos calculados, o que não significa que sejam derivadas da decisão de determinado sujeito, equipe ou grupo. Nas palavras de Foucault (1976/2009), “a racionalidade do poder é a das táticas muitas vezes bem explícitas no nível limitado em que se inscrevem . . . que, encadeando-se entre si, invocando-se e se propagando, encontrando em outra parte apoio e condição, esboçam finalmente dispositivos de conjunto” (p. 105). Ainda que a lógica das relações de poder seja cristalina, assim como seus objetivos, elas não foram determinadas ou formuladas por alguém. São enfáticas, mas concebidas anonimamente.

As ramificações do poder, embora sejam múltiplas e consistentes, sofrem resistência no seio de suas próprias relações e compõem-se como uma espécie de ponto adversário, ponto de recusa. Assim como o poder não é impingido exteriormente, uma vez que se imbrica nas redes produtivas de sanções que culminam nas leis, nas instituições, no ordenamento familiar, as resistências *imergem no e emergem do* encadeamento das relações de poder, “são o outro

termo nas relações de poder; inscrevem-se nestas relações como interlocutor irreduzível” (Foucault, 1976/2009, p. 106).

Na música *Ode aos ratos*, do álbum *Carioca*, Chico Buarque (2006) retrata as formas de enfrentamento corrosivas utilizadas por indivíduos alijados do poder de consumo e do exercício pleno de direitos que se inscrevem, no Brasil, muitas vezes via poder de compra. A letra, ainda que circunscrita ao modo como o capital se equilibra tropeçadamente no luxo para poucos, ameaçado pelos “rolezinhos” de muitos, parece aludir às formas de resistência ao poder no corpo de suas próprias relações tal qual formulou Foucault. “Rato de rua / Irrequieta criatura / Tribo em frenética proliferação / Lúbrico, libidinoso, transeunte / Boca de estômago / Atrás do seu quinhão / Vão aos magotes / A dar com um pau / Levando o terror / Do *parking* ao *living* / Do *shopping center* ao léu / Do cano de esgoto / Pro topo do arranha-céu / . . . Saqueador da metrópole / Tenaz roedor / De toda esperança / Estuprador da ilusão / Ó meu semelhante / Filho de deus, meu irmão”.

Assim como os ratos de rua da canção, párias sociais imbricados nas entranhas corroídas da riqueza, da cidade segregadora, dos *shoppings* e aeroportos excludentes, espécie de comunhão fraticida entre omissões políticas, policiais, classe média e pobreza, as relações de resistência distribuem-se de forma desordenada, ainda que com certa densidade espaço-temporal. Rebeliões e levantes são suas formas ocasionais, pois comumente se manifestam via “pontos de resistência móveis e transitórios, que introduzem na sociedade clivagens que se deslocam, rompem unidades . . . percorrem os próprios indivíduos, recortando-os e os remodelando, traçando neles, em seus corpos e almas, regiões irreduzíveis” (Foucault, 1976/2009, p. 107).

O poder, segundo Machado (1979), é exercido, praticado, efetuado; não se trata de posse ou propriedade detida por alguém, todos estão imersos em seus dispositivos, logo, “qualquer luta é sempre resistência dentro da própria rede do poder” (p. XIV). A visão de que o poder é sempre negativo, repressivo e coercitivo, é sobreposta à concepção de que a sociedade capitalista se mantém sobretudo com base em recursos produtivos capazes de moldar e adestrar os corpos. Trata-se do interesse em gerir a vida, controlar as condutas humanas, medicá-las, aperfeiçoá-las, para delas extrair sua máxima utilidade econômica e, concomitantemente, docilizar os corpos, conter as resistências com intuito de amainar eventuais insurreições contra a ordem vigente. Das relações disciplinares, organizadas após o século XIX, especialmente aquelas inscritas nas prisões, nos internatos, nos manicômios, nas academias militares, vicejam individualidades, ou seja, o sujeito é fruto do poder e do saber esquadrihadores de seus corpos e de sua subjetividade. Machado ressalta que os dispositivos

disciplinares não são os únicos que moldam a sexualidade, visto que a eles se soma o biopoder, que atua sobre a espécie humana por meio do ordenamento das populações, isto é, com o intuito de regular a vida de forma conjunta.

Do ponto de vista do dispositivo da sexualidade, as telenovelas são parte da cadeia discursiva midiática que freneticamente emite não apenas fatos e informações, mas, sobretudo, representações sobre formas de lidar com o corpo, *o que, como e onde* consumir – estilos de vida –, além de subjetivar o desejo segundo parâmetros normalizadores a respeito de gênero e sexualidade. Se individualmente o sujeito crê que está escolhendo *qual* produto consumir, *qual* telenovela assistir, do ponto de vista foucaultiano, um emaranhado de forças engendra suas supostas preferências.

Na breve genealogia sobre as influências do pensamento foucaultiano nos estudos *queer*, Spargo (2017) afirma que o filósofo francês pode ser concebido como “ponto de partida”, mas também como “pedra no caminho” para o estudo da interface sexualidade/sociedade. No primeiro volume de *História da sexualidade*, Foucault (1976) aponta que a sexualidade se refere a uma “categoria da experiência” constituída pelas condições históricas, sociais e culturais.

Ao perscrutar historicamente de que forma a homossexualidade emergiu como identidade e classificação nosológica, Foucault também destacou uma série de resistências ao termo no bojo do próprio discurso normalizador que, para Spargo (2017), representam o “berço” das políticas identitárias: “as pessoas que são expostas como sujeitos aberrantes, ‘homossexuais’, podem encontrar uma causa comum, uma voz dissidente comum que transforme confissão em afirmação” (p. 21). Aqueles nomeados como “homossexuais”, por exemplo, podem se identificar por meio desse termo/descrição e, portanto, questionar a posição política e social que lhes foi adjudicada no discurso.

De forma precisa, Foucault (1976/2009) propõe que o discurso é composto por segmentos intermitentes, dinâmicos e não uniformes e, portanto, não se divide em oposições do tipo discurso dominante *versus* discurso dominado, haja vista que nas formações discursivas se articulam múltiplos elementos e diferentes estratégias. Os discursos estão submetidos ao poder, mas nele não se completam, pois também podem ser utilizados como seu empecilho e ponto de resistência. Especificamente, no século XIX, aos discursos psiquiátricos, jurídicos e literários sobre as diferentes categorias de homossexualidade – inversão, perversão, pederastia – somaram-se aqueles que os retribuem, os devolvem, a partir dos quais a homossexualidade tem condição de falar sobre si mesma, “a reivindicar sua legitimidade ou sua ‘naturalidade’ e muitas vezes dentro do vocabulário e com as categorias

pelas quais era desqualificada do ponto de vista médico” (p. 112). O autor conclui que o discurso e seu contrapelo não são excludentes, pois são parte de um mesmo bloco de estratégias, portanto, devem ser inteligíveis a partir do quanto apoiam ou confrontam determinadas relações de poder e saber.

Ao longo da década de 1970, no seio do discurso hegemônico sobre a homossexualidade, surgiram expressões e movimentos que o contestaram. Por outro lado, seus participantes se aglutinavam a partir da identidade atribuída por meio de códigos médicos, pedagógicos, jurídicos, entre outros. Segundo Spargo (2017), no século XIX, a expressão “gay” era usada para designar mulheres de “reputação questionável”. Na década de 1960, o termo foi adotado em contraposição à alcunha “homossexual”, como forma de reivindicar posições, contestar argumentos médicos e representações que alçavam o desejo entre pessoas do mesmo sexo como doentio e aberrante. A essa altura o movimento gay clamava por sólidas mudanças sociais e mantinha certa afinidade com o pensamento político de esquerda e, no âmbito acadêmico, alinhou-se a matrizes marxistas, feministas e socialistas.

Todavia, na década de 1980, houve uma inflexão nas aspirações, em decorrência da emergência da epidemia de aids. Além de reivindicar equidade, direitos e proteção legal, a pauta política norteou-se por tentativas de associar a homossexualidade a uma “imagem positiva”, politicamente neutra, que elevasse a autoestima da comunidade LGBT e perfizesse determinado *estilo de vida* alinhado ao discurso heteronormativo. Com a ocorrência da epidemia de aids, na década de 1980, a imediata associação da síndrome à homossexualidade demonstrou a parcialidade da política assimilacionista diante do aumento da intolerância em relação às pessoas que não se enquadravam nos padrões heteronormativos. A política gay e lésbica passou a combater preconceitos relacionados à epidemia, deixando de lado padrões que buscavam uma identidade essencial (Spargo, 2017).

Para Pelúcio e Miskolci (2009), a emergência da aids levou à intensificação da norma heterossexual, que patologiza as sexualidades dissidentes desde o final do XIX. Atualmente, o discurso relacionado à prevenção não se restringe à aids, pois contempla um conjunto de preleções médicas que norteiam e moralizam os corpos segundo justificativas profiláticas, calcadas no modelo heterorreprodutivo, ainda que o programa brasileiro de atenção à aids seja considerado referência internacional. Com o advento do coquetel anti-retroviral, a síndrome passa a ser vista por determinados grupos como “doença crônica” e ocorre o arrefecimento do “pânico sexual”, expressão utilizada por Pelúcio e Miskolci. Por outro lado, o controle passa a adquirir novos contornos, por exemplo, a partir da fixação dos códigos *psi* e jurídicos a respeito da pedofilia e da prática do *barebacking*. “A homossexualidade foi higienizada, em boa medida

controlada em suas expressões mais rebeldes no modelo monogâmico-familiar” (p. 152). Não é à toa que, no final da década de 1990, em meio ao advento do coquetel e com a pauta do casamento entre pessoas do mesmo sexo, discussões em torno da pedofilia¹² retornaram à mídia, reforçando argumentos de que o desejo homoerótico é capaz de perverter crianças.

A esse cenário soma-se a normalização das práticas homoeróticas por meio de modelos higienizadores relacionados à masculinidade e à compleição física viril, o que denota certa “solidariedade” dos gays com injunções da masculinidade hegemônica relacionadas a seus desejos eróticos e à forma como cuidam de seus corpos (Pelúcio & Miskolci, 2009).

Diante desse panorama, Halperin (2000) afirma que a vida gay produziu regimes disciplinares específicos por meio de suas técnicas de normalização, como dietas e roupas consumidas estritamente por esse grupo, além da rotina diária de exercícios físicos em academias. A Revolução Sexual, longe de produzir a liberação dos costumes e a transformação dos valores, no sentido emancipatório, parece ter levado à manutenção e reprodução de privilégios heterossexistas. Halperin argumenta que, atualmente, os gays estadunidenses enfrentam não apenas agentes de opressão – policiais, por exemplo – ou proibições formais e explícitas contra as várias expressões da homossexualidade, visto que têm de lidar, em especial, “com as estratégias pregnantas e polimorfas assumidas pela homofobia que modelam discursos públicos e privados e saturam o campo de representação cultural” [tradução nossa] (p. 55). Os discursos homofóbicos não se restringem a um corpo de preleções cujos argumentos podem ser analisados racionalmente, tendo em vista que operam de forma ampla e tática, com vistas à desqualificação dos gays.

Parte desses discursos deve-se à epidemia de aids, que além de modificar as práticas homoeróticas, culminou na crítica à política assimilacionista e na reapropriação da expressão *queer* no sentido que lhe é dado ultimamente por acadêmicas(os) e ativistas (Spargo, 2017).

Qualquer que seja o catalisador, algumas pessoas que achavam as identidades “gay” e “lésbica” inadequadas ou restritivas encontraram no *queer* uma posição com a qual se identificar. Na cultura popular, *queer* significava mais *sexy*, mais transgressor, uma manifestação intencional de diferença que não deseja ser assimilada nem tolerada. Essa diferença tinha a intenção de perturbar o *status quo*, de questionar por que partimos do princípio de que Bart Simpson é hétero. (Spargo, 2017, p. 32)

¹²A novela *O outro lado do paraíso* (2017-2018), escrita por Walcyr Carrasco, supostamente abordaria a temática, mas o autor a desmentiu. Na primeira fase da trama, a menina Laura (Luísa Bastos) rejeitava a figura do padrasto, Vinícius (Flávio Toletzani). A despeito da negativa de Carrasco, tanto na infância quanto na fase adulta, Laura é retratada como uma moça pouco sociável, avessa à maquiagem e a roupas consideradas extremamente femininas, o que denota que a novela, ainda que refute a impressão do público e informações jornalísticas, dá relevo à condição feminina de Laura, apresentando-a como destoante e alvo de críticas por parte de sua mãe, Lorena (Sandra Corveloni) e amigas, sem conseguir, por ora, problematizá-la.

Dando sequência à discussão sobre identidade, no capítulo *O não pensamento em nome da normatividade*, Butler (2016) afirma que o campo do multiculturalismo e direitos humanos formula antecipadamente modalidades específicas de sujeito, que não necessariamente levam em consideração suas atuais formas de vida. Os discursos liberais e multiculturais contemplam a identidade cultural e sua intersecção com raça, etnia, gênero, sexualidade, classe, dentre outras, no entanto, de que forma esses sujeitos podem ser alcançados pela lei e pela representação? Butler questiona qual seria a melhor forma de dispor a vida política com intuito de efetivar representação e reconhecimento, visto que o discurso normativo acaba por diferenciar sujeitos passíveis de reconhecimento em detrimento de outros.

Para a referida autora, tanto as formas de vida reconhecidas como inteligíveis, quanto aquelas que nessas não se ajustam são organizadas pelos movimentos históricos e geopolíticos. Em diálogo com Tariq Modood, sociólogo paquistanês, Butler (2016) propõe que não basta definir cidadania, é preciso discutir os termos que permitem atribuí-la, ou seja, ser cidadão não se restringe a ser intitulado como tal, é preciso questionar as formas pelas quais essa atribuição foi realizada. A respeito da cidadania, a autora comenta que “não há um sujeito singular ou multiplamente determinado, mas um processo social dinâmico, um sujeito que está não apenas em marcha, mas que é constituído e reconstituído no decorrer do intercâmbio social” (p. 200). Em outras palavras a cidadania não é hermética, pois ao longo da interação social sua posição deve ser revista. No entanto, embora essa definição seja satisfatória, deve-se considerar que ser reconhecido pela lei é produto de normas explícitas e de condições extralegis não previstas. Por exemplo, se duas pessoas decidem colocar em prática a mútua tolerância, parte-se do pressuposto de que ambas são diferentes, no entanto, é a diferença entre ambas que inicialmente deve ser recalcada e posteriormente recolocada para que se dê luz ao sujeito (Butler).

Nota-se a influência da psicanálise no pensamento de Butler, que não se encerra no questionamento do que é reconhecer ou tolerar alguém por meio da cidadania, pois a filósofa busca perscrutar como o sujeito se forma a partir da diferença e do assujeitamento. No capítulo supracitado, Butler (2016) afirma que a constituição do sujeito é fruto da supressão de “outras possíveis formações, uma multidão de não eus” (p. 202). Além disso, o sujeito origina-se a partir da exclusão de aspectos de si mesmo que não se coadunam com as expectativas normativas a respeito do humano. Em geral, a diferenciação do sujeito é analisada com base tanto nas diversas partes que o compõem internamente, quanto a partir de seus atributos externos. Butler aponta que essa distinção é mais intrincada do que parece,

visto que as partes suprimidas na formação do sujeito permanecem assombrando-o enquanto possibilidade de sua dissolução. “Qualquer diferenciação interna que eu possa fazer entre minhas partes ou minhas ‘identidades’ depende de algum modo de unificar essas diferenças, e, assim, reinstala o sujeito como fundamento da própria diferença” (p. 204). A essa dinâmica se soma a constituição do sujeito a partir da oposição àquilo que lhe é externo.

Desse modo, o sujeito, ainda que regido por identificações e constituído a partir dessas, por razões inconscientes, relacionadas à formação do ego e do superego, é clivado em suas identidades internas, das quais emanam tanto seu senso de integração – no caso das identificações – quanto o temor pela dissolução e desintegração, no caso das partes suprimidas. Conforme se apreende na leitura do texto de Butler (2016), os enquadramentos normativos não são capazes de considerar a pletora de identificações constitutivas do sujeito e tendem a reduzi-lo a categorias classificatórias. Por exemplo, vistos na perspectiva da lógica da tolerância, *homossexuais* e *mulçumanos* são tipos de sujeitos diferentes, que podem ou não se tolerar. Tem-se aí um conflito cultural, que tende a encapsular cada uma dessas categorias de forma binária, de modo a desconsiderar que, eventualmente, o mulçumano em questão pode ou não *ser* homofóbico, assim como o gay pode ou não *ser* mulçumano. A despeito dessas diferenciações, o enquadramento tende a fixar identidades, logo, o mulçumano será descrito com base em sua homofobia, assim como o gay será definido segundo sua islamofobia. O enquadramento, operado segundo a lógica da tolerância, organiza identidades conforme suas definições e, concomitantemente, esmaece gradações e complexidades culturais próprias da existência de gays e islâmicos, pois binariamente define que religião e sexualidade conformam identidades únicas e opostas. Butler contrapõe-se à “redução do sujeito à identidade” (p. 230) e aponta a importância de analisar a normatividade – o que não significa abandoná-la – de forma crítica com o intuito de refutar as clivagens internas que acarretam a separação e julgamento de vidas dignas de salvação e vidas que podem ser descartadas.

No bojo dessa discussão, surge o interesse pelo *queer*, termo que, no senso comum, tem sido utilizado para designar identidades que não se assujeitam, não se enquadram no padrão gay/lésbica. No entanto, a teoria *queer* faz uso dessa expressão com o intuito de rechaçar categoricamente aquilo que é considerado “normal”: desde a heterossexualidade hegemônica até a “identidade” gay/lésbica. Nesse ponto, é importante destacar que Butler (2008), em *Problemas de gênero*, critica a noção de identidade, que tende a encapsular o sujeito segundo suas diferenças presumíveis/atribuídas ou subjetivadas/vivenciadas.

Desconstruir, desnaturalizar essências e identidades, trata-se do caminho trilhado pelos estudos *queer* conforme será problematizado adiante.

1.7.2 Estudos *queer*: da norma encarnada ao improvável sujeito

Segundo Miskolci (2009a), a “teoria” *queer* surge “em oposição crítica aos estudos sociológicos sobre minorias sexuais e gênero” (p. 150). O intercâmbio com a Sociologia, se por um lado explicitou divergências, por outro identificou convergências no entendimento da sexualidade como histórica e socialmente constituída. As divergências entre essas perspectivas advinham dos pressupostos heterossexistas contidos nas teorias sociológicas, inclusive nos estudos sobre “minorias” que, em que pesem seus méritos, naturalizavam e mantinham a ordem heterossexual, segundo o autor.

Na atualidade, Judith Butler é, seguramente, a expoente internacional mais conhecida e consagrada dos estudos *queer* no Brasil, no entanto, sua obra não se resume ao estudo das regulações de gênero e sexualidade, e talvez a própria autora, pelo espírito de sua obra, recuse definições estanques *do que é o queer* e *de quem são* suas/seus notórios representantes. Para se ter uma ideia da abrangência crítica de Butler, basta passar os olhos pelos títulos dos capítulos de seus livros recentemente traduzidos para o português, visto que, de 2003 até o início da década de 2010, apenas *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*, publicado originalmente em 1990, havia sido vertido para essa língua, além de alguns artigos avulsos.

Os críticos e comentadoras(es) de Butler têm dificuldade de situá-la em determinado campo de ideias, pois seus estudos não se enquadram em classificações ligeiras, segundo Salih (2012). Contudo, de modo geral, “todos os seus livros levantam questões sobre a formação da identidade e da subjetividade, descrevendo os processos pelos quais nos tornamos sujeitos ao assumir as identidades sexuadas / generificadas / racializadas . . . no interior das estruturas de poder” (p. 10). Isso posto, primeiramente, serão apresentadas algumas concepções de Butler a respeito do sujeito e sua formação. Na sequência, serão esboçadas suas proposições a respeito da regulação normativa de gênero e sexualidade.

1.7.2.1 Sujeito e subjetividade em Butler

Na introdução da obra *A vida psíquica do poder: Teorias da sujeição*, Butler (2017) afirma que poder não se restringe a pressões externas que subordinam o sujeito, visto que

também o constitui e molda suas condições de existência. Esse processo não se deve à “explicação fácil” de que o sujeito, debilitado, incorpora o poder devido ao seu pendor impositivo. Sem sujeição, o *eu não é* construído, não há subjetividade sem a subordinação inaugural a um discurso nunca escolhido, mas imposto desde os primeiros meses de vida pelas figuras de amor¹³.

Deixando as imagens altamente sugestivas da poesia de lado, nesses termos, “sujeição significa tanto o processo de se tornar subordinado pelo poder quanto o processo de se tornar um sujeito” (Butler, 2017, p. 10). No entender da autora, Foucault não esmiúça os mecanismos psíquicos desse processo, bem como não detalha o intercâmbio entre o duplo caráter do poder: seu enleio produtivo e impositivo na constituição do sujeito. Qual seria então a forma psíquica utilizada pelo poder? Para respondê-lo, é preciso atar liames da teoria psicanalítica e foucaultiana, intento perseguido pela autora.

A respeito da questão do sujeito, ao comentar o primeiro volume de *História da sexualidade* a partir do olhar *queer*, Miskolci (2017) considera que Foucault, por centrar-se na análise do biopoder, no dispositivo da sexualidade, além da crítica às teorias estruturalistas sobre o dispositivo da aliança, “esvaziou” os sujeitos sexuais, muitas vezes restritos à dinâmica das relações de poder e seu papel na composição do desejo segundo “regulações coletivas”. Se Foucault chegou a propor que a política deveria recusar a sexualidade, dado o aspecto assujeitador do desejo, Miskolci considera que as décadas posteriores à Revolução Sexual têm evidenciado que é possível questionar o caráter essencialista da sexualidade, além de manejar essa categoria em prol de reivindicações e resistências. Butler (2017), diante das controversas – ou dúbias – concepções foucaultianas a respeito da materialidade do corpo, busca articular o pensamento do filósofo francês à psicanálise, pois vislumbra nessa estratégia uma maneira de perscrutar de que modo o assujeitamento é também uma experiência ligada ao desejo e suas interdições.

Para Foucault, a subordinação ao mesmo tempo que é imposta ao sujeito, também o constitui, processo primevo no qual está inscrito o amor dedicado às figuras de cuidado, conforme propôs a psicanálise. Ainda que não se trate de *subordinação política*, o amor primário redundava na vulnerabilidade da criança à submissão. Conforme a psicanálise defende,

¹³Em 1967, quando gravou com Gal Costa o álbum *Domingo*, na canção *Coração vagabundo*, de sua autoria, Caetano Veloso talvez tenha atentado ao papel do amor, da ausência e de seus assombros, na constituição íntima e dilacerada do eu. Essa delicada tessitura inaugural da subjetividade é tangenciada por Butler e pela psicanálise. O poeta traduz essas vicissitudes em forma de criação literária: “Meu coração não se cansa / De ter esperança / De um dia ser tudo o que quer / Meu coração de criança / Não é só a lembrança / De um vulto feliz de mulher / Que passou por meus sonhos / Sem dizer adeus / E fez dos olhos meus / Um chorar mais sem fim / Meu coração vagabundo / Quer guardar o mundo / Em mim”.

o amor da criança às figuras de apego precede sua capacidade de discernir e julgar. Isso não significa que a criança “ame cegamente”, mas que, para manter-se viva em termos sociais e psíquicos, precisará, inicialmente, *amar quem a ampara* (Butler, 2017).

Nesse ponto, é importante recuperar que o encontro do eu com o outro não constitui processo direto e simples, muito pelo contrário, ao propor o conceito de narcisismo, Freud afirma que as pulsões do ego – ligadas ao imperativo da autopreservação – não podem ser confundidas com o investimento libidinal temporário das pulsões sexuais no próprio ego. Isto é, o autoerotismo precede ao amor objetal. Na posição autoerótica a criança toma o próprio corpo como objeto de amor (Mezan, 2011). Nas palavras de Freud (1914/1996), em *Sobre o narcisismo: Uma introdução*, “uma unidade comparável ao ego não pode existir no indivíduo desde o começo; o ego tem de ser desenvolvido” (p. 84). Parte desse processo é a constituição do próprio corpo como objeto sexual – na ocorrência do narcisismo – e, posteriormente, na eleição da figura materna como objeto de amor. As primitivas formas de satisfação autoerótica estão relacionadas a funções asseguradoras da autopreservação. Posteriormente, as pulsões sexuais se tornam autônomas das pulsões do ego e passam a ser dirigidas a objetos sexuais, que serão, inicialmente, as figuras de cuidado.

Por outro lado, para que o sujeito se constitua é preciso que negue parcialmente o amor pelas figuras de cuidado e de subordinação, segundo Butler (2017). Constantemente inquieto e perturbado pelo retorno do amor primário e impossível de ser realizado, o sujeito “permanece condenado a reencontrar inconscientemente esse amor, revivendo e deslocando repetidas vezes esse escândalo, essa impossibilidade, orquestrando essa ameaça ao seu próprio senso de eu” (p. 17). O desejo visa à dissolução do sujeito que, por sua vez, ao persistir, defende-se do próprio desejo, pois se é formado a partir da subordinação, da dependência pelas figuras de apego, o eu adulto tente a negar a reedição dessa submissão.

Ao dialogar com Freud, Butler retoma a ideia de que o sujeito é dividido, cindido entre consciente e inconsciente, portanto, a insurreição à subordinação ecoa nos primitivos investimentos pulsionais e constrange a autonomia reivindicada. Nesse ponto, é importante retomar que Freud (1923/1996), em *O ego e o id*, afirma que o ego é composto por identificações primitivas, sendo o superego herdeiro do complexo edípico, uma dessas instâncias que se colocam à parte do ego, mas que apresenta especial influência por tratar de objetos significativos: a figura dos pais. Além disso, o superego coloca-se como “reencarnação de antigas estruturas do ego que deixaram os seus precipitados atrás de si no id” (p. 61) e, portanto, pode trabalhar como representante do id junto ao ego.

No capítulo *Sujeição, resistência e ressignificação: Entre Freud e Foucault*, na mesma obra anteriormente mencionada, Butler (2017) esmiúça de forma mais palatável as implicações entre as teorias desses dois autores em relação ao poder e seus efeitos na constituição do psiquismo. Como afirmado, subjetivar-se exige o assujeitamento: para o sujeito ser minimamente autônomo e independente é preciso que tenha passado por experiências de vulnerabilidade e dependência. A constituição da identidade se dá discursivamente por meio da sujeição que regula e produz o sujeito, isto é, o poder é capaz de dominá-lo assim como de formá-lo. Butler questiona, então, qual o caráter totalizador da identidade diante da imposição do discurso que a torna coerente, ou seja, interroga qual seria o grau de maleabilidade do sujeito para resistir à dominação e como isso ocorreria. Para tanto, faz uso de referenciais psicanalíticos via Freud e Lacan.

A partir de sua leitura de Lacan, Butler (2017) afirma que os códigos normativos enquadram o sujeito dentro da linguagem e, assim, o integram no interior dos modelos existentes de inteligibilidade cultural. Por outro lado, aquilo que não compuser o sujeito inteligível, ou seja, o que resiste e desloca em sua própria constituição, será alocado no inconsciente. Logo, enquanto o sujeito é minimamente coerente e regulado, a psique é matéria do inconsciente, refúgio do que não pode ser contemplado pelo sujeito. A interioridade do corpo não se restringe ao constrangimento unilateral do poder disciplinar, conforme acreditava Foucault em *Vigiar e punir*, pois o inconsciente é espaço de resistência, de resposta ao poder, naquilo que o sujeito se mostra refratário às estratégias de captura. “A questão de haver ou não uma psicanálise suprimida em Foucault – questão que ele mesmo levanta quando se refere a um ‘inconsciente cultural’ . . . – pode ser suscitada mais precisamente como o problema de localizar ou explicar a resistência” (p. 94).

Butler (2017) parte da concepção de que o inconsciente é capaz de resistir à normalização, como se aceder às regulações da civilização tivesse determinada consequência, qual seja, a constituição de uma espécie de refúgio “desatrelado e não socializado que contesta a aparição do sujeito cumpridor das leis, esse resíduo psíquico significa os limites da normalização” (p. 94). Esse enlace não significa que a resistência seja capaz de desagregar as formas de constituição do sujeito, haja vista seu apego a determinadas normas reguladoras, ou seja, o confronto às ordens disciplinares aponta que seus esforços são relativamente limitados.

Em Foucault, segundo Butler (2017), a subversão ou resistência procede de duas formas: por meio do discurso reverso, no qual a subjetivação ultrapassa as normas reguladoras, ou a partir da concentração de variados discursos, que acabam por dissolver os propósitos da normalização. Além disso, Foucault aponta que o sujeito é produzido

reiteradamente, as normas são regularmente repetidas para que seja garantida a sujeição, o que leva à relativa debilidade do processo de subordinação. A expressão que nomeia e enquadra o sujeito – por exemplo, aquele que é designado como homossexual –, abre um flanco para o discurso inverso, que questiona a própria normalização. Dessa maneira, em termos foucaultianos, a sujeição nunca acaba por completar o sujeito, pois esse nela se constrói de modo reiterado, ao mesmo tempo em que a própria repetição dá margem à resistência. Nas palavras de Butler (2017):

Em vez disso, [o sujeito] está sempre em processo de produção, é produzido repetidamente (o que não significa ser produzido de uma forma nova repetidas vezes). É precisamente a possibilidade de uma repetição que não consolida essa unidade dissociada, o sujeito, mas que prolifera efeitos que debilitam a força da normalização. O termo que não só designa, mas também forma e enquadra o sujeito – pensemos no exemplo de Foucault de homossexualidade – impulsiona um discurso inverso contra o próprio regime de normalização pelo qual é gerado. (p. 100)

Baseada em Foucault, Butler (2017) aponta que a perenidade do sujeito é contingente à repetição de atos interpeladores que o rearticulam enquanto sujeito. Por conseguinte, sua coerência depende da reiteração interpelativa que, paradoxalmente, constitui a brecha tanto para a expressão de sua incompletude como de sua subversão, conforme mencionado anteriormente.

Como se nota, a discussão da autora a respeito da formação do sujeito é intrincada e complexa, visto que enlaça contribuições de Freud, Lacan, Foucault, Hegel, dentre outros pensadores, e alimenta o desafio de como abordar esses processos do ponto de vista dos estudos culturais, em especial, da cultura e de seu papel constitutivo na formação do sujeito. No caso do presente estudo, as telenovelas constituem o objeto selecionado para exercitar essas questões, visto que reverberam no cotidiano dos sujeitos, a partir de discursos que alimentam práticas relacionadas a gênero e sexualidade.

1.7.2.2 Gênero e normalização em Butler

Não há como desvincular a expressão da sexualidade do gênero, pois o que se toma por *masculino* e *feminino* em determinado contexto sociocultural condiciona e prescreve a própria “orientação sexual”. O termo *gender* (gênero), segundo feministas anglo-saxãs, passou a ter sentido diferente de *sex* (sexo), a fim de evidenciar o aspecto social da descrição das diferenças biológicas relacionadas ao sexo masculino e feminino. Isto não implica negar

que o gênero seja constituído com base na biologia, nos corpos sexuados, mas evidenciar a “construção social e histórica produzida sobre as características biológicas” (Louro, 2011, p. 26). Em outras palavras, não é que a biologia desde sempre esteve lá, mas sim que passa a estar lá no momento mesmo em que é designada por um significante que marca aquele corpo como masculino ou feminino.

Em argumentação alicerçada em Foucault, Butler (2014) toma de forma original essa questão. Para ela, entender a regulação do gênero não se restringe a analisar códigos legislativos, regras e políticas que atuam como instrumento normalizador, visto que as normas a partir das quais esses termos são originados ultrapassam suas próprias instituições. Boa parte de alguns dos mais importantes estudos feministas e gays/lésbicos investigam de que forma códigos militares, médicos, legais, dentre outros, impingem regulações que, por sua vez, são incorporadas pelos sujeitos. Todavia, para Butler, analisar regulações não se limita a investigar suas pressões externas, visto que o gênero não é anterior a esses procedimentos: o caráter produtivo do poder implica constrangimentos constitutivos do sujeito que, confinado à regulação, é também por ela subordinado. A autora propõe que “gênero requer e institui seu próprio regime regulador e disciplinar” (p. 252), sendo, portanto, uma norma de difícil apreensão que opera, em geral, de forma tácita e implícita, mas que concretamente se faz notar por seus efeitos. A norma regula inteligibilidades ao possibilitar que certas práticas e ações sejam discerníveis, além de instituir critérios do que será considerado “normal” e, ao fazê-lo, passa a governar não apenas aquelas(es) que cumprem à risca seus “desígnios”, como também quem os transgride.

A questão acerca do que estará excluído da norma estabelece um paradoxo, pois se a norma confere inteligibilidade ao campo social e normatiza esse campo para nós, então estar fora da norma é continuar, em certo sentido, a ser definido em relação a ela. Não ser totalmente masculino ou não ser totalmente feminina é continuar sendo entendido exclusivamente em termos de uma relação a “totalmente masculino” e “totalmente feminina”. (Butler, 2014, p. 253)

Tratar gênero como norma inclui considerar modelos normativos de masculinidade e feminilidade. No entanto, gênero não é precisamente a posse/propriedade ou a característica constitutiva de alguém, visto que é a partir dele que decorre a normalização e a produção do masculino e do feminino em simultaneidade com formas intersticiais, corporais e performativas por ele manifestadas. Gênero não deve se restringir ao masculino e ao feminino, embora seja naturalizado nessas acepções, pois há transições, intervalos e clivagens entre esses dois âmbitos, que são regulados por sua norma. A noção de gênero, portanto,

busca refutar a naturalidade de suas expressões masculinas e femininas, visto que esse ultrapassa binarismos e está presente em manifestações que aludem à sua mistura, caso das/dos transgêneros, por exemplo.

Afirmar que gênero é fundamentado em uma norma não significa colocá-lo como padrão ao qual os sujeitos deverão se esmerar para corresponder, muito pelo contrário, gênero é uma modalidade de poder social que enquadra sujeitos a partir de suas idealidades e binarismos constantemente atualizados no corpo e nas interações sociais cotidianas. A norma é reproduzida por seus efeitos e por meio de práticas que visam dela se aproximar; é, portanto, um mecanismo de poder que constrange os corpos e os sujeitos, ao mesmo tempo em que os regula e os produz (Butler, 2014).

Além das práticas, os discursos são importantes elementos da normalização. Para Halperin (2000), a análise foucaultiana a respeito da economia política do discurso sexual, ou seja, das táticas, tecnologias e efeitos que o colocam em ação, possibilitam estabelecer meios para confrontar as operações discursivas homofóbicas. Para tanto, é preciso analisar o discurso de forma percuciente, não tanto em função do que se *diz*, mas, em especial, do que se *faz* e como *opera*. Isso não significa negligenciar o conteúdo discursivo, mas estar atento aos efeitos de poder por ele produzido.

As normas de gênero têm como efeito a instituição de versões idealizadas de masculinidade e feminilidade, mas da mesma forma como são reproduzidas, as práticas corporais podem também alterá-las ou transgredi-las. Sua regulação estabelece a inteligibilidade cultural dos sujeitos, sendo que aquelas/aqueles que delas desviam logo são acossadas(os) pela racionalidade dos códigos regulatórios (pedagógicos, médicos, legais, dentre outros). Como afirmado anteriormente, regular implica normalizar, de maneira que, por exemplo, determinações do Estado a respeito da adoção de crianças por gays/lésbicas, bem como as adoções monoparentais, referendam e instituem ideal de quais atributos os pais *devem ter* e quais critérios preenchem a noção de “parceiro legítimo”. Desse modo, as regulações estabelecem e produzem eixos para a construção de sujeitos segundo normas abstratas que, no entanto, condicionam concretamente formas de vida por elas produzidas ou negadas (Butler, 2014).

Em *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*, Butler (2008) discute especificamente como a normalização conforma matrizes reguladoras do gênero e da sexualidade:

Gênero só pode denotar uma *unidade* de experiência, de sexo, gênero e desejo, quando se entende que o sexo, em algum sentido, exige um gênero – sendo o gênero uma designação psíquica e/ou cultural do eu – e um desejo [heterossexual] . . . e, portanto, diferenciando-se mediante uma relação de oposição ao outro gênero que ele deseja. (p. 45)

A unidade interna entre os gêneros (homem / mulher) requer uma “heterossexualidade estável e oposicional” (p. 45), que conforma expressões estanques de gênero em um sistema binário e excludente. Por sua vez, este sistema pressupõe uma relação direta entre sexo, gênero e desejo, na qual gênero expressa desejo, e vice-versa, de maneira que esse arranjo seja evidentemente reconhecido e capaz de traduzir um “desejo diferenciador pelo gênero oposto” (p. 45). Nesse regime institui-se o que Rich (1980) designa como “heterossexualidade compulsória” ou “heteronormatividade”, em que o masculino se opõe ao feminino a partir de práticas relativas ao desejo heterossexual, resultando na coerência “esperada” entre sexo, gênero e desejo.

Portanto, segundo Butler (2008), a expressão do gênero é marcada por expectativas e atribuições padronizadoras das masculinidades e das feminilidades, fenômeno por ela intitulado de “gêneros inteligíveis”, definidos como aqueles que constituem e sustentam relações coerentes e contínuas entre sexo, gênero, prática sexual e desejo, onde descontinuidades nessa “condição” só são entendidas em relação a essas mesmas normas, sendo por elas proibidas. A “verdade do sexo” (Foucault, 1976/2009) é instituída pelas práticas organizadoras que constroem “identidades coerentes por via de uma matriz de normas de gênero coerentes” (p. 38), definindo oposições delimitadas e assimétricas entre “feminino” e “masculino”, concebidos como expressão tributáveis à “fêmea” e ao “macho”.

Segundo a matriz cultural produtora da referida lógica binária, alguns tipos de identidade devem ser rechaçadas, leia-se, aquelas em que o gênero não é fruto do sexo e cujas práticas desejantes não são expressão do sexo e do gênero (gays, lésbicas, trans). Conforme o discurso dominante, gêneros coerentes seriam a manifestação de leis culturais que regulam a sexualidade, aqueles que não se conformam a essas diretrizes seriam considerados falhas ou impossibilidades lógicas (Butler, 2008). Em outras palavras, a matriz cultural compulsória organiza a relação direta entre sexo (biológico), desejo (psicológico) e gênero (sociocultural), elementos determinados binariamente. Quaisquer sexualidades que “fujam” dessa relação causal e binária entre os referidos elementos são consideradas ilegítimas, segundo essa lógica.

O padrão de masculinidade ou feminilidade alicerça-se em normas construídas socialmente, mas com força obrigatória (Miskolci, 2010). A heteronormatividade representa “as expectativas, as demandas e as obrigações sociais que derivam do pressuposto da

heterossexualidade como natural e, portanto, fundamento da sociedade” (Miskolci, 2009b, p. 332). A heteronormatividade perfaz um corpo de prescrições que organizam processos sociais de regulação e controle, “ela não se refere apenas aos sujeitos legítimos e normalizados, mas é uma denominação contemporânea para o dispositivo histórico da sexualidade que evidencia seu objetivo: formar a todos para a heterossexualidade ou para organizarem suas vidas a partir de seu modelo supostamente coerente, superior e ‘natural’” (Miskolci, 2009b, p. 332).

Não há como tratar do tema homossexualidade sem mencionar a conhecida análise foucaultiana a respeito do tema. No primeiro volume de *História da sexualidade*, Foucault (1976/2009) afirma que, por volta do século XVIII, passaram a ser produzidos discursos racionais sobre o sexo em termos políticos, econômicos e técnicos, pois não bastava condená-lo, era preciso gerenciá-lo, organizá-lo, compor sistemas e regulá-lo. Assim, fala-se do sexo *não apenas como algo recriminável*, mas, sobretudo, *gerenciável*, que deve atingir um funcionamento padrão. Nesse período, surge o conceito de população: “os governos percebem que não têm que lidar simplesmente com sujeitos, nem mesmo com um ‘povo’, porém com uma ‘população’, com seus fenômenos específicos e suas variáveis próprias: natalidade, morbidade, esperança de vida” (p. 31).

É a primeira vez em que, pelo menos de maneira constante, uma sociedade afirma que seu futuro e sua fortuna estão ligados não somente ao número e à virtude dos cidadãos, não apenas às regras de casamentos e à organização familiar, mas à maneira como cada qual usa seu sexo. . . . Através da economia política da população forma-se toda uma teia de observações sobre o sexo. (Foucault, 1976/2009, p. 32)

Para Foucault (1976/2009), o controle da sexualidade foi o meio encontrado pela burguesia ascendente para substituir a tradição e o sangue que outrora davam poder à nobreza. Portanto, o que à primeira vista poderia parecer uma repressão do sexo, na verdade, correspondia à difusão de discursos que orientavam relações de poder, dada a tríade constituinte do sexo: propicia prazer, é uma fonte de saber e uma forma de poder. “Calar” o sexo significava, antes de tudo, colocar em marcha uma compulsão em falar sobre ele. No século XVIII, ao lado dos discursos moralistas que condenavam práticas licenciosas, por exemplo, passou a ser incentivado o estudo da sexualidade na tentativa de estabelecer seu padrão saudável e, ao mesmo tempo, de patologizar suas expressões inaceitáveis. Deu-se início à ciência do sexo, no caso, direcionada para classificar suas aberrações, perversões e extravagâncias. Tratava-se de uma disciplina “essencialmente subordinada aos imperativos de uma moral, cujas classificações reiterou sob a forma de normas médicas” (p. 61).

Com isso, a partir do século XIX, os discursos e práticas científicas buscavam produzir verdades sobre o sexo. Por meio da medicalização, o sexo sai do domínio da culpa e do pecado e compõe o regime do que é normal e patológico. Portanto, passa a ser concebido como um campo de fragilidade patológica, pois, a partir dele, podem surgir doenças, assim como ele, por si só, pode ser responsável por patologias (perversões, aberrações, entre outros). Assim, passa-se a lidar com a histeria das mulheres e com as perversões dos adultos, além de se ter um olhar atento para a sexualidade infantil que, segundo essa lógica, pode ocasionar problemas não só na infância como também na maturidade. Foucault (1976/2009) não rejeita a ideia de que o sexo tenha sido proibido, interditado. No entanto, para ele, não se pode explicar a história da sexualidade a partir da Idade Moderna apenas com base na hipótese repressiva. Os elementos que visam a proibir o sexo, a recusá-lo e a censurá-lo devem ser considerados propriedades de uma engrenagem produtiva fundamentada em técnicas de poder (controle, coações explícitas e sutis) e na vontade de saber, isto é, na construção de uma ciência (medicina, psicanálise) dirigida ao estudo da sexualidade e capaz de classificar suas práticas “normais” e “patológicas”. Ou seja, o controle do sexo não se dá negativamente, pelo viés da sua proibição/repressão, mas positivamente a partir da produção de discursos sobre a sexualidade (práticas médicas, textos psiquiátricos, penitências, entre outros).

No caso da homossexualidade, Foucault (1979/2011) esclarece que foi em torno de 1870 que os psiquiatras tomaram essa forma de expressão do desejo como “objeto de análise médica”. Anteriormente, aqueles que mantinham relações sexuais com pessoas do mesmo sexo eram tidos como libertinos ou delinquentes, no entanto, a partir da análise médica, serão classificados como “doentes do instinto sexual” (p. 234), uma nova personagem, um tipo de natureza específica em que “nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade” (Foucault, 1976/2009, p. 43). Nesse contexto, a medicina passou a determinar que qualquer comportamento, identidade e desejo que não corroborassem o padrão sexual da época deveriam ser tachados como patológicos. No curso desse processo, ao patologizar a homossexualidade, a heterossexualidade foi instituída como manifestação natural e sadia da sexualidade.

Em seu célebre livro *Le désir homosexuel*, publicado em 1972, Hocquenghem (1972/2009) discute o porquê do “mundo heterossexual” tanto falar e fantasiar sobre a homossexualidade. Desde a infância, o desejo homossexual é suprimido socialmente por meio de diferentes dispositivos familiares e educativos que exilam a pulsão homossexual, como se cada um pudesse dizer para si mesmo: “este problema não é para mim”. A organização do desejo está fundamentada na dominação masculina e na “construção edípica imaginária”

designada pelo termo “homossexualidade”. A partir de uma série de mecanismos sociais os sinais dos desejos ocultos são apagados, como se o sujeito não fosse capaz de “acreditar em seu próprio desejo”. Para o autor, não há divisão entre desejo homossexual e heterossexual, visto que eles surgem de forma múltipla e apenas futuramente, em decorrência das “manipulações sociais”, é que são recortados de forma arbitrária. “A caracterização do desejo homossexual exclusivo é uma fraude do imaginário” [tradução nossa] (p. 22), diante dessa afirmação, Hocquenghem se propõe a desconstruir as imagens da homossexualidade.

Se há na imagem do homossexual um complexo nu de desejo e de temor, se a evocação do fantasma homossexual é mais obscena que qualquer outra e ao mesmo tempo excitante, se alguém não pode surgir em um lugar como homossexual sem que as famílias se alterem e mantenham seus filhos afastados, sem que uma relação de horror e de desejo se instale, é que há para nós, ocidentais do século XX, uma íntima relação entre desejo e homossexualidade. A homossexualidade manifesta algo do desejo que não aparece em outro lugar e esse “algo” não é simplesmente o ato sexual realizado com uma pessoa do mesmo sexo [tradução nossa]. (Hocquenghem, 1972/2009, p. 22)

O horror e ao mesmo tempo o fascínio exercido pela homossexualidade pode ser também entendido com base na leitura crítica de Butler (2008) a respeito do Complexo de Édipo. Para Freud (1905/1996a), a dissolução desse complexo de relações se dá durante o período da organização fálica da sexualidade, a partir do qual a catexia libidinal, originalmente destinada à figura materna, é dessexualizada e sublimada, permitindo a afeição e identificação com o pai, no caso do menino, a partir da adolescência.

Na leitura de Butler (2008), Freud afirma com clareza que cabe ao menino escolher não apenas entre dois objetos, mas também entre duas “predisposições sexuais, masculina e feminina” (p. 94). “O fato de o menino geralmente escolher o heterossexual não resultaria do medo da castração pelo pai, mas do medo de castração – isto é, do medo de ‘feminização’, associado com a homossexualidade masculina nas culturas heterossexuais” (p. 94). Portanto, prioritariamente não é o desejo heterossexual pela figura materna que deve ser coagido e sublimado, mas, sobretudo, o “investimento homossexual que deve ser subordinado a uma heterossexualidade culturalmente sancionada” (p. 94). Para a autora, é a *bissexualidade primária* e não a rivalidade edipiana que leva o menino a afastar a feminilidade e sua ambiguidade em relação ao pai, tornando cada vez mais improvável a hipótese de que o Complexo de Édipo seja fruto da heterossexualidade primária enquanto investimento objetual do menino.

Na leitura de Salih (2012), para Butler, “o tabu contra o incesto é *precedido* pelo tabu contra a homossexualidade” (p. 78), constatação sugestiva de que o desejo original da criança orienta-se ao progenitor do mesmo sexo, de maneira que as identidades sexuais e de gênero são constituídas como consequência dessa operação de repressão. Em outras palavras, a identidade de gênero seria a internalização da proibição da homossexualidade, tabu fundador da identidade. “Uma vez que a ‘proibição’ à qual Butler se refere é o tabu contra a homossexualidade, é evidente que, para ela, toda identidade de gênero é baseada numa catexia ou num desejo homossexual primitivo, proibido” (p. 79).

De certa forma, a crítica de Hocquenghem (1972/2009) à produção da categoria “homossexualidade” é congruente à ideia freudiana da bissexualidade constitutiva da espécie humana, pois, para o autor francês “nada eliminará jamais a multiplicidade do desejo”. Para ele, a homossexualidade é uma categoria “psico-policial” relativamente recente de uma sociedade que busca inventar meios para classificar o “inclassificável”, no caso, tornar a homossexualidade algo patológico. A constituição da homossexualidade como categoria específica é parte de sua repressão, não é surpreendente verificar que “a repressão anti-homossexual é em si mesma uma expressão desviada do desejo homossexual” (p. 27). Para o autor, a sociedade sofre de “delírio interpretativo” à procura de sinais, por todas as partes, de uma “conspiração homossexual” contra seu funcionamento. A presença de um homossexual reconhecível ou confesso leva aqueles que o rodeiam ao temor infundado de que serão molestados. O contato entre um homossexual e um indivíduo que se considera “normal” suscita o último a perguntar-se se aquele o deseja, como se qualquer indivíduo do sexo masculino despertasse seu desejo, por conseguinte, “há uma sexualização espontânea de toda relação com um homossexual” (p. 27).

De modo geral, os psiquiatras estabelecem estreita relação entre homossexualidade e paranoia, como se os homossexuais sofressem de desvios persecutórios; “se sente ameaçado” é uma das principais descrições clínicas aventadas pelos médicos. Hocquenghem (1972/2009) propõe uma inversão de perspectiva e questiona: “se sente o homossexual ameaçado ou *está* de fato ameaçado?”. O discurso da sociedade sobre a homossexualidade, interiorizado pelo homossexual, é fruto da paranoia pela qual a heterossexualidade familiar e reprodutiva expressa sua angústia diante dos padrões sexuais por ela eliminados. Médicos, juízes, educadores, dentre outros profissionais, traduzem o esforço permanente de reprimir e suprimir essa “forma” do desejo. Ao criticar a análise freudiana sobre o caso Schreber, Hocquenghem aponta que, para a psicanálise, o desejo homossexual pode redundar em paranoia, como ocorre na autobiografia de Schreber; ou pode ser sublimado no erotismo da amizade, na

camaradagem, na solidariedade, enfim, em atividades homosociais. Ou seja, em seu decurso “comum” o desejo homossexual seria sublimado em atividades sociais, por exemplo, em associações amistosas em que todos os homens se tornam companheiros. Para Hocquenghem, “toda sociedade se defende de maneira paranoica contra a sexualização de suas produções . . . contra a não sublimação do desejo homossexual” (p. 32). A sociedade e os códigos médicos sofrem de “delírios persecutórios”, a homossexualidade por esses reprimida recrudescer em todas as vias do corpo social “escavam com violência a vida privada dos indivíduos, pois sabem que ali sucede o que trai e o que escapa às redes dos tribunais, multiplicam as barreiras de uma repressão que se descobre altamente ineficaz e que é produzida pelo desejo que perseguem” (p. 33).

Se Hocquenghem salienta o caráter paranoico da sociedade em relação à homossexualidade, Sedgwick (2007) aponta que mesmo que alguém “assumidamente” gay interaja cotidianamente com interlocutores que conhecem e desconhecem sua “orientação sexual”, é comum que em determinadas circunstâncias, por exemplo, em uma entrevista de emprego, essa pessoa escolha deliberadamente “entre ficar ou voltar para o armário”. “O armário gay não é uma característica apenas das vidas de pessoas gays. Mas, para muitas delas, ainda é a característica fundamental da vida social, e há poucas pessoas gays, por mais corajosas e sinceras que sejam de hábito, por mais afortunadas pelo apoio de suas comunidades imediatas, em cujas vidas o armário não seja ainda uma presença formadora” (p. 22). Para a autora, a epistemologia do armário, no decorrer do século XX, sustentou a cultura e a identidade gay, ainda que mudanças importantes tenham acontecido no decorrer do tempo.

Desde o final do século XIX, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa demarcou-se, mapeou-se e escrutinou-se o segredo e sua revelação em ocasiões consideradas criticamente problemáticas para a organização econômica, sexual e de gênero próprias da heteronormatividade. “‘O armário’ e ‘a saída do armário’, ou ‘assumir-se’, agora expressões quase comuns para o potente cruzamento e recruzamento de quase todas as linhas de representação politicamente carregadas, têm sido as mais magnéticas e ameaçadoras dessas figuras” (Sedgwick, 2007, p. 26) que colocam em xeque a heteronormatividade.

Dessa maneira, o “assumir-se” e seu posicionamento público contrapõe-se à imagem do armário e à sensação de proteção à privacidade por ele oferecida. Assim como Hocquenghem, Sedgwick (2007), fundamentada em Foucault, aponta o quanto o pensamento europeu no século XIX passou a perseguir definições estáveis de identidade encapsuladas em determinada estrutura de personalidade, a exemplo do homossexual, “um tipo de natureza específica”, nas palavras de Foucault. Como discutido anteriormente, enquanto a psiquiatria, a

psicanálise, o direito, dentre outras áreas do conhecimento, buscavam regular o desejo e coibir tudo o que escapasse do padrão heterossexual e reprodutivo, Sedgwick (2007) constata a “incoerência cumulativa das formas modernas de conceituar o desejo pelo mesmo sexo e, portanto, a identidade gay; uma incoerência que também responde à incoerência com que o desejo e a identidade heterossexuais são conceituados” (p. 42).

Sedgwick (2007) nota que o dispositivo do armário fundamenta-se nos pares binários hétero / homo, que não se restringem a manifestações específicas de afeto e sexualidade, pois, são, sobretudo, categorias que organizam a sociedade. O armário aloca a homossexualidade na intimidade, no segredo, ao passo que legitima a soberania da suposta heterossexualidade no espaço público. Miskolci (2007), ao comentar *A epistemologia do armário*, afirma que:

Quaisquer que sejam as especificidades nacionais e históricas, o texto de Sedgwick revela o paradoxo universal do armário: a tentativa de preservar-se da homofobia está sempre fadada ao fracasso. O armário é um lugar contraditório ou impossível, pois ninguém pode estar completamente nele nem se beneficiar da decisão de deixá-lo. Não é possível saber até que ponto a pessoa alcançou sucesso em passar por um dos héteros, mesmo que estes a tratem como “se fosse” um deles, pois eles é que podem estar enganando o “enrustido” e fingindo acreditar em suas “mentiras”. Sair dessa situação contraditória também não é uma escolha feita sob o controle de quem “se assume”, pois a decisão sempre será encarada como prematura ou tardia pelos outros. (p. 61)

O “regime de verdade”, regulador do armário, sustenta a verdade sobre o outro, no caso, gays e lésbicas, de modo extremamente heterossexista. Basta mencionar o modo pejorativo como gays e lésbicas referem-se ao armário, muitas vezes desqualificando a si mesmos. No armário, “ou se é ‘enrustido’ ou ‘assumido’” (p. 61), “estar no armário” significa mentir e esconder-se (Miskolci, 2007), acovardar-se frente às barreiras e constrangimentos sociais, e retroceder em relação ao próprio desejo. Para Miskolci, Sedgwick não tinha como escopo resolver a contenda do armário, mas apenas lançar luz sobre as ambivalências e táticas discursivas que procuram direcionar o modo supostamente correto de agir ou de compreender a si próprio.

Congruente com as proposições de Hocquenghem (1972/2009) e Sedgwick (2007), Miskolci (2009a) afirma que:

Os teóricos *queer* focaram na análise dos discursos produtores de saberes sexuais por meio de um método desconstrutivista. Ao invés de priorizar investigações sobre a construção social de identidades, estudos empíricos sobre comportamentos sexuais que levem a classificá-los ou compreendê-los, os empreendimentos *queer* partem de uma desconfiança com relação aos sujeitos sexuais como estáveis e focam nos processos sociais classificatórios,

hierarquizadores, em suma, nas estratégias sociais normalizadoras dos comportamentos. Ao colocar em xeque as coerências e estabilidades que, no modelo construtivista, fornecem um quadro compreensível e padronizado da sexualidade, o *queer* revela um olhar mais afiado para os processos sociais normalizadores que criam classificações, que, por sua vez, geram a ilusão de sujeitos estáveis, identidades sociais e comportamentos coerentes e regulares. (p. 169)

Portanto, a perspectiva *queer* busca desconstruir a ilusão de identidades fixas e estáveis, com base na crítica às oposições e dicotomias que as sustentam. Em outras palavras, rejeita determinismos biológicos, psicológicos e identitários para análise das relações de gênero e das sexualidades, e põe em questão a própria coerência e estabilidade do sujeito enquanto “portador” de uma “orientação sexual”, um discurso recorrente nas telenovelas que abordam a temática da homossexualidade.

2 JUSTIFICATIVA

No Brasil, as telenovelas encontraram um campo fértil e extremamente propício para se desenvolverem e se aperfeiçoarem como gênero da indústria cultural. No formato que assumiram, são um amálgama de temáticas polêmicas, ligadas a discursos que de um lado buscam distender práticas e representações relacionadas a temas suscetíveis de juízos moralizantes (sexualidade, gênero) e, de outro lado, hibridizam-se com enunciados hegemônicos a respeito dessas temáticas. Por ser veículo da indústria cultural, formatado segundo gênero próprio e permeado por interesses econômicos e políticos, discursivamente arranjados, a telenovela, obra aberta, organiza essas temáticas na corda-bamba, cedendo a ou confrontando hegemonias.

A partir da década de 2010, as diferenças, em especial aquelas relacionadas a gênero, sexualidade, raça, etnia, passaram a ser hipervisibilizadas nas diferentes formas de mídia, conjugadas com o advento das redes sociais. No âmbito das homossexualidades, essa década é marcante pelas polêmicas relacionadas às tentativas de repatologização, além do recrudescimento de pleitos moralizantes. No entanto, destacam-se avanços importantes, como o reconhecimento da união estável para casais do mesmo sexo, em maio de 2011, por parte do Supremo Tribunal Federal (STF), além da Resolução nº 175/2013 do Conselho Nacional de Justiça (CNJ), que obrigou cartórios brasileiros a celebrarem o casamento civil entre casais do mesmo sexo.

Na área de comunicação, boa parte da literatura existente a respeito das telenovelas parte da ideia de que homens e mulheres constroem-se subjetivamente conforme o modelo que pressupõe a heterossexualidade como natural e como condição previsível para expressão do desejo e das práticas afetivo-sexuais. Além disto, essa literatura tende a apontar a telenovela como elemento relevante para modificação das relações de gênero no país, ao retratar personagens que não se encaixam nos padrões da heteronormatividade. Assim, a novela conseguiria estimular o debate público a respeito do tema e, paulatinamente, poderia contribuir para alterar a resposta social às expressões não-heteronormativas das sexualidades no conjunto da sociedade. Este estudo propõe-se a apresentar um contraponto crítico a essa literatura, pois se fundamenta na ideia de que a telenovela, por ser um segmento da indústria cultural, produz regimes de verdade sobre o desejo heterossexual e homossexual, assim como sobre as relações de gênero, muitas vezes segundo princípios heteronormativos, ainda que aparentemente pareça instar o público a uma certa “liberalização” ou “modernização” dos costumes. Também se buscará sustentar o argumento de que a telenovela, tal como é

conhecida e percebida como uma criação “brasileira” (Pallotini, 2012), galvaniza as inquietações e preocupações da época em que é produzida (Hamburger, 2005), portanto, identificar se há personagens homossexuais e dissecar sua função na narrativa teledramatúrgica pode ser um meio de investigar como temas e debates que estão em ebulição em determinado contexto histórico reverberam no discurso da telenovela.

Até o final do século XX as novelas apresentavam personagens não heterossexuais geralmente de modo comedido ou tangencial. A partir de meados de 2000, essas personagens passaram a integrar a trama de modo mais evidente e ao longo do tempo diegético, isto é, do início ao final da novela. No entanto, boa parte delas são formatadas conforme padrões heteronormativos (Colling, 2013), segundo aspectos feminizados e cômicos, tal qual ocorria nas décadas anteriores (Silva, 2015).

Além disso, escolheu-se trabalhar com telenovelas pela razão de que se trata de produto cultural que representa uma realidade com a qual o pesquisador pudesse se sentir mais próximo. O critério de familiaridade também foi invocado por Soto (2016), que elegeu para compor seu *corpus* de análise um *corpus* literário extenso, assim como os filmes que derivaram dessas obras. O autor relata que foi necessário, preliminarmente, empreender a leitura de um *corpus* extenso de textos críticos que abordavam a homossexualidade a partir de diferentes perspectivas de análise. Essas obras consultadas eram majoritariamente escritas por autores de língua inglesa. Ao término dessa incursão, o autor compartilha com o leitor o fato de que passou a considerar fundamental escolher obras de ficção que representassem uma realidade com a qual ele pudesse se sentir familiarizado.

Com base no exposto, na presente tese busca-se analisar de que modo(s) formações discursivas sobre homossexualidade, no bojo do panorama histórico, social e cultural, são discursivizadas em telenovelas brasileiras da década de 2010.

3 OBJETIVOS

Analisar as formações discursivas sobre homossexualidade em telenovelas brasileiras, veiculadas em horário nobre, a partir de sua articulação com matrizes culturais, sociais e históricas.

4 MÉTODO

4.1 Delineamento metodológico

Trata-se de pesquisa de caráter qualitativo, campo cercado por complexo conjunto de termos, conceitos e abordagens teóricas, que inclui a utilização de variadas modalidades de materiais empíricos, por exemplo, entrevistas, observação participante, material audiovisual, dentre outros, capazes de descrever problemas e perscrutar significados atinentes à subjetividade (Denzin & Lincoln, 1994).

Conforme Alami, Desjeux e Garabua-Moussaoui (2010), a pertinência de determinada abordagem metodológica depende dos objetivos da pesquisa. No caso do presente estudo, optou-se pela abordagem qualitativa devido à preocupação com analisar discursos sobre homossexualidade presentes em telenovelas brasileiras que, dada sua diversidade intrínseca ao gênero narrativo, constituem dimensões mais sensíveis às técnicas qualitativas. Além disso, a metodologia qualitativa possibilitou explorar invisibilidades, ambiguidades e tensões presentes nas telenovelas, que não poderiam ser reveladas por meio de métodos quantitativos. Com base no exposto, buscou-se analisar formações discursivas que atravessam a trama da telenovela e circunscrevem determinadas temáticas, a partir de diferentes personagens e situações representadas, ao mesmo tempo em que constroem e escamoteiam outras.

A pesquisa qualitativa, em geral, exige o uso de múltiplas fontes de dados: entrevistas, observações, documentos, dentre outras (Creswell, 2009). O presente estudo baseia-se na análise da transcrição de cenas de telenovelas, bem como em reportagens a respeito da repercussão da presença de personagens gays nesse gênero audiovisual. A utilização de textos jornalísticos, enquadrados por Creswell como “documentos”, têm como vantagem a conveniência de acesso à informação de interesse e a discrição, pois não há necessidade de entrar em contato com participantes. Por outro lado, esses materiais podem ser incompletos, imprecisos e nem sempre são fáceis de encontrar, como é o caso de pesquisas realizadas em arquivos. A utilização de telenovelas, enquadradas por Creswell como “materiais audiovisuais”, têm como vantagens a facilidade de acesso e a conveniência; por outro lado, existem desafios a serem enfrentados, pois nem sempre esses materiais são facilmente interpretáveis.

Em termos descritivos, mas importante para situar a metodologia empregada neste estudo, a pesquisa social fundamenta-se em dados provenientes de comunicação informal e/ou

formal. A primeira consiste no modo como espontaneamente os sujeitos concretos conversam em seu cotidiano, ao passo que a segunda depende de técnicas e de conhecimento especializado: textos jornalísticos, ilustrações para uma peça publicitária, telenovelas, dentre outras produções de interesse do estudo. Os dados formais, ou seja, advindos de artigos de jornais, filmes, telenovelas, “reconstroem as maneiras pelas quais a realidade social é representada por um grupo social” (Bauer, Gaskell, & Allum, 2002, p. 22). Por exemplo, nota-se que a telenovela, conhecida por muito tempo como “rainha da audiência”, franqueia, ainda que de modo limitado e por vezes contraditório, o debate público sobre pautas do movimento LGBT, dada sua tendência de galvanizar inquietações de uma época, tal qual defendido por Hamburger (2005).

Diante da multiplicidade de estratégias disponíveis à investigação qualitativa, Denzin e Lincoln (1994), em clara alusão à Lévi-Strauss, alçam o pesquisador qualitativo à condição de *bricoleur*, que por si mesmo reúne instrumentos e práticas para montar um *corpus*, por meio do qual pretende-se solucionar problemas concretos. Lévi-Strauss (1962/2008) utilizou o termo bricolagem, do francês *bricolage*, para caracterizar o pensamento mítico cujo *bricoleur* tem capacidade de realizar diversificado conjunto de tarefas a partir do que tem à mão, dos meios e instrumentos disponíveis, elementos que virtualmente podem se prestar a diferentes operações, conforme as contingências, sem que inicialmente haja um projeto específico. Em outras palavras, os utensílios e os meios dispostos pelo *bricoleur* não se definem por concepções e projetos prévios, mas em razão de sua instrumentalidade e possível serventia. Ainda que o pensamento mítico e o científico sejam relativamente diferentes, pois o primeiro opera inicialmente no âmbito do signo – concreto – e o segundo no âmbito conceitual, o cientista, diante de uma tarefa, “deverá começar inventariando um conjunto predeterminado de conhecimentos teóricos e práticos e de meios técnicos que limitam as soluções possíveis” (p. 35).

Dessa forma, o pesquisador qualitativo, espécie de *bricoleur*, utiliza os instrumentos próprios de sua tradição teórica para organizar as estratégias, métodos e materiais empíricos que têm à mão. Esse posicionamento considera a pesquisa como processo interativo composto a partir da história pessoal do pesquisador, de seu gênero, classe e raça, portanto, nela estão inscritas relações de poder e seus resultados apresentam implicações políticas (Denzin & Lincoln, 1994).

O trabalho do *bricoleur* poderia ser comparado ao artesanato intelectual, proposto por Mills (1951/2009), segundo o qual o pesquisador/artesão detém autonomia para estabelecer seu plano de trabalho e para modificá-lo durante sua confecção, “essa contínua união de plano

e atividade une ainda mais firmemente a consumação do trabalho e suas atividades instrumentais, infundindo nestas últimas a alegria da primeira” (p. 61). Mills critica o “fetichismo de método e técnica”, isto é, a adoção de rígidos protocolos e procedimentos de pesquisa, e exorta o artesão a integrar teoria e método de modo a manter certa independência e autonomia intelectual. Apontamentos como os de Denzin e Lincoln (1994), Lévi-Strauss (1962/2008) e Mills (1951/2009) foram inspiradores para o presente estudo, que deliberadamente não se filia a protocolos estanques de pesquisa, embora não abdique dos procedimentos e cuidados metodológicos exigidos de uma tese, adotados durante a coleta dos dados, análise e posterior interpretação, como ficará mais claro adiante.

4.2 Construção do *corpus*

Um dos primeiros desafios enfrentados no processo de construção do *corpus* de pesquisa foi eleger os critérios para seleção do material a ser analisado. Na investigação qualitativa, a organização do *corpus* presta-se a garantir eficiência e representatividade à temática analisada. A “representatividade” em pesquisa qualitativa possibilita a descrição de atributos/representações desconhecidas, ao passo que em pesquisa quantitativa tem um significado inteiramente diferente, pois responde à questão de saber de que forma atributos/representações que são conhecidos(as) de antemão se distribuem na população segundo classificações estratificadas por sexo, idade, classe social, entre outros (Bauer & Aarts, 2002).

A palavra *corpus* provém do latim e significa “corpo”. Ainda que em sua origem, nas Ciências Humanas, essa noção tenha se restringido a textos, hoje, considera-se que a seleção proposital de materiais não se reduz ao gênero textual, sendo ampliada para qualquer obra/material detentora de “funções simbólicas”, ou seja, textos, imagens, filmes, dentre outros, podem ser objetos de determinado *corpus*. Além disso, deve-se diferenciar *corpus* com finalidades gerais daqueles com finalidades específicas. O primeiro agrega variadas questões de pesquisa em larga escala, ao passo que o segundo se restringe ao tópico delimitado e pode, posteriormente, constituir instrumento para análise geral (Bauer & Aarts, 2002).

Na presente pesquisa, constituiu-se um *corpus* específico com a finalidade de analisar o objeto sob investigação que, eventualmente, poderá prestar-se para futuras investigações mais amplas. Para construção desse *corpus* foram seguidas as orientações de Bauer e Aarts

(2002) e Rose (2002). A seguir são descritos os critérios utilizados para a composição do *corpus*, também sistematizados na Figura 1.

(1) Delimitação do objeto: foi recortado um objeto específico, no caso, formações discursivas sobre homossexualidade em telenovelas.

(2) Material: buscou-se assegurar que os materiais selecionados fossem homogêneos, haja vista que os meios de comunicação não devem ser confundidos nem tratados de maneira a desconsiderar suas especificidades, isto é, imagens devem ser analisadas à parte, assim como transcrições de diálogos demandam procedimentos apropriados de análise.

A respeito da importância da homogeneidade, como se trata da construção de um *corpus*, conceito pertencente ao domínio das ciências históricas, convém recuperar as orientações de Barthes (1964/2007), para quem o pesquisador, diante da heterogeneidade do material que colecionou, deve analisá-lo “a partir de *um só ponto de vista*” (p. 103) e excluir atributos que não interessam à sua pesquisa. A diversidade do *corpus*, no que tange à composição de seus elementos, imagens, textos, sons, não impede que o mesmo seja pesquisado. No entanto, deve-se tomar o cuidado de articulá-los de forma consistente durante a análise.

Com base no exposto, no caso da telenovela, diante da dificuldade de incorporar nas análises a coleção de elementos heterogêneos que a compõem (roteiro, imagem, sonoplastia, trilha sonora, enquadramento de câmera, figurino, maquiagem, cenografia, direção de atores, direção de arte, dentre outros), decidiu-se por limitar a análise às narrativas, ou seja, à translação literal dos diálogos, estratégia que será pormenorizada adiante.

(3) Recorte temporal: foram selecionadas três telenovelas do período de 2013 a 2015, pois, conforme Pallottini (2012), trata-se de gênero reiterativo, isto é, a novela “recicla” tramas, enredos, conflitos e personagens segundo um repertório limitado de combinações. Na tentativa de ultrapassar essa limitação, na construção do *corpus*, buscou-se garantir a inclusão de telenovelas escritas por diferentes autores e produzidas por equipes distintas. No entanto, manteve-se certa uniformidade no material analisado no que concerne ao tempo e ao espaço: as novelas selecionadas desenrolam-se no contexto contemporâneo e têm como palco metrópoles

brasileiras, em especial, Rio de Janeiro e São Paulo. Além disso, foram produzidas pela mesma emissora e veiculadas quase que consecutivamente.

Ademais, com relação ao corte temporal (2013-2015), se presume que o padrão de visibilidade das homossexualidades ganhou destaque na última década, o que trouxe modificações na forma como essas são retratadas na mídia. Aventa-se a hipótese de que um dos fatores relacionados à visibilização das sexualidades não heterossexuais seria o reconhecimento histórico da legitimidade da união estável para casais do mesmo sexo, em maio de 2011, por parte do Supremo Tribunal Federal (STF), além da Resolução nº 175/2013 do Conselho Nacional de Justiça (CNJ) que obrigou cartórios brasileiros a realizarem casamento civil entre casais do mesmo sexo. Ademais, já em 1999, a Resolução nº 1/99, do Conselho Federal de Psicologia (CFP), vedou ao psicólogo o exercício de práticas favorecedoras da discriminação e patologização da homossexualidade.

A limitação do *corpus* ao período de 2013 a 2015 respalda-se também na asserção de Bauer e Aarts (2002): “um *corpus* é uma interseção da história . . . o ciclo normal da mudança irá definir o intervalo de tempo dentro do qual um *corpus* de materiais relevantes e homogêneos deve ser selecionado” (p. 56).

Ademais, por mais que o *corpus* deva ser amplo para perscrutar suas semelhanças e diferenças, deve-se buscar sua saturação, isto é, quando a análise não apresenta novos elementos na própria homogeneidade do tópico, conforme descrito anteriormente. Barthes (1964/2007) ressalta também que “o *corpus* deve eliminar ao máximo os elementos diacrônicos; deve coincidir com um estado do sistema, um ‘corte’ na história” (p. 105), assim, é mais indicado um *corpus* diverso, mas delimitado pelo tempo, do que um *corpus* restrito, mas de longa extensão temporal.

- (4) Seleção das telenovelas: utilizou-se como critério a presença de personagens gays ao longo de toda a trama. Como as novelas são longas, podendo se estender por mais de uma ou duas centenas de capítulos, diversos núcleos cênicos e numerosos personagens (Pallotini, 2012), optou-se por analisar três telenovelas da faixa das 21h00 da Rede Globo de Televisão (Tabela 1) pelo fato do horário e da emissora alcançarem os maiores índices de audiência. Além disso, as telenovelas desse canal contam com sensível número de personagens gays ao longo dos últimos 15 anos (Silva, 2015).

- (5) Tempo diegético¹⁴: foi estipulado o *número* de cenas a serem selecionadas de cada telenovela e de *quais* momentos da narrativa seriam transcritas, lembrando que, em geral, os vários personagens tendem a aparecer em cada capítulo em virtude da empatia do telespectador com alguns deles (Pallottini, 2012). O andamento da trama, isto é, o tempo de preparo para a urdidura de conflitos e sua resolução, tende a ser mais lento nas telenovelas, excetuando-se o desfecho que, em geral, ocorre no último capítulo de forma mal trabalhada e a contragosto do público, segundo a referida autora.

Sabe-se que ao longo da trama, a novela tipicamente desfila informações de forma redundante, pois o autor tende a sintetizá-las e a apresentá-las novamente – às vezes por meio de *flashback* –, além de acrescentar novos elementos à história que possibilitam a progressão do enredo. A sensação de que a trama transcorre em ritmo lento, repetitivo e longo compõe parte do gênero da telenovela, o que não impede, nesse ínterim, o acréscimo de novos conflitos, personagens ou a emergência de facetas até então desconhecidas de algumas delas para atrair a atenção do público. Essa característica decorre da própria estrutura do gênero, formado por uma trama principal, a partir da qual tramas secundárias se ramificam e se desenvolvem segundo fases de tensão crescente, alternadas com fases fluentes e fases de redundância (Pallottini, 2012).

Na televisão, boa parte das tramas apresentam andamento lógico e os acontecimentos se desenrolam naturalmente no decorrer do tempo. No entanto, é comum que uma trama se desenvolva em tempo mais adiantado do que outra, o que fica claro quando suas histórias e personagens se encontram (Sadek, 2008). No caso da telenovela, nota-se que os acontecimentos transcorrem independentemente do tempo concreto, “são ações que pairam fora da concretude do tempo conhecido e experimentado . . . [pois] flutuam com lógica peculiar, sem compromisso temporal” (p. 135).

Em face dessas particularidades, como medida prática, optou-se por escolher um total de 15 cenas representativas do *início*, do *meio* e do *final* de cada telenovela, com o intuito de apresentar visão ampla de como as personagens gays foram apresentados no tempo diegético da narrativa.

¹⁴De forma geral, *diegese* refere-se ao andamento da narrativa cuja estrutura é específica para cada gênero literário. No presente estudo não serão retomadas essas distinções, pois não se trata de tese literária.

- (6) Mediação: a fim de contextualizar a recepção de cada telenovela à época de sua veiculação, foram feitas buscas em *site* de jornais e revistas. Esse cuidado é importante para garantir que a novela não seja analisada como objeto isolado, mas como mídia em constante mediação com a dinâmica de forças sociais presentes na sociedade civil organizada, com interesses econômicos, políticos e ideológicos próprios da época, além das intenções de seus autores e equipe de produção (Apêndice 1).

A Figura 1 descreve os critérios utilizados para a composição do *corpus* de pesquisa.

Figura 1. Descrição dos passos metodológicos adotados para construção do corpus.

Tabela 1 - *Descrição técnica das telenovelas da Rede Globo da faixa das 21h00 cujas personagens foram analisadas*

Título	Autores	Direção-geral	Período de exibição	Quantidade de capítulos
Amor à vida	Walcyr Carrasco	Mauro Mendonça Filho	20/05/2013 a 31/01/2014	221
Império	Aguinaldo Silva	Rogério Gomes, Pedro Vasconcelos e André Felipe Binder	21/07/2014 a 13/03/2015	203
Babilônia	Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga	Maria de Médicis e Dennis Carvalho	16/03/2015 a 28/08/2015	143

Nota. Tabela composta a partir de informações extraídas do *site* Memória Globo.

4.3 Procedimento

4.3.1 Coleta de dados

Delimitados os critérios para construção do *corpus*, ainda segundo as instruções de Rose (2002), foram estabelecidos critérios para translação do material. Segundo Joly (1994), enquanto a língua é descontínua, visto que suas unidades são facilmente discerníveis umas das outras – por exemplo, palavra por palavra, fonema por fonema –, a linguagem visual é contínua e, portanto, é preciso estabelecer limites para segmentá-la em unidades.

No presente estudo, tomou-se como unidade de análise a duração de uma cena, ou seja, trecho de determinado capítulo no qual as personagens gays aparecem e desenvolvem determinada ação. A respeito da translação do material coletado, foram enfatizados aspectos da *dimensão narrativa* – “transcrição” literal dos diálogos das cenas selecionadas. Como o presente estudo destaca os aspectos discursivos e de que forma esses elementos convenciam discursos sobre homossexualidade, a translação primou pelo registro literal dos diálogos na íntegra, não havendo tanta preocupação em demarcar momentos de hesitação, pausas, silêncios, dentre outros que eventualmente surgissem nas cenas.

Para translação literal e na íntegra foram seguidas as orientações de Rose (2002), que propôs um método para analisar programas de televisão e demais obras audiovisuais. A autora define meios audiovisuais como “amalgama complexo de sentidos, imagens, técnicas,

composição de cenas, sequência de cenas e muito mais” (p. 343), complexidade que deve ser ponderada quando se analisam a estrutura e o conteúdo desses materiais. A análise de obras audiovisuais exige aquilo que a autora denomina “transladar”, isto é, delimitar critérios para simplificar/transcrever os materiais, sendo que o conteúdo/forma escolhido é tão importante quanto aquele que foi deixado de lado.

Rose (2002) sentencia: “nunca haverá uma análise que capte uma verdade única do texto” (p. 344). Por exemplo, ao transcrever programas de televisão, deve-se decidir como serão discriminados os elementos visuais, se as pausas nas falas serão incluídas, além de efeitos sonoros e de iluminação. Logo, “não há um modo de coletar, transcrever e codificar um conjunto de dados que seja ‘verdadeiro’ com referência ao texto original” (p. 344). Para a autora, o importante é que o pesquisador especifique com clareza os procedimentos adotados para translação e simplificação, sendo que o material transladado não representa mera cópia do original, mas a produção de “um novo resultado”, visto que se trata de espécie de “tradução” de uma linguagem para outra, na qual determinada informação é deixada de lado, enquanto outra é acrescida.

Como os materiais televisivos são fruto da combinação de texto e elementos visuais, realçados pelas técnicas de direção e uso criativo da câmera, em vez de almejar a “translação perfeita” e impossível, é mais importante que o pesquisador seja o mais claro possível a respeito de quais técnicas empregou para escolher, transcrever e analisar o material, a fim de propiciar espaço para eventuais questionamentos de sua própria análise (Rose, 2002). A autora adverte a respeito da complexidade do material televisivo justamente por contemplar aspectos visuais, gestuais e auditivos (fala, música de fundo, sonoplastia, entre outros elementos), logo, é impossível descrever todos esses elementos.

Com base nas diretrizes e orientações mencionadas, os passos da coleta de dados foram sistematizados da seguinte maneira:

- (1) Leitura atenta da sinopse¹⁵ das novelas *Amor à vida*, *Império* e *Babilônia*, disponibilizadas em *site* específico da Rede Globo (Memória Globo);
- (2) Leitura do resumo de cada capítulo das três novelas, à procura de cenas nas quais as personagens selecionadas estão envolvidas.
- (3) Seleção preliminar de cerca de 30 cenas de cada telenovela, de acordo com o tempo diegético (início, meio e fim) para análise.

¹⁵No contexto da teledramaturgia, sinopse corresponde ao resumo da trama principal e das tramas paralelas da telenovela.

- (4) Eleição de 15 cenas de cada telenovela (Apêndice 2), a partir de uma depuração das 30 cenas selecionadas inicialmente. Esse refinamento foi realizado com base nos critérios utilizados para composição do *corpus* de análise, mencionados anteriormente.
- (5) Translação dos diálogos das 15 cenas eleitas de cada novela, considerando aspectos narrativos, totalizando 45 cenas.

4.3.2 Análise dos dados

A análise dos dados pautou-se na articulação do *corpus* com os referenciais teóricos apresentados na introdução, a partir dos aspectos descritos adiante.

Matrizes culturais, sociais e históricas

Conforme apresentado na introdução, Williams (1980/2011), amparado na crítica literária, na noção de cultura e na teoria marxista, e Hall (1997, 2016), apoiado na semiologia, nos estudos pós-coloniais e foucaultianos, apontam que as obras culturais devem ser analisadas à luz de matrizes históricas, sociais e culturais. Martín-Barbero (2015), por seu turno, no prefácio à 5ª edição espanhola do livro *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*, propõe um modelo para estudar a mediação entre comunicação, cultura e política.

Parte do modelo do referido autor destaca que é preciso analisar a mediação entre *matrizes culturais* e *formatos industriais*, ou seja, explorar de que modo gramáticas discursivas próprias da cultura popular, somadas aos movimentos sociais e discursos subalternos, articulam-se e hibridizam-se com discursos hegemônicos e as formas técnicas/industriais de produção da cultura. As *matrizes culturais* são mediadas também pelas relações de *sociabilidade* estabelecidas no cotidiano e pela *institucionalidade*, isto é, interesses contrapostos do Estado, que busca manter a ordem social e a estabilidade das instituições, conflagrados com as forças sociais – “maiorias” e “minorias” – que buscam o reconhecimento de seus direitos e/ou sua estabilidade (Martín-Barbero, 2015).

Ainda que escape ao interesse do presente estudo dar conta dessa lógica, as formações discursivas são fruto das matrizes mencionadas por Martín-Barbero (2015), isto é, da mediação da cultura popular com a chamada indústria cultural ao longo da história,

entremeadas pelas relações de sociabilidade, movimentos sociais e pela institucionalidade do Estado. No caso do presente estudo, a análise das formações discursivas sobre homossexualidades foi tangenciada por esses aspectos.

Formações discursivas

É importante ir “além do texto”, pois ainda que a linguagem trate do sujeito, em determinadas ocasiões alguns têm mais reconhecimento/poder para falar em nome de algo em detrimento de outros, afirma Hall (2016) em clara referência a Foucault, cujas ideias são mais sensíveis às referências históricas quando comparadas à semiologia. Foucault afastou-se das abordagens de Saussure e de Barthes, pois tinha como referência não tanto a língua e seus signos, mas as relações de poder, suas táticas e estratégias que nada têm de pacíficas, muito pelo contrário, são violentas e manipulam diferentes vetores de força (Hall).

Para Foucault, segundo Hall (2016), o discurso consiste em um “sistema de representação” composto por regras e práticas, que geram enunciações dotadas de sentido em diferentes momentos históricos. Não se trata de conceito essencialmente linguístico, pois a noção de discurso busca ultrapassar a oposição entre *prática/fazer* e *linguagem/dizer*. O discurso “define e produz os objetos do nosso conhecimento, governa a forma com que o assunto pode ser significativamente falado e debatido, e também influencia como ideias são postas em prática e usadas para regular a conduta dos outros” (p. 80). O discurso governa os modos de se referir a determinado assunto, prescreve o estilo de falar e de escrever a respeito dele, assim como suprime, coage e limita outras formas de abordá-lo. No entanto, o discurso não está unificado em um texto, em uma fonte ou em uma enunciação única, muito pelo contrário, se espalha em variados textos e práticas, concatenado ao agenciamento de diferentes instituições.

Em *A ordem do discurso*, Foucault (1971/2009) afirma que em qualquer sociedade a produção discursiva é segmentada, controlada e organizada segundo “certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (p. 9). Na sociedade ocidental são comuns técnicas de exclusão e de interdição discursiva; certos temas são considerados tabus, outros podem ser tratados apenas em circunstâncias ritualizadas e ainda há aqueles que podem ser legitimamente proferidos apenas por alguns. Esses procedimentos são típicos do campo da política e da sexualidade, e é no discurso e por meio dele que tanto uma como a outra infligem seus poderes. O discurso, no campo da sexualidade, por exemplo,

não se limita às tentativas de dominá-la, pois se conjumina também às tentativas de deter as técnicas capazes de enquadrá-la.

Em toda sociedade existem narrativas renitentes, pertinazes, repetidas de diferentes formas e diversas vezes por meio de textos, discursos ritualizados, fórmulas, roteiros, dentre outros. Nas palavras de Foucault (1971/2009), são “coisas ditas uma vez e que se conservam porque nelas se imagina haver algo como um segredo ou uma riqueza” (p. 22). São discursos que parecem ter se originado no próprio ato em que são proferidos e que, no entanto, apenas se restringem à remissão de discursos anteriores, além daqueles que retomam, modificam ou abordam o próprio discurso original. Há de um lado os “discursos fundamentais ou criadores” e, de outro lado, por mecanismos de deslocamento, aqueles que os “comentam e repetem”. Foucault nomeia como “jogo” essa conjuntura em que discursos ressurgem e reaparecem sem cessar.

Portanto, neste estudo, entende-se que os *enunciados* correspondem ao conteúdo verbal que desponta nos textos transladados das telenovelas, assim como nos textos jornalísticos, ou seja, correspondem àquilo que cada um desses materiais aborda, aparentemente de modo aleatório. Já as *formações discursivas* correspondem às relações de poder, contextualizadas segundo matrizes culturais, sociais e históricas (Martín-Barbero, 2015), que segmentam e moldam os enunciados (Foucault, 1971/2009).

Interpretação e superinterpretação

A respeito da interpretação de obras culturais, Culler (2005) aponta que o processo interpretativo apenas tem sentido quando extremado, isto é, a interpretação que se restringe a articular consensos teria pouco valor em face daquela dedicada a “esclarecer ligações ou implicações ainda não percebidas” (p. 131). Se a interpretação, por um lado, exige que o pesquisador questione e encontre no texto respostas que ele insiste em apresentar, por outro lado, a superinterpretação exige que sejam formuladas perguntas que o texto não apresenta diretamente ao leitor. A interpretação se resumiria a evocar a intenção do texto, ao passo que a superinterpretação questiona como este se relaciona com outras obras, “o que oculta ou reprime, o que afirma ou do que é cúmplice” (p. 137). Não se trata de vasculhar a intenção da obra, mas, sobretudo, de perscrutar o que ela deixa de lado e, o que toma como verdade. Boa parte da crítica literária, na visão de Culler, se restringe a delimitar quais as estruturas e problemas gerais da literatura, tendo em vista como a linguística estipula o sistema de normas que possibilita o funcionamento da língua. A superinterpretação, ao contrário, busca articular

o texto a aspectos mais amplos, tais como, elementos figurativos, ideológicos, além da própria estrutura da narrativa.

Para elucidar seu raciocínio, Culler (2005) destaca a importância dos fundamentos desconstrutivistas, que evidenciam o quanto “o significado é limitado pelo contexto – uma função de relações internas ou entre os textos – mas o contexto em si é ilimitado: sempre existirão novas possibilidades contextuais a serem apresentadas, de modo que a única coisa que não podemos fazer é estabelecer limites” (p. 143). A leitura e a interpretação de uma obra é sempre função de seu contexto, do olhar de quem interpreta, do olhar de quem lê. Assim, é importante deslindar elementos do texto, suas afirmações, suas negações, o que *grita* e o que *silencia*, bem como os aspectos que são colocados à margem ou reprimidos do próprio corpo argumentativo.

As leituras desconstrutivistas, segundo Culler (2005), apontam o quanto o pensamento ocidental é herdeiro de argumentos de natureza binária, de oposições hierárquicas, ainda que muitos afirmem que essas foram superadas. As oposições binárias (homossexualidade *versus* heterossexualidade, gênero *versus* sexo, loucura *versus* razão, dentre outras) organizam o conceito de identidade e dão certa estabilidade ao conjunto da vida social e política, por isso “acreditar que se está além delas é arriscar-se a abandonar complacentemente o empreendimento da crítica, inclusive da crítica da ideologia” (p. 145). Para o referido autor, baseado em Barthes, é importante que o texto seja dividido em unidades, ainda que aparentemente não haja em algumas delas elementos capazes de colocar em causa aspectos interpretativos, haja vista que mesmo os elementos fortuitos do texto eventualmente são capazes de produzir *insights*.

Com base no exposto, no presente estudo os enunciados e formações discursivas serão interpretados tendo-se como balizador não apenas os aspectos formais e estruturais do texto da telenovela, já que não se trata de tese que visa a estudar esse gênero *per se*, mas, sobretudo, os aspectos mais amplos de seus componentes figurativos, à luz de questões históricas, sociais e culturais.

Modelo de análise dos dados

Em termos práticos, as diretrizes anteriormente mencionadas foram sistematizadas do seguinte modo (Figura 2):

- (1) Os enunciados sobre homossexualidade presentes nas telenovelas prestaram-se para classificar perfis de personagens gays segundo características específicas de cada um;
- (2) Os perfis de personagens gays foram analisados com base nas *matrizes culturais, sociais e históricas*, segundo modelo de Martín-Barbero (2015), bem como a partir da mediação dos textos de jornais, sites e revistas.
- (3) A partir disso, foram perscrutadas e categorizadas as formações discursivas sobre homossexualidade.

Figura 2. Modelo de análise dos dados, baseado em Martín-Barbero (2015).

5 RESULTADOS E DISCUSSÃO

*Close, close all night¹⁶
the lovers keep.
They turn together
in their sleep,*

*Close as two pages
in a book
that read each other
in the dark.*

*Each knows all
the other knows,
learned by heart
from head to toes.*

Close, close all night - Elizabeth Bishop

Nesta seção será apresentado o contexto geral das novelas analisadas, a caracterização das personagens principais de cada trama, os perfis das personagens gays a partir dos enunciados sobre homossexualidade, bem como serão discutidas as formações discursivas advindas dos enunciados e dos perfis.

5.1 Contexto geral das novelas analisadas

A fim de contextualizar as novelas analisadas, será apresentada a trama principal de cada uma, além da trama secundária relacionada aos personagens gays. O conteúdo dos itens 5.1.1, 5.1.2, 5.1.3 fundamenta-se em informações disponíveis no *site* Memória Globo¹⁷, mantido pela emissora.

¹⁶Juntinhas a noite toda as amantes ficam. Em seu sono juntas se viram, juntas como páginas de um livro que se leem no escuro. Tudo sabe a outra o que sabe uma, de cor, do fio de cabelo à ponta da unha. (Tradução de Maria Lúcia Milléo Martins, *Duas artes: Carlos Drummond de Andrade e Elizabeth Bishop*, p. 27).

¹⁷<http://memoriaglobo.globo.com/>

5.1.1 Amor à vida

Escrita por Walcyr Carrasco, com direção-geral de Mauro Mendonça Filho, foi transmitida pela Rede Globo no período de 20 de maio de 2013 a 31 de janeiro de 2014, na faixa das 21h00, totalizando 221 capítulos.

Trata-se de trama contemporânea, ambientada na cidade de São Paulo (SP), que relata a história da rica família Khoury, da elite paulistana. O núcleo principal do enredo é formado por César (personagem vivido por Antonio Fagundes) e Pilar (Susana Vieira), casados há anos, e por seus filhos: Félix (Mateus Solano) e Paloma (Paolla Oliveira). Apesar dos relacionamentos extraconjugais do marido, Pilar e César mantém o relacionamento por décadas, vivendo um casamento de aparências. Quanto aos filhos, Félix é muito estimado e querido pela mãe, ao contrário de Paloma, que sente a figura materna fria e distante. O inverso se dá na relação de ambos com o pai: Félix sente ciúme do enlevo existente entre o pai e sua irmã, ao passo que entre pai e filho prepondera uma relação distante e marcada por constantes insinuações, por parte de César, a respeito da orientação sexual do filho. Ambicioso e competitivo, Félix rivaliza com o pai, de quem deseja tomar o poder. Em boa parte da trama, fará uma série de maldades com intuito de conquistar a direção do hospital San Magno, cujo pai é presidente.

Ao longo da novela, Paloma descobre que o irmão, por vingança e com a intenção de se tornar o único herdeiro do San Magno, já que desconfiava de que ela era adotada, jogara sua filha recém-nascida em uma caçamba de lixo, aproveitando-se da situação precária em que a criança nasceu, a saber, no banheiro de um bar. O irmão, que seguira Paloma, recolhe a criança recém-nascida e a abandona em uma caçamba de lixo, deixando-a entregue à própria sorte. Essa situação-limite foi mostrada no primeiro capítulo, sendo a cena de maior impacto e definidora do maucaratismo de Félix, alçado ao papel do grande vilão da trama.

Passados dez anos do ocorrido, Paloma não se conforma com a perda da filha e com o término de seu relacionamento com Ninho (Juliano Cazarré), pai da menina desamparada. Desconhece que a bebê havia sido salva por Bruno (Malvino Salvador), que iria adotá-la e criá-la, dando-lhe o nome de Paula. Posteriormente, por conta do grave adoecimento de Paulinha (Klara Castanho), Paloma voluntaria-se para doar parte de seu fígado a ela e, ao realizar os exames de praxe, desconfia que a paciente é sua filha. Nesse ínterim, são realizados dois exames de DNA, o primeiro tem resultado positivo, ou seja, comprova que Paloma é mãe biológica de Paulinha. No entanto, Félix fraudava o segundo exame e um longo caminho precisa ser percorrido até que sua irmã descubra esse fato.

No decorrer da novela, César e Pilar se separam por conta do envolvimento extraconjugal do patriarca da família Khoury com a arrivista Aline (Vanessa Giácomo), sua secretária no hospital. As tramoias de Félix são descobertas e o personagem passará por uma série de percalços e peripécias que o preparam para sua paulatina redenção moral. Paloma termina por perdoá-lo por todas as maldades que ele cometera contra ela e se casa com Bruno, restaurando o vínculo interrompido com a filha, a quem finalmente terá, simbolicamente, novamente em seus braços. Aline, por uma série de razões, vinga-se de César com requintes de crueldade, mas acaba sendo descoberta e presa. Após passar uma temporada na penitenciária, morre eletrocutada em uma tentativa frustrada de fuga. César, em virtude da ingestão diária de medicamentos em doses praticamente letais, administrados intencionalmente por Aline, adoece gravemente e perde a visão. A cegueira é temporária e alude, simbolicamente, à sua falta de percepção de que estava sendo traído por Aline. Félix, ao final da trama, passa a cuidar do pai junto de seu novo parceiro, Niko (Thiago Fragoso), chamado por ele carinhosamente de “Carneirinho”. Os dois se tornam responsáveis pelos cuidados do filho de César com Aline, além do bebê que Niko teve por meio de barriga de aluguel.

5.1.2 Império

Escrita por Aguinaldo Silva, com direção-geral de Rogério Gomes, Pedro Vasconcelos e André Felipe Binder, foi transmitida pela Rede Globo no período de 21 de julho de 2014 a 13 de março de 2015, na faixa das 21h00, totalizando 203 capítulos.

A trama é ambientada no Rio de Janeiro (RJ) e retrata a história da rica família Medeiros, marcada por traições e perfídias por conta de interesses nos negócios da joalheria Império. O núcleo principal da novela é formado por José Alfredo (papel de Alexandre Nero), conhecido como “Comendador”, casado com Maria Marta (Lília Cabral), com quem tem três filhos. O Comendador acaba por ter um caso com a jovem Maria Ísis (Marina Ruy Barbosa) e, no meio da novela, é dado como morto, mas retorna tal qual fênix, renascido das próprias cinzas. A queda do domínio de José Alfredo, ou seja, de seu “império”, inicia-se quando sua pedra preferida, um diamante rosa, espécie de talismã particular, subitamente desaparece. Ao paradeiro desconhecido da pedra soma-se o aparecimento de Cristina (Leandra Leal), filha de relacionamento anterior do Comendador, que passa a reivindicar o reconhecimento de sua paternidade e um naco da fortuna para livrar seu irmão da cadeia, Elivaldo (Rafael Losso), que acidentalmente colocou fogo em um camelódromo onde trabalhava. Ao final, José Pedro

(Caio Blat), filho de José Alfredo, obnubilado por sua ambição, acaba por matar o próprio pai. A trama, portanto, faz alusão à barbárie do parricídio, espécie de metáfora do quanto o reluzir do poder, metaforicamente encarnado no diamante-fetiche, pode cegar aqueles que o cobiçam. Com a morte do Comendador, Maria Marta consegue manter parte da fortuna nas mãos da família, mas tem de amargar o revés de dividi-la com Maria Ísis. Um dos filhos do casal assume a presidência do grupo Império e, passados alguns anos, em uma festa, ao posarem para o tradicional retrato da família, surpreendentemente José Alfredo aparece ao fundo, de dentro da mansão, olhando sua família pela janela.

Paralela à trama principal, corre a história de Téo Pereira (Paulo Betti), jornalista e blogueiro sensacionalista, que na infância havia sido amigo do cerimonialista Cláudio Bolgari (José Mayer). Ambos foram alvo de *bullying* durante a infância e mocidade por não corresponderem aos padrões hegemônicos de masculinidade. Os dois se reencontram acidentalmente e Téo passa a sondar a vida de Cláudio, figura conhecida na sociedade carioca, e a publicar notas ferinas sobre a suposta homossexualidade encoberta do amigo dos bancos escolares. Cláudio, às escondidas, mantém um relacionamento extraconjugal com o jovem Leonardo (Klebber Toledo), embora mantenha sua reputação de pai de família e marido exemplar de Beatriz (Suzy Rêgo), a quem declara amar.

5.1.3 Babilônia

Escrita por Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga, com direção-geral de Maria de Médicis e Dennis Carvalho, foi exibida pela Rede Globo no período de 16 de março de 2015 a 28 de agosto de 2015, na faixa das 21h00, com total de 143 capítulos. A duração foi substancialmente menor do que a média das novelas veiculadas no horário nobre. A trama foi abreviada devido aos baixos índices de audiência em relação ao retorno de público esperado para o principal carro-chefe da emissora.

Trata-se de trama contemporânea, ambientada no Rio de Janeiro (RJ). O enredo envolve as intrigas entre Beatriz Amaral (Glória Pires), arquiteta bem-sucedida, e Inês (Adriana Esteves), advogada que não obteve sucesso em sua carreira profissional. Ambas são pintadas como vilãs da novela. Boa parte da novela será dedicada às arapucas que uma arma para a outra. Beatriz é filha de Estela Marcondes (Nathalia Timberg), expoente da sociedade carioca que, em razão de sua origem tradicional, escondeu por muitos anos sua orientação homoerótica. Ela acabaria por assumir corajosamente seu desejo por mulheres em uma época em que isso era incomum, há cerca de 30 anos, causando euforia na sociedade carioca quando

se separou do marido para estabelecer união consensual com Teresa Petrucceli (Fernanda Montenegro). Teresa é uma importante advogada criminal, conhecida nacionalmente por ter sido grande defensora dos direitos humanos durante o período da ditadura militar. Estela mantém um antiquário e, no meio da novela, abrirá um restaurante denominado *Estrela Carioca*. Beatriz aceita com naturalidade o amor da mãe por Teresa que, por sua vez, julga-a dissimulada e interesseira. Teresa tentará, ao longo da novela, libertar Estela da influência perniciosa de Beatriz. No final da trama, Beatriz e Inês caem em suas próprias arapucas e, literalmente, em um precipício. Na queda, ambas trocam um selinho, clara referência à cena clássica do longa-metragem *Thelma & Louise* (EUA, 1991, Ridley Scott), merecedor de alusões mais ilustres.

Além de Beatriz, Estela teve uma filha que viria a falecer durante o parto do filho, Rafael (Chay Suede). Com a morte da mãe, Rafael desde bebê foi criado pela avó (Estela) e por Teresa, já que o pai o abandonou após a morte da esposa. Rafael considera as duas como mães e frequentemente é alvo de preconceitos em decorrência do fato de ser criado por um casal de mulheres, embora tanto ele quanto as mães abordem com muita naturalidade e sensibilidade a questão. Teresa também foi casada, mas se separou de Ubaldo para viver seu verdadeiro amor, Estela. Seu filho, Lauro (Dennis Carvalho), não aceitou o rompimento da união dos pais e desde então afastou-se da mãe. No entanto, os dois se reencontram na cerimônia de oficialização do casamento dela com Estela e, tempos depois da reconciliação familiar, Lauro acaba por falecer nos braços da mãe.

Em núcleo paralelo, Ivan (Marcello Melo Jr.), professor de *slackline* nas praias cariocas, personagem assumidamente gay e bem-resolvido com sua sexualidade, mora por um tempo no morro da Babilônia com a irmã. Passados alguns capítulos, em razão da ascensão social da irmã como advogada, mudam-se para um bairro de classe média. Ao longo da trama, Ivan apaixona-se por Sérgio (Cláudio Lins), que havia sido casado por alguns anos e ainda estava *no armário*. Nos capítulos finais, Ivan sofre um acidente que o deixa paraplégico, mote que levará Sérgio a se aproximar dele novamente, dado que tinham tido apenas um breve relacionamento. No penúltimo capítulo, anunciam que irão morar juntos e, no último, Ivan pede Sérgio em casamento e os dois trocam um recatado *selinho*.

5.2 Em cena, as personagens e sua caracterização

Na maior parte das novelas selecionadas para análise, logo nos primeiros capítulos as personagens gays são claramente apresentadas enquanto tais, a despeito de diferenças no

perfil de cada uma. No entanto, todas são secundárias à trama principal, à exceção de Félix, protagonista de *Amor à vida*. Casos como esse são insulares, segundo Silva (2015), pois apenas Argemiro (vivido por Carlos Augusto Strazzer), na novela *Mandala* (1987), era protagonista e gay. Destacam-se, também, Conrad Maher, interpretado por Ziembinski, em *O rebu* (1974), e Mario Liberato, interpretado por Cecil Thiré, em *Roda de fogo* (1986), que foram caracterizados como gays e vilões, tal qual Félix.

Em *Império*, Cláudio Bolgari é um famoso cerimonialista que trabalha para a alta sociedade carioca, que se apresenta publicamente como hétero, posição sustentada pelo casamento mantido com Beatriz, descrita como esposa dedicada, dócil e compreensiva, com quem tem dois filhos. Em situações sociais, Cláudio é descrito como *bom marido e bom pai* e também como um homem racional e comedido, capaz de controlar suas emoções. Já Leonardo, com quem Bolgari mantém um caso, é jovem, impetuoso, tipo atlético e musculoso, que sobrevive às expensas do amante no início da novela. No entanto, quando o caso dos dois é descoberto, Cláudio deixa de manter seus gastos, o rapaz chega a viver em situação de rua e, depois, passa a sobreviver de empregos esporádicos, com o apoio de uma amiga. No final da novela, abre um *food truck* que, milagrosamente, faz sucesso em poucos dias. Por fim, Téo Pereira, jornalista, blogueiro e fofoqueiro, passa parte das cenas à procura de casos para postar em seu *blog*, em especial, aqueles que digam respeito a Claudio ou à família do Comendador. É retratado como uma espécie de colunista social da era da internet. De língua ferina, Téo Pereira se vale de uma série de bordões, tais como, “meu *olhômetro* nunca falha quando se trata de avaliar as medidas de um homem”, “não vem fazendo a hêtera para cima de mim, não”, “jornalismo é tudo o que alguém não quer que seja publicado, o resto é propaganda, querida”, “as mulheres deviam ser proibidas de existir até o meio-dia”, “é hoje que a marreca bica”. Aguinaldo Silva, autor da novela, ele próprio conhecido por sua intensa atividade como blogueiro, foi jornalista nos anos 1970, tendo integrado a equipe de fundadores de *O Lampião da Esquina*, veículo pioneiro da imprensa gay no Brasil. Certamente a personagem do blogueiro de língua viperina foi inspirado em sua experiência pregressa como jornalista.

Destaca-se também Xana Summer, cuja personagem, no início da novela, parecia ser uma travesti ou mulher negra *trans*. Sua posição de gênero permanece dúbia durante a novela. Ela se envolve com Naná, uma mulher de corpo escultural e formas exuberantes, com quem se casa ao final da novela. Durante a trama o público questionou se Xana seria gay ou *trans*. Aos poucos, o autor de *Império* esclareceu que Xana era *crossdresser*, de maneira que a identidade ambígua dessa personagem catalisou a atenção do público. A explicação sugerida

pelo autor é frágil, uma vez que a personagem não se vestia esporadicamente com roupas femininas, mas se mantinha o tempo todo assim.

Em *Babilônia*, as personagens não heterossexuais são constituídas por Beatriz e Estela, protagonistas da trama, Ivan e Cláudio. Escalada para participar por volta do 40º capítulo, a atriz Rogéria interpretaria a personagem Úrsula Andressa, parte do núcleo cômico da novela. Além de ex-militar, sua personagem seria uma *trans-avó* e pai de um traficante (Notícia 1). Com a rejeição do público, que não “assimilou” a presença de duas mulheres idosas como casal e mães, dentre outros fatores, Rogéria acabou ingressando na trama apenas nos capítulos finais, com participação pontual, restringindo muito seu papel, que passou a ser, basicamente, de aconselhar sua neta, Gabi (Kizi Vaz). Além dessas personagens, havia Ivan, professor de *slackline*, manifestadamente gay e sem qualquer “dificuldade” de se assumir enquanto tal. Ao longo da novela, envolve-se com o executivo Sérgio, que, logo em suas primeiras aparições, deixa claro que sua personagem *está no armário*.

Em *Amor à vida*, Félix é o protagonista da novela, mantém um casamento de aparências com Edith com quem tem um filho, Jonathan. Ao longo da novela desfila uma série de maldades até que, paulatinamente, se redime de seus crimes e sela sua tão aguardada redenção ao ficar com Niko e seu filho, além de cuidar de seu pai adoecido. Niko, por sua vez, proprietário de um restaurante de comida japonesa, passa parte da novela em união consensual com Eron; é sensível e generoso, por conta dessa característica Félix acaba alcunhando-o de “Carneirinho”. Já Eron, advogado do hospital San Magno, foi noivo de uma mulher antes de se relacionar com Niko, o qual abandona em meados da trama para ficar com Amarilys, que se dispõe a ser mãe substituta, termo popularmente conhecido à época como “barriga de aluguel”, de um filho seu e de Niko. Logo nos primeiros capítulos fica claro o interesse de Félix por homens, em especial, por Anjinho, modelo, musculoso, com quem o vilão tem envolvimento casuais e uma relação de provimento financeiro.

A análise das características gerais das figuras dramáticas não pode ser realizada à revelia do processo de construção de personagens em teleficção, em especial, nas telenovelas. A título de exemplo, é muito comum que um ator ou atriz, no que popularmente se chama de “vida real”, seja cobrado pelo público sobre determinada atitude de sua personagem. A atriz Beatriz Segall, por muitos anos, foi tachada de rica esnobe, ou como alguém que “não precisava trabalhar”, apenas por ter interpretado a indefectível personagem Odete Roitman, icônica vilã e milionária, em *Vale tudo* (1988), novela de Gilberto Braga, Leonor Bassères e Aguinaldo Silva. Da mesma maneira, o público supôs que Lucas Malvacini, o Anjinho de *Amor à vida*, fosse gay, embora o ator/modelo afirme que seja heterossexual (Notícia 2) e que

se sentiu “honrado” com a oportunidade de ter vivido esse papel. Não se trata aqui de discutir casos tomados de forma avulsa, apenas salienta-se o quanto, na teleficção, a personagem se confunde com o ator que a interpreta (Pallottini, 2012). No caso de Malvacini, interpretar Anjinho seria signo de sua “verdadeira sexualidade”, como se não houve qualquer distância entre o homem e a personagem, o que retoma as asserções de Hocquenghem (1972/2009), para quem há um discurso paranoico, fantasmagórico e, ao mesmo tempo, desejante sobre a homossexualidade. Se, por um lado, ela “ameaça” o conjunto da sociedade e o princípio basilar do ordenamento familiar e reprodutivo, por outro lado, exerce uma espécie de fascínio que tende constantemente a perscrutar a “verdadeira identidade” do outro, no caso, de um ator. Ou seja, afasta-se da realidade e fantasia-se sobre aquilo que, no fundo, se deseja conhecer.

Malvacini se “mescla” com a figura dramática Anjinho, em uma perfeita e transparente simetria, pois a personagem interpretada pelo ator se confunde com o próprio(a), ou seja, “a personagem cobra sua vida e realidade por meio da personalidade do intérprete – e vice-versa” (Pallottini, 2012, p. 121). Ainda que esse mimetismo possa acontecer também no teatro e no cinema¹⁸, na teleficção, a personalidade do ator e seu carisma pessoal afetam a personagem de modo a, muitas vezes, confundir essas duas figuras, segundo a referida autora. Cumpre lembrar que a personagem é um elemento da ficção, fruto das mãos laboriosas do autor e por ele segmentada a fim de que cumpra determinada função/papel norteador de suas ações. A partir disso, será filtrada pela equipe de produção, pelo diretor e pelo próprio ator/atriz, até que seja exposta ao público consumidor da novela, que constitui um conjunto amplo, heterogêneo, “regularmente desatento, crítico e ávido” (p. 125). Somente com a recepção, traduzida em cobiçados números da audiência, que o trabalho se completa.

As personagens nas telenovelas, por excelência, tendem a ser do tipo *personagem-sujeito*, “aquela que é, age, faz e diz coisas que lhe apraz dizer e fazer, como se tudo brotasse do seu interior, absolutamente livre, como se a fonte de suas ações e palavras fosse uma vontade totalmente independente de influxos externos” (Pallottini, 2012, p. 129). Ao passo que a *personagem-objeto*, na tradição brechtiana, é fruto de suas condições de vida, por exemplo, da sua condição de classe. Pallottini aponta que os dois tipos se mesclam e que essa distinção tende a ser apenas didática, no entanto, na teledramaturgia tem predominado a *personagem-sujeito* que, por exemplo, supera suas condições econômicas de modo rápido e fácil. A título de exemplo, em *Império*, Leonardo, par romântico de Cláudio Bolgari, chega a

¹⁸A visceral interpretação de Heath Ledger, que deu vida ao patético vilão Coringa, em *Batman: O Cavaleiro das Trevas* (*The Dark Knight*, EUA, 2008), dirigido por Christopher Nolan, é um exemplo disso.

dormir ao relento nas ruas da metrópole e a adoecer por falta de mínimo conforto material. No entanto, no final da trama, consegue dar a volta por cima e abre um *food truck* que obtém enorme sucesso imediato. Em *Vale tudo*, Raquel Accioli (Regina Duarte), após ser trapaceada e roubada pela própria filha, Maria de Fátima (Glória Pires), vai para o Rio de Janeiro à sua procura e, para sobreviver, passa a vender sanduíche natural nas praias da zona sul. No meio da trama, no entanto, enriquece ao se tornar proprietária de cozinha industrial. Ou seja, de uma mulher da classe trabalhadora – e, portanto, destituída dos meios de produção capitalista – ela dá um salto magistral e passa a ocupar o topo da hierarquia social. Essa milagrosa ascensão da personagem revela um dos mecanismos mais recorrentes nas telenovelas brasileiras, que talvez seja um dos ingredientes responsáveis por seu sucesso de público enquanto produto da indústria cultural. Durante décadas de aperfeiçoamento de um modelo que se mostrou exitoso, a novela tem oferecido ao cidadão comum a ilusão de mobilidade social, quando a realidade do país é marcada por políticas econômicas mantenedoras de uma obscena desigualdade social.

Com base no exposto, serão demarcadas e analisadas algumas enunciações a respeito das personagens gays, colhidas das cenas transladadas.

5.3 Personagens gays: enunciações a partir do *corpus*

Na novela *Império*, Cláudio Bolgari alimenta posição pública como *pai de família* e *profissional respeitável*, embora, no início da trama, mantenha um caso extraconjugal com Leonardo, rapaz mais jovem cujos gastos de subsistência são bancados por ele. Cláudio apresenta-se como um comerciante com notável autocontrole, um tipo contido e racional. Mesmo nas cenas em que aparece junto de Leonardo, a interpretação de José Mayer parece tímida, fria, como se sua personagem – ou talvez o ator – não conseguisse vivenciar aquele amor, ainda que por breves momentos de intimidade. Da mesma maneira, Leonardo é uma personagem plana, sem uma história pregressa e destituído de questões existenciais, embora pareça fazer as vezes do mocinho que sofre material e afetivamente com a perda do amado (Tabela 2).

Já a personagem de Téo Pereira é afetada e talvez um tanto exagerada para deixar transparecer que se trata da clássica figura do gay difundido em telenovela: ladino, cáustico, corrosivo, por vezes atrevido e pernóstico, pronto para assediar sexualmente personagens viris, como é o caso do jovem Robertão (Romulo Neto), espécie de michê que dança sensualmente para Téo em troca de dinheiro, e que se aproveita de situações escusas para

“faturar alguma grana”, por exemplo, quando, a mando de Téo, dopa Leonardo em busca de documentos comprobatórios de que Cláudio o sustenta. Na novela *Fina estampa* (2011), também escrita por Aguinaldo Silva, o mordomo Crodoaldo Valério, conhecido como “Crô”, tem características semelhantes as de Téo Pereira, exceto que, em vez de fazer maldades, presta-se a endeusar sua patroa rica e, ao mesmo tempo, a assediar o motorista Baltazar (Alexandre Nero), viril como Robertão.

Assim como Crô, Téo Pereira passa o dia a destilar bordões, alguns alusivos à sua profissão de jornalista, constantemente enxovalhada pelas outras personagens em decorrência das fofocas, boatos e intrigas que ele planta diariamente em seu *blog*, espécie de coluna social alcoviteira. Téo passa boa parte da novela perscrutando os bastidores da alta sociedade carioca e, ao lançar cada uma de suas notas difamatórias, afirma: “Nossa, como eu sou maldosa! Publique-se! Pronto! Agora é nada ou tudo!”.

Tabela 2 - *Principais características das personagens não heterossexuais de Império, novela da Rede Globo da faixa das 21h00 (2014-2015)*

Personagem	Ocupação/profissão	Idade estimada (anos)	Estado civil	Raça
Cláudio Bolgari (José Mayer)	Cerimonialista bem-sucedido	50	Casado com Beatriz (Suzy Rêgo)	Branca
Téo Pereira (Paulo Betti)	Jornalista sensacionalista	50	Solteiro	Branca
Leonardo (Klebber Toledo)	Ator sem sucesso, com trabalhos esporádicos, empresário (final da novela)	25	Amante de Cláudio Bolgari	Branca
Xana Summer (Ailton Graça)	Proprietário de salão de beleza	40	Casa-se no final da novela com Naná (Viviane Araújo)	Negra

Nota. Tabela composta a partir de informações extraídas do site Memória Globo.

Como se nota na Tabela 2, à exceção de Xana Summer, responsável por certa comicidade na novela, juntamente com Téo Pereira, as demais personagens são brancas. Cláudio e Leonardo, em especial, perfazem perfil bastante normalizado, graças à sua passabilidade. Isto é, a sexualidade dos dois passaria “incólume” não fossem as cenas e diálogos nos quais fica explicitado o relacionamento amoroso entre ambos. Já a personagem

de Téo Pereira foi construída de modo caricatural e performático, com gestos e feições exageradas com o intuito de realçar seu lado chistoso e afetado. Essa percepção é corroborada por declarações de Paulo Betti no carnaval de 2015, em plena Marquês de Sapucaí. Segundo o ator, o público que o assediava nas ruas frequentemente pedia para que ele fizesse o “biquinho do Téo” (Notícia 3). Nota-se, portanto, a ambiguidade entre papel e ator, conforme comentado por Pallottini (2012), além da capacidade das novelas da Rede Globo de catalisar a atenção do público, em especial, no carnaval, que se espetacularizou e assumiu ares “televisivos” no Brasil.

De acordo com Hamburger (2005), a concentração da produção midiática no eixo Rio-São Paulo, em especial nas primeiras décadas da consolidação da televisão no Brasil, somada à expansão do sinal da Rede Globo por todo país, veiculou certa versão metropolitana e moderna do Brasil, de interesse do regime militar (1964-1985), em detrimento de signos regionais próprios da cultura brasileira. Na interpretação do presente estudo, o “Brasil se vê” e se espelha na imagem construída pela própria emissora, em especial, em suas telenovelas, que inclusive “lançam modas” e ecoam questionamentos específicos de uma época, como se espera evidenciar.

A respeito das personagens analisadas em *Império*, a Tabela 3 descreve algumas das qualificações e enunciações a elas atribuídas nas cenas transladadas. Conforme se pode apreender, Téo é descrito como “venenoso, sádico, bicha má”, Leonardo é descrito como “bofe, discreto, amante secreto” e Cláudio como “aquele que está no armário”, “gay enrustido, incubado”, “pai de família, esposo, bem casado”. Paulo Betti afirma que, para construir a personagem, inspirou-se no humorista Costinha, conhecido por seus trejeitos, seu modo exageradamente afetado, e por contar piadas extremamente pejorativas sobre gays, e em um livro de Aguinaldo Silva, autor da novela, e aponta certa dúvida se os gays iriam gostar ou não de Téo, “talvez, para a causa, fosse mais adequado uma personagem sem tantos maneirismos” Por outro lado, afirma que Téo tem certa “alma patrulheira”, pois não se julga um vilão e sim alguém que está contribuindo positivamente para a construção de uma sociedade menos hipócrita e mais tolerante com as diferenças. Já o autor da novela *Império* defende que as personagens gays, ainda que pareçam clichês, na verdade não são estereótipos, pois, para ele, a teleficção funciona como espelho do que ocorre na sociedade (Notícia 4).

A afirmação de Aguinaldo Silva, de certo modo, alude ao quanto a televisão, ainda que seja um grande negócio eivado de interesses políticos, econômicos, dentre outros, hibridiza demandas do público ou de diferentes segmentos da sociedade. Conforme apresentado na introdução do presente estudo, parte da literatura da área de comunicação

aponta que a televisão produz determinada versão do Brasil segundo o olhar da classe dominante (Bucci, 2000; Kehl, 2000; Priolli, 2000), como se os telespectadores fossem marionetes teleguiadas prontas para eliciar respostas programadas, ao passo que os estudos culturais evidenciam o quanto matrizes populares se mesclam com o aparato técnico da produção cultural televisiva, segundo determinadas relações de poder, de modo que a telenovela, por exemplo, pode representar o amálgama desse ambiente conflagrado, tendo de cativar um público heterogêneo e, ao mesmo tempo, difundir estilos de vida e padrões de consumo.

Tabela 3 - *Enunciações e qualificações atribuídas às personagens Téo, Cláudio e Leonardo em Império, novela da Rede Globo da faixa das 21h00 (2014-2015), com base nas cenas transladadas*

Téo	Cláudio	Leonardo
Venenoso (Capítulo 4)	Todo mundo tem um lado podre (Capítulo 12)	Somos discretos (Capítulo 13)
Sádico (Capítulo 25)	Pai de família, esposo, bem casado, fraude (Capítulo 12, 25)	Amante secreto (Capítulo 34)
Mariquinha (Capítulo 25)	Tinha uma vida secreta (Capítulo 13, 55)	Bofe (Capítulo 67)
Bicha má do Oeste (Capítulo 54)	Bichona enrustida (Capítulo 34)	
Seja homem pelo menos uma vez na vida (Capítulo 67)	Claudete hétera (Capítulos 53, 201)	
	Gay enrustido, incubado (Capítulo 54)	
	Te deixei livre para soltar a franga, liberou geral (Capítulo 67)	
	Claudiozinho foi arrancado publicamente do armário (Capítulo 67)	
	Senhor Cláudio, assumido (Capítulo 201)	

Em *Babilônia*, as personagens não heterossexuais, além de Teresa e Estela, são Ivan, Sérgio e Úrsula. Ivan é negro, proveniente do morro da Babilônia. Trabalha como instrutor/professor de *slackline* na praia do Leme, zona sul do Rio de Janeiro. Ao longo da novela, Ivan sofrerá constantes manifestações homofóbicas e racistas por parte de Guto (Bruno Gissoni) e Fred (Filipe Ribeiro), jovens de classe média alta. Rafael (Chay Suede), filho de Teresa e Estela, amigo e aluno de Ivan, constantemente é alvo de achincalhes e comentários depreciativos, por parte de Guto e Fred, que utilizam as redes sociais para espalhar boato de que ambos formariam um casal, além de reiteradamente os hostilizarem quando estão juntos. Sérgio, ao longo da trama, interessa-se por Ivan, no entanto, claudica em vários momentos, pois *está no armário* e tem receio da reação de seus familiares, amigos e colegas de trabalho, caso revele publicamente sua “identidade” (Tabela 4).

Tabela 4 - Principais características das personagens não heterossexuais de *Babilônia*, novela da Rede Globo da faixa das 21h00 (2015)

Personagem	Ocupação/profissão	Idade estimada (anos)	Estado civil	Raça
Ivan (Marcello Melo Jr.)	Professor de <i>slackline</i>	30	Solteiro, envolve-se com Sérgio	Negra
Sérgio (Cláudio Lins)	Executivo	40	Solteiro, envolve-se com Ivan	Branca
Estela Marcondes (Nathalia Timberg)	Proprietária de antiquário e restaurante	80	Casada com Teresa	Branca
Teresa Petrucelli (Fernanda Montenegro)	Advogada	80	Casada com Estela	Branca
Úrsula Andressa (Rogéria)	Artista do <i>show business</i>	70	Viúva	Branca

Nota. Tabela composta a partir de informações extraídas do *site* Memória Globo.

A respeito das personagens analisadas de *Babilônia*, a Tabela 5 descreve algumas das qualificações e enunciações a elas atribuídas nas cenas transladadas. Ivan, logo no início da trama, apresenta-se como “assumidamente gay”, expressão reiterada no texto da novela com o intuito de tratar com “naturalidade” essa posição que, contraditoriamente, é a todo momento

retomada. No capítulo 74, ele afirma: “Qual o problema dessas pessoas? Eu sou gay sim, sou assumido, não tenho problema nenhum em falar disso. O que me dá mais ódio é que esse cretino [em referência a Guto] botou esse vídeo tosco aí como se eu tivesse que me envergonhar de ser quem eu sou!”. Ou seja, reitera-se a identidade que precisa ser assimilada, destacada em sua positividade, aquilo que, de fato, em discursos normalizadores, não *deve* ser considerado natural, pois, caso o fosse, seria tratado como banalidade, dentre tantas outras que preenchem o roteiro da teleficção.

Além disso, *Babilônia* retrata manifestações racistas que tomam Ivan como objeto. Por exemplo, Guto e Fred perguntam a Rafael, em certa ocasião: “O amor é lindo e preto, cadê teu negão?”. Em determinada cena, Ivan é enquadrado pela polícia e levado à delegacia como suspeito de ter praticado furto no Leme. Ele afirma: “A polícia apareceu e quem você acha que foi pra delegacia? O negão aqui!”. Desse modo, a novela se presta a tematizar também o racismo, presente de formas violentas até os dias de hoje na sociedade brasileira. No entanto, se em algumas novelas a questão racial é abordada¹⁹, muitas vezes de forma secundária, em outras parece ser deixada de lado. Por exemplo, em *Amor à vida*, Walcyr Carrasco foi tachado de racista por não ter inserido atores negros na trama. Na tentativa de responder à crítica de não haver atores negros no elenco, posteriormente Ana Carbatti ingressou na trama para viver a médica Judith.

Voltando à Babilônia, em decorrência da rejeição do público à novela, em especial de grupos ligados a diferentes denominações evangélicas, além de segmentos conservadores, afeitos à suposta defesa da família e da tradição, a novela sofreu uma série de modificações que desfiguraram a linha evolutiva de algumas personagens. O folhetim foi melancolicamente encerrado no 143º capítulo, número bastante inferior quando comparado a *Amor à vida* e a *Império*. Dentre as alterações realizadas na sinopse, Carlos Alberto, personagem do ator Marcos Pasquim, *sairia do armário* em meados da trama para viver um romance com Ivan. No entanto, em pesquisa de opinião realizada pela Rede Globo para analisar a recepção da telenovela, entrevistadas declararam-se incomodadas com o fato de Pasquim, típico galã da emissora, de perfil másculo e corpo atlético, ser escalado para interpretar uma personagem gay. Nas palavras de Gilberto Braga, um dos autores de *Babilônia*: “Para atender um pedido de um grupo de discussão de São Paulo. Elas tinham tesão pelo Pasquim e lamentaram o fato

¹⁹A título de exemplo, em *O outro lado do paraíso* (2017-2018), novela de Walcyr Carrasco, a personagem Raquel (Erika Januza) trabalha como empregada doméstica na cidade de Palmas (TO), mas morou e foi educada desde a infância em um quilombo na região do Jalapão (TO). Raquel constantemente é alvo de manifestações racistas por parte de Nádia (Eliane Giardini), sua patroa no início da trama. A novela busca problematizar a questão do racismo e da discriminação racial, mas se restringe a afirmar que injúria racial implica responsabilidade de pena, conforme está previsto no Código Penal brasileiro.

de ele ser gay na novela. Eu fiquei com pena das mulheres e botei ele para ser hétero” (Notícia 5). Assim, Marcos Pasquim notabilizou-se por interpretar o primeiro ex-gay, ou *aquela que foi sem nunca ter sido*, da teledramaturgia brasileira. No final da novela, Carlos Alberto, sua personagem, é assinado por Beatriz.

Tabela 5 - *Enunciações e qualificações atribuídas às personagens Ivan e Sérgio em Babilônia, novela da Rede Globo da faixa das 21h00 (2015), com base nas cenas transladadas*

Ivan	Sérgio
Aí, Rafa, defende a amiga (Capítulo 19)	Esquisito, seu tio (Capítulo 87)
Boioliche (Capítulo 19)	Executivo, quarentão, já era para ter se situado, né? Mas chega perto de mim parece um adolescente (Capítulo 97)
O amor é lindo e preto, cadê teu negão? (Capítulo 73)	Está dentro do armário, mas arranhando a porta para sair (Capítulo 97)
Alerta gay máximo na área (Capítulo 75)	Calma aí, você sabia que era gay desde moleque? (Capítulo 106)
Homoafetivo, uma boa palavra, vem cá, pega esse negócio? É contagioso, não é? (Capítulo 75)	Eu posso te afirmar que você é gay (Capítulo 106)
Olha quem está dando pinta pelo Leme, a bailarina da corda bamba (Capítulo 87)	Pô, ser visto com outro homem no cinema, olha o risco que eu estava correndo, mas eu topei, tá bom? (Capítulo 117)
Quem ouve até pensa que é macho, né? (Capítulo 87)	É por causa de pessoas como você que a gente é atacado no meio da rua, que quer se preservar (Capítulo 117)
Foi só um gayzinho que passou aí (Capítulo 87)	Que nojo de vocês! (Capítulo 123)
Baitola (Capítulo 87)	Você foi casado, cara (Capítulo 124)
Boiolinha (Capítulo 124)	Eu acho doente, ridículo ou nojento (Capítulo 124)

Em *Amor à vida*, Félix destaca-se como protagonista, sua personagem mescla características pessoais, singulares, que a enquadram como *personagem-sujeito*, com características objetivas, tais como a rejeição aberta por parte do pai e o preconceito sofrido

por ser gay, que levam a enquadrá-la como *personagem-objeto*, conforme a definição de Pallottini (2012). Em entrevista anterior ao início da novela, Walcyr Carrasco deixou claro que *Amor à vida* teria um “vilão gay” e que seu intuito era romper com o padrão de que personagens gays “precisam ser bonzinhos”. Carrasco contou que, mesmo antes da novela entrar no ar, foi atacado no *Twitter* por grupos conservadores, e provocou: “O personagem já existia antes do aparecimento do pastor Feliciano”, referindo-se ao deputado federal que, à época, era presidente da Comissão de Direitos Humanos da Câmara Federal, que discutia a pauta da polêmica “cura gay”. Carrasco, na mesma entrevista, afirmou que cabe à TV “dar espaço” aos gays, que eles possam se beijar na telenovela, assim como já o fazem no espaço público (Notícia 6).

Carrasco notabilizou-se por construir um vilão complexo que tinha ciúme do vínculo entre sua irmã e seu pai, julgava que esse lhe fazia todas as vontades, ao passo que ele era tratado com aspereza. Na contramão do desejo de ser reconhecido e amado pelo pai, por ele apodado como “papi soberano”, mantinha vínculo caloroso com sua mãe, Pilar, apelidada de “mami poderosa”. Em várias cenas mostra-se o encanto que o filho tinha pela mãe, concomitante às “broncas” que lhe dava, quando seus sapatos não combinavam com o restante de seus trajes. Nota-se que o autor da novela apela aos fios edípicos para justificar, ao menos psicologicamente, a homossexualidade de Félix.

Para Freud (1924/1996), em um “desenvolvimento normal”, o encerramento do complexo edípico decorre dos “efeitos de sua impossibilidade interna” (p. 193). Entre o medo da castração e o amor pelo pai ou pela mãe, vence na criança o cuidado narcísico de si, logo, ela desiste desse objeto de amor, substituindo-o, posteriormente, por outros que o simbolizem. No caso, Félix não teria conseguido desvencilhar-se do envolvimento materno, recusando-se, inconscientemente, a abandoná-la como objeto de amor, mantendo-se como rival do pai, conforme retratado em boa parte da novela.

Convém apontar que, para Butler (2008), “embora Freud não o argumente explicitamente, dir-se-ia que o tabu contra a homossexualidade deve *preceder* o tabu heterossexual do incesto; o tabu contra a homossexualidade, com efeito, cria as ‘predisposições’ heterossexuais pelas quais o conflito edipiano torna-se possível” (p. 99-100). O menino e a menina ingressam na trama edipiana com “intenções” incestuosas heterossexuais que, por sua vez, são organizadas segundo uma lei internalizada que organiza identidades de gênero calcadas na heterossexualidade. As supostas predisposições são fruto de uma lei imposta, dissimulada e alçada como “natural”, posto que fundadas na exogamia do parentesco.

Além de Félix, *Amor à vida* conta com duas personagens gays, Niko e Eron, que, nas palavras de Carrasco, formam um “casal estabelecido”, que pede auxílio a uma amiga para que funcione como “mãe substituta”, popularmente conhecida como “barriga de aluguel” (Tabela 6).

Tabela 6 - Principais características das personagens não heterossexuais de *Amor à vida*, novela da Rede Globo da faixa das 21h00 (2013-2014)

Personagem	Ocupação/profissão	Idade estimada (anos)	Estado civil	Raça
Félix (Mateus Solano)	Diretor do hospital San Magno	35	Casado com Edith (Bárbara Paz)	Branca
Niko (Thiago Fragoso)	Proprietário de restaurante	35	Casado com Eron (em parte da trama)	Branca
Eron (Marcello Antony)	Advogado do hospital San Magno	40	Casado com Niko (em parte da trama)	Branca
Anjinho (Lucas Malvacini)	Modelo	25	Solteiro, envolve-se casualmente com Félix	Branca

Nota. Tabela composta a partir de informações extraídas do site Memória Globo.

Com base no exposto, nota-se que as personagens gays, ao menos nas telenovelas analisadas no presente estudo, apresentam perfis diferentes, mas recorrentes, ocupam, em geral, papéis secundários, excetuando-se Félix que se tornou protagonista de *Amor à vida*.

5.3.1 Perfis das personagens gays a partir do *corpus*

Com base no exposto, a fim de sistematizar a presente investigação, serão apresentados os perfis gerais das personagens com base nas enunciações sobre homossexualidade presentes nas telenovelas analisadas. Essa caracterização destina-se apenas a servir à organização do *corpus* e facilitar a análise das formações discursivas sobre homossexualidade presentes nas telenovelas. De modo algum se intenta reificar o objeto de estudo, tampouco recriar ou reiterar os estereótipos existentes. Busca-se apenas exemplificar como a telenovela molda as diferenças, segmentando-as com base em personagens esquemáticas e caricaturais, que ao longo da trama se desenvolvem sujeitas aos gostos e

desgostos da audiência e do mercado, podendo refletir ou estar em descompasso com as mudanças de costumes (por exemplo, empregadas domésticas são retratadas como nos anos 1980, frequentemente participam das conversas de família sempre em pé na sala de estar e estão sempre uniformizadas).

A partir do *corpus* e das enunciações sobre homossexualidade encontradas, depreende-se certa pluralidade de personagens gays, ainda que estereotipadas. São elas:

- (1) *Personagens no armário*: em geral, trata-se de homem bem posicionado socialmente, de alto nível de escolaridade, solteiro ou casado com mulher com quem eventualmente tem filhos. Em paralelo, sustenta uma vida clandestina com amante/namorado, tem receio de ser visto em público com outro homem, frequenta ambientes fechados, às escondidas, não tem traços afeminados, está em conflito com seu desejo e com as supostas repercussões negativas que enfrentaria, caso se assumisse ou descobrissem sua “identidade secreta”, no âmbito da família, do trabalho, dentre outros. Ao longo da trama, passarão por percalços até que consigam lidar de modo razoável com sua “sexualidade”. A título de exemplos, enquadram-se nesse perfil, Cláudio Bolgari (*Império*) e Sérgio (*Babilônia*). Eron, de *Amor à vida*, encaixar-se-ia nesse padrão, pois chegou a ser noivo de uma mulher, mas no capítulo 23 relata que se apaixonou por Niko e desistiu do casamento.
- (2) *Personagens normalizadas*: em geral, trata-se de homem com estereótipos bastante masculinos, viris, higienizados e não afeminados, que estão em sintonia com seu desejo e não apresentam qualquer conflito com isso, são discursivizados praticamente como heterossexuais não fosse seu envolvimento com outros homens. A título de exemplos, Leonardo (*Império*), Eron e Anjinho (*Amor à vida*) enquadram-se nesse perfil.
- (3) *Personagens palatáveis*: em geral, não apresentam dificuldade em lidar com sua “identidade”/“sexualidade”, enfrentada de modo seguro, com eventuais manifestações preconceituosas. Ostentam uma faceta pública palatável, geralmente se apresenta como o bom rapaz, doce, afável, correto, educado, de moral ilibada e irrepreensível, “querido na comunidade”, herdeiro do “mocinho”, impoluto e impecável. A título de exemplos, Niko (*Amor à vida*), cujo apelido vem bem a calhar: “Carneirinho”; Thiago Mendonça (*Duas Caras*).

(4) *Personagens defenestradas*: em geral, excessivamente afeminadas, correspondem à faceta cômica da telenovela; são insultadas por meio de qualificativos depreciativos tais como *bicha louca*, *baitola*, *veado*, constantemente aviltadas e detratadas em razão de sua “sexualidade”; apreciam contar e ouvir fofocas e maledicências sobre a vida alheia, frequentemente ocupam o lugar estereotipado do *melhor amigo descolado* da mulher hétero. Em algumas caracterizações, são extremamente licenciosas e prontas a assediar homens viris. São pantomímicas, isto é, suas expressões faciais e gestos tendem ao exagero, são caracterizadas por seus maneirismos e prestam-se a criticar sua própria “condição” de gays, assim como aqueles(as) com quem interagem, com pitadas de cinismo, hostilidade e ironia. A título de exemplo, Téo Pereira (*Império*) enquadra-se nesse perfil, além de Félix (*Amor à vida*), embora o último tenha ocupado outras facetas no arco de desenvolvimento da personagem ao longo da novela.

Na sequência, serão apresentadas as formações discursivas sobre homossexualidade com base no *corpus* da presente pesquisa.

5.4 Formações discursivas sobre homossexualidade

A telenovela integra aspectos da produção estandardizada da indústria cultural, ou seja, fundamenta-se em técnicas, diretrizes e convenções que regulam a formatação da trama, capítulos, cenários, assim como responde, de certo modo, aos anseios de um público heterogêneo, mas que é entendido como “gosto médio”. Não é à toa que a Rede Globo realiza uma série de pesquisas ao longo de cada novela a fim de identificar como deve modificar ou mexer na evolução do enredo para agradar aos diferentes perfis de audiência: jovens, mulheres, idosos, dentre outros. Inspiradas de certo modo em Hollywood desde sempre, entre outras influências, tornou-se ao longo de sua trajetória uma indústria de sensações sujeitas aos gostos e desgostos do mercado. Segundo Oguri, Chauvel e Suarez (2009), no Brasil, a Globo foi a primeira a realizar pesquisas com o público a fim de organizar sua programação. Além das enquetes, grupos focais e pesquisas de opinião, são utilizados os indicadores diários de audiência e a manifestação dos espectadores via redes sociais, *e-mails* e telefonemas recebidos junto à Central de Atendimento ao Telespectador (CAT).

No caso da telenovela, o *feedback* contínuo da audiência leva a improvisações e a modificações sistemáticas na construção e edição de cada capítulo. Como se trata de obra aberta, equipe de produção, autores, dentre outros, adaptam constantemente seu formato e

conteúdo para atender não à funcionalidade das personagens na trama, mas aos interesses comerciais, tendo em vista que os patrocinadores esperam ter suas marcas associadas a conteúdos com grande e positiva repercussão na mídia. Daí a importância, no presente estudo, de incorporar ao *corpus* o material transladado das três novelas em questão, além de notícias de jornais e revistas que registraram, à época, a reação do público às temáticas relacionadas à homossexualidade. Para Castro (2010), devido à atual tendência de convergência das mídias, audiência e produção se confundem, visto que o público pode responder e interagir com o programa que está sendo transmitido praticamente em tempo real.

Enquanto produto da indústria cultural digitalizada, a telenovela se esmera em “vender” um padrão de vida edulcorado para seus telespectadores e alimentar o sonho de que as personagens pertencentes às classes baixas um dia “irão ao paraíso” do consumo, fruto do esforço, da sorte ou de estratégias matrimoniais denominadas, de forma um tanto quanto antiquada, de “golpe do baú”. Em *Amor à vida*, a personagem Valdirene representa a moça da periferia paulistana que sonha em ter uma vida luxuosa ao se casar com pessoas famosas, como cantores e jogadores de futebol em evidência. Em determinado momento da trama, Valdirene participa do *reality show Big Brother Brasil* (BBB) e consegue, momentaneamente, obter o esperado e provisório sucesso. Como de praxe, é a “Globo falando da Globo”, isto é, uma atração da emissora fazendo menção a outra na grade da programação, como forma de estimular a fidelização (no sentido de tornar o cliente fiel a um produto, marca ou serviço) da audiência e fomentar a identificação do público.

O apelo à formação de um público consumidor é parte das estratégias da maquinaria cultural para conquistar audiência e, concomitantemente, aumentar a rentabilidade de seus produtos. Para cumprir essa missão, as telenovelas revelam ser um produto interessante, pois conseguem mobilizar afetivamente o telespectador, que se identifica com determinadas personagens e, por sua vez, é instado a consumir produtos e serviços por ela utilizados, a música que lhe serve de trilha sonora, o estilo de vida que ela veicula ou almeja conquistar. Seja nas cenas dramáticas ou cômicas, a teledramaturgia o tempo todo difunde discursos e um modo do sujeito falar sobre si, tornando-se referência para a formação da subjetividade do público. Esse jogo esquemático é parte do que Illouz (2011) intitula como “capitalismo afetivo”.

No plano dos sentimentos, com a consolidação do capitalismo e da modernidade, a clássica distinção entre mundo público *versus* mundo privado rompe-se no curso do século XX, diante do fato de que homens e mulheres pertencentes às classes médias cada vez mais foram instados a se preocupar com sua vida afetiva no trabalho, na família, nas amizades, por

meio da importância que atribuem ao “eu” e às relações que estabelecem com os outros. Essa condição é um dos aspectos do “capitalismo afetivo”, nas palavras de Illouz (2011), “uma cultura em que os discursos e práticas afetivos e econômicos moldam uns aos outros . . . um movimento largo e abrangente em que o afeto se torna um aspecto essencial do comportamento econômico, e no qual a vida afetiva – especialmente a da classe média – segue a lógica das relações econômicas e da troca” (p. 12). Especificamente, as práticas do mercado imiscuem-se ao vocabulário psicológico, de maneira a propor novas técnicas e significados para as relações de sociabilidade (Illouz, 2011).

Nesse âmbito, as características da indústria cultural, tal qual dissecadas por Adorno e Horkheimer (1947/2006), parecem estar bastante “vivas”, pois é parte das estratégias de sua maquinaria, seja no cinema ou na telenovela, apresentar personagens e enredos de fácil apreensão e digestão pelo público, ao mesmo tempo em que esse é instado a consumir roupas, cosméticos e alimentos que conformam determinado estilo de vida. Para tanto, o uso apropriado da imagem é fundamental, pois ela estimula, excita e sacia parcialmente o desejo de consumo, movimentando incessantemente a maquinaria desejante.

No entanto, a partir de referencial fundamentado nos estudos culturais e *queer*, essa assertiva precisa ser problematizada, pois nos meandros da comunicação entre público e equipe de produção da telenovela/emissora é tramada uma série de relações de poder e jogos discursivos, que privilegiam algumas enunciações e obliteram/rechaçam outras.

A concepção de cultura de Adorno e Horkheimer é criticada por Hall (1997), Kellner (2001) e Martín-Barbero (2015), pois segundo a perspectiva desses autores ela partiria de uma visão elitista de que as chamadas *massas* apenas absorvem padrões da cultura industrial, sem qualquer tipo de crítica, resistência ou conflito. Conforme apresentado anteriormente, Martín-Barbero analisa de que modo, no decorrer dos séculos XIX e XX, a cultura popular aos poucos transformou-se em cultura de massa, destinada a camuflar diferenças sociais e a harmonizar gostos populares e hegemônicos, de modo a disfarçar as relações de dominação próprias do capitalismo. Os estudos culturais demonstraram que os discursos e práticas fomentados pela indústria cultural são hibridizados com elementos da cultura popular, suas práticas e relações de sociabilidade. Essa espécie de sincretismo está longe de ser pacífica, pelo contrário, involucra tensões, distensões, contradições e inquietações. Em outras palavras, o consumo de produtos da indústria cultural é conflitivo, pois a massa e seus segmentos reagem, manifestam-se e compõem lógicas de inteligibilidade específicas, segundo suas matrizes socioculturais em contato com a cultura hegemônica.

A partir desses pressupostos, somados ao arcabouço da teoria *queer*, serão apresentadas as formações discursivas sobre homossexualidade com base no *corpus* da presente pesquisa. Para facilitar a análise, as formações discursivas foram subdivididas nas seguintes categorias:

- (1) *Comicidade e moralidade*: refere-se às diferentes modalidades de humor utilizadas pelas personagens gays das telenovelas globais, além das qualificações depreciativas que lhes são atribuídas.
- (2) *Armário e hegemonia heterossexual*: refere-se aos usos da expressão armário, nas telenovelas, e as implicações da hegemonia heterossexual na construção das personagens.
- (3) *Relações afetivas*: refere-se às relações afetivas, mantidas pelas personagens gays, e de que modo o discurso normalizador segmenta a formação dos pares amorosos nas telenovelas.
- (4) *Relações familiares*: refere-se às formações discursivas a respeito da família homoparental e sua articulação com enquadramentos normativos que segmentam e posicionam hierarquicamente as sexualidades.

5.4.1 Comicidade e moralidade

Nesta subseção serão discutidas as formações discursivas relacionadas às qualificações morais – apreciativas ou depreciativas – e às diferentes modalidades de humor utilizadas pelas personagens gays das telenovelas, com o propósito de potencializar o lado cômico da trama.

Caras e bocas: venenos nada suaves

Dentre as *personagens defenestradas*, identificadas no *corpus* do presente estudo, tanto Félix quanto Téo Pereira destacam-se por elaborarem uma série de estratégias, nem sempre inofensivos, em prol de seus interesses.

No caso de Félix, considerando o arco de desenvolvimento da personagem, nota-se que passou por uma série de transformações, evoluindo do extremo da mais infame vilania à

angelical bondade, para, ao final, coroar-se como primeiro protagonista abertamente gay de uma telenovela brasileira. No decorrer da trama, Félix não se restringiu ao desprezível gesto de descartar a indefesa sobrinha recém-nascida em uma caçamba de lixo, pois também foi capaz de adulterar o resultado do exame de DNA da menina, além de reiterar tentativas de matá-la com requintes de crueldade enquanto ela estava internada para realizar um transplante de fígado. Desviou dinheiro do hospital mantido pelo pai, deu um golpe nas economias de Amarilys, amiga de Niko e Eron, armou arapuca para que sua irmã, Paloma, fosse presa por tráfico de drogas e na sequência internada em uma clínica psiquiátrica, dentre tantas outras vilanias e atos torpes. Como punição, foi expulso de casa pelo pai em uma antológica cena de humilhação e execração pública, perdeu o cargo de executivo que ocupava no hospital, e sem alternativas teve de aceitar o abrigo oferecido por uma personagem do núcleo pobre da novela, indo morar na casa da suburbana vendedora de *hot dog* Márcia (Elizabeth Savala), que havia sido sua babá e o amamentara, uma vez que sua mãe, Pilar, não produzia leite. Voltar aos braços de quem o amamentou e viver na penúria representa, metaforicamente, uma regressão à precariedade do início da vida. A experiência culmina com as cenas hilárias em que o moço de fino trato e hábitos requintados trabalha duro nas ruas como vendedor de *hot dog*, auxiliando Márcia. Paralelamente, cresce o enlevo por Niko. Essas experiências aos poucos humanizam Félix, levam-no a pedir perdão à irmã e à mãe, e a redimir-se dos crimes cometidos no passado. No capítulo final, antes de beijar Niko, Félix afirma que o companheiro “mudou a sua vida”, ao melhor estilo das produções hollywoodianas de superação do caráter vil e sórdido pela via do castigo e do sofrimento.

Segundo o autor Walcyr Carrasco (Notícia 7), a aproximação entre Félix e Niko, a princípio não estava prevista na trama, mas a boa atuação dos atores em seus papéis, somada ao gosto do público pelo casal, levou-o a enveredar pela solidificação do amor entre os dois. A reportagem aponta que “Niko, com a ‘força do amor’ vem tentando redimir o malvado favorito da novela, Félix”. Se por um lado a notícia parece elogiosa à trama, por outro lado, estampa sua manchete do seguinte modo: *Amor à biba*, termo pejorativo empregado para se referir aos gays. Se explicitamente o jornal parece aprovar o relacionamento entre dois homens, ao mesmo tempo, recrudescer ao tom depreciativo ao resumir os supostos “avanços” da teledramaturgia, no que tange ao tratamento dado às diferenças, como “coisa de biba”.

Além das vilanias de Félix, Téó Pereira, vivido por Paulo Betti na novela *Império*, é outra personagem que ostenta pequenas e reprováveis maldades, embora elas sejam para o bem da “causa gay”, segundo ele, pelo menos em relação às notas maledicentes que escreve,

com visível volúpia, sobre Cláudio Bolgari, encarnado pelo ator José Mayer. Para Téo, assumir-se gay é um ato político, como se pode depreender no excerto a seguir:

Cláudio: Por que você cismou comigo, me diz?

Téo: Eu não cisme, eu não sou bobo nem nada, muito pelo contrário, eu sou politizado, eu sou engajado e, como tal, eu acho que a sua atitude de não sair do armário deve ser combatida.

Cláudio: Ah! Então a razão é nobre... você age por uma causa!

Téo: Sim, claro, a causa gay, eu acho que todo gay que não se assume é inimigo da classe.

Cláudio: Que classe, Teodoro?

Téo: A dos homossexuais! Você quer que eu desenhe?

Cláudio: Então você acha que somos iguais?

Téo: Nós não gostamos da mesma fruta? Por acaso você se acha melhor do que eu?

Cláudio: A questão não é essa, Téo Pereira, gays, héteros, ou o diabo a quatro, não existem duas pessoas iguais, por isso não dá para classificar ninguém por raça, credo ou opção sexual, é impossível julgar alguém pelo modo como ela conduz sua vida, desde que isso não cause mal às outras pessoas.

Téo: Não! Discordo! Nós lutamos muito. Fizemos muitos sacrifícios, mas existem progressos, não é? A união homoafetiva, até beijo gay em público agora pode.

Cláudio: Eu aplaudo, incentivo, mas a minha vida pessoal, a minha vida íntima, só diz respeito a mim e se eu quero mantê-la em segredo é um direito meu.

Téo: Se você pensasse assim, você não ia para o meio da rua para dar um beijo naquele bonitão, que está ali atrás, e eu, como jornalista... (*Império* - capítulo 67)

Nota-se, na fala de Téo Pereira, o tom engajado relacionado a pautas específicas do movimento LGBT. Sua personagem, nesse momento, indica que assumir-se gay não é apenas um ato privado, íntimo, mas também político, pois traz visibilidade à “classe”, nas palavras dele. Por outro lado, a personagem de Téo é permeada por clichês, bordões, que perfazem o papel daquele que é defenestrado, insultado, vilipendiado por ser jornalista sem pendor pela ética profissional, fofoqueiro e por assediar homens. A Tabela 3 apresenta algumas das qualificações atribuídas a Téo Pereira nas cenas transladadas. Pode-se notar o quanto sua personagem é caracterizada como maldosa, ferina, pernicioso, venenoso, torpe e, não menos importante para caracterizar a ignomínia, afeminado. Ao longo da novela, Téo revela que, na

adolescência, fora apaixonado por Cláudio e que ainda conserva esse amor, daí a insistência em persegui-lo e em tratar de sua vida íntima por meio de notas maledicentes salpicadas em seu *blog*. Após sofrer uma série de percalços, dentre eles, o processo que Cláudio move contra seu detrator por calúnia e difamação, que afinal acaba sendo arquivado, no capítulo 128 Téo é preso por desacato à autoridade. Viver essa condição de encarcerado coroa a desonra e a degradação social infligidas por julgamento público pelo homossexual Téo, que segue destemido em sua cruzada contra o desafeto, por mais que isso implique em sua infelicidade e opróbrio. Ao ser algemado, Teodoro Pereira diz: “Não, algema, não, algema é muito cafona! (Evidentemente, os guardas o algemam). Põe com cuidado, com carinho, aí que coisa horrorosa! Eu sou uma vítima da hipocrisia social e ainda vou ter que usar essa algema horrorosa”. Cláudio, ao vê-lo com os membros perclusos, retruca: “Finalmente, o Téo vai ter o castigo que merece! A justiça tarda, mas não falha”.

Quase ao final da trama, Cláudio é esfaqueado ao tentar defender Enrico (Joaquim Lopes), seu filho, de uma agressão. Téo, movido pelo amor recalcado que sente pelo amigo de adolescência, aproveita-se da audiência de seu *blog* para pedir doações de sangue para Cláudio, que estava a um passo da morte. A campanha é exitosa e os dois se reconciliam no capítulo 181, conforme excerto a seguir, extraído de uma cena que se passa no hospital.

Cláudio: Olha, Téo, nunca viram tanta doação aqui no hospital, viu? Encheram o estoque e muitos pacientes vão se beneficiar dessa sua ação.

Téo: Quem poderia imaginar, não é? Eu agora me transformei num jornalista ético e também num filantropo! Para madre Teresa de Calcutá é um pulo, cruze! (*Império* - capítulo 181)

Ainda que de modo superficial, o entendimento entre ambos aponta para a possibilidade de que Teodoro, embora sôfrego por alcovitar lençóis alheios, é capaz de realizar boas ações e de se reconciliar com seu passado marcado por afetos mal elaborados.

Qual a convergência tácita entre as personagens Téo Pereira e Félix? Em que infinito essas paralelas se encontram? No plano da teledramaturgia, ambos correspondem aos momentos cômicos e coléricos da trama, prestam-se a purgar o exagero de sentimentos próprio do melodrama. Segundo Martín-Barbero (2015), com a proibição dos diálogos no teatro popular, em 1680, na França e na Inglaterra, em contraposição ao teatro culto, literário, “cuja complexidade dramática se expressa e se sustenta inteiramente na retórica verbal” (p. 165), o primeiro passou a depender sobremaneira da encenação, do exagero de expressões faciais, gestuais, isto é, da

chamada “pantomima”, e da dança. A encenação, portanto, era dependente da “fisionomia” da personagem, da mímica, da coreografia, “uma correspondência entre figura corporal e tipo moral” (p. 166). Basta mencionar o papel desempenhado pelos arlequins e polichinelos da comédia popular. O melodrama contempla circunstâncias de comicidade, terror, ternura e excitação, que são personificadas, respectivamente, pelas seguintes personagens-tipos: o *Bobo*, o *Traidor*, a *Vítima* e o *Justiceiro* que, em geral, são figuras esvaziadas e planas. Do mesmo modo, para Pallottini (2012), as personagens das telenovelas, herdeiras do melodrama, tendem a cumprir funções estipuladas pelo autor por meio de performances superficiais e muitas vezes incongruentes em relação à linha evolutiva esperada. São unidimensionais e flexíveis, o que abre a possibilidade de serem moldadas livremente pelos autores e diretores ao longo da trama, ao sabor dos gostos e desgostos da audiência.

Félix seria um contraponto a esse perfil, pois se trata de personagem complexa cujos traumas e vilanias decorrem da experiência dolorosa de rejeição por parte do pai, isto é, a trama da novela dedica-se a justificar seus atos de modo relativamente aprofundado, ao contrário do que ocorre, em geral, com os demais papéis. Além disso, ao longo do enredo, há um adensamento da “psicologia” da personagem, que assume diferentes facetas, que variam do traidor, que dissimula, disfarça, manipula, persuade, engana e comete maldades, ao justiceiro de si mesmo e do outro, paladino intrépido que se propõe a reparar e expurgar seus males e, com isso, autopurificar-se, sem o pudor de passar, nesse ritual de purgação, pelo burlesco, pelo ridículo, pela comicidade e pela autoexposição ao ridículo, que talvez seja a verdadeira tônica de seu funcionamento psicológico desde o início da novela. Já Teodoro Pereira configura-se como *personagem-sujeito*, rasa, plana, no entanto, com sua personalidade rancorosa e amarga, justificada por um passado de humilhações, injúrias e insultos, por não corresponder aos predicados da masculinidade hegemônica.

Então, o que ata Téo a Félix? Comicidade e homossexualidade. Qual seria a relação entre essas duas facetas, do ponto de vista da construção dramatúrgica nas telenovelas analisadas no presente estudo? E por que tanto um quanto o outro, de certo modo, passaram por experiências de redenção, relacionadas ao amor por um homem, Cláudio (um amor frustrado) e Carneirinho (um amor realizado)? Trata-se de um desafio a ser enfrentado adiante.

O outro: de corpo e alma

Do ponto de vista melodramático, segundo Martín-Barbero (2015), a figura do *Bobo*, semelhante ao palhaço de circo, presta-se a produzir “distensão e relaxamento emocional

depois de um forte momento de tensão, tão necessário em um tipo de drama que mantém as sensações e os sentimentos quase sempre no limite” (p. 170). Para o autor, a fala do Bobo é repleta de bordões e “jogos de palavra”. Há sempre algo de grotesco, de plebeu e irônico em sua persona.

As personagens ora analisadas povoaram a trama de bordões, à moda de refrãos ou estribilhos, que são formas narrativas de caracterizar a marca de uma personagem e/ou reiterar uma mensagem que se julga importante. A título de exemplo, Félix costumava dizer: “Será que piquei salsinha na tábua dos Dez Mandamentos?”, “A lei da gravidade é um crime contra a mulher!”, “Tenho motivos suficientes para acreditar que eu lavei cueca na manjedoura”, “Se eu gostasse de mulher, tinha virado ginecologista” (Notícia 8), algumas delas carregadas de misoginia. Já Téo Pereira costumava dizer: “Lembre-se: meu sexto sentido não me engana. Isso é bofe”, “Jornalismo é tudo o que alguém não quer que seja publicado, o resto é propaganda, querida!”, “E como dizia o Vinicius: o uísque é o melhor amigo do homem. É o cachorro engarrafado” (Notícia 9). A comicidade de ambos se ata à mordacidade, à corrosão do humor, sempre pronto a discernir algum defeito/falha no outro.

Guardadas as devidas proporções e diferenças em relação aos contextos sociais e históricos, pode-se discernir algo do aristocrata Lord Henry, de *O retrato de Dorian Gray*, o célebre romance escrito por Oscar Wilde (1891/2012), em Téo e Félix, pois os três exortam certo hedonismo e destilam mordacidade. Lord Henry carrega uma irresistível vocação para proferir máximas, que são pérolas da mais fina observação e ironia: “Você parece se esquecer de que sou casado, e que um dos encantos do casamento é que ele torna uma vida de enganos absolutamente necessária para as duas partes” (p. 10). Em outro trecho, ao consentir com o sentimento de Dorian Gray, que estranhava o fato de não se mortificar diante da notícia da morte de Sybil Vane, Lord Henry afirma: “Algumas vezes, porém, cruzamos na vida com uma tragédia que possui elementos artísticos de beleza. Se os elementos de beleza forem reais, a coisa toda simplesmente agrada o nosso senso de efeito dramático. De repente descobrimos que não somos mais os atores, mas sim os espectadores da peça. Ou melhor, somos ambos. Observamo-nos, e o simples encanto do espetáculo nos enfeitiça” (p. 120).

Voltando a Félix e Téo Pereira, a causticidade de ambos redundava na impressão de que cumprem a função da picardia, do escárnio, da mordacidade que leva o espectador a rir e se divertir enquanto procura relaxar no seu fim de noite. Por que duas personagens gays deveriam cumprir essa função? Obviamente, a veia cômica das referidas tramas não se restringia a ambos, pois outros núcleos contemplavam-na, mas qual o elo que se insinua entre homossexualidade e comicidade?

Butler (2016) afirma que o enquadramento normativo tende a reduzir o sujeito à identidade. Por mais que as telenovelas apresentem personagens não heterossexuais, esses tendem a ser reduzidos a clichês e caricaturas identitárias. Tratar Téo e Félix como *personas* dignas de riso, de certo modo, evoca as matrizes médicas que apontavam a homossexualidade como perversão, tal qual Foucault (1976/2009) descreveu em *História da Sexualidade I*, ao mencionar a “incontável família dos perversos que se avizinha dos delinquentes e se aparenta com os loucos” (p. 47). Na descrição do filósofo, “o homossexual do século XIX torna-se uma personagem” (p. 50), sua história de vida, caráter, fisiologia e anatomia corporal são discursivizadas e esquadrinhadas, visto que sua sexualidade está presente em todas as suas ações, no seu corpo e no seu rosto, “é um segredo que se trai sempre” (p. 50).

No caso das telenovelas globais, o texto, a gesticulação, as expressões faciais, dentre outras características das personagens gays, cumprem funções não apenas estéticas, padronizadas e pasteurizadas pela indústria cultural, mas também ressoam mecanismos de poder que aviltam a homossexualidade pela via do escárnio, da galhofa, da zombaria, o espectador ri não apenas do que *se diz*, mas, sobretudo, de *quem* diz. Os trocadilhos das reportagens a respeito do tema não são ocasionais: *A louca* (Notícia 4), entrevista com Paulo Betti a respeito de Téo Pereira; *Além do arco-íris* (Notícia 6), entrevista com Walcyr Carrasco sobre as personagens gays de *Amor à vida*; e a impagável manchete *Amor à biba* (Notícia 7), notícia sobre o relacionamento pudico de Félix e Niko.

A associação homossexualidade/loucura, metaforicamente apresentada na manchete *A louca*, data do século XVIII, quando os homossexuais passaram a ser classificados como “doentes do instinto sexual” (p. 234), segundo Foucault (1979/2011). A partir de então, os próprios homossexuais, ainda nas palavras do autor, passaram a escrever e a falar sobre si mesmos em alusão à literatura de Oscar Wilde e André Gide. Assim, do *amor que não ousava dizer seu nome* no longo período vitoriano passa-se a uma proliferação discursiva a partir do século XVIII.

O capítulo 157, de *Amor à vida*, ecoa narrativas da homossexualidade discursivizada e significada como doença. Nele, Félix é desmascarado pelo pai. Sua família, em especial, Paloma, sua irmã, descobre que ele atirou sua filha recém-nascida em uma caçamba de lixo. No capítulo seguinte, sua mãe, Pilar, até então sua maior aliada na família, repudia sua conduta e o chama de “monstro”.

Pilar: Você já me explicou tudo e claramente para toda nossa família, mais claro do que você foi, é impossível.

Félix: Mas, eu... eu... mesmo assim, mami... olha, eu sei que você deve estar horrorizada comigo.

Pilar: Estou horrorizada comigo por ter te criado.

Félix: Mami, não fala assim.

Pilar: Sai daqui, Félix, sai daqui, Félix . . . eu não tenho condições emocionais de conversar com você, agora sai daqui.

Félix: Num fala isso, mami, você tá me machucando.

Pilar: Machucando você? Depois de tudo o que você machucou a todos aqui, será que eu não fui clara quando eu pedi para você sair desse quarto? . . . Amanhã!

Félix: Mami, o que você tá guardando para falar comigo, mami?

Pilar: Pela última vez, sai daqui, você é um monstro! (*Amor à vida* - capítulo 158)

A associação das *personagens defenestradas* com termos relacionados à “monstruosidade” e à “doença” não se dá ao acaso e muito menos de forma episódica e pontual. Em *Império*, Cláudio e Teodoro Pereira altercam-se em boa parte da trama, ocasião em que os referidos enunciados emergem com a crueza da sordidez.

Cláudio: Não adianta se esconder atrás dessa porcaria de computador, ele tem um vírus, o teu vírus e tudo que ele faz é vomitar veneno, maldades e mentiras, você é doente, Téó, você é um sádico, quer descontar a sua infelicidade nos outros, mas eu vou acabar com isso e vai ser agora! (*Império* - capítulo 25)

Em capítulos posteriores, enunciações semelhantes são evocadas.

Cláudio: Então grita, chora, esperneia, mas pelo menos uma vez na vida... sua coisa asquerosa, pelo menos uma vez na vida seja homem!

Téó: Eu estou te avisando, se você tocar em mim de novo eu vou dar queixa na polícia!

Cláudio: Queixa, o quê! Você que invadiu o quarto do Léo e se escondeu no armário feito um ladrão.

Téó: Eu não estou brincando, se você se aproximar de mim novamente...

Cláudio: Vai fazer o quê? Vai reagir? Vai bancar o macho pra cima de mim? Vai encarar?

Téó: Tira essa mão pesada de cima de mim!

Cláudio: Eu não vou sujar minha mão de novo, só de te agarrar pelos cabelos ela ficou toda melecada.

Téo: Então podemos conversar, pelo menos, como duas pessoas civilizadas?

Cláudio: Você é tudo, menos isso! Uma pessoa civilizada não age feito um crápula, um canalha!

Téo: Chega, Claudinho. (*Império* - capítulo 67)

O discurso que relaciona homossexualidade à perversão, à monstruosidade/aberração e à doença pode ser analisado à luz dos questionamentos de Butler (2011) a respeito do que pode ser considerada uma vida digna de amparo, proteção e cuidado, ao passo que outras são reconhecidas como precárias, indignas, abjetas. Há um esforço de contraidentificação entre a audiência e Félix, tão à vontade na pele da “bicha má”. Se a sua comicidade e seu humor cáustico, por um lado, soam leves ou engraçados, por outro o diferenciam do restante dos homens heterossexuais, viris e supostamente sãos, uma vez que são heteronormatizados. Embora Félix não encarne plenamente o “rosto do mal”, sua mãe, sua irmã e demais familiares se sentem no direito de subjugá-lo e desmoralizá-lo, isto é, de considerá-lo monstruoso, hediondo e abjeto, ao menos quando se trata de esquadrinhar suas maldades.

Conforme se poderia interpretar, a partir da leitura de Butler (2011), “o processo de esvaziamento do humano feito pela mídia por meio da imagem deve ser entendido, no entanto, nos termos do problema mais amplo de que esquemas normativos de inteligibilidade estabelecem aquilo que será e não será humano, o que será uma vida habitável, o que será uma morte passível de ser lamentada” (p. 28). Graças a esse recurso que faculta inteligibilidades, alguns indivíduos podem ser facilmente desmoralizados e destituídos de sua humanidade, transformando-se, ao olhar alheio em pessoas, sórdidas e ignóbeis, indignas de compaixão e merecedoras dos piores castigos, incluindo a morte por execução sumária. Em nome dessa lógica mulheres são violentadas e espancadas, negros são massacrados, travestis são trucidadas, índios, prostitutas e mendigos são queimados vivos.

Embora as asserções de Butler estejam vinculadas aos discursos sobre tolerância veiculados no contexto do multiculturalismo e das guerras²⁰, a interpretação do que é uma vida, do que é um corpo, divide as pessoas e seus corpos entre aquelas que merecem salvação, apoio e ajuda humanitária, daquelas que, segundo essa lógica, devem sucumbir à execração e

²⁰Por exemplo, as torturas praticadas pelo exército americano na base localizada na baía de Guantánamo.

à morte. Pelo fato de a mídia estar implicada na produção social dessa divisão, sugere-se que tal interpretação possa ser expandida ao objeto do presente estudo.

Para Butler (2016), a referida cisão passa pelo corpo, que é meio para o encontro com o outro, condição para o desejo. O sujeito não *possui* completamente seu corpo, pois sua sobrevivência está ligada ao modo como, a partir dele e com ele, se relaciona com o outro. Por outro lado, no ato de coerção física, de violência, o corpo é desapropriado do sujeito, na medida em que é explorado e aviltado. Desse modo, as regulações de gênero impõem normas e discursos que definem, com pertinácia esquadrihadora, o sujeito e seu corpo. “O modo como sou apreendido, e como sou mantido, depende fundamentalmente das redes sociais e políticas em que esse corpo vive, de como sou considerado e tratado, de como essa consideração e esse tratamento possibilitam essa vida ou não tornam essa vida vivível” (p. 85). Esse enquadramento normativo define que alguns corpos serão considerados mais precários do que outros, assim como estabelece que tipo de vida “será digna de ser vivida, que vida será digna de ser preservada e que vida será digna de ser lamentada” (p. 85).

Para Butler (2011), a mídia “esvazia o humano” por meio de imagens. Pense-se aqui na metáfora eloquente dos corpos que são vampirizados por seres extraterrestres no clássico dos filmes B, *Vampiros de almas*, dirigido por Don Siegel em 1956. Nessa ficção científica terrorífica, as pessoas se tornam ocas, ou melhor, habitadas por outra subjetividade, que a comanda desde o interior, assumindo o lugar de sua consciência. Ao argumentar que a mídia esvazia o humano, Butler refere-se à representação pictórica de Osama bin Laden, associada ao terrorismo genocida, e a de Saddam Hussein, associada à tirania sanguinária. No caso de Félix, ao menos nos capítulos 157 e 158, momento decisivo da trama no qual suas maldades são escancaradas, embora no presente estudo as imagens não tenham sido transladadas e consideradas na análise geral, *closes* em seu rosto pareciam insistir na existência de uma vida desfigurada, monstruosa e subumana.

Para além das imagens, o raciocínio de Butler (2011, 2016) ampara a interpretação de que Félix e Teodoro Pereira são discursivizados, sobretudo, a partir da pantomima e da comicidade, haja vista que essa função atravessa suas personagens do início ao final de cada trama. O cômico, o escárnio, o ultraje, a afronta, o movimento de ser lançado à injúria, a infâmia e ao opróbrio, no fundo, podem evocar certo incômodo com as “sexualidades periféricas” (Foucault, 1976/2009, p. 50) e com vidas que são dignas de riso ou que dele prescindem para serem toleradas.

O cinismo e a ironia mordaz das referidas personagens constituem um meio chistoso para estampar a diferença de cada uma. Como a sociedade ocidental não parece disposta a

arrefecer a perseguição aos homossexuais, dada sua ameaça à ordem familiar monogâmica e reprodutiva, segundo Hocquenghem (1972/2009), o escárnio de Teodoro e Félix podem ser o meio de explicitá-la e, ao mesmo tempo, corrompê-la e ridicularizá-la pela via da caricatura.

Embora Félix tenha conquistado aprovação e afeição da audiência ao longo da narrativa, suas expressões cáusticas eram atribuídas à “bicha-má”, isto é, ao estereótipo negativo associado à masculinidade feminizada, considerada narcísica, pronta para o escárnio de quem passa por seu caminho. Um estereótipo que perdura por perpetuar a misoginia. Não é à toa que Félix se referia à sua secretária como “cadela”, ao pai como “papi soberano” e à mãe como “mami poderosa”. Quando estreita seus laços com Márcia, a “ex-chacrete” que fora sua babá, por ele alcunhada de “brega”, sua veia cômica ganha maior expressão, em especial, nas cenas em que vende cachorro-quente na rua 25 de março, conhecido centro de comércio popular da capital paulista. Ali a novela encontra um terreno perfeito para explorar as potencialidades cômicas extraídas do contraste entre os modos popular-suburbano-brega (Márcia) e classudo-quatrocentão-sofisticado (Félix) de “viver a vida”.

Nessas circunstâncias, *Amor à vida* apela para o padrão de como os gays sempre foram caracterizados nas telenovelas, especialmente ao longo das décadas de 1970 e 1980, como personagens ferinos, caricatos, afetados, feminizados, narcísicos e prontos para “rodar a baiana” e se expor ao ridículo. Por outro lado, é interessante notar como o autor da novela soube lidar, pelo menos no meio da trama, com a ambiguidade entre o bem e o mal, ao esboçar, paulatinamente, como o vilão se torna o mocinho da trama em seu processo de regeneração moral e normalização. Félix, de certo modo, sintetiza a participação dos gays nas telenovelas ao longo de várias décadas: inicialmente, é retratado como a “bicha má”, um vilão sórdido com orientação homossexual e, aos poucos, vai amenizando seu lado “monstro” e se aproximando do clichê do mocinho.

A telenovela, por sua forma elíptica, uma trama principal ligada a histórias secundárias, cujos personagens são planos e muitas vezes caricatos, não dá conta, e tampouco intenta representar a complexidade subjetiva humana. Em que pesem essas limitações, o que significa a ambivalência entre o bem e o mal na personalidade de Félix? A despeito das opressões sofridas na infância e na maturidade, narradas logo no início da telenovela, a personagem mostrava-se capaz de perpetrar as mais desprezíveis maldades, tais como atirar uma bebê recém-nascida em uma caçamba de rua e negar socorro à irmã desfalecida no banheiro do bar onde dera à luz em circunstâncias críticas.

Félix foi retratado, no princípio de *Amor à vida*, como um homem ambicioso e maquiavélico, ao passo que, no decorrer da história, arrependido, busca reparar os males

feitos, estratégia exitosa e que é recompensada, ao final da novela, com o beijo na boca trocado com Niko e com sua reabilitação selada pelas mãos dadas com seu pai, que marca de forma emblemática a última cena do último capítulo, o *happy end* mais aguardado do ano. Qual seria a ligação possível entre bem, mal, moralidade e homossexualidade? Para explorar essa questão, é útil recuperar as proposições de Butler (2011, 2015) a respeito da ética e da inteligibilidade que torna a humanidade de uns exultada e a de outros execrada.

O relato que alguém faz de si mesmo, segundo Butler (2015), é sempre dirigido para o *outro*, mesmo quando o sujeito está em atitude autorreflexiva, essa condição ensimesmada requer a elaboração do outro com base na linguagem. O valor ético da narração de si mesmo não se limita à questão de saber se essa é ou não adequada, mas diz respeito, sobretudo, ao fato de que “se ao fazer um relato de mim mesma, estabeleço ou não uma relação com aquele a quem se dirige meu relato, e se as duas partes da interlocução se sustentam e se alteram pela cena de interpelação” (p. 70).

Para a psicanálise, o ato da fala envolve uma dimensão dupla enquanto empenho de comunicar elementos sobre si mesmo, concomitante à recriação, sob transferência, de uma nova maneira de se relacionar. Em geral, diz-se que o objetivo normativo de uma análise é possibilitar que o paciente relate uma história única e coesa sobre si mesmo, de maneira a saciar seu desejo de autoconhecimento. No entanto, o argumento de que sujeito deve ser capaz de manter uma narrativa coerente sobre si mesmo, para estar em plena condição de saúde mental, é um equívoco a respeito da ética do trabalho analítico, pois “o ‘eu’ que começa a contar sua história só pode contá-la de acordo com normas reconhecíveis de narração de uma vida . . . na medida em que o ‘eu’ concorda, desde o início, em narrar a si mesmo por meio dessas normas, ele concorda em circundar sua narrativa por uma exterioridade” (Butler, 2015, p. 73) e, assim, pode se desorientar. O sujeito é primeiramente interpelado para, em seguida, constituir sua própria estrutura de linguagem e, assim, ser capaz de interpelar o outro. “Entramos em um ambiente comunicativo quando somos infantes e crianças que são interpelados e aprendem determinadas maneiras de interpelar de volta. Os padrões preestabelecidos dessa relacionalidade surgem como opacidade em todo relato que damos de nós mesmos” (p. 85).

No artigo *Vida precária*, Butler (2011) localiza de que modo o discurso, ao tomar a formação do sujeito antes mesmo dele poder dizer sobre si, pode apresentar feições morais que o tornam vulnerável, como se não fosse humano.

A estrutura do discurso é importante para a compreensão de como a autoridade moral é introduzida e sustentada se concordarmos com o fato de que o discurso está presente não apenas quando nos

reportamos ao Outro, mas que, de alguma forma, passamos a existir no momento em que o discurso nos alcança, e que algo de nossa existência se prova precária quando esse discurso falha em nos convencer. Mais enfaticamente, no entanto, aquilo que nos vincula moralmente tem a ver com como o discurso do Outro se dirige a nós de maneira que não podemos evitá-lo ou mesmo dele desviar. Essa implicação realizada por meio do discurso do Outro nos constitui, a princípio, contra nossa própria vontade ou, talvez colocado de forma mais apropriada, antes mesmo de formarmos nossa vontade. (p. 15)

Em um esforço interpretativo, pode-se aventar que a sujeição moral a que as homossexualidades estão submetidas representa a interpelação do outro que constrange, coage e oprime o eu que se constitui a partir desse outro. Isto é, o falar sobre si mesmo, a tentativa de construir uma história coerente ou elíptica sobre si, funda-se na interpelação e no reconhecimento do outro, de maneira que, no caso de Félix, um ambiente socializador heterossexista e misógino tende a violentar e a oprimir o eu em construção que, tempos depois, passará a ver a si mesmo como desviante, anormal e patológico, reproduzindo os clichês estereotipados, com suas tiradas sexistas, misóginas e LGBTfóbicas.

Por outro lado, a caricata “regeneração moral” de Félix, de vilão a mocinho, embora a princípio possa ser entendida como uma interpelação positiva de si e do outro, isto é, a tentativa de transformar seu fio narrativo como alguém capaz de dar e de receber afeto, é enquadrada heteronormativamente, visto que o protagonista alcança um relacionamento estável e familiar com seu parceiro, Niko. Em outras palavras, sob a égide coercitiva da heteronormatividade, a “bicha má” transforma-se em um “gay do bem” que ocupa os altos estratos do “regime de visibilidade” das homossexualidades, tal qual discutido por Miskolci (2014, 2015). Porém, a despeito de sua regeneração moral, o humor cáustico, do primeiro ao último capítulo, não abandona Félix. A característica chistosa e politicamente incorreta da personagem em questão, assim como de Téo Pereira, merece ser brevemente analisada à luz da psicanálise.

Freud (1905b/1996), em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, afirma que, dentre as diferentes formas de piadas, as hostis prestam-se a “explorar no inimigo algo de ridículo que não poderíamos tratar aberta ou conscientemente, devido a obstáculos no caminho” (p. 103). Como a civilização tolhe os impulsos agressivos, assim como os sexuais, o “inimigo” passa a ser atacado não tanto pelo uso da força bruta ou pela linguagem licenciosa²¹, mas, em especial, pela loquacidade beligerante. “Tornando nosso inimigo

²¹Expressão de baixo calão, palavrão.

pequeno, inferior, desprezível ou cômico, conseguimos, por linhas transversas, o prazer de vencê-lo” (p. 103). O chiste possibilita que o sujeito deplora o “inimigo” no que ele tem de ridículo, mas que não pode ser dito de forma franca e aberta. Freud afirma que o chiste tendencioso, no qual se enquadram a piada hostil e a cínica, depende de três elementos, a saber: *quem* criou o chiste, o *objeto* do chiste (do que se ri), além *daquele que o ouve* e dá risada. Essas modalidades de ditos espirituosos possibilitam, de certo modo, ultrapassar censuras e obstáculos impostos pelas restrições morais e, assim, gratificar pulsões agressivas ou sexuais.

Em outras palavras, o efeito de riso provocado por Félix ou por Teodoro Pereira pode ter certo tom agressivo. Como a homossexualidade, apesar de escrutinada e controlada, não pode ser ceifada, que se possa então tratar dela pela via do escárnio e que os gays possam, ao menos, entreter e fazer o público rir, tal qual a figura do *Bobo* no melodrama.

Aos chistes agressivos somam-se os cínicos que, em geral, versam sobre a instituição do casamento e suas regras, possivelmente corrompidas pelo marido e pela esposa. Além disso, podem assumir caráter de autocrítica – por exemplo, as piadas que os judeus fazem de si mesmos carregam a capacidade de apontar seus defeitos e suas qualidades (Freud, 1905/1996b). No caso das telenovelas, as *boutades*, tiradas espirituosas e engraçadas perpetradas por Téo Pereira e Félix a respeito dos próprios gays costumam carregar aspectos claramente depreciativos, basta mencionar os bordões anteriormente comentados.

A personagem Teodoro Pereira é especialmente fértil em destilar ironias e cinismos:

Érika: Você quer o quê? Que eu dê plantão na casa do Cláudio? Que eu siga o cara? Eu, hein! Não sou detetive particular.

Téo: Não é mesmo, querida. É apenas uma jornalistainha de araque, que não consegue me trazer nenhum furo! É claro que eu quero que você fique de butuca! Mas que ninguém veja você! E quando Cláudio sair para sua caminhada, você segue o infeliz, anota direitinho o itinerário e depois me traz o nome e endereço desse... digestivo milagroso! O licor de jenipapo acaba de ganhar um grande concorrente, fortíssimo! E algo me diz que dessa vez é muito, mas muito mais interessante! (*Império* - capítulo 8, ao suspeitar que Cláudio Bolgari dá suas escapadas e sai às escondidas da mulher, na calada da noite, para se encontrar com um amante)

Téo: Preso, não! Me larga! O que eu fiz? Me soltem seus brutamontes, olha aí, está me machucando [saindo da sala, dirigindo-se ao corredor, onde encontra Érika, jornalista

que o auxilia no *blog*]. Isso aqui é uma república das bananas! Das bananas, não, dos bananas, porque só tem frouxos e enrustidos. (*Império* - capítulo 128, ao ser preso e algemado por desacato à autoridade)

No primeiro excerto apresentado, Teodoro Pereira faz referência à informação de que Cláudio tinha como hábito fazer caminhadas noturnas, após o jantar em família. A ironia provém da palavra *licor*, bebida considerada digestiva. No caso, o licor “desfrutado” por Cláudio não seria o alcóolico, mas sim os momentos de deleite vividos nos braços de seu presumido amante. No segundo excerto, Téo espicaça a autoridade policial, aludindo à expressão de que o Brasil, na condição de país latino-americano – portanto, pobre e tratado até há pouco tempo como *quintal* dos Estados Unidos – é uma república das bananas, porém, ao trocar o adjunto adnominal, destaca que o país, em especial os guardas que o estavam prendendo, seriam todos “bananas, frouxos e enrustidos”.

As *personagens defenestradas* correspondem à diferença que só pode ser assimilada por meio do escárnio e do riso. Em outras palavras, são objeto de troça, pois, por serem afeminadas, ostentam a homossexualidade que não foi normalizada e que, portanto, incomoda os ditames monogâmicos e reprodutivos que regulam o sistema sexo/gênero. Sua “anormalidade” ou “perversão”, se não é questionada explicitamente, serve-se da comicidade como forma de crítica. No caso dessas personagens, tornar-se visível e alcançar o *status* de protagonista da trama, tal qual ocorre com Félix, não significa angariar automática aceitação do público, muito pelo contrário, pode constituir apenas um modo como as relações de poder destacam a diferença, ao revelá-la, para poder então desqualificá-la pelas vias sutis e/ou hostis do cômico.

5.4.2 Armário e hegemonia heterossexual

Na presente subseção, serão apresentadas as formações discursivas a respeito do uso caricatural da noção de armário nas telenovelas, e de que modo a hegemonia heterossexual repercute na construção das personagens.

Duas caras, duas vidas

Discutir as formações discursivas relacionadas à presença da categoria armário, tanto no plano das telenovelas quanto no plano acadêmico, é tarefa complexa, visto que o termo em

questão precisa ser relativizado e contextualizado. Para Halperin (2000), a experiência do armário (*closet*) apresenta de forma indelével o quanto o poder permeia todas as relações sociais, ainda que dividido de modo desigual e estabilizado dinamicamente nas instituições sociais. O único motivo para o sujeito permanecer no armário é a proteção das diferentes formas de depreciação social que lhe seriam adjudicadas, caso manifestasse publicamente sua “orientação sexual”. Por mais que o *closet* proporcione aos gays privilégios que não seriam gozados de outra forma, não se pode afirmar que corresponda a uma experiência de liberdade, assim como *abrir o armário* não significa que o “sujeito será livre”, muito pelo contrário. Sair do *closet* representa expor-se a diferentes modalidades de perigos e constrangimentos, fruto das fantasias que os héteros projetam nos gays, sendo que cada gesto, expressão e frase proferidas pelos últimos serão vistas como expressão irrevogável do reconhecimento público da homossexualidade.

Cunhado por Sedgwick (2007) para se referir à experiência dos homossexuais, ao longo do século XIX e parte do século XX, com base na análise de romances da literatura inglesa, o conceito em questão deve ser recriado/adaptado/criticado para tratar do modo como gays lidam com mecanismos de regulação social e visibilidade no século XXI, segundo Miskolci (2014). Para o referido autor, “a fórmula do ‘assumir-se’ precisa ser situada cultural e historicamente, como uma resposta localizada e datada, para uma problemática que poderia ser melhor compreendida como a continuidade da hegemonia heterossexual, como definidora do que pode ser visto e reconhecido socialmente” (p. 58).

No que tange à sexualidade, o uso contemporâneo de dispositivos móveis (*smartphone*, *tablet*) levou a modificações no regime de visibilidade/invisibilidade do armário, visto que, atualmente, é possível procurar parceiros para diferentes fins, de modo particular e privado, sem obrigatoriamente expor-se a lugares públicos (Miskolci, 2015). Mas não se trata apenas disso. Com o advento das redes sociais, pautas de diferentes movimentos sociais, em especial da luta LGBT, alcançaram ampla visibilidade e, de certo modo, ecoam na produção das telenovelas e nas reações do público aos conflitos que são encenados. Para Abreu (2015), as redes digitais tornaram hipervisíveis diferentes formas discursivas e representações visuais que, anteriormente, eram de domínio íntimo/privado, e assim possibilitaram que as diferenças fossem exploradas e vistas²².

²²Por outro lado, segundo Türcke (2010), ao confundir os polos de produção/emissão da indústria cultural com aqueles relacionados à recepção, o espectador pode, ao mesmo tempo, assistir à telenovela e comentá-la nas redes sociais. A compulsão pela emissão de imagens e informações podem levar o sujeito a cair em espécie de “vazio”, ocultado pela constante produção de conteúdo (fotos, vídeos).

Como a teleficção, em geral, depende de tipos, *personagens-sujeitos*, conforme expressão de Pallottini (2012), cujas ações e comportamentos são justificadas por aspectos pessoais e singulares, as personagens gays acabam por ser representadas de modo caricatural e identitário, logo, o conceito de armário, salvaguardadas as ressalvas anteriores, parece útil para interpretar as enunciações dessa natureza. O dispositivo do armário não deve ser reduzido à dicotomia *sair* ou *não sair*, visto que se trata de regime cuja visibilidade é instável. Por exemplo, em algumas situações “gays assumidos” negam sua “orientação sexual” em decorrência de constrangimentos morais ou do receio de perder oportunidades (entrevista de emprego). Logo, o dispositivo do armário depende do controle da sexualidade/verdade de alguém por parte de um julgamento público, coletivo.

Em *Império*, por cerca de 50 capítulos, a equipe encarregada de produzir a novela explorou a “vida dupla” de Cláudio Bolgari a partir de múltiplas estratégias, tais como a paranoia da personagem em ter a “verdade” de sua homossexualidade revelada, ameaças reiteradas por parte de Téo Pereira, discussões entre Cláudio e Leonardo que culminaram no fim do relacionamento de ambos, reatado apenas no final da trama, dentre outras peripécias. Segundo Pallottini (2012), é da natureza da telenovela ser iterativa, repetitiva, pois sem esse recurso o autor não consegue sustentar mais de 200 capítulos de ficção. A perseguição obsessivamente perpetrada por Teodoro Pereira era tema dos diálogos entre Leonardo e Cláudio:

Cláudio: Ele quer me destruir, é isso, ele quer escancarar naquele *blog* nojento dele a minha privacidade, a minha vida secreta, a minha sexualidade, ele resolveu me pegar de bode expiatório!

Leonardo: Ih, não, mas ele não pode fazer isso sem provas!

Cláudio: E vai arranjar provas muito em breve!

Leonardo: Olha só, Cláudio, nós dois somos discretos, entendeu? No que depender de mim, ele não vai ter como fazer nada com a gente.

Cláudio: Ele vai arranjar provas de qualquer jeito, ele é um jornalista marrom, joga sujo, vai dar um jeito! A não ser que eu mude radicalmente a minha vida. (*Império* - capítulo 13)

No capítulo 12, Téo posta em seu *blog* a seguinte nota a respeito de Cláudio, mantendo sua identidade em suspenso. “Estou falando de pai de família, sério e compenetrado, famoso no *high society* carioca. Te contei, não? Todo mundo tem um lado

podre... E ele também. Mais detalhes, em breve. Me aguardem!”. O suspense se arrasta por vários dias, como é próprio dos folhetins eletrônicos. No capítulo 21, o blogueiro sugere que irá publicar a foto de um famoso “beijoqueiro” da cidade e destila seu veneno: “O rapaz é um ilustre desconhecido, mas o cidadão que o beija é uma figura de proa da nossa sociedade. Quem é? Eu farei um pouco de suspense, mas depois eu conto quem é o beijoqueiro”. Cláudio, por vários capítulos, se desespera com a possibilidade de haver registros fotográficos de seus momentos íntimos com Leonardo.

Finalmente, nos capítulos 53 e 54, Teodoro Pereira aproveita-se da ocasião de importante festa da joalheria Império para publicar, em seu *blog*, duas imagens de Leonardo e Cláudio, flagrados juntos, na rua, em posição comprometedora. Em uma das fotos os dois se beijam. De fato, o único “beijo gay” da novela foi estampado nessa fotografia, na qual aparecem os dois namorados, em plano médio, uma vez que as cenas de encontro íntimo no apartamento de Leonardo se limitaram a mostrar suas conversas destituídas de conteúdo afetivo, encenadas no mais pudico recato. Como a intenção de exibir o beijo do casal não foi concretizada, em decorrência de provável rejeição do público, de modo sutil, a equipe de produção conseguiu alcançar um consenso, pois, se de fato não foi exibido, o polêmico beijo gay ao menos pôde ser fotografado. Ainda que Téo Pereira fosse sempre absolutamente debochado e exagerado, paradoxalmente o autor da novela soube explorar a efeméride de modo delicado, pois nem todos telespectadores devem ter percebido que houve o registro de um beijo entre dois homens na trama.

Em *Amor à vida*, o termo “vida dupla” associado à caricatura do armário, também foi explorado por Walcyr Carrasco. No capítulo 4, Edith, esposa de Félix, descobre que ele a traía com Anjinho. Indignada, afirma que, embora muitas pessoas comentassem: “Mas ele não é gay? Mas ele não é gay?”, achava que se tratava do “jeitinho divertido” do marido. Nota-se que há algo escamoteado no diálogo do casal, como um jogo subterrâneo, um significado oculto, um conteúdo que resiste à nomeação. De fato, a esposa não condena propriamente o comportamento adúltero do marido, mas o fato de ele ter se relacionado sexualmente com outro homem.

Félix: Chega, chega, tá bom, tá bom... tá, eu não vou mentir, aconteceu, meu amor, mas foi um deslize, foi apenas um deslize...

Edith: Eu sempre te achei um homem tímido, sabe, na cama. Você sabe que eu tive outros namorados antes de você.

Félix: Você não vai fazer comparação agora...

Edith: Não vou, não vou, sei que é humilhante demais para mim! Eu vou me divorciar de você, Félix. Eu não vou suportar ficar casada com você depois do que eu vi, não depois do que eu vi. Vai ser melhor para você se separar também, Félix, o mundo mudou, vá viver sua vida. Vá ser feliz, vai!

Félix: Meu pai, meu pai jamais admitiria.

Edith: O que você disse? Você tá comigo por causa do seu pai, Félix?

Félix: Não... Edith, eu confesso, eu sempre me senti diferente. Na escola, os meninos brincavam, mexiam comigo, caçoavam, na medida que eu fui crescendo eu fui tomando consciência da minha diferença. Falam muito em opção, opção é uma palavra errada, eu sou assim, porque eu nasci assim [chora]. Mas, olha, eu batalhei pra mudar, eu nunca quis ser desse jeito. Eu tive namoradas, eu nunca frequentei lugares gays, agora meu pai, você sabe, família libanesa, machão, eu... queria ter uma família, eu queria poder mostrar pra ele, olhar e dizer: “Pai, eu sou igual a você”, e aí eu te conheci. Eu aprendi a gostar de você, Edith, eu aprendi a gostar do seu corpo. Olha, eu não nego, eu tive até inseguranças no começo de não conseguir, mas eu consigo, eu não consigo, meu amor? Mais do que isso, eu te faço feliz, essa é a vida que eu quero.

Edith: Pra que, Félix, pra mostrar pra tua família? Pra garantir a herança?

Félix: Não, eu me sinto melhor assim, sendo um homem, um pai de família, tendo esposa, tendo um filho. (*Amor à vida* - capítulo 4)

Ao confirmar à Edith que, de fato, estava se encontrando com Anjinho, Félix, no capítulo em questão, suplica que ela o perdoe, que ele havia cometido um deslize, do qual se lamentava, mas que não a trairia mais: “Eu abri uma frestinha da porta do armário, eu dei uma escapadinha, mas volto! Eu entro dentro do armário e tranco a porta com cadeado, eu juro! Não me deixa, não me deixa!”.

No decorrer da trama, descobre-se que o envolvimento de Félix com Edith foi armado por César que, desconfiado da homossexualidade do filho, pagou Edith para seduzi-lo e se envolver com ele. O “casamento arranjado” de Edith com Félix é sustentado também pelo interesse de sua mãe, a ambiciosa Tamara (Rosamaria Murtinho), descrita como sogra “aproveitadora”, agregada que vive na casa do genro às expensas de seu dinheiro, “segurando” o casamento da filha “aos trancos e barrancos” em nome da precária estabilidade financeira de ambas, proprietárias de uma loja de roupas pouco rentável. Edith trabalhava como profissional do sexo, ocasião em que conheceu César e aceitou ser paga por ele para “conquistar” Félix.

Em síntese, posteriormente, o espectador é esclarecido de que, Edith, na realidade, era uma trabalhadora do sexo que fora contratada pelo futuro sogro para seduzir e se casar com seu filho, dando-lhe uma família e uma vida respeitável; Edith engravidara do sogro e omitiu também esse fato de Félix, fazendo-o acreditar que o filho era dele. No entanto, no final da novela, o autor recua, de certo modo, e constata-se que Jonathan é mesmo filho de Félix.

A despeito desses antecedentes nada louváveis, em alguns momentos da trama, Edith cumpre o indigno papel de “mulher traída”, inconformada por ter sido “enganada” pelo marido, embora duvidasse de antemão de sua “orientação sexual”. Em outras situações, sempre em conluio com a mãe, busca tirar proveito da fortuna de Félix para garantir sua sobrevivência e o acesso a um estilo de vida suntuoso. Tamara cumpre a função de alcoviteira, com seu jeito ladino de manipular a filha, sempre disposta a tirar o melhor proveito do que lhe cai nas mãos. A despeito disso, Edith revela-se, desde o início da trama, apaixonada pelo vilão que, em nome da honra, da família e da vontade de corresponder aos anseios do patriarca da família, sucumbe ao expediente da “vida dupla”

A expressão armário, consagrada em Sedgwick (2007), faz-se concretamente presente na fala de Félix: “eu abri uma frestinha da porta do armário, eu dei uma escapadinha, mas volto”. Isto é, a ideia de que a homossexualidade deve ser vivenciada às escondidas, no segredo das alcovas, nunca revelada ou sequer comentada explicitamente, em nome do sagrado dever de preservar o bom nome da família, ao que se soma o interesse do vilão em manter a herança do pai em suas mãos. O regime do armário alimenta uma série de oposições, de pares antitéticos ligados à sexualidade, intimidade / segredo, homossexualidade / heterossexualidade, virilidade / feminização. O fato de romper com os primados da heterossexualidade expulsaria Félix da linha sucessória da família. Casar-se com Edith, afastando definitivamente os rumores que pairava sobre sua sexualidade, pareceu ser uma solução de compromisso perfeita, um meio de atender às determinações do pai, assim como de ser por ele reconhecido como digno de pertencer ao clã dos Khoury, ainda que apenas formal e socialmente.

Por volta da metade da trama, Edith percebe que o marido continua se relacionando com Anjinho. No capítulo 63, cansada de ser traída, aproveita a ocasião de um jantar em família para revelar a todos, de modo bombástico, que Félix é gay. Nessa cena, inicialmente, Félix desce para jantar, esbravejando com Edith, afirmando que a encontrou na cama do casal com um amante, fato por ela comprovado. Ele então pede a separação. Edith se aproveita da comoção provocada pela revelação em pleno jantar de família para “desmascarar” a

homossexualidade do marido, afirmando que ele não cumprira com o que havia lhe prometido: “voltar para o armário”.

Inicialmente, o vilão nega a acusação da esposa, no entanto, sua antagonista tem “cartas na manga”, fotos em que Félix aparece trocando carícias com Anjinho. O vilão agride a esposa que passa a chamá-lo de “bicha” diante de toda a família. Chocado, César nega o perdão, implorado pelo filho, e determina categoricamente que ele reprima sua “orientação sexual”, caso queira continuar trabalhando no hospital da família. A “saída do armário” de Félix acontece de forma traumática, chocando os Khoury no momento sagrado dedicado à refeição em família. Os princípios conservadores e supostamente puritanos da família são sacudidos. Embora o pai desconfiasse de sua “heterossexualidade”, o casamento com Edith permitira enquadrar o filho aos ditames da heteronormatividade, ainda que forçosamente, fazendo prevalecer os parâmetros hegemônicos da masculinidade. De acordo com Oliveira (2004):

A masculinidade, na qualidade de lugar simbólico de sentido estruturante, impõe aos agentes masculinos uma série de comportamentos e atitudes imbricados como valores tradicionais capazes de manter uma taxa de conversibilidade entre ela e o poder simbólico, de tal forma que permita aos homens reatualizar todas aquelas qualidades típicas de quem é digno, segundo esses valores, de possuir as prerrogativas de poder frente às mulheres e aos outros homens que não estão à altura de cumprir suas exigências e provar sua competência enquanto reprodutores do regime de gênero mediante a adoção dos comportamentos qualificados como tipicamente masculinos. Esses valores se apresentam como ideal cultural, ainda que de modo difuso e diferenciado, nas diferentes camadas sociais, através de instituições e apoios de toda ordem (p. 195-196).

Em que pese a inspiração bourdieusiana na asserção supracitada, pode-se afirmar que o apelo ao casamento “disfarçado” e à formação de uma família prestou-se a “masculinizar” Félix, convertendo-o aos ideais paternos, embora em várias cenas ele apresente expressões e gestos tidos como feminizados. Conforme prescreve a matriz compulsória da sexualidade, gays, lésbicas e transexuais figuram nos patamares mais baixos da hierarquia social, embora haja diferenciações entre as próprias pessoas não heterossexuais a partir de intersecções com outros marcadores da diferença, como raça, etnia e classe social. No caso, Félix, a despeito de viver nos desvãos do armário, é homem, rico, branco e bem-sucedido, o que o coloca em posição superior do ponto de vista da hierarquia, pelo menos entre homossexuais cisgêneros.

Descrito como interesseiro, a novela apresenta, em várias ocasiões, representações bastante licenciosas e estereotipadas do vilão, como se ele estivesse sempre à “caça” de um parceiro para transas ocasionais, característica reiterada na personagem de Téo Pereira, em *Império*, que não resiste aos encantos do “michê”, Robertão. Essas representações espelham a suposta erotomania dos homens gays. Nas telenovelas, é comum a presença de personagens jovens, viris e heterossexuais, que são constantemente assediados por gays, variando se os primeiros se aproveitam ou não da situação para tirar algum benefício. Em *A favorita* (2008-2009), escrita por João Emanuel Carneiro, Halley (Cauã Reymond) aproxima-se do ingênuo Orlandinho (Iran Malfitano), jovem que o ama platonicamente, em busca de relações privilegiadas na alta sociedade, assim como Jacques (Júlio Rocha) faz com Félix, em *Amor à vida*. No entanto, no final da trama, Orlandinho casa-se com Céu (Deborah Secco).

No caso de *Amor à vida*, Félix se interessa por Jacques, médico que trabalhava no hospital, os dois se aproximam e o vilão acaba por revelar ao “amigo” que, devido às pressões do pai, sempre crítico e desgostoso porque o filho “desmunhecava” desde criança, acabou por se casar com Edith, pois queria ser “aceito pelo pai” e, assim, poder ser “considerado normal”. Nesse diálogo, Félix apresenta-se como um homem frágil e que sempre se sentiu deslocado em seu meio familiar e social. Jacques pergunta ao vilão, que acabara de lhe expor sua fragilidade, se ele, então, seria um “ex-gay”, ao que o outro responde: “ex-gay não existe, ex-gay é um cara que mente para si próprio, eu não, eu sou um cara muito franco, eu me olho no espelho e eu sei quem eu sou”. Félix termina a conversa dizendo que pode satisfazer as curiosidades sexuais de Jacques que, por sua vez, “pede um tempo” para pensar a respeito. No capítulo 96, quando o médico se mostra interessado pelo vilão, com o objetivo de conquistar o cargo de chefe da equipe de cirurgia do hospital, Félix recusa a “cantada”, afirmando que o “momento passou” e que reatou seu relacionamento com Anjinho. A lubricidade de Félix vai ao encontro das proposições de Hocquenghem (1972/2009), para quem a sociedade tende a “hiper-sexualizar” o homossexual, como se qualquer homem despertasse seu desejo.

As experiências de discriminação e rejeição familiar e social sofridas por Félix ao longo da vida, em decorrência de sua performance feminizada e, de certo modo, pantomímica, opõem-se aos “discursos de cunho misógino, sexista e racista” por ele emitidos de forma diluída, “menos perceptível e mais naturalizada” na trama (Silva, 2015). Embora a telenovela coloque em pauta a homossexualidade e os preconceitos sofridos pela personagem principal desde a tenra infância, quando se trata da misoginia de Félix, não há qualquer preocupação de condenar explicitamente o aviltamento do feminino de que o protagonista se serve para alimentar seu lado cômico e jocoso.

As telenovelas analisadas no presente estudo utilizam a expressão *armário* para se referir ao conflito das personagens entre *esconder* ou *tornar pública sua verdade*, isto é, sua “orientação sexual”. Como as personagens dos folhetins eletrônicos tendem a ser planas e rasas, em virtude da multiplicidade de tramas e de núcleos que perfazem o enredo, a categoria em questão mostrou-se adequada para fazer referência ao modo como essa experiência se resume a “assumir-se” ou à vivência paranoide de se esconder e temer ser descoberto. No entanto, do ponto de vista do sujeito empírico ou em obras da literatura, do cinema²³, dentre outras expressões artísticas, essa dinâmica se mostra mais ambígua, conflituosa e irredutível quando comparada à versão caricatural apresentada na teleficção.

5.4.3 Relações afetivas

Na presente subseção, serão apresentadas as formações discursivas formuladas a respeito das relações afetivas mantidas pelas personagens gays, atentando-se para como o discurso normalizador segmenta a formação dos pares amorosos.

Corações atados

Antes de tratar especificamente das relações afetivas, cumpre destacar que as *personagens normalizadas*, de certo modo, se confundem com as *personagens no armário*. A distinção entre ambas foi estabelecida principalmente para facilitar a análise do *corpus* em face da quantidade de cenas transladadas. A ambiguidade entre esses dois perfis decorre do fato de que a experiência de *sair do armário*, ao menos nas telenovelas analisadas, implica, em geral, certa normalização. Por exemplo, nos derradeiros capítulos de *Babilônia*, Sérgio se “assume” gay para amigos e familiares. No último capítulo, concretiza essa condição ao pedir Ivan em casamento, convite selado com um discreto e pudico beijo entre ambos.

As *personagens normalizadas* são representadas por homens viris, masculinos, higienizados e que não apresentam gestos/traços considerados femininos. É o caso de Leonardo, em *Império*, Anjinho e Eron, em *Amor à vida*, embora o último, no decorrer da

²³O filme *Queda livre* (*Freier Fall*, Alemanha, 2013), dirigido por Stephan Lacant, narra os dolorosos dilemas vividos por Marc (Hanno Koffler), policial que se envolve com Kay (Max Riemelt), seu colega de quarto na academia de treinamento. No longa-metragem, a partir de uma discussão, o embate físico entre os dois, aos poucos, se transforma em interesse sexual e expressão de sentimento afetuoso. A partir desse acontecimento, Marc tem de lidar com o confronto entre ficar com sua esposa e seu filho recém-nascido ou ceder ao afeto visceral que sente por Kay, além do peso de confrontar os desígnios típicos da masculinidade hegemônica nos meios militares e policiais.

trama, abandone Niko para se envolver com Amarilys, reativando assim seu passado heterossexual, além de Sérgio, que também pode ser incluído no perfil das *personagens no armário*. A expressão “discreto”, de certo modo, identifica e qualifica essas personagens. Em *Império*, Leonardo a reitera quando Cláudio se mostra temeroso de que Teodoro Pereira revele seu “segredo”. Em *Babilônia*, durante uma discussão motivada pelo fato de Ivan ter deixado Sérgio esperando-o na porta do cinema, visto que havia se envolvido em uma briga com Guto, em determinado momento da discussão, Sérgio trata da importância de “se preservar” para que ninguém descubra que ele é gay.

Ivan: Tudo bem. Desculpe, eu não queria ter te tratado assim também. O que você acha da gente marcar um outro cinema, pra não ficar...

Sérgio: Não, não, melhor não... eu acho que eu não tô preparado pra ter uma relação com uma pessoa como você.

Ivan: Como é que é? Você tá terminando comigo?

Sérgio: A gente se dá bem, Ivan, mas você se expõe muito... eu não sou assim... eu prefiro me preservar.

Ivan: Se preservar? Se preservar, Sérgio? É por causa de pessoas como você que a gente é atacado no meio da rua, pessoas que querem se preservar, é por isso que eu prefiro que eles me ataquem, que eles me xinguem, que eu não abaixo a cabeça não, porque eu não sou covarde!

Sérgio: Eu também não sou covarde, tá bom? Eu só não quero virar alvo de ataques, de comentários, de chacotas.

Ivan: Isso é desculpa sua, você tem preconceito com você. Isso é covardia sim, medo de ser feliz, mas tudo bem, se é assim que você prefere [abre a porta], vai, volta, entra no seu armário de novo e me deixa em paz. (*Babilônia* - capítulo 117)

Conforme o excerto anterior, nota-se o quão a expressão armário é utilizada para tratar daqueles que têm receio de que descubram seu segredo, sua verdade encoberta. No capítulo 97 de *Babilônia*, Paula, ao conversar com seu irmão, Ivan, afirma que Sérgio “está dentro do armário, mas arranhando a porta para sair”. Ivan aproveita a deixa e enumera aspectos que ele reconhece na identidade do amado e que, a seu juízo, já deveriam tê-lo levado a se “assumir”. Sérgio diz: “Executivo, quarentão, já era para ter se situado, né? Mas chega perto de mim, parece um adolescente”. A música tema do casal também faz referência a um amor doído e discreto. Trata-se de *Ilusão à toa*, composição de Johnny Alf, gravada por Gal Costa no

álbum *Estratosférica* (2015). “Olha, somente um dia / Longe dos teus olhos / Trouxe a saudade do amor tão perto / E o mundo inteiro fez-se tão tristonho / Mas embora agora eu tenha perto / Eu acho graça do meu pensamento / A conduzir o nosso amor discreto / Sim, amor discreto pra uma só pessoa / Pois nem de leve sabes que eu te quero / E me apraz essa ilusão à toa”.

A discrição do amor e das atitudes das *personagens normalizadas* é herdeira direta das representações midiáticas, ligadas à política assimilacionista, representada por gays e lésbicas que, durante a década de 1980, segundo Spargo (2017), além de reivindicar equidade, direitos e proteção legal, buscou associar a homossexualidade a uma “imagem positiva”, politicamente neutra, que elevasse a autoestima do grupo e conformasse determinado *estilo de vida*, alinhado ao discurso heteronormativo. “Isso envolvia a crítica a imagens homofóbicas e negativas difundidas na mídia, incluindo os populares estereótipos *camp*²⁴ das séries de TV que eram vistos como prejudiciais (*queerizantes*) à imagem de gays e lésbicas” (p. 26).

Essas campanhas, ao mesmo tempo em que criaram uma espécie de *cultura gay* ou *cultura lésbica*, exigiam que seus/suas integrantes saíssem do armário com vistas à representatividade pública. A política assimilacionista, por outro lado, ao alinhar-se a valores hegemônicos, rechaçava aqueles/aquelas que não se enquadravam nos padrões hegemônicos e, concomitantemente, pasteurizava as sexualidades dissidentes ao abrandar suas diferenças e neutralizar seu caráter subversivo, normatizando-as. Além disso, davam preferência a valores e a estilos de vida próprios da classe média branca. A política assimilacionista, embora tenha lutado por igualdade e maior aceitação, privilegiou identidades normalizadas, ligadas ao padrão branco, hegemônico, monogâmico, o que redundou em críticas internas por conta de diferenças cruciais por ela não contempladas (Spargo, 2017).

A lógica assimilacionista normatiza personagens como Leonardo, Cláudio, Sérgio, Anjinho e Eron. Ainda que possa ser uma impressão subjetiva, parece faltar paixão e lascívia nas cenas entre Cláudio e Leonardo. Não é apenas a “falta de química” entre os dois atores, de resto, heterossexuais convictos. Trata-se de um amor pasteurizado pelo enquadre da tela, pelos cortes que a equipe de produção realizou para não “provocar” demasiadamente o público (Notícia 14), especialmente a parcela conservadora que vem se manifestando de forma crescente no espaço público. Em determinada altura da trama, ao deixar de ter seus gastos bancados por Cláudio, além de fracassar na carreira de ator, Leonardo chega ao

²⁴Termo originalmente próprio da “subcultura homossexual”, que diz respeito à estética exagerada e estilizada que tende a hiperbolizar a feminilidade por meios performáticos, comum na interpretação de *drag queens* (Balieiro, 2017).

extremo da degradação social e passa a ser morador de rua. A experiência de rua da personagem é edulcorada e não chega a convencer, pois a própria emissora, nas postagens em que divulga e antecipa a trama para atrair audiência, descreveu-a do seguinte modo²⁵: *Mendigo gato! Sozinho e deprimido, Leonardo vai virar morador de rua.*

Para Hamburger (2011), o padrão brasileiro de telenovela, constituído ao longo do regime de exceção (1964-1985), refletiu a modernização do país a partir do estímulo ao consumo de massa em um universo branco, platinado, superficial e sedento por *glamour*, metropolitano e ligado aos valores, crenças e atitudes ideais das classes médias e altas. Desse modo, na associação *mendigo gato* há a tentativa de alçar Leonardo ao tipo do *mocinho abandonado*, ou melhor, do *príncipe abandonado*, que sofre de desamparo pela perda do amado. Além disso, nota-se o reflexo das políticas assimilacionistas, destinadas a integrar gays ao universo heterossexual com base em discursos normalizadores, pois o príncipe passará por experiências de privação e provação, de sofrimento e dor, que colocam sua virilidade à prova e acabam por referendá-la.

Leonardo não é o único príncipe gay abandonado da teleficção. Muito pelo contrário, as pesquisadoras suecas Rosqvist e Andersson (2016) discutem o “amor” como uma estratégia retórica largamente utilizada na imprensa gay sueca no período 1969-1986, e a coloca em relação aos significados cambiantes do sexo e do amor nesse período marcado pela emergência da contracultura até a emergência da aids. As autoras argumentam que, durante esse período, os significados da subjetividade homossexual mudaram rapidamente em diversos níveis sociais. Emergiram novos ideais de abertura e, paralelamente, o amor monogâmico tornou-se um tema mais dominante na imprensa gay sueca. Essas representações tendiam a excluir as expressões de práticas sexuais baseadas principalmente na obtenção de prazer. Houve mudança das construções discursivas das práticas sexuais, que passaram do enaltecimento do sexo desvinculado para o sexo condicionado ao amor. Também houve a transformação do “amor por amor” para uma valorização do amor condicionado ao casal, ou seja, ao regime monogâmico, mais uma rendição ao padrão heteronormativo. A apreciação das relações monogâmicas encontra seu auge com o discurso biomédico que ganhou força com o advento da aids. Nele, o policiamento moral sobre o comportamento alheio se disfarça em ideal de saúde pública.

O estudo de Rosqvist e Andersson (2016) evidencia o quanto é relevante investigar os produtos da indústria cultural, como a mídia impressa, para compreender as transformações

²⁵<http://gshow.globo.com/novelas/imperio/extras/noticia/2014/10/mendigo-gato-sozinho-e-deprimido-leonardo-vai-virar-morador-de-rua.html>

ocorridas na percepção social sobre a homossexualidade e, principalmente, para entender de que modo as construções discursivas contribuem para engendrar certas percepções e representações sobre o que é ser gay em diferentes momentos históricos e como as práticas de usufruto dos prazeres sexuais são altamente reguladas pela cultura, instaurando diferentes regimes de verdade que modelam o que as autoras denominam de “subjetividade homossexual”, com tudo o que esse termo implica. Desse modo, de acordo com o referido estudo, os textos difundidos na imprensa gay militante ajudam a construir o cenário de uma *homonormatividade*.

Tal análise se aproxima do que Harlap (2017) denomina de o “novo normativo”, ou seja, a ideia de que uma nova normatividade passa a emergir nas narrativas produzidas pelas mídias impressa e eletrônica. Um aspecto que interessa particularmente ao presente estudo é que os referidos artigos mostram que é possível rastrear e identificar as mudanças ocorridas no plano das representações da homossexualidade a partir da investigação de certos produtos culturais, como os textos veiculados pela imprensa e as séries produzidas para a televisão.

O discurso normalizador pode ser notado em algumas das cenas que constituem o *corpus* do presente estudo. Em *Amor à vida*, após se separar de Amarilys que, ao final da novela se dispõe novamente a ser mãe substituta do filho de outro casal gay, Eron conhece o médico André (Eriberto Leão²⁶), recém-contratado para trabalhar no hospital San Magno. Na cena, o médico convida Eron para tomar um *drink* após o expediente:

André: Eu ainda preciso entender bem quem é quem aqui nesse hospital e eu conto com a sua ajuda. Quem sabe...

Eron: Eu estou à sua disposição. Mas pode terminar de falar, quem sabe o quê?

André: A gente não possa tomar um *drink* depois do expediente, para comemorar a minha chegada e conversar sobre os assuntos do hospital.

Eron: Eu acho uma ótima ideia. (*Amor à vida* - capítulo 218)

²⁶Na novela *O outro lado do paraíso* (2017-2018), de Walcyr Carrasco, também autor de *Amor à vida*, Eriberto Leão interpreta Samuel, psiquiatra que *está no armário* e que se casou com uma mulher na tentativa de satisfazer os desejos da mãe e de evitar que sua “verdade” fosse descoberta. O médico é apresentado como uma figura paranoica, que faz uso de práticas medicinais populares, oriundas de quilombo localizado no Jalapão (TO), para conseguir manter relações sexuais com sua esposa, Suzana (Ellen Rocche). Nas cenas sugestivas de que o casal fará sexo, Samuel apresenta semblante monstruoso, como se fosse uma cobra, emulando o colear de uma cascavel. Nesse âmbito, há o entrecruzamento de questões raciais e do modo como os negros são representados nas telenovelas, pois, além das práticas populares de origem quilombola, o médico mantém encontros casuais com Cido (Rafael Zulu), um jovem negro, bissexual, de porte atlético.

A cena é bastante sugestiva, pois parece aludir que os entendidos conhecem o armário um do outro, embora isso permaneça o tempo todo apenas implícito nos diálogos. Além disso, ambos ocupam profissões bem posicionadas no mercado de trabalho, Eron, advogado de importante hospital, André, médico com ambições de ascensão profissional. Ao selarem seu pacto, perfazem o universo dos valores das classes médias e altas.

Ao universo de *glamour*, ostentado pela telenovela, tal qual exposto por Hamburger (2011), imbrica-se o modo como gays costumam ser representados nas mídias, ao menos nas telenovelas. Quando não são feitos para rir, ou para instilar docilidade e afeto no público, prestam-se à missão de corresponder ao regime heteronormativo, que alça a masculinidade hegemônica aos altos estratos de respeitabilidade e *status* social. Segundo Connel (1997), a masculinidade hegemônica pode ser definida como configuração de prática que organiza a legitimidade do patriarcado, a garantia da posição dominante dos homens e da subordinação das mulheres, e pode corresponder à idealização do “ser homem”, ou seja, a modelos exaltados do masculino encarnados em personagens de cinema, atletas, militares, dentre outras figuras icônicas.

As implicações da masculinidade hegemônica, de certo modo, repercutem em pesquisa documentada por Beleli (2009), que investigou a visibilidade dada a gays e a lésbicas nas novelas *Páginas da vida* (2006) e *A favorita* (2008), ambas transmitidas no horário nobre pela Rede Globo. Segundo a autora, a associação da homossexualidade a guetos e a posições marginais “vem sendo ressignificada nas novelas e em parte da publicidade, no entanto, os antigos estereótipos podem estar sendo substituídos por outro” (p. 127). As imagens e textos analisados por Beleli evidenciam que tanto a publicidade quanto a teledramaturgia têm valorizado personagens gays e lésbicas que mantêm vínculos afetivo-sexuais estáveis e monogâmicos (namoro, casamento), que convivem apenas com personagens supostamente heterossexuais e que não frequentam espaços tradicionalmente identificados como próprios desse público. No final da trama, esses papéis tendem a encontrar parceiros(as), tal qual Eron que, milagrosamente, apaixona-se pelo bem-sucedido André, em *Amor à vida*, e a cumprir promessas de casamento, já que “terminar solteiro” parece estar associado a estigmas e, em geral, é o destino e “castigo merecido” de vilões e vilãs.

Assim, segundo essa lógica, nas *personagens normalizadas*, a homossexualidade é destacada, pois corresponde a discursos identitários que cumprem a função de legitimar determinado modo de *ser gay*; ao mesmo tempo, é padronizada e pasteurizada, em conformidade com referenciais heteronormativos. Ainda que o folhetim pareça valorizar a diferença, ao destacá-la, a molda, coagula e encarcera, o que evidencia, tal qual apontado por

Foucault (1969/2016), o quanto o discurso e suas práticas são insidiosos e constroem posições subjetivas a partir de diferentes formas enunciativas, nesse caso, valorizando a homossexualidade confinada ao padrão heteronormativo.

5.4.4 Relações familiares

Na presente subseção, serão apresentadas as formações discursivas a respeito da família homoparental e sua articulação com enquadramentos normativos que segmentam e posicionam hierarquicamente as sexualidades.

Laços de família: eu estou te oferecendo um destino

“Ficar sozinho” talvez fosse o destino de Félix. No entanto, como a personagem expiou seus pecados e culpas, o “resgate” e a reabilitação moral do vilão culminam no seu envolvimento amoroso com Niko, que na trama manteve um relacionamento estável com Eron, formando um casal “estabelecido”, nas palavras de Walcyr Carrasco (Notícia 6). O casal havia tido um filho, Fabrício, com o apoio de Amarilys, cuja paternidade biológica é reconhecida como sendo de Niko. No último capítulo, Félix e Carneirinho passam a cuidar de Fabrício e do filho de César e Aline, morta em uma tentativa frustrada de fuga do presídio, no qual cumpria pena por seus crimes.

Além da formação da família homoparental, o capítulo em questão apresenta a falsa reconciliação entre pai e filho que, ao longo da telenovela, eram hostis um com o outro em decorrência da rejeição do fato de ter um primogênito gay e afeminado. A derradeira cena do folhetim evoca um pai cego e doente, cujos vínculos familiares foram esfacelados, um déspota que vive o declínio de sua supremacia patriarcal, ao lado de um filho redimido e cuidador, capaz de amparar o pai e reconstruir sua relação agora em bases afetivas. O *happy end* é ocupado não tanto pelo beijo gay, mas, sobretudo, pelo enlace das mãos de pai e filho à beira-mar, região litorânea, liminar, cena alusiva ao clássico *Morte em Veneza* (*Mort à Venise*, Itália, França, 1971), dirigido por Luchino Visconti, um esteta da decadência da aristocracia.

Niko oferece à Félix um “outro destino”, a saber, a composição da família homoparental monogâmica. O vilão abandona suas maldades, torna-se “pai de família”, “bom tio”, “bom filho”, dentre outras qualificações, próprias dos finais “milagrosos” dos folhetins. Na cena trasladada a seguir, sugere-se que as personagens mantiveram relações sexuais na

noite anterior e, ao tomar café da manhã, trocam olhares afetuosos, dão-se as mãos e conversam sobre o vínculo que estão construindo.

Félix: Agora só porque... rolou... você acha que já pode fazer planos, mudar minha vida toda? Não, já sou bem crescidinho, já posso tomar minhas próprias decisões e dar um rumo pra minha vida, viu?

Niko: Você pode, realmente, tomar suas próprias decisões, é uma capacidade, que... realmente sobra, né?

Félix: Por quê?

Niko: Porque você quer sair de São Paulo, você não sabe pra onde, você não sabe nem o que você vai fazer, Félix... Eu tô te oferecendo um destino, Félix. A única coisa que importa é se você gosta de mim.

Félix: Claro que eu gosto, eu gosto de você, Carneirinho... mas é tanta coisa na minha cabeça... (*Amor à vida* - capítulo 219)

Aparentemente, a família homoparental, formada por Niko e Félix, parece subverter o dispositivo da sexualidade (Foucault, 1976/2009), em particular, a aliança tradicional formada pela mãe, dedicada aos cuidados dos filhos, e pelo pai, zeloso da ordem e da honra, associada aos conselhos médicos e pedagógicos que docilizam os corpos infantis. No entanto, ainda que no caso sejam duas personagens gays, pais adotivos de duas crianças, a forma de organização da família – Niko, doce e dedicado aos filhos, Félix, dedicado ao trabalho – reproduz o modelo nuclear heterossexual.

Segundo Butler (2014), “regulação é aquilo que *constrói regularidades*, mas é também, seguindo Foucault, um modo de *disciplina e vigilância* das formas modernas de poder; ela não simplesmente constrange e nega e, portanto, não é meramente uma forma jurídica de poder” (p. 271). Regulação, portanto, implica normalizar, pois a norma institui um padrão de referência, por exemplo, aqueles que transgridem modelos de masculinidade continuam sendo entendidos segundo esses parâmetros. Assim, expandindo-se o raciocínio de Butler, aventa-se que as famílias homoparentais, ainda que apresentem particularidades, seguem reguladas pelo parâmetro heteronormativo. Não é à toa que, segundo a referida autora, as leis do Estado sobre adoção por gays ou lésbicas, ao mesmo tempo que impõem uma série de restrições, estabelecem determinado ideal de paternidade/maternidade e do que é considerado um parceiro legítimo.

A argumentação de Butler (2014) considera que a regulação, ao instituir padrões de masculinidade e feminilidade, dentre outros, define quais sujeitos neles se enquadram e quais os transgridem. Trata-se do regime de “inteligibilidade social”. Esse mecanismo, em uma análise superficial, presta-se a definir determinadas vidas como dignas e legítimas em detrimento de outras. A questão que se aponta, no caso do presente estudo, é o quanto as telenovelas analisadas, de certo modo, difundem determinados pleitos do movimento LGBT²⁷, ao mesmo tempo em que se pautam em tipos e caricaturas para construir versões midiáticas da homossexualidade. Em outra obra, Butler (2016) afirma que os enquadramentos normativos não levam em consideração as múltiplas identificações que constituem o sujeito, pois tendem a restringi-lo com base em categorias classificatórias, por exemplo, homossexuais *versus* heterossexuais, homens *versus* mulheres, dentre outras.

No caso do presente estudo, questiona-se a capacidade dos discursos midiáticos de efetivamente contribuírem para o reconhecimento das diferenças, visto que se prestam a enquadrá-las normativamente, para que sirvam aos propósitos da sociedade de consumo, conforme argumenta-se até aqui. Ademais, como mostrou Foucault (1976/2009), nas relações de poder, as formas de resistência são parte do jogo do discurso hegemônico. Ainda que nas telenovelas, *eventualmente*, haja laivos de reconhecimento das diferenças, por exemplo, a imagem do beijo entre Teresa e Estela, casal de idosas lésbicas que chocou uma parcela dos telespectadores no primeiro capítulo de *Babilônia*, esses signos emergem nos desvãos do discurso dominante, nos interstícios das formas hegemônicas de poder, e resultam em clivagens tímidas, logo contestadas e/ou silenciadas.

Conforme Martín-Barbero (2015), as formas industriais da cultura (cinema, televisão, rádio, dentre outras) devem ser entendidas a partir de sua mediação com os elementos da cultura popular, com os pleitos dos movimentos sociais, com as formas de sociabilidade, além das demandas do capital econômico e do Estado. Em outras palavras, as mídias são palco de diferentes formas de conflito no que tange ao consumo e à produção, seu conteúdo hibridiza-se com demandas da sociedade civil organizada, com mudanças nos padrões de família, gênero, sexualidade, assim como depende do ordenamento do Estado e da macroestrutura econômica para se reproduzir.

²⁷ De acordo com Carrara (2010), atualmente, a pauta do movimento LGBT compreende um amplo conjunto de reivindicações, tais como o direito à “adoção conjunta de crianças, à livre expressão de sua orientação sexual e/ou de gênero em espaços públicos” (p. 135). Além destas, há demandas no que tange ao “direito à redesignação do ‘sexo’, à modificação do nome em documentos de identidade, ao acesso a políticas de saúde específicas e, ainda mais fundamental, à proteção do Estado frente à *violência por preconceito*” (p. 135-136). Para isso, com base em uma rede intrincada de relações, determinados atores sociais (ONGs, partidos, agências governamentais, parlamentares, juízes, entre outros) tem atuado com o propósito de amparar essas pautas, constantemente desqualificadas por segmentos conservadores da sociedade brasileira.

Essa questão ficará mais clara adiante, quando será discutida a reação do público ao beijo longamente premeditado de Félix e Niko, em contraste com a repercussão alcançada pelo surpreendente beijo trocado por Estela e Teresa, menos de dois anos depois do primeiro.

Baila comigo na selva de pedra

Antes de *Império* começar a ser transmitida, cogitava-se que, logo nos primeiros capítulos, dois homens se beijariam. A emissora almejava que selinhos entre casais do mesmo sexo passassem a ser naturais em seus folhetins (Notícia 10). No entanto, quando a novela foi ao ar, por decisão da emissora, os atores acabaram não gravando a cena. Outra versão difundida desse fato afirma que o beijo foi gravado, mas que teria sido vetado e “silenciado” para não gerar polêmicas (Notícia 11). Segundo a reportagem, a Globo orientava que o beijo fosse tratado com extrema naturalidade, para não causar controvérsias.

Todavia, independentemente das intenções, se foi ou não gravado/registrado, na cena em questão os atores se limitaram a trocar olhares afetuosos próximos um do outro. Posição diferente foi adotada no caso do famigerado beijo entre Niko e Félix, no último capítulo de *Amor à vida*. A emissora manteve até o final o suspense se os dois atores gravariam a cena e, em caso positivo, se ela seria transmitida. Além disso, foram gravadas três versões. Na primeira, que efetivamente foi ao ar, os dois apenas trocaram um discreto beijo. Na segunda, deram um “beijaço” e, na terceira, apenas trocaram carícias (Notícia 12). A manchete da reportagem é elucidativa de como as mídias “venderam” o beijo que galvanizou o país: *Beijo de Félix e Niko é cena histórica em novela e quebra tabu na Globo*.

Em que pese o clamor popular gerado pela cena, até que ponto ela representaria uma “quebra de tabu”? Ao contrário do suposto beijo entre Leonardo e Cláudio Bolgari, entre dois galãs globais, um jovem e um veterano, o beijo entre Niko e Félix foi trabalhado ao longo da trama a partir da receptividade do público. Ambos substituíram o tradicional par mocinha/mocinho, pois o triângulo amoroso entre Paloma, Bruno e Ninho não emplacou, sendo que os dois primeiros formavam um casal considerado insosso. Além disso, foi o “Carneirinho”, *personagem palatável*, com seu jeito doce, terno, afável, aliado à maternagem de Márcia, que levaram o vilão a se redimir de seus malfeitos e a se converter à prática da “bondade”, como se a correção moral dependesse da profissão de fé no cordeiro de Deus.

A cena foi comemorada pelo movimento LGBT brasileiro como um avanço relevante em sua pauta de conquistas e lutas históricas. No documentário *Entre os homens de bem* (2016), dirigido por Carlos Juliano Barros e Caio Cavechini, que registrou por três anos a

rotina do deputado Jean Wyllys, o único parlamentar federal abertamente gay, há um registro naturalístico de sua reação na noite em que a cena em questão foi transmitida. Jean é flagrado no sofá de sua casa, em posição descontraída diante da tela da televisão. O clima é de tensa expectativa e a cena do documentário se constrói em torno de uma despretensiva intimidade doméstica. O deputado assiste ao último capítulo da novela *Amor à vida*. Está visivelmente ansioso pela chegada do momento em que o tão aguardado beijo será finalmente trocado entre Niko e Félix.

A expectativa do militante LGBT se soma à espera de milhões de espectadores espalhados pelo vasto território nacional, que compõem a enorme audiência que a novela conseguiu angariar. O celular toca, Jean atende e adverte sua interlocutora de que não pode falar muito porque está aguardando a cena prometida. Quando a cena vai ao ar, a câmera se fixa na expressão emocionada do deputado. Jean está nitidamente eufórico e dialoga com a cena enquanto ela é projetada na tela, como que desejando “dirigir” as personagens do casal gay para que o beijo fosse mais intenso. Lamenta que tenha sido tão pudico, pontua que foi um beijo de boca fechada (beijo técnico) e, inconformado, diz que queria que “tivesse língua”. Passada a cena, que serve de epílogo para o capítulo e encerra a novela, Jean procura confortar-se a si mesmo, dizendo que valeu. Afirmo que talvez muitas pessoas não compreendessem assim, mas aquele acontecimento era um momento histórico para a luta LGBT no país.

Além da repercussão que o famigerado beijo teve junto ao movimento LGBT, cabe perscrutar seu significado para a “família brasileira”. Em outras palavras, o fato do amor entre duas pessoas do mesmo sexo estar estampado na teleficção, especialmente no principal produto da Rede Globo, a *telenovela das nove*, significaria que as diferenças relacionadas à sexualidade estão sendo finalmente assimiladas e reconhecidas? Menos de dois anos depois, *Babilônia* provaria que não, pois o beijo trocado entre Estela e Teresa, no primeiro capítulo da novela, foi duramente criticado por segmentos afeitos ao discurso conservador. Dois homens jovens, brancos, de classe média, que ao longo da trama construíram um relacionamento estável e monogâmico, com filhos, *podem* se beijar discretamente, após às 22h00, e assim se transformam em simulacro do amor gay. Duas mulheres, também brancas e bem-sucedidas, de classe média alta, idosas, mães de um jovem, vividas por duas atrizes veteranas da televisão e do teatro, são duramente rechaçadas por trocarem um beijo pouco tempo depois (Notícia 13). Dois pesos e duas medidas?

Para discutir essas questões, convém recuperar de que modo sujeito e discurso se articulam na produção de enunciados. Em uma novela, o fato do amor entre dois homens ser

relativamente “aceito” pelo público não deve ser reduzido à explicação simplória de que os “valores familiares” estão se tornando plurais e abertos às diferenças, pois, nos interstícios da imagem, do beijo do casal, há um discurso normalizador e tolerante, que opera com base em simulacros que amainam a homossexualidade, pretendendo torná-la familiar, palatável e digna de ser vista no sofá da sala. Tempos depois, a diferença, supostamente tolerada, invade a TV com o beijo de duas mulheres idosas cujas personagens se confundem com a grandeza das próprias atrizes, Fernanda Montenegro e Nathalia Timberg. O simulacro se desfaz, o que evidencia que o discurso normalizador tolera determinadas formas enunciativas e não outras.

Em *A arqueologia do saber*, Foucault (1969/2016) trata das questões acima abordadas do ponto de vista das posições de sujeito que o autor pode assumir em um texto. O sujeito não se restringe à gramática, à estrutura linguística, independentemente de se tratar de um texto em primeira ou terceira pessoa. Ainda que uma análise superficial reduza o sujeito àquele que emite signos e palavras com intuito de significá-las, ele é constituído por diferentes posições. Para tanto, Foucault toma como exemplo a literatura. Assim como, no romance, o autor não se identifica necessariamente com suas personagens em termos de identidade, *status*, função, o sujeito também não se limita a um único papel e a uma única individualidade. “Um único e mesmo indivíduo pode ocupar, alternadamente, em uma série de enunciados, diferentes posições e assumir o papel de diferentes sujeitos” (p. 105).

O sujeito do enunciado é uma região aberta e indeterminada, passível de ser ocupada por diferentes posições, que não necessariamente se mantêm uniformes ao longo de um texto, pois podem se repetir por meio de diversas frases ou se modificar ao longo de cada uma. A respeito da posição do sujeito no conjunto dos enunciados, segundo leitura de Brandão (2012), Foucault concebe que a história é feita de lacunas e rupturas, manifestadas discursivamente sem qualquer dependência de uma subjetividade fundadora ou de um sujeito unificado. Desse modo, o discurso não se fundamenta na totalidade do sujeito, pois depende da dispersão das diferentes posições possíveis que tomam o sujeito como palco. A dispersão se caracteriza pela não linearidade dos planos por meio dos quais o sujeito fala, pois no “interior do discurso [o sujeito pode] assumir diferentes estatutos” (p. 35).

A análise percuciente de Foucault evidencia o quanto o reconhecimento das diferenças, por ser parte das relações de poder, é feito de avanços, recuos e clivagens, que, no caso, tomam diferentes posições de sujeito no texto das telenovelas. Se *Amor à vida* deu margem à receptividade de um “amor gay”, *Babilônia* enfrentou resistências homéricas no que tange ao reconhecimento do casal constituído por Teresa e Beatriz. Dias após ser veiculado o beijo entre ambas, a Frente Parlamentar Evangélica do Congresso Nacional

divulgou nota de repúdio à cena que, segundo esse grupo, afrontava os “valores cristãos” e representava uma tentativa de impor modismos, como “outras formas de amar”, para a sociedade brasileira por parte da Rede Globo (Notícia 15). Meses depois, em entrevista, um dos autores de *Babilônia*, Gilberto Braga, afirmou que “O Brasil encareceu”: “a novela chocou por causa do beijo gay e porque tinha pouco amor e muito sexo. Mas não foi só o beijo. Foi incontável o número de pessoas com quem a Gloria Pires fez sexo. O primeiro capítulo tinha coisas chocantíssimas” (Notícia 5).

A contenda entre a equipe de produção de *Babilônia* e segmentos conservadores levou a modificações na trama, que almejavam melhorar a receptividade do público e, ao mesmo tempo, reverberou nos embates travados entre Teresa e Estela com a família de Laís, namorada de Rafael (filho de ambas), cujos pais eram evangélicos, sendo o pai prefeito de uma cidade fictícia localizada no interior do estado do Rio de Janeiro. Em diversas cenas, a advogada Teresa sustentou a importância do respeito às diferenças para o fortalecimento da democracia no país e o quanto o reconhecimento da união estável para casais do mesmo sexo, chancelada em maio de 2011, pelo Supremo Tribunal Federal (STF), era um importante passo para essa conquista. As lutas simbólicas entre os dois núcleos atestam o quanto a telenovela expressa questionamentos e ambiguidades do país, tal qual analisado por Hamburger (1998), sintonizada com seu tempo e seu espaço.

No Brasil, com o advento das redes sociais, dentre outros fatores, parece haver uma hipervisibilidade das diferenças relacionadas à raça, à etnia, à sexualidade, ao gênero, dentre outras. Sobre a hipervisibilidade das diferenças, em particular relacionada à raça, Fleetwood²⁸ (2008, citada por Balieiro, 2014) afirma que os estudos culturais negros têm utilizado esse termo para analisar processos de impregnação de determinadas imagens de negros e sua circulação na cultura pública. Hipervisibilidade refere-se às concepções históricas e atuais da negritude de modo invisível e, paradoxalmente, visível, sobretudo na indústria do entretenimento, que fetichiza e hiper-sexualiza o corpo negro, enquanto oculta mecanismos de poder e de produção e perpetuação da desigualdade social.

Assim, a hipervisibilidade das diferenças relacionadas à sexualidade, por parte das telenovelas, conforme tem sido defendida ao longo do presente estudo, não necessariamente significa maior reconhecimento dos direitos de diferentes segmentos da sociedade.

No caso do Brasil, de modo mais contundente, a partir da onda de protestos populares de junho de 2013, que culminaram com o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff (2011-

²⁸Fleetwood, N. (2011). *Troubling vision: Performance, visibility and blackness*. Chicago, USA: The University of Chicago Press.

2016), as inclinações conservadoras têm dedicado sua agenda ao questionamento de conquistas ocorridas no âmbito da equidade de gêneros e das diferenças, em especial, daquelas relacionadas às sexualidades. Com a ascensão ao poder do então vice-presidente Michel Temer (2016), assiste-se à derrocada de direitos trabalhistas, conquistados a duras penas na primeira metade do século XX, chancelada por um Congresso que vive às expensas de diferentes modalidades de *lobbies* e negociatas, somada ao recrudescimento de práticas neoliberais que tendem a relativizar o papel do Estado na economia e a enfraquecer o capital nacional em detrimento do fluxo de investimento internacional, cenário semelhante ao analisado por Hall (1997), resguardadas suas diferenças irredutíveis.

A esses fatores soma-se, segundo Facchini e Sívori (2017), a diversidade religiosa brasileira, que se vale de distintos entendimentos acerca da laicidade do Estado e da presença de lideranças religiosas de expressiva representatividade pública, em boa parte constituída de vozes de diferentes denominações neopentecostais, cujos pleitos moralizantes no exercício de cargos eletivos têm logrado espaço crescente na mídia. No entender de Hall (1997), os avanços no âmbito dos costumes e da moralidade, ao esmaecer o peso atribuído às amarras da vida cultural e das escolhas pessoais, podem ter redundado no decréscimo dos regimes de autoridade social e de consenso moral, levando ao recrudescimento de forças regularizadoras, aparentemente em contradição com as forças liberais no plano econômico. Não se trata de paradoxo, pois desregular determinada esfera da vida exige regular outra, complementar à primeira: os discursos e as práticas não são uniformes e unitários, suas fissuras estão articuladas, de modo que mudanças em determinados setores são atualizadas em outros.

Embora o presente estudo não trate de questões econômicas, os argumentos de Hall (1997) são importantes para contextualizar as matrizes históricas e sociais que estão inscritas no conjunto de discursos a respeito das diferenças. Em *Amor à vida*, destaca-se a positividade da diferença a partir da família, considerada núcleo de valores morais e virtudes, capaz de unir dois homens em nome do amor. Ou seja, embora se propague que *Amor à vida* trouxe visibilidade à homossexualidade, visto que, pela primeira vez em uma telenovela das 21h00 um protagonista era abertamente gay, a audiência positiva fundamentou-se na lógica familista, dotando de positividade o enlace monogâmico, como se ele fosse a única possibilidade de realização do “desejo homossexual” ou, pelo menos, a mais aceita segundo os enquadres da “normalidade”.

No entanto, se em *Amor à vida* a diferença é positivada, normalizada, o mesmo padrão não foi alcançado em *Babilônia*: não apenas o casal Teresa e Estela foi alvo de críticas severas, como também a participação especial da veterana atriz Rogéria, não obstante ela

própria se apresentar em entrevistas como “a travesti da família brasileira”. Na novela, Rogéria interpretou a personagem Úrsula Andressa, uma artista trans de projeção internacional. Sua participação limitou-se aos capítulos finais da trama, em um papel comedido, provavelmente por resistência do público em relação a uma personagem trans.

Enquanto Niko e Félix formavam um casal asséptico, de classe média alta, cuja homossexualidade foi neutralizada e positivada ao se integrar aos valores familistas, Úrsula Andressa, personagem que se confundia com sua intérprete Rogéria, representava a diferença que transgride pelos poros do corpo e que se traduz em performance, em arte e em *showbizz*. No primeiro casal nota-se a diferença normalizada, elíptica. Já em Úrsula, a diferença escancarada, hiperbólica. Mas será que todos os gays se sentiram “representados” por Félix e Niko?

Em 1973, em um fascículo especial da revista *Recherches* intitulado *Três bilhões de perversos*, Foucault, Deleuze, Guattari, Jean Genet, dentre outros intelectuais franceses renomados, defendiam o direito dos homossexuais à diferença. Para eles, a homossexualidade seria um corte libidinal importante para a sociedade, um ponto de “energia revolucionária”, segundo Roudinesco (2003). “A singularidade de um destino, mesmo o da anormalidade, lhes parecia preferível ao mergulho na monotonia de uma vida acadêmica e sem graça” (p. 8), portanto, manifestavam-se contra formas de sujeição familiar, sexual e colonial. “A família era então contestada, rejeitada, declarada funesta ao desabrochar do desejo e da liberdade sexual” (p. 8). Diante desse panorama, próprio do cenário sócio-político da França dos anos 1960 e 1970, a autora aponta que, atualmente, essas asserções são consideradas arcaicas por *uma parte* de grupos não heterossexuais, que se dedicam à “busca de uma norma e de um familiarismo redescoberto” (p. 9). Para Roudinesco, a conquista de determinados direitos teve como contrapartida “não a proclamação de uma ruptura com a ordem estabelecida, mas uma forte vontade de integração a uma norma outrora infame e fonte de perseguição” (p. 9).

Na concepção da referida autora, se antes o repúdio à família era brandido como meio de destacar a ruptura instilada pela homossexualidade, hoje, o desejo de nela se integrar e a ela se submeter, por parte de segmentos não heterossexuais, causa espanto e incomoda grupos conservadores. Para eles, se antes os gays eram excluídos, ao menos podiam ser identificados e reconhecidos, ao passo que, assimilados, tornam-se “mais perigosos”, pois são “menos visíveis”.

Miskolci (2014) intitula como “regime de visibilidade” o que ocorre no âmbito da sexualidade. Trata-se da “maneira como uma sociedade confere reconhecimento e torna visível certos arranjos amorosos, enquanto controla outras maneiras de se relacionar por meio de vigilância moral, da coibição de sua expressão pública, em suma, pela manutenção dessas

outras formas amorosas e sexuais em relativa discrição ou invisibilidade” (p. 62). Para o autor, trata-se de uma ardilosa relação de dominação e poder, visto que, em vez de exortar prescrições diretas, fundamenta-se em meandros indiretos bastante eficazes em relação ao que é esperado no âmbito das relações sociais cotidianas.

Nos capítulos finais de *Império*, duas cenas subsequentes registram o papel que o regime de visibilidade exerce no reconhecimento de determinadas expressões amorosas e públicas da homossexualidade. Na primeira cena, Leonardo e Cláudio estão correndo pela orla do Rio de Janeiro, em um dia de sol, que evoca as representações paradisíacas e hollywoodianas da *cidade maravilhosa*, que vem sendo construídas há décadas com esmero pela emissora. De repente, Cláudio percebe que um *paparazzo* os observa e também os fotografa.

Cláudio: Pera aí... é o que eu tô pensando, é um *paparazzo* ali?

Leonardo: Eu vou quebrar a máquina desse merda.

Cláudio: Deixa, Léo, deixa, Léo. É melhor a gente escancarar de vez, o esforço de se esconder é grande e não vale a pena, vamos lá! (*Império* - capítulo 201)

Os dois se deixam fotografar, sorriem amistosamente e acenam para o “repórter”. Na cena seguinte, em seu apartamento, Téo Pereira confere as fotos e diz ao *paparazzo* que lhe entregou o precioso conteúdo:

Téo: E daí que ele assumiu? Olha, aprenda com o manual de jornalismo de Téo Pereira, quem assume, fica transparente, ou, melhor ainda, fica invisível, só quem não assume é motivo de fofoca, de disse me disse. Se Claudete hétera resolveu exibir o bofe de tanquinho em plena praia pra todos saberem que aquela maravilha é só dele, ah, baubau... Ninguém mais vai se interessar por esse assunto. Procure um outro escândalo, porque Claudete hétera agora é o senhor Claudio assumido e acabou, é finito! (*Império* - capítulo 201)

A partir do texto da novela e da sucessão de cenas, nota-se que as personagens se comprazem da visibilidade dada ao casal: dois homens, com perfil de galã, brancos, um jovem, outro maduro, que flanam pela orla carioca. Téo Pereira, além de elogiar a virilidade de Leonardo, sentencia que Cláudio, antes tratado jocosamente como Claudete, não está mais *no armário* e, portanto, ao assumir-se, não pode mais ser motivo de comentários escusos e tampouco matéria de interesse para seu *blog*. Como os finais dos folhetins eletrônicos, em

geral, tendem a ser mal elaborados, segundo Pallottini (2012), ao assumirem publicamente seu relacionamento, Cláudio e Leonardo selam, de modo superficial, o fim do conflito que deu mote à parte da trama

As injunções do regime de visibilidade também são registradas nas sondagens que a Rede Globo realiza a respeito de suas telenovelas. No segundo semestre de 2014, pesquisa realizada pela emissora apontou que o público não se manifestava contra a discussão de assuntos relacionados à “comunidade gay” nas telenovelas, no entanto, apresentava resistência em relação a cenas que evidenciassem demonstrações de amor e sexo que envolvessem essas personagens (Notícia 14). Segundo a reportagem, a Globo editou e cortou cenas que apresentavam maior aproximação física, inclusive um beijo trocado pelo casal Leonardo e Cláudio Bolgari, em *Império*. Além disso, foi recomendado à equipe de produção que Mara Ísis (Marina Ruy Barbosa) evitasse aparecer de *lingerie* nas cenas que protagonizava, assim como as cenas de Robertão (Rômulo Neto), espécie de michê contratado por Téo Pereira para fazer *striptease* em seu apartamento, deveriam ser menos licenciosas.

Nota-se que o regime de visibilidade, expressão utilizada por Miskolci (2014, 2015), quando transposto às telenovelas, ao mesmo tempo que referenda a expressão de personagens gays, desde que associadas aos valores consagrados da família e dos relacionamentos monogâmicos e estáveis, rechaça manifestações que rompam ou cindam com esquemas heteronormativos, por exemplo, o beijo de Teresa e Estela. Miskolci (2015) afirma que o novo regime de visibilidade, longe de ser visto apenas como positivo, prescreve um modo “correto” de estampar publicamente a homossexualidade por meio da mídia, ao mesmo tempo em que cinde as próprias homossexualidades, pois “algumas passaram a ser mais reconhecidas, visíveis e se tornaram modelares, enquanto outras foram mantidas ou relegadas ao repreensível mesmo não sendo necessariamente invisibilizadas” (p. 68). Desse modo, a homossexualidade ainda é vista de modo negativo quando se tratam de “homens femininos”, travestis e pessoas trans, ou seja, quando apresenta o que o autor chama de “deslocamento de gênero”.

Conforme o exposto, a telenovela produz regimes de verdade que segmentam as personagens gays de modo caricatural, além de pasteurizar o desejo homossexual que, na tela, no caso das *personagens normalizadas*, parecem um arremedo de heterossexualidade. Ou seja, a presença das homossexualidades na teledramaturgia brasileira atual, ainda que tenha o efeito de estimular o debate público a respeito do tema, reveste-se do argumento identitário que naturaliza e normaliza as sexualidades, sem conseguir colocar em questão os desígnios coercitivos da heteronormatividade.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

(...)

*Esse é tempo de divisas,
tempo de gente cortada.
De mãos viajando sem braços,
obscenos gestos avulsos.*

*Mudou-se a rua da infância.
E o vestido vermelho
vermelho
cobre a nudez do amor,
ao relento, no vale.*

Nosso tempo - Carlos Drummond de Andrade

Investigar as peculiaridades da representação de personagens divergentes da heterossexualidade na produção cultural de massa não constitui, exatamente, uma novidade. Diversos estudos foram dedicados a demonstrar o modo como essas expressões, que se distanciam da *heterossexualidade compulsória* (Rich, 1980), foram tratadas na literatura, publicidade, videoperformances, música, história em quadrinhos, artes plásticas, fotografia e cinema contemporâneo ou do século passado.

Sánchez (2012), por exemplo, investigou a identidade homossexual no romance latinoamericano. Rocha e Santos (2014) estudaram a inserção das personagens homo/lesbo/bi/transsexuais no cinema desde a década de 1930. Em plena vigência do famigerado Código de Hayes (1934-1963), essas personagens eram apresentadas sob uma lente predominantemente negativa, como aberrações, seres inferiores, abjetos ou decadentes. Invariavelmente, indivíduos moralmente pervertidos, indecentes e degradados, adeptos de práticas sexuais condenáveis e depravadas, rebaixados em sua condição moral, corrompidos e degenerados. Com os avanços sociais no fim da década de 1960, tais personagens começaram a ganhar destaque no cinema mundial e, paulatinamente, os temas relevantes para o público LGBT começaram a ser representados sem o costumeiro tom de deboche e/ou vilania e/ou perversão. Os autores analisaram as diferentes manifestações e tratamentos dados à homo/lesbo/bi/transsexualidade, traçando uma visão panorâmica do período em que o Código

Hayes regulou a indústria hollywoodiana, bem como o período posterior à sua abolição, quando a temática se tornou arejada, até alcançar a explosiva produção cinematográfica contemporânea sobre a temática²⁹.

Vistos(as) na perspectiva de um panorama histórico, *gays*, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais eram representados(as) nas telas dos cinemas como sujeitos unidimensionais, entendidos, pervertidos, doentes ou criminosos – e, portanto, passíveis de punição e abjeção (Rocha & Santos, 2014). Para as personagens que personificavam seres não-heteronormativizados havia só um lugar reservado: viver à margem da sociedade. Sob a mão pesada do Código de Hayes, as personagens não heterossexuais dos filmes eram figuras intencionalmente caricatas, sexualidades monstruosas, desenhadas como modelos que não eram dignos de admiração ou imitação. Com o fim da vigência do Código e as mudanças dos costumes, esses “estranhos familiares” já há algum tempo começaram a ser percebidos de um modo diferente pela indústria cinematográfica. Nos filmes, passaram a ser concebidos em suas dimensões humanas, sociais e psicológicas, e não mais como desviantes, imorais, subversivos, ou como abominações, aberrações, alienígenas e monstruosidades.

Nas últimas décadas, as tramas cinematográficas ousaram expor as relações afetivo-amorosas de personagens não heterossexuais com matizes complexos, os roteiros dedicaram um tratamento mais sofisticado a essas figuras, problematizando os modos como esses sujeitos se constroem na relação com os outros e consigo mesmos. Assim, as produções recentes demonstram que os “estranhos” estão se tornando cada vez mais familiares e menos planos e unidimensionais (Rocha & Santos, 2014).

Considerando esses resultados de pesquisas anteriores, o presente estudo se propôs a analisar as diferentes manifestações e tratamentos dados à homossexualidade em produtos da teledramaturgia brasileira. No período relativamente curto da contemporaneidade, abrangido por esta investigação, foi possível detectar algumas mudanças significativas no tratamento dedicado à figura do homossexual nas novelas. Transformações nas relações de gênero, no mundo do trabalho e nos critérios de julgamento moral têm contribuído para modificar a percepção social da sexualidade, dando margem para o advento de novas exigências de formatação dessas personagens no folhetim eletrônico, sem que se perca, contudo, a exigência de fidelidade às convenções que regulam o gênero telenovelistico. Ao contrário do que se

²⁹Segundo Louro (2008), “Distintas posições-de-sujeitos e práticas sexuais e de gênero vêm sendo representadas, nos filmes, como legítimas, modernas, patológicas, normais, desviantes, sadias, impróprias, perigosas, fatais. Ainda que tais marcações sejam transitórias ou, eventualmente, contraditórias, é possível que seus resíduos e vestígios persistam, algumas vezes por muito tempo, e que venham a assumir significativos efeitos de verdade (p. 81).

observou no cinema, só recentemente gays e outras personagens emblemáticas que escapam da cisheteronormatividade vêm sendo remodeladas e reposicionadas, o que deixa entrever novas e promissoras leituras sobre os diferentes modos pelos quais se constrói a (homos)sexualidade na era contemporânea, destacando-se a relevância dos processos de subjetivação.

Ao tratar da hegemonia do massivo, Martín-Barbero (2015) reconhece que a televisão se destaca por seu formidável poder de ampliar a tendência de absorver as diferenças, uma vez que esta é a sua estratégia para negá-la. As diferenças serão exibidas em vez de recalçadas, porém serão apresentadas livres de seus elementos conflitivos. Até o advento da televisão nenhum outro meio de comunicação tinha possibilitado o acesso a tamanha variedade de experiências humanas, povos e culturas diferentes. Assim, personagens gays podem e devem continuar povoando as telenovelas, oferecendo uma ampla variedade de experiências e situações humanas, mas devidamente domesticadas pelo imaginário que os folhetins eletrônicos organizam e regulam. Mais do que um estilo de vida gay ou uma estilística homossexual, essas personagens cultuam a uniformidade, limpas de conflitos de maior densidade e de problematização das tensões inerentes ao convívio com as diferenças e o regime da alteridade.

Como a construção da personagem na telenovela, independentemente de sua orientação afetivo-sexual, é na maior parte das vezes extremamente linear e superficial, não se espera que os contornos dados às figuras *gays* no futuro sejam esculpidos em profundidade, porque os avanços certamente serão limitados pelos cânones do gênero. A telenovela é um produto comercial, que se sustenta com personagens unidimensionais e geralmente empobrecidos do ponto de vista dramático, enredados em tramas maniqueístas que opõem o bem e o mal e que tendem a se repetir *ad nauseam*. A fábrica de ilusões é regida por um jogo manjado de cartas marcadas. Como obra aberta, a novela reverbera o gosto médio da audiência e se reconfigura ao sabor da aceitação ou rejeição do público, meticulosamente aferida por pesquisas de opinião pública, ao mesmo tempo em que contribui ativamente para condicionar os conteúdos que esse mesmo público aceita e reconhece como normativo.

Entretanto, com os avanços do processo social, é perfeitamente factível esperar que as temáticas da existência não heterossexual possam finalmente ser expressas em personagens minimamente complexas e dotadas de interioridade consistente. Todavia, a análise efetuada evidenciou que persistem clichês, estereótipos e lugares comuns na construção teledramatúrgica do homossexual masculino, como a onipresença da bicha *louca*, *afetada*, *espalhafatosa* e *que dá pinta*, do *gay* afeminado e sexualmente infantilizado, do veado

másculo, malhado e calculista, do entendido lascivo, entre outras figurações depreciativas, estereotipadas e ofensivas.

Verifica-se, assim, que as novelas podem ser potentes instrumentos de normalização e regulação de modos de ser *gay*, inclusive encarnando o icônico e cobiçado papel de vilão, ainda que aqui ou ali possa haver certa ousadia embalada pretensiosamente como inovação – ainda que de qualidade duvidosa, como a *bicha má* (Félix), na medida em que essa personagem foi consagrada como protagonista de uma telenovela das nove. A questão que se coloca aqui é até que ponto não se corre o risco de se ter a diferença que reproduz discursos normativos, com o reforço da heteronormatividade pela via de categorias acusatórias (a *bicha má*, a *bicha podre*, a *bichinha pão-com-ovo*, entre outras), em vez de se produzir uma poética de potencialização das sexualidades não heterossexuais, a partir de um olhar descolonizado e do diálogo solidário com as multiplicidades de corpos insurgentes.

São inúmeros os desafios da promoção dos direitos humanos da população não heterossexual. Temas candentes na contemporaneidade, como a união civil de pessoas do “mesmo sexo”, índices alarmantes de violência contra a população LGBT, discriminação na escola e no mercado de trabalho, vulnerabilidade ao HIV, estigmatização (inclusive pelo setor de saúde) e marginalização de certos estilos de vida, ainda são questões negligenciadas ou que estão longe de ser abordadas pelas personagens homossexuais das telenovelas. Ainda são inúmeros os armários e as barreiras a serem rompidas e é importante que a indústria de sensações se sinta desafiada a testar os limites com que tem circunscrito esses temas em suas produções.

Parece que ainda há um longo caminho a ser percorrido até que se possa assistir a uma preocupação genuína com a necessidade de construir imagens problematizadoras das diversas facetas das homossexualidades, com personagens que possibilitem pensar a dimensão dos afetos e da intimidade da vida familiar desse grupo, das suas preocupações com os desafios enfrentados na educação dos filhos, do acesso a empregos de qualidade e serviços de saúde realmente inclusivos e humanizados, da conquista de direitos básicos de cidadania contra atos reiterados de violação e discriminação por orientação sexual ou identidade de gênero. Ademais, as questões instigadas pela discussão sobre as interseccionalidades e seus desdobramentos também têm sido sistematicamente descuradas no desenho unidimensional das personagens não heterossexuais, ignorando as crescentes formas de resistência das “existências subalternas”.

O desejável é que se intensifique a preocupação em dar visibilidade às diferenças e à insubordinação aos binarismos, inserindo o discurso das personagens representativas de

“segmentos minoritários” da população (homossexuais, lésbicas, bissexuais, transexuais, travestis), juntamente com outras diferenças que são marginalizadas por portarem outros atributos e vocalizarem outros discursos (por exemplo, pessoas negras, com deficiências, ou que professam religiões de matriz africana). A inclusão de pessoas que habitualmente não são representadas – ou que não são apresentadas de forma positivada – é importante para que a sociedade democrática possa se reconhecer e se ver refletida nas obras da cultura industrializada, especialmente em um momento sombrio em que recrudescem os discursos de ódio contra a afirmação da cidadania de grupos não heterossexuais.

Conhecer as pessoas homossexuais em suas nuances, suas inclinações e seus desejos talvez possa contribuir para que a sociedade também consiga mudar sua perspectiva e seu modo habitual de perceber essas pessoas estigmatizadas por serem diferentes do padrão sancionado como normal e aceitável, estimulando leituras transgressoras, desnaturalizantes e emancipadoras, que possam contribuir para desconstruir e subverter os binarismos e esquadrinhamentos classificatórios de todos os tipos. Isso possibilitaria construir novas pautas e horizontes interpretativos, de modo a favorecer a reescritura da história de cada existência singular.

7 REFERÊNCIAS

- Abreu, C. L. (2015). Hipervisibilidade e self-disclosure: novas texturas da experiência social nas redes digitais. *Visualidades (Goiânia)*, 13(2), 194-219.
- Adorno, T. W. (2015). Crítica cultural e sociedade. In T. W. Adorno, *Indústria cultural e sociedade: Seleção de textos* (9a ed., A. Wernet & J. M. B. Almeida, Trans., pp. 75-102). São Paulo: Paz e Terra. (Original publicado em 1949)
- Adorno, T. W., Horkheimer, M. (2006). A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas. In T. W. Adorno & M. Horkheimer, *Dialética do esclarecimento* (G. A. Almeida, Trad., pp. 99-138). Rio de Janeiro: Zahar. (Original publicado em 1947)
- Almeida, H. B. (2012). Trocando em miúdos: Gênero e sexualidade na TV a partir de Malu Mulher. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 27(79), 125-137.
- Alami, S., Desjeux, D., & Garabua-Moussaoui, I. (2010). *Os métodos qualitativos* (L. A. S. Peretti, Trad.). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Balieiro, F. F. (2014). *Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: Cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva em sua trajetória* (Tese de Doutorado, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos-SP).
- Balieiro, F. F. (2017). Consumindo Carmen Miranda: Deslocamentos e dissonâncias nas recepções de um ícone. *Revista Estudos Feministas*, 25(1), 269-290.
- Barthes, R. (2007). *Elementos de semiologia* (I. Blikstein, Trad.). São Paulo: Cultrix. (Original publicado em 1964)
- Bauer, M. W., Gaskell, G., & Allum, N. C. (2002). Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento: Evitando confusões. In M. W. Bauer & G. Gaskell (Orgs.), *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático* (2a ed., P. A. Guareschi, Trad., pp. 17-36). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Beleli, I. (2009). Eles(as) parecem normais: Visibilidade de gays e lésbicas na mídia. *Revista Bagoas*, 3(4), 113-130.
- Benjamin, W. (1986). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In W. Benjamin, *Obras escolhidas* (S. P. Rouanet, Trad., pp. 165-196). São Paulo: Brasiliense. (Original publicado em 1955)

- Borelli, S. H. S. (2001). Telenovelas brasileiras: Balanços e perspectivas. *São Paulo em Perspectiva*, 15(3), 29-36.
- Borges, L. S., & Spink, M. J. P. (2009). Repertórios sobre lesbianidade na mídia televisiva: Desestabilização de modelos hegemônicos. *Psicologia & Sociedade*, 21(3), 442-452.
- Braga, G., Linhares, R., Braga, J. X. (Autores), & Médicis, M., Carvalho, D. (Direção-geral). (2015). *Babilônia*. Rio de Janeiro: TV Globo.
- Brandão, H. H. N. (2012). *Introdução à análise do discurso* (3a ed.). Campinas, SP: Ed. UNICAMP.
- Bucci, E. (2000). Antropofagia patriarcal. In E. Bucci (Org.), *A TV aos 50: Criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário* (pp. 111-132). São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo.
- Butler, J. (2008). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade* (R. Aguiar, Trad., 2a ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2011). Vida precária. *Contemporânea: Revista de Sociologia da UFSCar*, 1(1), 13-33.
- Butler, J. (2014). Regulações de gênero. *Cadernos Pagu*, (42), 249-274.
- Butler, J. (2015). Contra a violência ética. In J. Butler, *Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética* (R. Bettoni, Trad., pp. 57-107). Belo Horizonte: Autêntica.
- Butler, J. (2016). *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto* (S. Lamarão & A. M. Cunha, Trans.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2017). *A vida psíquica do poder: Teorias da sujeição* (R. Betttoni, Trad.). Belo Horizonte: Autêntica.
- Carrara, S. (2010). Políticas e direitos sexuais no Brasil contemporâneo. *Revista Bagoas*, 4(5), 131-147.
- Carrasco, W. (Autor), & Filho, M. M. (Direção-geral). (2013-2014). *Amor à vida*. Rio de Janeiro: TV Globo.

- Castro, C. (2010). A produção de conteúdos audiovisuais na era tecnológica. In: M. C. Gobbi & M. T. M. Kerbaui (Orgs.), *Televisão digital: Informação e conhecimento* (pp. 87-107). São Paulo: Ed. UNESP / São Paulo: Cultura acadêmica.
- Cevasco, M. E. (2008). *Dez lições sobre estudos culturais* (2a ed.). São Paulo: Boitempo.
- Cevasco, M. E. (2011). Prefácio à edição brasileira. In R. Williams, *Política do modernismo* (A. Gleser, Trad., pp. VII-XIV). São Paulo: Ed. UNESP.
- Coelho, T. (1981). *O que é indústria cultural* (5a ed.). São Paulo: Brasiliense.
- Cohn, G. (2014). *Sociologia da comunicação: Teoria e ideologia*. Petrópolis: Vozes.
- Colling, L. (2013). Mais visíveis e mais heteronormativos: A performatividade de gênero das personagens não-heterossexuais nas telenovelas da Rede Globo. In: L. Colling & D. Thürler (Orgs.), *Estudos e políticas do CUS: Grupo de pesquisa cultura e sexualidade* (pp. 87-110). Salvador: Ed. UFBA.
- Connel, R. W. (1997). La organización social de la masculinidad. In T. Valdés & J. Olavavarría (Eds.), *Masculinidades: poder y crisis* (pp. 31-48). Chile: Isis Internacional, 1997.
- Costa, J. H. (2013). A atualidade da discussão sobre a indústria cultural em Theodor W. Adorno. *Transformação*, 36(2), 135-154.
- Costa, S. (2006). *Dois atlânticos: Teoria social, antirracismo, cosmopolitismo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Creswell, J. W. (2009). Qualitative procedures. In J. W. Creswell, *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (pp. 173-201). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Culler, J. (2005). Em defesa da superinterpretação. In. U. Eco, *Interpretação e superinterpretação* (2a ed., M. Stahel, Trad., pp. 129-146). São Paulo: Martins Fontes.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (1994). *Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Dosse, F. (2007). *História do estruturalismo. Vol 1: O campo do signo. Vol 2: O canto dos cisnes*. Bauru: Edusc.

- Duarte, R. (2011). Indústria cultural 2.0. *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, (3), 90-117.
- Duarte, R. (2015). A atualidade da teoria crítica no Brasil: O exemplo da indústria cultural. *Revista Ideação*, (31), 185-202.
- Eagleton, T. (2006). *Teoria da literatura: Uma introdução* (W. Dutra, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Eagleton, T. (2011). *A ideia de cultura* (2a ed., S. C. Branco, Trad.). São Paulo: Ed. UNESP.
- Facchini, R., & Sívori, H. (2017). Conservadorismo, direitos, moralidades e violência: Situando um conjunto de reflexões a partir da antropologia. *Cadernos Pagu*, (50), 1-18.
- Filho, M. M. (Produtor), & Cavechini, C., Barros, J. C. (Diretores). (2016). *Entre os homens de bem*. São Paulo: Lente Viva Filmes.
- Freitas, V. (2005). Indústria cultural: O empobrecimento narcísico da subjetividade. *Kriterion: Revista de Filosofia*, 46(112), 332-344.
- Freud, S. (1996a). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (V. Ribeiro, Trad.). In S. Freud, *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Vol 7*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1905)
- Freud, S. (1996b). Os chistes e sua relação com o inconsciente (M. Salomão, Trad.). In S. Freud, *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Vol 8*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1905)
- Freud, S. (1996). Totem e tabu e outros trabalhos (O. C. Muniz, Trad.). In S. Freud, *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Vol 13*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1913)
- Freud, S. (1996). *Sobre o narcisismo: Uma introdução* (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trans.). In S. Freud, *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Vol. 14*. Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1914)
- Freud, S. (1996). A dissolução do complexo de Édipo (E. A. M. Souza, Trad.). In S. Freud, *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Vol. 19*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1924)

- Freud, S. (1996). *O ego e o id* (E. A. M. Souza, Trad.). In S. Freud, *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Vol. 19*. Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1923)
- Freud, S. (1996). O mal-estar na civilização (J. O. A. Abreu, Trad.). In S. Freud, *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Vol. 21*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1929)
- Foucault, M. (2009). *A ordem do discurso* (19a ed, L. F. A. Sampaio, Trad.). (Original publicado em 1971). São Paulo: Loyola.
- Foucault, M. (2009). *História da sexualidade I: A vontade de saber* (M. C. T. Albuquerque & J. A. G. Albuquerque, Trads., 19a ed.). Rio de Janeiro: Graal. (Original publicado em 1976)
- Foucault, M. (2011). Não ao sexo rei. In M. Foucault, *Microfísica do poder* (R. Machado, Trad., pp. 229-242). Rio de Janeiro: Graal. (Original publicado em 1979)
- Foucault, M. (2016). O enunciado e o arquivo. In M. Foucault, *A arqueologia do saber* (L. F. B. Neves, Trad., 8a ed., pp. 93-161). Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Original publicado em 1969)
- Furlan, R. (2016). Cultura no ambiente tecnológico. *Berggasse 19: Revista da Sociedade Brasileira de Psicanálise Ribeirão Preto*, 7(1), 78-101.
- Hall, S. (1997). A centralidade da cultura: Notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, 22(2), 15-46.
- Hall, S. (2016). *Cultura e representação* (D. Miranda & W. Oliveira, Trads.). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio / Apicuri.
- Halperin, D. (2000). La política queer de Michel Foucault. In D. Halperin, *San Foucault: Para una hagiografía gay* (M. Serrichio, Trad., pp. 35-146). Córdoba, Argentina: Ediciones Literales École Lacanienne de Psychanalyse/Cuadernos de Litoral.
- Hamburger, E. I. (1998). Diluindo fronteiras: As telenovelas no cotidiano. In: L. M. Schwarcz (Org.), *História da vida privada no Brasil: Vol 4. Contrastes da intimidade contemporânea* (pp. 439-487). São Paulo: Companhia das Letras.
- Hamburger, E. I. (2005). *O Brasil antenado: A sociedade das novelas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

- Hamburger, E. I. (2011). Telenovelas e interpretações do Brasil. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, (82), 61-86.
- Harlap, I. (2017). The new normative: Gay fatherhood on Israeli television. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 23(4), 559-587.
- Hocquenghem, G. (2009). *El deseo homosexual* (G. H. Marre, Trad.). Barcelona: Melusina. (Original publicado em 1972)
- Illouz, E. (2011). *O amor nos tempos do capitalismo* (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Joly, M. (1994). *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70.
- Johnson, R. (2006). O que é, afinal, estudos culturais. In T. T. Silva (Org.), *O que é, afinal, estudos culturais* (3a ed., T. T. Silva, Trad., pp. 7-132). Belo Horizonte: Autêntica.
- Kaës, R. (2003). O intermediário na abordagem psicanalítica da cultura. *Psicologia USP*, 14(3), 15-34.
- Kehl, M. R. (2000). Televisão e violência do imaginário. In E. Bucci (Org.), *A TV aos 50: Criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário* (pp. 133-152). São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo.
- Kellner, D. (2001). *A cultura da mídia – estudos culturais: Identidade e política entre o moderno e o pós-moderno* (I. C. Benedetti, Trad.). Bauru, SP: EDUSC.
- LaPastina, A., & Joyce, S. (2014). Changing GLBTQ representations: The sexual other in brazilian telenovelas. *Lumina: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação*, 8(2), 1-27.
- Lévi-Strauss, C. (2008). A ciência do concreto. In C. Lévi-Strauss, *O pensamento selvagem* (8a ed., T. Pellegrini, Trad., pp. 15-49). Campinas, SP: Papirus. (Original publicado em 1962)
- Lima, C. C. K., & Romão, L. M. S. (2008). Sentidos de homossexualidade em uma novela: Confronto de formações discursivas. *Linguagem (São Paulo)*, 3, 1-14.
- Lipovetsky, G. (2004). Tempo contra tempo, ou a sociedade hipermoderna. In G. Lipovetsky, *Os tempos hipermodernos* (M. Vilela, Trad., pp. 49-103). São Paulo: Barcarolla.

- Louro, G. L. (2008). Cinema e sexualidade. *Educação & Realidade*, 33(1), 81-98.
- Louro, G. L. (2011). *Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista* (13a ed.). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Machado, R. Por uma genealogia do poder. In M. Foucault, *Microfísica do poder* (pp. VII-XXIII). Rio de Janeiro: Graal.
- Martín-Barbero, J. (2015). *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia* (7a ed., R. Polito & S. Alcides, Trans.). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Mattelart, A., & Neveu, É. (2004). Introdução aos estudos culturais (M. Marcionilo, Trad.). São Paulo: Parábola.
- Mezan, R. (2011). A árvore da psicanálise. In R. Mezan, *Freud: A trama dos conceitos* (5a ed., pp. 149-250). São Paulo: Perspectiva.
- Minayo, M. C. S. (2008). *O desafio do conhecimento científico: Pesquisa qualitativa em saúde* (11a ed.). São Paulo: Hucitec.
- Miskolci, R. (2007). Comentário. *Cadernos Pagu*, (28), 55-63.
- Miskolci, R. (2009a). A teoria queer e a sociologia: O desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, (21), 150-182.
- Miskolci, R. (2009b). Abjeção e desejo: Afinidades e tensões entre a teoria queer e a obra de Michel Foucault. In L. M. Rago & A. V. Neto (Orgs.), *Foucault: Para uma vida não fascista* (pp. 325-338). Belo Horizonte: Autêntica.
- Miskolci, R. (2010). Sexualidade e orientação sexual. In R. Miskolci (Org.), *Marcas da diferença no ensino escolar* (pp. 75-111). São Carlos: Ed. UFSCar.
- Miskolci, R. (2014). Negociando visibilidades: Segredo e desejo em relações homoeróticas masculinas criadas por mídias digitais. *Revista Bagoas*, 8(11), 51-78.
- Miskolci, R. (2015). Discreto e fora do meio: Notas sobre a visibilidade sexual contemporânea. *Cadernos Pagu*, (44), 61-90.
- Miskolci, R. (2017). Estranhando Foucault: Uma releitura queer de História da Sexualidade I. In T. Spargo, *Foucault e a teoria queer* (H. R. Candiani, Trad., pp. 85-95). Belo Horizonte: Autêntica.

- Mills, C. W. (2009). *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios* (M. L. X. A. Borges, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Original publicado em 1951)
- Morin, E. (1997). *Culturas de massas no século XX: Neurose* (M. R. Sardinha, Trad., 9a ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Motter, M. L. (2001). A telenovela: Documento histórico e lugar de memória. *Revista USP*, (48), 74-87.
- Nascimento, E. (2004). *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Nichile, M. C. F. (2015). O fim da televisão, um fim ou um recomeço? *Galáxia (São Paulo)*, (29), 290-292.
- Oguri, L. M. B., Chauvel, M. A., & Suarez, M. C. (2009). O processo de criação das telenovelas. *Revista de Administração de Empresas*, 49(1), 38-48.
- Oliveira, P. P. (2004). *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG. Rio de Janeiro: IUPERJ.
- Ortiz, R. (2013). Imagens do Brasil. *Sociedade e Estado*, 28(3), 609-633.
- Pallottini, R. (2012). *Dramaturgia de televisão* (2a ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Pelúcio, L., & Miskolci, R. (2009). A prevenção do desvio: O dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes. *Sexualidad, Salud y Sociedad (Rio de Janeiro)*, (1), 125-157.
- Penedo, S. L. (2008). *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*. Barcelona: Egales Editorial.
- Peret, L. E. (2005). De O Rebu à América: 31 anos de homossexualidade em telenovelas da Rede Globo (1974-2005). *Contemporânea*, 3(2), 33-45.
- Priolli, G. (2000). Antenas da brasilidade. In E. Bucci (Org.), *A TV aos 50: Criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário* (pp. 13-24). São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo.
- Rhoden, A. C., & Pimentel, F. (2012). A formação da identidade homossexual no cinema: Café com Leite e a quebra de paradigmas. *Revista Advérbio*, 7(No. especial), 39-50.

- Rich, A. (1980). Compulsory heterosexuality and lesbian existence. *Signs*, 5(4), 631-660.
- Rocha, C. C. S., & Santos, D. P. (2014). Estranhos familiares: A inserção das personagens homo/lesbo/bi/transexuais no cinema. *Revista Periódicus*, 1(1), 206-221.
- Rose, D. (2002). Análise de imagens em movimento. In M. W. Bauer & G. Gaskell (Orgs.), *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático* (2a ed., P. A. Guareschi, Trad., pp. 343-364). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Rosqvist, H. B., & Andersson, C. (2016). Bad sex, good love: Homonormativity in the Swedish gay press, 1969-86. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 22(1), 33-54.
- Roudinesco, E. (2003). *A família em desordem* (A. Telles, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Russo, V. (1981). *The celluloid closet: Homosexuality in the movies*. New York: Harper and Row.
- Sadek, J. R. (2008). *Telenovela: Um olhar do cinema*. São Paulo: Summus.
- Salih, S. (2012). *Judith Butler e a teoria queer* (G. L. Louro, Trad.). Belo Horizonte: Autêntica.
- Sánchez, D. (2012). *Pervertidos, bichas e entendidos: Identidade homossexual no romance latino-americano*. Recife, PE: Universitária UFPE.
- Saussure, F. (1971). *Curso de linguística geral* (3a ed., A. Chelini, J. P. Paes, & I. Blikstein). São Paulo: Cultrix. (Original publicado em 1916)
- Scorsolini-Comin, F., & Santos, M. A. (2012). Insensatos afetos: Homossexualidade e homofobia na telenovela brasileira. *Barbarói*, (36), 50-66.
- Sedgwick, E. K. (2007). A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, (28), 19-54.
- Silva, A. (Autor), & Gomes, R., Vasconcelos, P., Binder, A. F. (Direção-geral). (2014-2015). *Império*. Rio de Janeiro: TV Globo.
- Silva, F. N. (2015). *Bicha nem tão má: Representações da homossexualidade na telenovela Amor à Vida*. (Dissertação, Mestrado em Comunicação Social, Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC-RS).

- Silva Junior, N., & Lirio, D. R. (2006). A recodificação pós-moderna da perversão: Sobre a produção do comportamento de consumo e sua gramática libidinal. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 9(1), 65-78.
- Soto, M. R. (2016). *Tipologia homossexual: Un análisis de três obras latino-americanas* (Informe final de Seminario para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con Mención en Literatura, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago-Chile).
- Spargo, T. (2017). *Foucault e a teoria queer* (H. R. Candiani, Trad.). Belo Horizonte: Autêntica.
- Türcke, C. (2010). *Sociedade excitada: Filosofia da sensação* (A. A. S. Zuin et al., Trad.). Campinas: Ed. Unicamp.
- Wilde, O. (2012). *O retrato de Dorian Gray* (P. Schiller, Trad.). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras. (Original publicado em 1891)
- Williams, R. (2011). Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. In R. Williams, *Cultura e materialismo* (A. Gleser, Trad., pp. 43-68). São Paulo: Ed. UNESP. (Original publicado em 1980)
- Williams, R. (2011). O futuro dos estudos culturais. In R. Williams, *Política do modernismo* (A. Gleser, Trad., pp. 171-187). São Paulo: Ed. UNESP. (Original publicado em 1989)
- Williams, R. (2016). *Televisão: Tecnologia e forma cultural* (M. Serelle & M. F. I. Viggiano Trads.). São Paulo: Boitempo. (Original publicado em 1974)
- Zuin, A. A. S. (2001). Sobre a atualidade do conceito de indústria cultural. *Educação e Sociedade*, 21(54), 9-18.

APÊNDICES

Número	Data	Mídia	Fonte	Título	Autor(a)	Página	Resumo
1	26/06/2015	Notícias da TV - UOL	http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/em-babilonia-rogeria-sera-trans-avo-e-pai-de-trafficante-perigoso-8416?cpid=txt	Em Babilônia, Rogéria será “trans-avó” e pai de traficante perigoso	Márcia Pereira	—	Participação de Rogéria em <i>Babilônia</i> , mais um símbolo da diversidade sexual na trama.
2	04/09/2013	Quem Acontece	http://revistaquem.globo.com/Voce-entrevistou/noticia/2013/09/lucas-malvacini-sobre-rumores-de-ser-gay-apenas-interpretado-um.html	Lucas Malvacini sobre rumores de ser gay: “Apenas interpreto um”	Marcelo Corrêa	—	Entrevista com o ator Lucas Malvacini a respeito da interpretação da personagem Anjinho, em <i>Amor à vida</i> .
3	17/02/2015	Caderno Carnaval	Folha de São Paulo	“Até choro”, diz Paulo Betti sobre tietagem de fãs	Mônica Bergamo	B4	Paulo Betti, ator que interpreta Téo Pereira em <i>Império</i> , comenta recepção do público à personagem.
4	20/07/2014	Caderno Ilustrada	Folha de São Paulo	A louca	Isabelle Moreira Lima	E1	Entrevista com Paulo Betti, ator que interpreta Téo Pereira em <i>Império</i> , e Aguinaldo Silva, autor da novela.

Número	Data	Mídia	Fonte	Título	Autor(a)	Página	Resumo
5	31/05/2015	Cultura O Globo	https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/gilberto-braga-comenta-problemas-de-babilonia-brasil-encareitou-1-16294452	Gilberto Braga comenta problemas de “Babilônia”: “O Brasil encareitou”	Zean Bravo	—	Entrevista com Gilberto Braga sobre o andamento da trama de <i>Babilônia</i> .
6	07/04/2013	Caderno Ilustrada	Folha de São Paulo	Além do arco-íris	Alberto Pereira Jr.	E2	Entrevista com Walcyr Carrasco, autor de <i>Amor à vida</i> , antes do início da novela, em que ele descreve as personagens gays e as expectativas a respeito do “beijo gay”.
7	12/01/2014	Caderno Ilustrada	Folha de São Paulo	Amor à biba	Keila Jimenez	E1, E3	Como Niko e Félix, casal improvável, se aproximaram e podem protagonizar o primeiro beijo gay de uma telenovela da Rede Globo.

Número	Data	Mídia	Fonte	Título	Autor(a)	Página	Resumo
8	28/01/2014	Veja São Paulo	https://vejasp.abril.com.br/blog/pop/as-15-melhores-frases-do-felix-o-vilao-da-novela-8216-amor-a-vida-8217/#	As 15 melhores frases do Félix, o vilão da novela “Amor à Vida”	Sem indicação	—	Reportagem apresenta principais bordões de Félix.
9	24/12/2014	iG São Paulo	http://igay.ig.com.br/2014-12-24/11-frases-de-teo-pereira-o-jornalista-com-olhometro-afiado-e-lingua-mais-ainda.html	11 frases de Téo Pereira, o jornalista com olhometro afiado e língua mais ainda	Sem indicação	—	Reportagem apresenta principais bordões de Téo Pereira.
10	10/07/2014	Caderno Ilustrada	Folha de São Paulo	Coluna “Outro canal”	Keila Jimenez	E8	Novela <i>Império</i> poderá ter beijo gay nos capítulos iniciais, Rede Globo almeja naturalizar os <i>selinhos</i> , sem que sejam motivo de forte atenção.
11	29/07/2014	Purepeople (Webedia)	http://www.purepeople.com.br/noticia/-imperio-beijo-entre-klebber-toledo-e-jose-mayer-e-escrito-mas-cena-e-vetada_a23677/1	“Império”: beijo entre Klebber Toledo e José Mayer é escrito, mas cena é vetada	Sem indicação	—	Especulações sobre o beijo entre Cláudio Bolgari e Leonardo, em <i>Império</i> .

Número	Data	Mídia	Fonte	Título	Autor(a)	Página	Resumo
12	31/01/2014	UOL TV e Famosos	https://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2014/01/31/beijo-de-felix-e-niko-e-assunto-mais-comentado-no-ultimo-capitulo.htm	Beijo de Félix e Niko é cena histórica em novela e quebra tabu na Globo	Sem indicação	—	Reportagem sobre o beijo trocado entre Niko e Félix.
13	27/03/2015	Ilustrada Folha de São Paulo	http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/03/1608952-mesmo-com-queda-em-audiencia-autor-diz-que-nao-mudara-novela.shtml	Mesmo com queda em audiência, autor diz que não mudará novela	Keila Jimenez, Camila Alvarenga	—	Reportagem destaca repercussão negativa do beijo trocado entre Estela e Tereza, em especial, entre parlamentares da bancada evangélica.
14	21/09/2014	Caderno Ilustrada	Folha de São Paulo	Volta para o armário	Keila Jimenez	E1, E3	Pesquisa da Rede Globo evidencia que personagens gays são “queridos” pelo público, no entanto não há interesse de vê-los trocando beijos ou demais carícias.

Número	Data	Mídia	Fonte	Título	Autor(a)	Página	Resumo
15	19/03/2015	Ilustrada Folha de São Paulo	http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/03/1605452-frente-evangelica-do-congresso-divulga-nota-de-repudio-a-beijo-gay-na-novela.shtml	Frente Evangélica do Congresso divulga nota de repúdio a beijo gay na novela	Sem indicação	—	Frente Parlamentar Evangélica repudia beijo entre Teresa e Estela