

Ciências Sociais Aplicadas



Mariana Barbosa Gonçalves

A REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS LGBTQ+ EM TELENVELAS BRASILEIRAS

A autoria de Aguinaldo Silva
em três décadas de TV



A REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS LGBTQ+ EM TELENOVELAS BRASILEIRAS

A autoria de Aguinaldo Silva em três décadas de TV



UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

Reitora

Cláudia Aparecida Marlière de Lima

Vice-Reitor

Hermínio Arias Nalini Jr.



editora**UFOP**

Diretor Executivo

Prof. Dr. José Rubens Lima Jardimino

Coordenador Editorial

Daniel Ribeiro Pires

Assessor da Editora

Alvimar Ambrósio

Diretoria

Francisco José Daher Jr (Coord. de Comunicação Institucional)
Paulo de Tarso Amorim Castro (Presidente do Conselho Editorial)
Marcos Eduardo Carvalho Golçalves Knupp (PROEX)
Sérgio Francisco Aquino (PROPP)
Tânia Rossi Garbin (PROGRAD)

Conselho Editorial

Prof. Dr. Adriano Medeiros da Rocha
Prof. Dr. Douglas da Silva Tinti
Prof. Dr. Flávio Pinto Valle
Prof. Dr. Paulo de Tarso Amorim Castro

Mariana Barbosa Gonçalves

A REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS LGBTQ+ EM TELENOVELAS BRASILEIRAS

A autoria de Aguinaldo Silva em três décadas de TV

1ª Edição

Ouro Preto
2023



© EDUFOP

Coordenação Editorial

Daniel Ribeiro Pires

Capa

Editora UFOP

Diagramação

Laís Nagayama

Ficha Catalográfica

(Elaborado por: Elton Ferreira de Mattos - CRB6-2824, SISBIN/UFOP)

G635r Gonçalves, Mariana Barbosa.
A representação de personagens LGBTQ+ em telenovelas brasileiras :
[recurso eletrônico] a autoria de Aguinaldo Silva em três décadas de TV /
Mariana Barbosa Gonçalves. – 1. ed. – Ouro Preto : Editora UFOP, 2023.
1 recurso on-line (268 p.: il. : color.) : pdf

1. Identidade de gênero. 2. Sexualidade. 3. Telenovelas - Brasil. I.
Título.

CDU: 305

ISBN 978-65-89785-25-5

Todos os direitos reservados à Editora UFOP. Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida, arquivada ou transmitida por qualquer meio ou forma sem prévia permissão por escrito da Editora. A originalidade dos conteúdos e o uso de imagens são de responsabilidade do autor da obra.

Obra aprovada no Edital Discente 02/2019 e publicada apenas no ano de 2023 em decorrência dos prejuízos operacionais causados pela PANDEMIA DO COVID-19.

EDITORIA UFOP

Campus Morro do Cruzeiro

Diretoria de Comunicação Institucional, 2º andar

Ouro Preto / MG, 35400-000

www.editora.ufop.br / editora@ufop.edu.br

(31) 3559-1463

Ao Charles. Por tudo e por tanto.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não seria possível se não fossem o apoio e a estrutura de pessoas e instituições. Por isso, vamos aos agradecimentos:

Aos ex-presidentes Lula e Dilma, pelas Políticas Públicas de Educação implementadas durante os 13 anos de governo petista. Sem elas, meu horizonte seria bem mais restrito.

Ao meu orientador, Frederico Tavares, que me ensinou tanto (e com quem continuarei sempre aprendendo). Obrigada pela delicadeza, por acreditar neste trabalho e pela orientação cuidadosa.

Ao Charles, por mostrar que a vida é mais que um trabalho. Esse foi por nós.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto, pelo comprometimento com o ensino e pela consciência da responsabilidade da Comunicação com a sociedade. Pela qualidade do curso que nos é ofertado. À UFOP e à CAPES pela estrutura proporcionada para a concretização do Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

À Profa. Dra. Karina Barbosa e ao Prof. Dr. Igor Sacramento, pelas contribuições no Exame de Qualificação de Mestrado e na Banca de Defesa de Dissertação, fundamentais para transformar o que ainda era um projeto e por indicarem eixos importantes para a conclusão desta nova versão do trabalho, agora em livro.

À Editora UFOP pela publicação desta obra.

E a todos que se fizeram família ao longo da construção desta pesquisa.

Porque a vida, individual ou coletiva, pessoal ou histórica, é a única entidade do universo cuja substância é perigo. Compõem-se de peripécias. É, rigorosamente falando, drama.

(José Ortega y Gasset)

Esta obra foi selecionada pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto, a partir do Edital nº 002/2019 da Editora UFOP, para editoração eletrônica de trabalhos originados de teses e dissertações.

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Pró-Reitor Prof. Dr. Sérgio Francisco Aquino

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Coordenador Prof. Dr. Marcelo Freire Pereira de Souza

Orientador Prof. Dr. Frederico Brandão de Mello Tavares

Comissão Editorial

Prof. Dr. Marcelo Freire Pereira de Souza (UFOP)

Profa. Dra. Karina Gomes Barbosa da Silva (UFOP)

Profa. Dra. Marta Regina Maia (UFOP)

Profa. Dra. Nair Prata Moreira Martins (UFOP)

Gabriela Borges (UFJF)

SUMÁRIO

15	PREFÁCIO
19	INTRODUÇÃO
23	A TELENOVELA E A VIDA COTIDIANA
26	LGBTQ+ no Brasil: um breve panorama
31	LGBTQ+ nas telenovelas, Aguinaldo Silva e a Pesquisa
35	<i>Corpus</i> do trabalho e caminho metodológico
	CAPÍTULO 1
47	TELENOVELA E A INTERCULAÇÃO SOCIAL NO CONTEXTO BRASILEIRO
48	1.1 O início da telenovela brasileira e a matriz melodramática
55	1.2 A novela “crônica do cotidiano” e a identidade social
60	1.3 Representação social e a formação do simbólico
	CAPÍTULO 2
71	LGBTQ+: CONTEXTUALIZANDO IDENTIDADE, SEXUALIDADE E GENÊRO
72	2.1 Algumas noções sobre identidade e sexualidade
82	2.1.1 Sobre diferenças e preconceitos
88	2.2 Nas telenovelas brasileiras: os personagens LGBTQ+ e a representação
	CAPÍTULO 3
99	AGUINALDO SILVA: O AUTOR E AS MARCAS AUTORAIS
99	3.1 Sobre Aguinaldo Silva
104	3.2 Aguinaldo Silva e as telenovelas
108	3.3 O autor na telenovela brasileira
113	3.4 Marcas autorais de Aguinaldo Silva
	CAPÍTULO 4
121	OS TONS DO ARCO-ÍRIS DE AGUINALDO SILVA
133	4.1 Performatividade/performances representadas
134	4.1.1 Identidades

135	4.1.1.1 <i>Camp</i>
150	4.1.1.2 Lésbicas
155	4.1.1.3 Padrão hétero
158	4.1.1.4 E esse machão?
164	4.1.1.5 Performance gay por heterossexual
166	4.1.1.6 Travestis, Transexuais e <i>Crossdressers</i>
182	4.1.2 Sexualidade
195	4.2 Tramas sociais
196	4.2.1 Armário
197	4.2.1.1 Revelar-se para si e para o público
203	4.2.1.2 Revelar-se para a sociedade
213	4.2.2 Arranjos Familiares
227	4.2.3 LGBTfobia
241	CONSIDERAÇÕES FINAIS
250	REFERÊNCIAS
267	SOBRE A AUTORA

LISTA DE FIGURAS

- 50 FIGURA 1 - Albertinho (Amilton Fernandes) e Mamãe Dolores (Isaura Bruno) em evento de encerramento de O Direito de Nascer
- 102 FIGURA 2 - Capa Lampion da Esquina, edição experimental
- 123 FIGURA 3 - Políbio (Guilherme Karan) e Gilda (Susana Vieira), sobre quem possuía forte influência
- 125 FIGURA 4 - João Ligeiro (Maurício Mattar) morre nos braços do irmão Roque (José Wilker) dizendo que quem o matou foi a “banda podre”, “o lado de lá”, e que estava “errado”
- 126 FIGURA 5 - Eugênio (Sérgio Mamberti)
- 126 FIGURA 6 - Cecília (Lala Deheizelin) e Laís (Cristina Prochaska) viviam uma união estável em Vale Tudo
- 132 FIGURA 7 - O Arco-íris de Aguinaldo Silva
- 136 FIGURA 8 E 9 - Primeira aparição de Crô (Marcelo Serrado), ao lado de Tereza Cristina (Cristiane Torloni)
- 137 FIGURA 10 A 15 - O lar de Crô reflete a personalidade do personagem
- 138 FIGURA 16 - Crô passeando na praia com Doce e Cabana, prestes a ser alvo de chacotas dos banhistas
- 141 FIGURA 17 A 19 - Paulo Henrique (Reinaldo Gonzaga) explica para Adamastor (Pedro Paulo Rangel) o que o caracteriza como “diferente”
- 141 FIGURA 20 - Uálber e Edilbero (Diogo Vilela e Luiz Carlos Tourinho), na primeira aparição na trama, fazendo previsões como guru
- 142 FIGURA 21 A 23 - Detalhes da caracterização de Uálber (Diogo Vilela)
- 145 FIGURA 24, 25 E 26 - Ubiracy (Luiz Henrique Nogueira), entre paetês da quadra de escola de samba e o cetim do cotidiano
- 146 FIGURA 27 - Bernardinho (Thiago Mendonça) – expressões delicadas, roupas justas e estampas de São Jorge

- 148 FIGURA 28 E 29 - Téo Pereira (Paulo Betti) em vídeo divulgado no blog Téo na Rede. Aguinaldo Silva também mantém um blog em que fala de seu trabalho e publica alguns vídeos comentando sobre sua obra.
- 151 FIGURA 30 A 33 - Zenilda (Renata Sorrah) e Vieira (Catarina Abdala)
- 152 FIGURA 34 E 35 - Último capítulo da novela, Vieira (Catarina Abdala) avaliando as “camélias” e a nova responsável pela “contabilidade”
- 153 FIGURA 36 - Eleonora (Milla Christie) e Jenifer (Bárbara Borges) trocam olhares apaixonados
- 154 FIGURA 37, 38 E 39 - Íris (Eva Wilma) e Alice (Thaís de Campos) “viram caminhoneiras”
- 156 FIGURA 40 - Claudio Bolgari (José Mayer)
- 157 FIGURA 41 - Leonardo (Klebber Toledo), o aspirante a ator e amante de Cláudio
- 157 FIGURA 42 E 43 - Felipe (Laércio Fonseca) e Duque (André Gonçalves)
- 163 FIGURA 44 - Carlão e Bernardinho (Lugui Palhares e Thiago Mendonça) após relação sexual
- 163 FIGURA 45 - Pensando na possibilidade de estar apaixonado por Bernardinho
- 163 FIGURA 46 - Celebração de união estável entre o casal no último capítulo
- 166 FIGURA 47 E 48 - Jojô (Wilson dos Santos) ensaiando as mulheres da uisqueria.
- 169 FIGURA 49, 50 E 51 - Participação de Rogéria como Ninete em *Tieta*
- 171 FIGURA 52 E 53 - Astolfo (Rogéria) como assistente de produção fotográfica em *Duas Caras*
- 173 FIGURA 54 A 57 - Sequência em que Fabrícia (Luciana Paes) tem seu segredo (ou seu pênis) revelado
- 176 FIGURA 58 - Xana (Aílton Graça) como cabeleireiro, um dos estereótipos utilizados pelo autor na composição do personagem

- 177 FIGURA 59 E 60 - Performance drag de Xana como Donna Summer
- 179 FIGURA 61 A 63 - Elementos da fé de Xana mostrados em detalhe
- 180 FIGURA 64 - A câmera se aproxima do rosto de Xana, surpresa para os outros personagens ele vestido de terno
- 180 FIGURA 65 - Apesar de tentar performar a partir de uma gestualidade masculina, o personagem comete deslizes em seu gestual e entonação
- 186 FIGURA 66, 67 E 68 - Eleonora (Milla Christie) e Jenifer (Bárbara Borges) assumindo (para si) o relacionamento e passando a noite juntas
- 187 FIGURA 69, 70 E 71 - Cena entre Turcão (Marco Vilela) e a “loira de Mesquita”, exibição de mais intimidade com a amante do que com o par romântico
- 189 FIGURA 72, 73 E 74 - Crô (Marcelo Serrado) e o amante misterioso
- 191 FIGURA 75, 76 E 77 - Cláudio (José Mayer) e Leonardo (Kléber Toledo), em apresentação sobre o relacionamento dos homens – romper a porta do armário ainda não é uma hipótese para o *promoter*
- 192 FIGURA 78, 79 E 80 - Leonardo e Duque (Kleber Toledo e André Gonçalves) no banho – dissimulação de intimidade
- 194 FIGURA 81 - Cláudio (José Mayer) e Leonardo (Kleber Toledo) se beijam apenas uma vez, ao fim da trama.
- 195 FIGURA 82 - Xana (Ailton Graça), Naná (Viviane Araújo) e Antônio (Lucci Ferreira) passam a dividir o mesmo quarto
- 199 FIGURA 83 E 84 - Detalhes das mãos de Paulo Henrique e Adamastor (Reinaldo Gonzaga e Pedro Paulo Rangel), no momento em que o policial utiliza as impressões digitais como metáfora para afirmar que as pessoas são diferentes
- 217 FIGURA 85 E 86 - Jenifer e Eleonora (Bárbara Borges e Milla Christie) pela primeira vez em casa com o bebê adotado. Constituição de um núcleo familiar
- 220 FIGURA 87, 88 E 89 - Ataque de religiosos à casa de Bernardinho (Thiago Mendonça): “pela moral e bons costumes”

- 222 FIGURA 90, 91 E 92 - Celebração de união estável:
praticamente casados
- 225 FIGURA 93 A 96 - Celebração de casamento entre Xana e Naná
(Aílton Graça e Viviane Araújo) – se inserem
na norma para burlá-la/novo arranjo familiar
- 226 FIGURA 97 - Validação do afeto como fundamentação familiar
- 234 FIGURA 98, 99 E 100 - Representação da homofobia a partir de
figuras como pitboys
- 237 FIGURA 101 - Deboche sobre homofóbicos, ironia como recurso
- 239 FIGURA 102 - Violência homofóbica, Enrico (Joaquim Lopes)
espanca Leonardo (Kléber Toledo), sem punição

LISTA DE QUADROS

- 42 QUADRO 1 - Modelo de tabela para coleta de dados
- 128 QUADRO 2 - Tabela de acompanhamento de capítulos

PREFÁCIO

Este livro é motivo de orgulhos. No plural. Um primeiro orgulho é um clichê, sobre o qual estou autorizado a falar, como orientador da pesquisa que lhe deu origem, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFOP entre 2016 e 2018: trata-se de uma obra de qualidade e que nasceu para se tornar referência.

Mariana cruzou o meu caminho de mansinho, sempre carinhosa e ao mesmo tempo inquieta. Nossa relação de cafés, bolos e algumas esparsas cervejas – bem menos do que gostaríamos – foi revelando, em encontros, um pouco de cada um. No desenrolar de reuniões, aulas e conversas, ganhamos a confiança um no outro. Este livro, por isso, me enche de boas lembranças. Vejo-o e leio-o como reflexo daquele tempo de convivência. Sua versão original, como Dissertação de Mestrado, carrega muito aprendizado (nosso, creio), esforço e trocas. A construção dessa investigação simboliza uma crescente e incansável aposta de sua autora. Em nossos diálogos, à medida que a pesquisa se desenvolvia, novos elementos e desafios foram abraçados e percebidos. Não à toa, da análise de uma telenovela, como propunha o projeto inicial, chegou-se à interpretação de três décadas de conteúdo ficcional televisivo brasileiro.

Se me perguntarem pela Mariana em algum lugar, sobre suas qualidades e características, certamente elencarei, além da doçura, a competência e a coragem. Do seu incômodo sobre a representação televisiva de personagens LGBTQ+ na novela *Império* (2014), da Rede Globo de Televisão, Mariana partiu para uma aventura analítica sobre oito telenovelas escritas pelo autor Aguinaldo Silva durante 30 anos. A partir delas, problematizou a trajetória de personagens do universo *queer* na teleficção nacional, tensionando aspectos sociais e autorais, criando uma reflexão original e densa sobre tabus, preconceitos e estigmas que marcam o entorno televisivo brasileiro ao longo de sua história. Mais que isso, pela pesquisa, como revelado aqui na estrutura do livro e seus conteúdos, apontou para aspectos melodramáticos que costuraram simbolicamente

a relação da teledramaturgia com a sociedade, constituindo identidades e estereótipos, algo muito particular ao Brasil.

O foco nas obras de Aguinaldo Silva, deve-se ressaltar, é também um dos aspectos de orgulho e originalidade do livro. São poucos os estudos na área de Comunicação que se atentam para a trajetória de um autor – principalmente no campo televisivo – e para a noção de autoria e suas singularidades na televisão. Nesse viés, muito mais do que descrever uma linha do tempo ou sintetizar de forma síncrona elementos de uma biografia, Mariana usou as lentes de sua problemática de pesquisa para costurar e revelar nuances e contradições de uma escrita autoral teleficional, oferecendo pontes interpretativas para trabalhos que, no futuro, atravessem essa temática.

Isso também pode ser dito quanto à validade do pensamento do livro sobre a relação entre o universo LGBTQ+ e as telenovelas. Personagens gays e de outras identidades habitam a ficção audiovisual televisiva e sua presença histórica em variados produtos da televisão brasileira pode, com as contribuições de Mariana, ser vista e refletida à luz do que se problematizou na pesquisa aqui apresentada. Qual a importância de uma personagem travesti nos anos 1980? Como pensar o hiato entre a presença ou ausência de personagens LBGT+ nas telenovelas? A partir de que ano ou década algumas temáticas do mundo *queer* passam a ser frequentes nas narrativas teleficcionais? O que isso revela sobre o social, sobre um autor ou sobre uma Rede de Televisão?

A obra responde a isso com propriedade e rigor. Mariana gastou incalculáveis horas, ao longo de meses, assistindo, decupando e comentando cada capítulo das novelas estudadas. Traçou categorias, eixos e (re)pensou possibilidades de regularidades e rupturas em relação àquilo que os textos telenovelísticos de Aguinaldo Silva moldaram ética e esteticamente por décadas. Recuperou muitos autores e mobilizou conceitos. Alcançou achados que passaram por ajustes a cada desenrolar da pesquisa e das provocações e interlocuções às quais ela se expôs. Não apenas na UFOP, comigo e com colegas, como também em eventos científicos.

Essa grande mobilização analítica teve como metáfora-guia o arco-íris. Inspirada nas seis atuais cores da bandeira do Movimento (Mundial) LGBTQ+, a autora realizou um percurso crítico sobre os “tons” assumidos no espectro cromático dos 30 anos da representação colorida das telenovelas de Aguinaldo Silva. A bandeira criada pelo ativista estadunidense Gilbert Baker em 1978, a pedido do primeiro político assumidamente gay da Califórnia (EUA), Harvey Milk, e inicialmente com oito cores, não é objeto de Mariana, mas ajudou a questionar naturalizações, reforços e apagamentos simbólicos que perpassaram as histórias dos/as personagens estudados/as por ela, como se aprende pelos achados do livro aqui prefaciado.

Os 40 anos que separam a aparição pública da bandeira LGBTQ+ da conclusão desta pesquisa sobre autoria e representação são também uma efeméride que ajuda a pensar o cruzamento de temporalidades múltiplas. Aproximadamente, três décadas de telenovela, setenta anos de televisão no Brasil, cinquenta anos do Movimento LGBTQ+ no mundo e quarenta anos dele no Brasil. O chamado (inicialmente) “orgulho gay” e suas atualizações, como explicado nas páginas seguintes, portanto, é dispositivo central para traduzir aquilo sobre o qual este livro versa. Mais um orgulho, portanto, que atravessa esta obra.

Pesquisas outras trazem e trarão questões afins a este livro, ampliando e complexificando seu escopo, agregando aspectos interseccionais, audiovisuais etc. À própria bandeira LGBTQ+ outras cores já foram somadas, bem como outras bandeiras-parceiras e mais específicas surgiram. Isso demonstra que há ainda um outro longo percurso a se completar no debate e no cotidiano, que envolve a busca por direitos humanos, justiça e igualdade social. O desafio segue sendo histórico e perene. Marcado por lutas e por renovação constantes, embates dos mais diversos e de distintas contextualizações. Que bom poder contar com esta obra nessa empreitada crítica e libertadora em prol de um mundo mais esclarecido e melhor partilhado. Desejo a todas, todos e todes uma boa leitura.

Prof. Dr. Frederico de Mello Brandão Tavares
Primavera de 2020.

INTRODUÇÃO

A telenovela é um produto fundamental da indústria do entretenimento e está consolidada no cotidiano dos brasileiros. Muito mais que a tessitura de uma trama que prenda a atenção dos espectadores durante os meses em que vai ao ar, essa narrativa seriada ficcional se ancora na busca por uma “representação da realidade” e na própria formação de um imaginário social. As narrativas ficcionais estão presentes na televisão brasileira desde a sua inauguração, na década de 1950. E, juntamente com os telejornais, os folhetins televisivos formam a base da programação das principais emissoras (e da maior emissora do país, a Rede Globo de Televisão). Seu estilo também se destaca. A telenovela brasileira vai além do melodrama (que não deixa de ser um elemento fundamental na sua construção): a qualidade de produção, seu estilo “realista” e a busca por uma narrativa que dialogue mais com o cotidiano do público, modelo que se desenvolveu a partir da década de 1970, fizeram da nossa telenovela um produto único entre as ficções televisionadas no mundo.

Ao exibir, quase diariamente, um exemplo do que seria o cotidiano brasileiro e dos sujeitos que aqui vivem, as telenovelas apresentam modelos de identidades. A inquietação desta pesquisa está, justamente, em entender de que forma ocorre e a importância da representação das identidades LGBTQ+¹ em nossas ficções.

¹ Utilizamos, neste trabalho, a sigla LGBTQ+ para designar as diferentes orientações sexuais e de gênero. Durante a realização da pesquisa nos deparamos com diferentes siglas que representam a diversidade de identidades que englobam os sujeitos que desviam de uma normativa binária de gênero (e heterossexual). A adotada para a realização de políticas públicas do Governo Federal Brasileiro e o Ministério da Diversidade é LGBT. Mas, uma vez que nosso trabalho está baseado nos estudos *queer*, o Q torna-se fundamental para identificar os personagens desviantes dentro do universo estudado. Para não negar as outras identidades que não cabem nessa sigla, usamos o +, que se convencionou como uma representação de outras identidades e orientações.

Em janeiro de 2018, o site inglês *The Gay UK Magazine* publicou um texto em que mais uma letra era adicionada à sigla, o K. Ainda de acordo com a publicação, a sigla, que cresce desde a década de 1990, seria LGBTQQICAPF2K+, em que: L – lesbian (lésbica); G – gay (gay); B – bisexual (bissexual); T – transgender (transgênero); Q – *queer*; Q – questioning; I – intersex; A – asexual; A – agender (sem gênero); A – ally (simpatizantes); C – curious (curiosos); P – pansexual; P – polysexual; F – friends and family (amigos e familiares); 2 – two-spirit (dois-espíritos); K – kink (um tipo de fetiche, de acordo com o site). Fonte: <https://www.thegayuk.com/there-is-now-a-k-in-lgbtqqicapf2k/> Outra sigla comumente utilizada é LGBTQIA, “para definir Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis,

Ao aprofundarmos os estudos a respeito das representações de personagens LGBTQ+ nas narrativas ficcionais (partindo da obra de Aguinaldo Silva), trabalhamos questões cruciais a respeito desses sujeitos no Brasil. A análise demonstra evolução do pensamento social brasileiro diante de um outro que foge do padrão normativo, mostrando como as reivindicações e conquistas de direitos e o reconhecimento dessas identidades se entrelaçam com as narrativas das telenovelas – não sem conflitos, tanto dentro da trama como em sua repercussão. As representações, para além da apresentação de estereótipos de gênero, que simplificam a produção de sentido sobre essas identidades, são reveladoras de um contexto histórico social e desenvolvimento do pensamento a respeito do tema na televisão.

Desde a graduação², a questão da identidade, sexualidade e performatividade de gênero foram caras na minha formação (durante o trabalho de conclusão de curso, o objetivo foi analisar as entrevistas da *Playboy* e como estas dialogavam com um ideal de masculinidade constituído no imaginário social).

Com o anúncio, em 2014, da nova “telenovela das oito”³, *Império*, de Aguinaldo Silva, que traria o ator José Mayer vivendo um personagem gay e a repercussão do fato de um dos principais galãs da televisão brasileira aceitar um papel de homossexual, vieram algumas perguntas iniciais que acabariam levando às discussões deste trabalho: a começar

Transexuais, Transgêneros, queer (atua com a ideia que abrange as pessoas de ambos os gêneros que possuem uma variedade de orientações, preferências e hábitos sexuais, ou seja, um termo neutro que possa ser utilizado por todos os adeptos desse movimento), Intersexo (pessoas em que a sua característica física não é expressa por características sexuais exclusivamente masculinas ou femininas) e assexual (pessoa que não possui atração sexual nem por homens e nem por mulheres ou que não possua orientação sexual definida)”. Fonte: USP Diversidade. Disponível em: <<http://prceu.usp.br/uspdiversidade/lgbtqia/o-que-e-lgbtqia/>>.

² Trabalho de Conclusão de Curso: “Mas querida, eu só comprei por causa da entrevista” – Análise das entrevistas da *Playboy*. 2012. Graduação em Comunicação Social/Jornalismo - Universidade Federal de Minas Gerais.

³ Principal horário de teledramaturgia da Rede Globo de Televisão, transmitido de segunda-feira à sábado no horário noturno, após o *Jornal Nacional*, mais importante telejornal da emissora. A nomenclatura é baseada no horário de transmissão das tramas e foi utilizada para fidelizar os telespectadores durante o projeto de consolidação de um padrão de programação da emissora, contribuindo para a fixação de sua grade horária – novela das seis, novela das sete, novela das oito (BORELLI, 2005). Apesar de hoje não serem transmitidas pontualmente no horário, a nomenclatura permanece. Atualmente, a emissora denomina o horário após o *Jornal Nacional* como “novela das nove”.

pelo destaque midiático na época apenas pela escalação de um ator interpretar um personagem gay. José Mayer, desde o início da carreira foi considerado um dos principais galãs da emissora, com papéis de conquistadores, rodeados por mulheres. Os tons da cobertura, na época, eram sobre a expectativa da performance desse ator, que nessa produção faria par romântico com outro homem, tendo uma “vida dupla”. Em que sentido tal repercussão poderia contribuir para a discussão de uma masculinidade esperada e do machismo nos meios de comunicação?

Esses questionamentos surgiram antes da exibição da telenovela. Porém, com o transcorrer da trama, foi apresentada ao público uma diversidade de personagens associados à temática LGBTQ+, com identidades e tramas variadas, que levou nosso olhar para além de uma discussão sobre machismo, mas também sobre a diversidade. Ao término da trama, a proposta de projeto de pesquisa apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto foi estudar a construção de personagens homossexuais e a construção de gênero a partir das representações na telenovela *Império*, discutindo a forma com que esses personagens foram desenvolvidos e os diversos enredos que os acompanham.

Com a entrada no Programa e durante o percurso da pesquisa, percebemos que a temática LGBTQ+ está presente na maior parte da obra de Aguinaldo Silva como autor de telenovelas. Chamaram a nossa atenção o tratamento, as representações e as performances encontradas na maioria as produções televisivas do autor desde a década de 1980 (oscilando entre perfis estereotipados e a inserção de discussões que dialogam com as lutas das minorias, ainda que sem “levantar uma bandeira”). Diversas representações foram utilizadas pelo dramaturgo ao longo de três décadas, mas parecia não haver um padrão linear que dissesse nesse primeiro momento “qual tipo” de representação Aguinaldo Silva fazia desses sujeitos. Vale ressaltar que Silva possui uma trajetória como jornalista e militante gay, anterior ao trabalho na realização de telenovelas, que o aproxima dessa temática. Em diversos momentos, Aguinaldo Silva também reafirma seu ofício como autor, seja na produção de romances ou nas telenovelas.

Aguinaldo Silva é o único autor de telenovelas da Rede Globo de Televisão que só escreveu tramas para as novelas das oito, principal horário da teledramaturgia da emissora. Por ser a principal faixa horária da produção ficcional e também por conta da classificação indicativa, que restringe algumas abordagens em outros horários, na novela das oito é possível tratar de temáticas mais complexas para a sociedade.

Com isso, a pesquisa se voltou para o significado do trabalho de Silva sobre representações LGBTQ+. A nossa proposta, na presente pesquisa, é a investigação das marcas autorais e temporais na constituição e representação dos personagens LGBTQ+ na obra televisiva de Aguinaldo Silva. Analisamos, então, como o autor articula seu trabalho dentro de espaços possíveis de representação perpassados por um tempo social brasileiro. Como o transcorrer dos anos (foram 30 entre *Parto Alto*, escrita em 1984, e *Império*, 2014)⁴ demonstra, nas tramas, a circularidade entre a sociedade e a televisão (de valores, referências e o que é considerado “normal”). E o modo através do qual a autoria é tensionada por uma temporalidade e, assim, revela uma singularidade de Silva.

Com essa proposta, de analisar quais as marcas autorais de Aguinaldo Silva diante da temática LGBTQ+, atravessadas e tensionadas pelo tempo e pela sociedade, partimos de uma perspectiva de que existe uma retroalimentação entre a telenovela e a sociedade brasileira. O trabalho pretende, portanto, a partir da obra de Silva, reverberar questões relevantes a respeito da representação de personagens LGBTQ+ na história da televisão brasileira.

⁴ Após a realização deste trabalho, foi exibida, entre 12 de novembro de 2018 e 17 de maio de 2019, a telenovela *O Sétimo Guardião*, também de autoria de Aguinaldo Silva. A narrativa traz, entre seus personagens, Adamastor (Theodoro Cochrane) e Marcos Paulo (Nany People), que integram o leque de personagens LGBTQ+ criados por Silva. Apesar de não serem analisadas neste trabalho, a composição das personagens e das narrativas de Adamastor e Marcos Paulo se assemelham aos papéis de Adamastor (Pedro Paulo Rangel), em *Pedra sobre Pedra*, e Astolfo (Rogéria), em *Dois Caras*, respectivamente. Tal permanência sinaliza uma continuidade das marcas autorais de Silva a respeito das personagens LGBTQ+ discutidas neste trabalho (ainda que atualizadas e reelaboradas).

A telenovela e a vida cotidiana

Assim como a trama reforça significados da vida social, também devolve valores que ajudam a constituir essa sociedade e a formação de uma identidade brasileira (HAMBURGER, 2005; SACRAMENTO, 2008; SIMÕES; FRANÇA, 2007). A televisão tem o poder de reforçar o senso hegemônico social, mas também de dar visibilidade e trazer ao debate temáticas que podem, se não conscientizar, fazer com que diversas questões sociais sejam notadas pelo público.

Entendemos que a mídia e os seus produtos (sejam os de entretenimento, como as telenovelas, ou os informativos) se inserem na vida cotidiana das pessoas, ajudando a construir um universo simbólico. Ela é capaz de apresentar valores e referências que ganham força no contexto social, uma vez que se inserem dentro de uma realidade policultural na formação do simbólico, bem como estão religião, Estado, comunidade, família, entre outros (MORIN, 1997). A mídia fornece, então, pontos de apoio imaginários à vida prática. Compreende, assim, um “corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções” (MORIN, 1997, p. 15). À vista disso, compreendemos a mídia e seus produtos como importantes na formação da consciência do sujeito, na produção de sentido diante da vida e na orientação de suas práticas. Essa cultura simbólica está sujeita aos tabus, apresentando modelos dessa ordem, ainda que não os crie.

Os produtos da mídia, tais como a telenovela brasileira, emergem como objetos de pesquisas sistemáticas a fim de compreender seu significado político e social, além de entender o lugar na produção de sentido. Barker e Beezer (1994) apontam a observação a partir das diversas relações de poder nas quais os sujeitos estão inseridos, entre diversas variáveis. Para os autores, a potência textual, pode ser compreendida na contextualização das estratégias de construção de sentido e das relações de poder. Eles destacam, também, que o conceito crítico dos estudos sobre a cultura da mídia deixa de ser as classes sociais econômicas, mas

está relacionado às relações em que o sujeito está inserido. “Al mismo tiempo, el centro de atención principal se ha deslizado hacia cuestiones de subjetividad y identidad y hacia esos textos culturales y mediáticos que habitan en los dominios privado y doméstico, y a los cuales se dirigen” (BARKER; BEEZER, 1994, pg. 25).

Ainda seguindo esse entendimento, Kellner (2001) afirma que a cultura veiculada pela mídia ajuda na tessitura da vida cotidiana e fornece “o material com que as pessoas forjam sua identidade” (KELLNER, 2001, p. 6). E essa cultura está inserida como um território de disputa – de dominação e resistência, poder e força. É preciso observar que “os estudos culturais delineiam o modo como as produções culturais articulam ideologias, valores e representações de sexo, raça e classe na sociedade, e o modo como esses fenômenos se inter-relacionam” (KELLNER, 2001, p. 39). Kellner ainda destaca que a cultura da mídia nos fornece o material do que significa ser homem ou mulher, a construção de um senso de classe, etnia, sexualidade, entre outros, com os códigos de distinção entre nós e eles, quem tem poder e quem não tem. A análise da mídia, segundo o autor, deve ser realizada inserida em um contexto social, observando as lutas sociais e os discursos políticos de um tempo.

Com base nesse pensamento, indagamos qual o papel das produções midiáticas, informativas ou de entretenimento, na composição do pensamento social e na formação dos cidadãos. Qual o seu alcance relações díspares de poder, tensionadas pelas desigualdades sociais (de classe, gênero, sexuais, etc.), principalmente em um contexto latino-americano e no Brasil, com as telenovelas.

Ao operarmos esses fatores, reconhecemos também que, ainda que possua um papel essencial na formação cultural, a mídia não exerce uma influência única sobre as pessoas, estando articulada com outros atores sociais. Também que essa relação de poder não é simplesmente vertical, em que as grandes redes apenas impõem um controle para espectadores passivos. Entendemos que essa relação ocorre de uma maneira descen-

trada, inscrita em discursos e práticas, com articulações e enfrentamentos entre os diversos grupos (FOUCAULT, 2008).

De acordo com França (2009), a televisão está em constante modificação que acompanha tanto as mudanças tecnológicas como as sociais, conforme a dinâmica cultural de cada sociedade, a própria TV fazendo parte dessa dinâmica. A autora destaca a porosidade do meio que possibilita, apesar do alinhamento da televisão com as forças dominantes, a circulação de outros discursos sociais, seja em relação à representação dos negros, dos homossexuais, etc.

Para a autora, a televisão pode ser percebida como um “vetor” de dinamismo e mudanças. Ela cita o conceito de “sistema homeostático” (equilíbrio) entre televisão e sociedade. De acordo com a França:

é possível compreender as permanentes trocas entre televisão e sociedade como pautadas por e resultando em permanentes equilíbrios e reequilíbrios. Alteração de valores, ocorrência de acontecimentos e transformações em diferentes aspectos da estrutura de uma sociedade, assim como, naturalmente, sua herança histórica, suas tradições, seus traços culturais específicos, incidem na televisão que se pode fazer, na programação, no perfil das diferentes emissoras (FRANÇA, 2009, p. 31).

Já sobre as telenovelas, Simões (2004) enfatizou seu caráter circular. De acordo com a pesquisadora, é a partir da vida social cotidiana que surgem os temas debatidos e reelaborados pelas tramas ficcionais – as narrativas evidenciam os valores que constroem a sociedade. Mas a telenovela não só reproduz como também ajuda na construção de um ethos contemporâneo. Para a autora, “a telenovela pode ser entendida como um dos nós que tece a realidade social, construindo, evidenciando, reconfigurando e atualizando valores que perpassam a sociedade e a vida dos indivíduos” (SIMÕES, 2004, p. 27).

Isso também se reflete nas performances e no modo de dramatização das personagens LGBTQ+, atualizando as questões e lutas referentes a esses sujeitos, como também à montagem e encenação compostas a partir desses sujeitos.

Sobre os valores referentes à comunidade LGBTQ+ no Brasil nos últimos anos, podemos enumerar avanços e direitos conquistados, como a constituição da família, uso do nome social, despatologização da homossexualidade. Porém, esse movimento não ocorre sem luta constante e reivindicação da ocupação de espaços públicos, tampouco esse movimento se dá sem ataques de grupos conservadores, inclusive inseridos no poder público e político, ou isentas de questionamentos e estigmas sociais.

LGBTQ+ no Brasil: um breve panorama

1º de março de 2018. O Supremo Tribunal Federal (STF) decidiu, por unanimidade, autorizar que transexuais e transgêneros alterem o nome no registro civil sem a necessidade de realização de cirurgia de mudança de sexo. Os ministros decidiram ainda, por maioria, não ser necessária decisão judicial para autorizar o ato, nem laudos médicos e psicológicos para que a mudança seja efetivada. Com a decisão histórica, para realizar a mudança de nome, a pessoa interessada deve se dirigir diretamente a um cartório e solicitar a alteração, sem ter que comprovar a condição, atestada a partir de agora por autodeclaração.

Em janeiro de 2018, o Ministério da Educação homologou uma resolução autorizando o uso do nome social de travestis e transexuais em registros escolares da educação básica. Uma resolução anterior, também do Ministério da Educação, autorizou o uso do nome social no Exame Nacional do Ensino Médio, em 2014 (em 2017, 303 pessoas participaram do Enem com o nome com o qual se identificam socialmente). Já o Ministério da Saúde possibilitou a utilização do nome social no Cartão SUS em 2013.

As decisões recentes são reflexos de uma luta por garantia de direitos da população LGBTQ+ no Brasil. Ao longo das últimas décadas, foi possível observar alguns avanços referentes às conquistas da população LGBTQ+, longe ainda de uma condição ideal e de equidade de direitos. Os movimentos de lutas por direitos e as conquistas ocorrem em meio a

enfrentamentos de pensamentos conservadores, com o objetivo de reter as mudanças e atacar as garantias estabelecidas.

Foi em 29 de janeiro de 1985 que o Conselho Federal de Medicina retirou da lista de transtornos a classificação “homossexualismo⁵”. De acordo com o parecer publicado pelo Conselho, a partir daquela data, era considerado sem efeito o código 302.0 da Classificação Internacional de Doenças, que qualificava a homossexualidade como “Desvio e Transtorno Sexual”. A homossexualidade só foi retirada da Classificação Internacional de Doenças da Organização Mundial da Saúde em 1990. “Desde então, o 17 de maio virou símbolo da luta por direitos humanos e pela diversidade sexual, contra a violência e o preconceito” (ONU Brasil, 17 de maio de 2016).

O Conselho Federal de Psicologia publicou, no dia 22 de março de 1999, a Resolução nº 01/1999, que proíbe que seus profissionais exerçam “qualquer ação que favoreça a patologização de comportamentos ou práticas homoeróticas” e que também adotem ações que obriguem tratamentos. A resolução determina que os profissionais atuem para contribuir para a extinção do preconceito contra as homossexualidades.

Mesmo com essas resoluções e apesar das decisões citadas no início da seção, as identidades trans ainda permaneceram na lista de Classificação Internacional de Doenças. Em 25 de maio de 2019, a OMS aprovou resolução para remover o “transtorno de identidade de gênero” (CID-11), que definia a transexualidade (transexualismo no vocábulo utilizado pelo cadastro) como doença mental. Com a nova classificação, a CID sobre pessoas trans foi incluída na área de sexualidade, não sendo considerada da área de transtornos mentais. Agora ela figura como “incongruência de gênero”. No entanto, ainda é possível encontrar no site do DATASUS a listagem de “doenças”: “Transexualismo” (CID F64.0); “Travestismo bivalente” (CID F64.1); “Transtorno de identidade sexual na infância” (CID F64.2); “Transtorno não especificado da identidade

⁵ O sufixo “ismo” era o utilizado na época, o termo servia como indicativo de doença.

sexual” (CID F64.9); além de considerar “Outros transtornos da identidade sexual” (CID F64.8).

Em 31 de janeiro de 1995, durante o VIII Encontro Brasileiro de Gays e Lésbicas, em Curitiba, foi criada a ABGLT, Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Intersexos (a organização foi batizada à época de Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Travestis). A associação forma uma rede nacional de organizações espalhadas pelo Brasil, promovendo ações capazes de atingir poderes públicos. Já a Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA) foi fundada em 2000.

Ainda sobre a população trans, apenas em 1997 foi aprovada a Resolução nº 1.482/97, do Conselho Federal de Medicina, que autorizava a realização de cirurgia de transgenitalização (neocolpovulvoplastia, neofaloplastia e procedimentos complementares). A resolução exige que a intervenção seja feita em hospitais universitários ou públicos.

Em 2007, a 3ª Turma do Tribunal Regional Federal (TRF) da 4ª Região (estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná) decidiu, unanimemente, pela inclusão das cirurgias de readequação sexual na lista de procedimentos cirúrgicos oferecidos pelo SUS. A decisão foi tomada a partir de uma ação civil pública (nº 2001.71.00.026279-9/RS), movida pelo Ministério Público Federal. O Acórdão foi publicado no dia 14 de agosto daquele ano e a decisão teve abrangência nacional.

Em 2011, o Supremo Tribunal Federal (STF) reconheceu a união estável entre casais do mesmo sexo, a partir do julgamento da Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI) 4.277. Desde então, ficava proibida “a possibilidade de interpretação em sentido preconceituoso ou discriminatório do art. 1.723 do Código Civil”, que dispunha sobre a união estável entre homem e mulher e como entidade familiar.

Já em 2013, o Conselho Nacional de Justiça publicou a Resolução nº 175, de 14 de maio de 2013, sobre a habilitação, celebração de casamento civil, ou de conversão de união estável em casamento entre pessoas do mesmo sexo. A disposição vedava a recusa na realização do casamento civil.

Porém, no mesmo ano de 2013, entrou em debate na Câmara dos Deputados o Projeto de Lei 6583/2013, de autoria do deputado Anderson Ferreira (PR-PE) que definia como família apenas o núcleo formado da união entre um **homem e uma mulher** (os termos, no projeto, estão grafados em negrito) a partir do casamento ou união estável. O projeto de lei gerou um vigoroso debate entre os parlamentares e a população, ainda assim, a proposta foi aprovada na comissão especial – o projeto ainda aguarda a deliberação do recurso na Mesa Diretora da Câmara dos Deputados.

Sobre a formação de famílias (e a noção de família), em 5 de março de 2015, o Supremo Tribunal Federal reconheceu e manteve decisão que autorizou a adoção de crianças por um casal homoafetivo. A decisão foi publicada no dia 17 daquele mesmo mês. A decisão tomada pela ministra Cármen Lúcia teve como base a do plenário do Supremo de 2011, sobre a união estável de casais do mesmo sexo. Na decisão, a ministra afirmou que o “a isonomia entre casais heteroafetivos e pares homoafetivos somente ganha plenitude de sentido se desembocar no igual direito subjetivo à formação de uma autonomizada família” (PORTAL BRASIL, 20 de março de 2015).

Apesar dos avanços apontados, o Brasil ainda está longe de acolher idealmente sua população LGBTQ+. O preconceito e a LGBTfobia são barreiras bastante claras na nossa sociedade, a considerar pelo alto índice de violência contra o grupo. De acordo com o levantamento realizado anualmente pelo Grupo Gay da Bahia, em 2017 foram registradas 445 mortes violentas da população LGBTQ+, o que equivale a uma morte violenta a cada 19 horas⁶. O Brasil é o país que mais mata a população LGBTQ+ no mundo. De acordo com o relatório anual *O Estado dos Direitos Humanos no Mundo*⁷, da Anistia Internacional, em 2017, o país liderou o ranking de assassinatos desse grupo de pessoas, na frente de 159 países.

O Mapa dos Assassinatos de Travestis e Transexuais no Brasil em 2017⁸, produzido pela primeira vez pela Associação Nacional de Traves-

⁶ Disponível em: <<https://homofobiamata.files.wordpress.com/2017/12/relatorio-2081.pdf>>. Acesso em 17 de abril de 2018.

⁷ Disponível em: <<https://anistia.org.br/wp-content/uploads/2018/02/informe2017-18-online1.pdf>>. Acesso em 15 de maio de 2018.

⁸ Disponível em: <<https://antrabrazil.files.wordpress.com/2018/02/relatc3b3rio-mapa-dos-assassinatos-2017-antra.pdf>>. Acesso em 17 de abril de 2018.

tis e Transexuais (ANTRA), registrou 179 assassinatos de pessoas Trans, sendo 169 Travestis e Mulheres Transexuais e 10 homens trans. Desses, apenas 18 casos tiveram os suspeitos presos. E a Associação destaca a subnotificação dos dados. Até o dia 15 de março de 2018, de acordo com o mapa da Associação, 34 pessoas trans já haviam sido assassinadas em todo o Brasil.

São similarmente altos os índices de crimes de ódio contra lésbicas. Em 2018 foi publicada a primeira edição do *Dossiê sobre lesbocídio no Brasil: de 2014 até 2017*⁹, produzido pelo grupo de pesquisa *Lesbocídio – As histórias que ninguém conta*¹⁰, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. De acordo com o estudo, em 2017 foram registradas 54 mortes de lésbicas no Brasil, 80% a mais que em 2016. Dessas, 19 mortes foram por suicídio. 54% das vidas retiradas eram de lésbicas não-feminilizadas e 43% eram negras. No estudo, o lesbocídio é definido como a “morte de lésbicas por motivo de lesbofobia ou ódio, repulsa e discriminação contra a existência lésbica” (NIS, 2018, p. 19). O que chama a atenção nesses casos é que, apesar de as lésbicas se relacionarem sexualmente e afetivamente com mulheres, os principais assassinos são homens, “o que significa que o vínculo conjugal entre vítima e assassino, muito recorrente nos casos de violência doméstica resultantes em feminicídios, não ocorre nos casos de lesbocídio” (NIS, 2018, p. 19).

Além dos casos extremos de assassinatos da população LGBTQ+ no Brasil, a violência contra essa população permeia toda uma existência em sociedade. Vão desde os barreiras aos acessos a condições básicas no âmbito do poder público, com o reconhecimento do nome social à própria concepção de família que ainda sofre ataques de representantes parlamentares. Esse espaço de disputas pode ser observado nas produções televisivas, através das representações e abordagens, evidenciando questões que surgem no corpo social, também reverberando como acontecimentos. Se, por um lado, as tramas trazem para si (de forma didática ou

⁹ Disponível em: <<https://www.nis-ufrj.org/livros>>. Acesso em 17 de abril de 2018.

¹⁰ O estudo é um trabalho do grupo de pesquisa *Lesbocídio – as histórias que ninguém conta*, vinculado ao Núcleo de Inclusão Social – NIS e ao Nós: dissidências feministas, ambos projetos da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

não) situações em que as personagens são forçadas a lutar contra entraves sociais ou jurídicos, como no reconhecimento de uniões, adoções ou diante de situações em que são vítimas de LGBTfobia. Em outro sentido, o impacto e as manifestações a respeito de cenas como o “beijo gay”, o “sexo”, as mortes por LGBTfobia, etc., costumam ser alçadas à notícia ou gerando debates em casa, meios de comunicação ou, por exemplo, trabalhos acadêmicos. Por isso a importância de trabalhar o tema também no âmbito da pesquisa em comunicação.

LGBTQ+ nas telenovelas, Aguinaldo Silva e a Pesquisa

A discussão sobre a orientação sexual e performatividade de gênero tem sido, nos últimos anos, tema recorrente nas produções de telenovelas brasileiras. Nas últimas décadas, personagens que compõem essa temática deixaram de ser trabalhados apenas de forma caricatural (da “bicha afetada”, do núcleo cômico da produção – modelos que predominaram por anos nas produções nacionais), inserindo tramas que refletem e discutem o lugar social de pessoas que se encaixam nesse perfil, além de problemas sociais enfrentados por aqueles que não se encaixam no considerado “gênero dominante”.

A Rede Globo de Televisão, principal emissora e produtora de conteúdo da teledramaturgia brasileira, apresenta a telenovela em sua programação desde a sua inauguração, em 1965. A partir de 1968, a ainda jovem emissora que concentraria nas décadas seguintes a audiência e a propriedade entre as outras redes televisivas, introduziu um projeto de padrão de programação que acabou consolidando no país um modelo de produzir e ver televisão, em torno de seu horário nobre¹¹ (BORELLI, 2005; SOUZA, 2004). Essa estratégia de padronização se baseou na possibilidade de fixar

¹¹ Dentro da programação televisiva (conjunto de programas transmitidos pelas emissoras de televisão em determinados horários), o horário nobre é compreendido entre as 19 e 22 horas da noite, sendo a faixa de maior audiência e maior valor comercial para a veiculação de publicidade (SOUZA, 2004). Os principais programas vão ao ar nessa faixa horária, geralmente, com poucas alterações. Na Rede Globo de Televisão, por exemplo, desde a década de 1970 essa faixa é preenchida intercalando um telejornal, novela “das sete”, *Jornal Nacional*, novela “das oito”.

o hábito de assistir a programação, fidelizando o público e um dos fatores de consolidação da audiência da emissora nos anos seguintes.

Dessa forma, foi na década de 1970 que a emissora consolidou suas telenovelas a partir dos horários demarcados de exibição. São as chamadas “novela das seis”, “novela das sete”, “novela das oito” (ainda que não se siga mais à risca esses horários, o modo como são chamados ainda é mantido).

Além da fixação de horários, para a consolidação do chamado “padrão de qualidade”, aplicado pela Rede Globo de Televisão a partir dos anos 1970, a emissora também investiu na produção e técnicas de seus programas. Para as telenovelas, diversos profissionais envolvidos em movimentos artísticos engajados brasileiros – principalmente de esquerda – foram incorporados ao quadro de produtores e escritores das tramas (SACRAMENTO, 2014). O objetivo era tanto aprimorar um padrão estético nas produções como também aproximar-se do cotidiano do público.

Nos anos 1980, uma nova leva de autores é incorporada aos quadros da emissora de televisão, já interessada em conteúdos e histórias que tivessem boa aceitação do público e do mercado, marcados também pela aplicação do Ibope na medição da audiência das produções. É nesse período que Aguinaldo Silva inicia sua trajetória como autor de telenovelas, integrando essa segunda geração. Iniciando sua carreira como jornalista e escritor, o primeiro trabalho de Silva na televisão foi como roteirista do seriado *Plantão de Polícia*. Já como autor de telenovelas, Aguinaldo Silva é reconhecido por algumas marcas, próprias de suas obras na TV: a narrativa fantástica, com elementos que vão além do que poderia ser considerado “real”, inseridos em uma história cotidiana; narrativas que tendem também para o uso do humor para tratar de temas mais complexos; e de elementos que fogem de uma lógica racional. Tais elementos, recorrentes no trabalho de Silva, formam o que consideramos um “universo” do autor. Além disso, como mencionado anteriormente, nas telenovelas Aguinaldo Silva é autor no horário das oito, o principal da emissora, não possuindo trabalhos em outras faixas de horário – Silva foi roteirista de seriados e minisséries, não escreveu para outros horários, contribuindo apenas na supervisão de texto em *Meu Bem Querer* (1998) e *Tempos Modernos* (2010).

A telenovela é importante para a reflexão sobre a sociedade brasileira. A forma como questões consideradas tabus são abordadas nos folhetins serve como uma ferramenta para a visibilidade de tais questões. Se, por um lado, a televisão fornece ao espectador elementos para a formação de um pensamento crítico sobre tais assuntos, por outro, pode reforçar estereótipos e caricaturas que empobrecem tal reflexão. Por isso, a forma como a temática LGBTQ+ é abordada se torna relevante. Se considerarmos que, ainda de forma pontual, desde os anos 1960 personagens homoafetivos são representadas na televisão¹² e, em 2018, algumas questões relativas à temática ainda são restritas – beijo, sexo, adoção – gerando debates (muitas vezes discursos de ódio), o que nos dá pistas de que a sociedade brasileira ainda não consegue lidar com sua diversidade de identidades e gênero.

Não é exata a definição de qual foi a primeira personagem nas telenovelas brasileiras LGBTQ+, uma vez que em muitas personagens não fica clara a sexualidade/afetividade, apresentando apenas pistas narrativas ao público (diversos autores divergem sobre qual o primeiro personagem “gay” nas novelas). Um dos primeiros indícios de personagens gays em telenovelas foi a interpretada por Ary Fontoura, em *Assim na Terra como no Céu*, de Dias Gomes, exibida pela Rede Globo entre 1970 e 1971. Rodolfo Augusto era costureiro e se ocupava do carnaval do Teatro Municipal. Em 1974, em *O Rebu*, houve uma insinuação de romance entre Conrad Mahler (Ziembinski) e, como narrado na trama, seu protegido Cauê (Buza Ferraz) – motivação para o assassinato de Silvia (Bete Mendes), que move a trama.

Já o primeiro “beijo gay” nas telenovelas¹³ brasileiras só ocorreu 30 anos depois, em maio de 2011, entre as personagens Marina (Gisele Tigre) e Marcela (Luciana Vendramini), de *Amor e Revolução*, no SBT. Nas tramas da Rede Globo, apenas três anos mais tarde houve o beijo entre Félix (Mateus Solano) e Niko (Thiago Fragoso), em *Amor à Vida*. O

¹² O primeiro registro “beijo gay” na televisão brasileira foi protagonizado por Vida Alves e Geórgia Gomide no teleteatro *A Calúnia*, transmitido em 1963 pela TV Tupi.

¹³ A cena de *Amor e Revolução* é considerada como o primeiro “beijo gay” em telenovelas, há registros em outros tipos de ficção seriada televisiva.

beijo entre pessoas do mesmo sexo na televisão ganhou *status* de acontecimento, elevando a trama folhetinesca à condição de notícia, sendo “digno de ser reportada” e tendo em conta “a produção de significados e interpretações sobre este acontecimento, materializadas no texto jornalístico” (GADRET; PORCELLO, 2011, p. 192).

Na época, o beijo repercutiu na imprensa como um marco na promoção da visibilidade LGBTQ+ e também debate da homofobia. O beijo na emissora, inclusive, foi transmitido anos depois da exibição do assassinato da primeira vítima de LGBTfobia, quando o personagem Gilvan (Miguel Roncato) apanhou até a morte de Vinicius (Thiago Martins), em 4 de agosto de 2011 (REVISTA MUNDO ESTRANHO, p. 12 e 13, abr. 2017).

Também na composição dessas personagens, é possível observar que há pouca diversidade de identidades. Até 2017, a maioria dessas personagens é composta por gays (57,8%), seguida por bissexuais (18,9) e lésbicas (15,5%). Já as personagens transexuais ou transgêneros (4,4%) e travestis (2,8%) juntas somam menos de dez por cento das identidades representadas nos mais de 40 anos de representações LGBTQ+ em telenovelas brasileiras (REVISTA MUNDO ESTRANHO, p. 12 e 13, abr. 2017).

As personagens LGBTQ+ são extremamente complexas, sempre trazendo questões caras à comunidade (ou ridicularizadas, fazendo um desserviço a esses sujeitos) e, dependendo da forma como são retratadas, podem criar rejeição de um público ainda (ou, se considerarmos o avanço de discursos extremistas no país, cada vez mais) conservador.

Portanto, nosso trabalho pretende analisar de que maneira se dá a representação LGBTQ+ nas telenovelas de Aguinaldo Silva: as permanências e rupturas dessa temática quando abordada pelo autor e de que modo são reveladoras de um contexto maior dos sujeitos LGBTQ+ no Brasil, ao longo das últimas três décadas. Essa compreensão das nuances nos oferece pistas de como as questões referentes a essas identidades são refletidas na sociedade contemporânea, tanto nas necessidades desses sujeitos como o modo no qual a sociedade se apresenta diante dessas necessidades.

Fazer essa imersão temporal no percurso de Aguinaldo Silva (que vai desde a década de 1980 até os anos 2010) nos ajuda a levantar ques-

tões pertinentes sobre os avanços referentes aos direitos de pessoas que fogem do binarismo de gênero no Brasil. A abordagem realizada ao longo de seu trabalho também pode nos revelar pistas sobre o tema em um Brasil recente. Pretendemos entender como essas personagens se inserem como integrantes de uma lógica narrativa do autor, que apresenta características específicas de estilo, quais as inserções no texto – como as personagens são trabalhadas dentro dessa narrativa, seus lugares de fala, os núcleos aos quais pertencem, o que mobilizam na trama –, como apresentam uma visão que o próprio Aguinaldo Silva tem do cotidiano brasileiro, tensionado (ou não) pelo imaginário social e reverberando neste.

Nossa escolha pelo trabalho de Aguinaldo Silva destaca a relevância que o autor dá ao tema: em suas obras há um número expressivo de personagens homossexuais. São 31 ao longo de três décadas, distribuídos em 11 produções diferentes (ao todo, ele é autor de 14 novelas, sendo 11 como autor principal e três como coautor). Esse trabalho nos permite, portanto, realizar as observações a respeito do horário nobre televisivo, na principal emissora brasileira, em um período extenso, ainda com uma gama de sujeitos que nos apresenta diversas possibilidades.

Corpus do trabalho e caminho metodológico

Ao propormos a investigação das marcas autorais de Aguinaldo Silva na representação de personagens LGBTQ+ dentro de um contexto histórico, acionamos a articulação (e uma circularidade) entre essas personagens a partir da trama narrativa, o tecido social de seu tempo e as implicações de Aguinaldo Silva como condutor das histórias.

Um primeiro movimento para a realização do trabalho foi a fundamentação teórica a partir dos conceitos suscitados pelo objeto e que nos ajudassem no desenvolvimento de nossas questões.

A fundamentação teórica seguiu alguns caminhos: o estudo da identidade e também sexualidades, embasados pelas autoras e autores dos Estudos de Gênero. A autoria e a representação também se mostraram

chaves fundamentais para a análise. E, articulado a isso, a reflexão sobre a telenovela como produto midiático em constante interlocução com a sociedade e o tempo.

Nesse momento, nos aproximamos das reflexões de Jesús Martín-Barbero e outros autores sobre o poder da telenovela em se aproximar com o indivíduo, mais que como espectadores passivos, mas indivíduos que articulam sentidos, criando e reorganizando experiências.

Joel Zito Araújo (2004) trouxe uma perspectiva relevante ao reconstituir a trajetória de atores e atrizes negros na telenovela brasileira. Mas, mais que isso, o autor deu uma grande contribuição ao examinar as representações sobre o afrodescendente na telenovela a partir de seus “determinantes históricos, econômicos e culturais, e refletindo como poderia ter influenciado nos processos de identidade da população brasileira de origem africana” (2004, p. 21). Essas observações nos trouxeram elementos de como, para além da representação de um estereótipo de sujeito marginalizado na sociedade brasileira, a narrativa da telenovela é capaz de influir na subjetividade do indivíduo, uma vez que ao ver essas representações cria-se no sujeito o imaginário do papel social que essas pessoas assumem no cotidiano.

Por outra perspectiva, Sacramento (2012) nos propõe uma abordagem sobre o trabalho autoral que conversa com a historicidade de sua obra, em que “as ações individuais sejam visceralmente relacionadas a contextos sociais” (2012, p. 28).

Sendo assim, o que deve ser considerado são os produtos midiáticos no interior do longo processo de duração histórica de legitimação, de consagração ou de execração, de diferentes tipos de gostos, trazendo à baila um conjunto de posições ideológicas muitas vezes em conflito. Sem a perspectiva histórica, não é possível entender a envergadura das transformações sociais. Sem uma teoria da história, não é possível avançar, no nosso caso, para além da concepção dos produtos teledramatúrgicos como “documentos da realidade”. Devem ser consideradas as múltiplas experiências do real em disputa. Não há um real isento, porque fora dos conflitos, sobrevivendo independentemente. Mas

há aquele que está em constante construção social e em atualização interindividual permanente (SACRAMENTO, 2008, p. 14).

Assim, nossa análise se aproxima também do trabalho de Marques (2002) na busca por “entender as relações entre telenovela e reconhecimento considerando o trajeto das personagens de sexualidade estigmatizada nos próprios capítulos das tramas e na mídia” (MARQUES, p. 14). Essas articulações nos baseiam como modelo analítico, uma vez que a narrativa construída em torno dos sujeitos LGBTQ+ em um “universo dramático de Aguinaldo Silva”, com seus avanços e oscilações, estão imbricadas a contextos históricos de conquistas e retrocessos vivenciados por esses sujeitos no Brasil.

A ideia é observar os tensionamentos entre o contexto social e as marcas autorais presentes na obra de Silva. Nos interessam as articulações das identidades em meio as narrativas constituídas pelo autor referentes aos sujeitos LGBTQ+, as permanências e rupturas dessa abordagem – o que é insurgente nessas narrativas e, ao mesmo tempo, em que medida elas podem quebrar uma norma estabelecida sobre essas identidades ou manter a ordem dominante –, e o que elas revelam sobre os contextos.

Quais construções rompem com uma lógica pré-estabelecida, tanto na narrativa de Silva como na ordem social contemporânea das produções? Em que medida essas questões refletem uma temporalidade brasileira – acompanham ou agenciam os debates referentes à comunidade LGBTQ+, sua visibilidade e representação –, e também oscilam em um tempo da obra de Silva, em uma ordem pré-estabelecida e deslocamentos narrativos?

Um dos nossos primeiros movimentos foi observar as características utilizadas na construção das personagens. Isso nos possibilitou entender alguns posicionamentos dessas personagens na narrativa (se é uma personagem de destaque, pertencente a qual núcleo – cômico, dramático, etc. – e a posição e destaque na trama).

Para isso, fizemos, nos primeiros momentos no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFOP, um levantamento dos registros

de personagens nas telenovelas do autor, quando identificamos as representações LGBTQ+ e as primeiras características e funções destes papéis. Ainda assim, nos deparamos com o obstáculo imposto pelo objeto (e sua dimensão). Ao todo, são 14 novelas de autoria de Aguinaldo Silva, 11 com personagens LGBTQ+. As novelas variavam de 185 a 221 capítulos (em alguns casos, nosso acesso tenha sido a versões reprisadas pelo Vale a Pena Ver de Novo, com cerca de 140 capítulos), que possuíam, em média, 50 minutos de duração. Mesmo que, para o trabalho, tenhamos considerado as cenas relacionadas aos personagens, para selecioná-las era preciso um primeiro acompanhamento dos capítulos em sua totalidade.

Para nosso recorte, nos baseamos, primeiramente, na perspectiva de Pallottini (1998), que caracteriza a estrutura da telenovela, para tratar da dramaturgia de televisão. A autora traça uma analogia entre a estrutura da telenovela e a de uma árvore (as raízes representariam as concepções do autor; o tronco a história principal da narrativa; e os galhos, partindo do tronco, são as tramas secundárias, com conflitos que ajudam na movimentação da narrativa). Sobre a movimentação da narrativa, a autora observa momentos de picos, com a injeção de acontecimentos e elementos na narrativa, que chamem a atenção do espectador; e momentos de queda, com a calmaria na história. Para a autora, o início e o final da novela representam esses momentos de pico, com algumas fases ao longo da trama.

Mas, como identificar quais são esses momentos, em personagens que são secundários, muitas vezes com participações pequenas nas histórias (como Ninete, vivida por Rogéria em *Tieta*, de 1989), ou que, apesar de não serem os protagonistas iniciais, ganharam tanto destaque que se tornaram peças fundamentais nas tramas (como Uálber, interpretado por Diogo Vilela em *Suave Veneno* durante o ano de 1999; o que se repetiria em 2011, com a repercussão de Crô, com atuação de Marcelo Serrado em *Fina Estampa*)? Para isso, se faria necessário o acompanhamento de toda a trama para selecionar os momentos pertinentes à pesquisa.

Além disso, percebemos a necessidade de acompanhar a trajetória das personagens para conseguirmos aferir a construção das representações, com os discursos adotados, as transformações narrativas, as ondulações das histórias. Em razão do volume de tempo que isso levaria, construímos um *corpus* de trabalho coerente com os objetivos da pesquisa, em consonância com as estratégias analíticas indicadas pelos autores consultados.

Definimos que a análise seria feita a partir de oito telenovelas de autoria de Aguinaldo Silva: *Tieta* (1989), *Pedra sobre Pedra* (1992), *A Indomada* (1997), *Suave Veneno* (2001), *Senhora do Destino* (2004), *Duas Caras* (2007), *Fina Estampa* (2011) e *Império* (2014).¹⁴Nosso critério foi a análise das telenovelas em que Silva foi o autor principal. Foram as obras que assistimos em sua totalidade. Já as coautorias e as parcerias, foram consideradas a partir de sinopses e outras referências sobre os papéis. Nosso critério foi por priorizar as tramas em que prevalecessem as convicções do autor, consideradas as raízes da estrutura da telenovela, bem como de uma árvore, definição apresentada por Pallottini (1998).

Depois desse momento, nos aproximamos do método da “etnografia de tela”, proposto por Rial (2004), com o acompanhamento das tramas e coleta de dados de modo próximo do método etnográfico, associado a ferramentas de análise da comunicação, como os discursos, narrativas e o contexto.

é uma metodologia que transporta para o estudo do texto da mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica, como a longa imersão do pesquisador no campo (no caso, em frente a televisão), a observação sistemática e o

¹⁴ Uma das principais dificuldades para a realização deste trabalho foi o acesso às produções, o que reflete um dos obstáculos à pesquisa histórica em televisão no Brasil, uma vez que o acervo é de propriedade das emissoras, não havendo um arquivo público disponível para o acesso de pesquisadores. Em contato com a emissora, através do canal Globo Universidade, foi informado que não são cedidas íntegras dos produtos – que se faziam necessárias para nossa pesquisa – sendo permitidas visitas agendadas ao Acervo. Como precisávamos acompanhar as produções na íntegra, foi preciso buscar o material de outras formas, disponíveis na internet ou com pesquisadores e colecionadores. Para assinantes do Globoplay estão disponíveis, na íntegra, as telenovelas *Império*, *Fina Estampa* e *Senhora do Destino* (que seguia o que era transmitido no vespertino *Vale a Pena Ver de Novo*). Esta última e as outras produções foram obtidas a partir de colecionadores que disponibilizavam os capítulos (gravados durante a exibição) no *Youtube* ou que revendiam as gravações em DVDs.

seu registro metódico em caderno de campo, etc; outras próprias da crítica cinematográfica (análise de planos, de movimentos de câmera, de opções de montagem, enfim, da linguagem cinematográfica e suas significações) e outras próprias da análise de discurso.

As etnografias de tela vão além do texto buscando inseri-lo num contexto mais amplo, importante de ser destacado especialmente em coberturas onde intervenções externas são determinantes do formato do que é transmitido, como é o caso da cobertura onde há censura e que são cada vez mais frequentes (RIAL, 2004, pp. 30 e 31).

Ainda de acordo com a autora, essa abordagem busca captar os contextos em que os textos da mídia estão inseridos, revelando os “espaços sociais” dentro do produto midiático. Segundo Ayres (2015), a etnografia de tela como metodologia é “um dos instrumentos de análise da antropologia visual” (p.66), que permite ao pesquisador combinar a análise audiovisual, com a antropologia.

A partir desta metodologia os produtos audiovisuais deixam de ser somente um instrumento de registro das pesquisas, e passam a ser também objeto e fonte para a análise. As imagens e os sons registrados, escolhidos para a veiculação, e a forma como são organizados representam a sociedade na qual estão imersos (AYRES, 2015, p. 67).

Ainda de acordo com Ayres, dessa maneira, os produtos audiovisuais (entre eles a telenovela) são reveladores das crenças e formas de ser da sociedade em que estão inseridos. A escolha de tais produtos e a interpretação, partindo dos elementos audiovisuais e ferramentas da crítica cinematográfica, dos significados (elementos e escolhas subjetivas do autor, diretor, câmera, entre outros agentes de produção) a serem interpretados e reelaborados pelo público.

Como apontado por Abu-Lughod (2001), é indiscutível a natureza hegemônica dos textos culturais transmitidos pelas mídias de massa, que são articulados com valores e percepções que fazem parte do contexto social das diversas comunidades, podendo ser interpretados, contestados

ou reorganizados pelos espectadores. Ao fazer um estudo de recepção da telenovela *Mothers in the house of love*, em uma aldeia do Alto Egito, a pesquisadora acompanhou as interpretações que as mulheres da comunidade realizavam a partir do texto transmitido pela mídia. Para a autora, as “etnografias de televisão”, a análise dos textos culturais difundidos denotam uma noção de cultura que vai além do singular, “como um conjunto compartilhado de significados distintos daqueles de outras comunidades às vezes chamadas ‘culturas’”, que em seu percurso vai de profissionais produtores da mensagem produzida no texto midiático (a partir de uma visão de mundo e de uma mensagem que se deseja transmitir para o que se imagina ser seu público) à decodificação dos espectadores. Por isso, para além dos estudos partindo de entrevistas com o público receptor, faz-se necessária a observação pelo pesquisador do produto da mídia e suas representações e interpretações.

Ao fazermos essa escolha, nos responsabilizamos pelo acompanhamento de quase 1.500 capítulos (1478), que ocorreu entre os meses de setembro de 2017 e janeiro de 2018. Com o volume grande de capítulos estudados, além de um caderno para as anotações, utilizamos uma tabela, no meio digital, para registrar as participações das personagens, contextos e tópicos relevantes sobre as cenas. Foi elaborado um modelo de tabela padrão para cada capítulo em que houvesse menção ou participação dos personagens. Sua estrutura, apesar de padrão, permitiu a anotação de observações, o que possibilitou abordar as especificidades das cenas. Esse modelo foi aplicado em todos os capítulos que tiveram participação ou abordagem das personagens LGBTQ+ (que diversas vezes não apareciam nos capítulos, mas eram mencionadas por outras personagens). Para chegarmos ao modelo consideramos aspectos que seriam necessários à análise, como a descrição da cena, transcrição de falas (para a análise dos discursos proferidos sobre as identidades e sexualidades), características audiovisuais das cenas (internas, externas, tipos de locais e composição de cenários) e as questões levantadas em tais capítulos (quando houvessem).

As tabelas seguiam o seguinte modelo:

QUADRO 1: Modelo de tabela para coleta de dados

Novela: A INDOMADA	Capítulo: 1
Personagem: Nome da personagem – P/M Local em que está	Situação: <ul style="list-style-type: none">• Descrição da cena, ação, participação da personagem, emoções.• Transcrição das falas.
Questões levantadas: <ul style="list-style-type: none">• Quando no caso, questões relevantes sobre a temática LGBTQ+ abordadas no capítulo.• Questões pertinentes no desenvolvimento das personagens.• Capturas de telas.	
Legenda: Participa - P / Mencionado – M	

E, então, assistimos todas as telenovelas para a coleta dos dados para a análise. Com isso em mãos, articulamos a nossa análise levando em conta as teorias em que nos fundamentamos durante o projeto e as categorias que emergiram do objeto.

Um segundo movimento metodológico em nosso trabalho compreendeu na categorização das informações, tendo como base do método de Análise de Conteúdo. Partindo da abordagem proposta por Bardin (1977), empreendemos a análise das narrativas através de categorias temáticas, observando núcleos de sentido, agrupamentos a partir de características que se fizeram presentes de forma comum nas obras. Dessa maneira, foi possível organizar o volume de dados obtidos a partir da observação do objeto sistematizando-os a partir de índices analíticos.

Isto posto, este trabalho se estrutura em quatro capítulos:

No primeiro capítulo, abordamos a telenovela a partir da interlocução social no contexto brasileiro. Atravessamos o percurso histórico da ficção televisiva, estabelecendo sua relação com o próprio desenvolvimento da televisão nacional. Traçamos a contextualização da telenovela como fenômeno nacional, sua estrutura, herança melodramática e o ca-

ráter de representação do cotidiano. Nesse capítulo também, trabalhamos o conceito de representação social e sua importância na formação de um imaginário social e na criação de sentido em relação ao mundo.

No segundo capítulo está a discussão sobre a noção de identidades e sexualidades. O capítulo é embasado nos Estudos de Gênero e na Teoria *Queer*, como fundamentação teórica sobre a reflexão sobre a temática LGBTQ+. Partindo do questionamento da heterossexualidade como norma e da binaridade de gênero como matriz de comportamento dos corpos, refletimos sobre a construção e representação das identidades e sexualidades desviantes. Também a relação entre os sujeitos e o meio social, que reflete discursos e práticas formativas conservadoras, levando a diferentes violências homofóbicas. O capítulo também traz. O capítulo ainda trata do campo de disputas na abordagem das vivências dos sujeitos LGBTQ+ nas telenovelas brasileiras.

Já no terceiro capítulo é abordada a trajetória de Aguinaldo Silva, tendo como base o conceito de autoria na telenovela brasileira. O capítulo traz considerações sobre a concepção da autoria, as marcas autorais e também as características próprias de Silva.

Nossa análise se utiliza desses embasamentos para elucidar as marcas autorais de Aguinaldo Silva a partir das tramas dos sujeitos LGBTQ+ de suas histórias. Um aspecto que guia nossa análise é a recorrência de recorrências e rupturas relativas à temática em sua obra e como tais representações estão entrelaçadas à realidade brasileira, retroalimentando, a partir das situações ficcionais, as vivências desses sujeitos. Consideramos como eixos de análise os sujeitos sociais representados e suas tipificações e as tramas que os movimentam, atravessadas pela temporalidade contemporânea às telenovelas, realizando, daí uma visada sobre temas específicos da temática LGBTQ+.

Dessa forma, foi possível também refletir sobre a conjuntura social brasileira em relação aos direitos e barreiras enfrentadas pelos sujeitos LGBTQ+ no país (contemporâneos às produções) e como essas questões se repetem/refletem nas telenovelas a partir das escolhas autorais de Aguinaldo Silva como sujeito diante dessas questões.

CAPÍTULO 1

TELENOVELA E A INTERLOCUÇÃO SOCIAL NO CONTEXTO BRASILEIRO

Ao abordarmos a telenovela como objeto de estudo, entendemos a teledramaturgia como um produto midiático consolidado há décadas no Brasil, ocupando espaço privilegiado no cotidiano da população. Para se ter uma ideia, de acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2014, no Brasil, dos 67 milhões de domicílios, 65,1 milhões possuíam aparelho de televisão. Isso equivale a 97,1% dos domicílios brasileiros, e essa proporção teve um crescimento de 2,9% em relação ao ano anterior.

A televisão, portanto, está inserida em quase todas as casas brasileiras e, mais de 60 anos após a sua inauguração no país, ainda registra aumento na proporção de acesso à população.

A teledramaturgia é uma produção estratégica na indústria televisiva brasileira (HAMBURGER, 2011; ARAÚJO, 2004). As telenovelas alcançam grandes níveis de audiência e são, juntamente com o telejornalismo, o principal produto da maior emissora do país, a Rede Globo de Televisão. O próprio desenvolvimento da televisão no Brasil está acompanhado e associado ao desenvolvimento e transformações das telenovelas, seja nas abordagens nas tramas ou na tecnologia aplicada em sua produção.

A relação entre a população brasileira e as histórias transmitidas pela televisão também se tornou estreita, com momentos em que a vida real entrecruzava com as narrativas transmitidas. Acontecimentos que se passam dentro da narrativa ficcional, de certa forma, também interferem na experiência do sujeito, afetando indivíduos e comunidades (SIMÕES; FRANÇA, 2007). Em diversos momentos ao longo da história da telenovela brasileira, ficção e realidade se interligaram para além de levar ao seu

enredo histórias inspiradas na “vida real”: as tramas de uma narrativa, a princípio, folhetinesca também foram destaque dos principais veículos jornalísticos, ou se transformaram em grandes eventos. Araújo (2004), por exemplo, descreve a repercussão da telenovela “O direito de nascer”, exibida a partir de dezembro de 1964 pela TV Tupi, como “um divisor de águas na história da telenovela pelo grande sucesso alcançado com o público”. Em seus capítulos finais, o melodrama arrastou multidões, lotando o Ginásio do Ibirapuera, em São Paulo, e o Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, em uma ação promovida pelo grupo Diários Associados, que contava com a transmissão ao vivo dos capítulos com a participação dos principais atores – e ídolos dessa multidão – que discursaram para o público e distribuíram autógrafos (ARAÚJO, 2004).

Para embasar a pesquisa sobre a telenovela, então, é preciso compreender a sua relevância no contexto brasileiro. Assim, a proposta deste capítulo é realizar uma contextualização da telenovela como um fenômeno nacional, espaço de visibilidade, representação social e construção de sentido. Nosso caminho parte da herança melodramática da telenovela brasileira, passando pela estreita relação entre a telenovela brasileira (sua ligação com a vida cotidiana), a construção da identidade, formação de sujeitos, através de conceitos como representação social e estereótipos.

1.1 O início da telenovela brasileira e a matriz melodramática

A dramaturgia está presente na programação das emissoras de TV brasileiras desde a sua inauguração, em 1950, ano em que foram emitidos os primeiros sinais da TV Tupi, fundada por Assis Chateaubriand (HAMBURGER, 2011). Em 27 de novembro daquele ano, Cassiano Gabus Mendes apresentou *A Vida Por um Fio* adaptação do filme *Sorry, Wrong Number* e, no ano seguinte (em 21 de dezembro de 1951), foi ao ar *Sua Vida Me Pertence*, de Walter Forster, dando início aos moldes das telenovelas (ALENCAR, 2005).

Seu modelo seguia os padrões das radionovelas. Também era transmitida ao vivo e, naquele período inicial, não se considerava a ficção como um grande produto televisivo. Isso iria mudar a partir da década de 1960, quando a TV Excelsior transmitiu a primeira telenovela diária 2-5499. “Tem início a ascensão do gênero que na década seguinte se tornaria o carro-chefe da indústria televisiva brasileira” (HAMBURGER, 2011, p. 67).

A partir daí, a telenovela ganharia destaque, grandes audiências e importância na vida social, ainda que durante anos tenha sido vista como um produto menor. Com uma duração de meses (uma telenovela global do horário nobre – novela das oito – tem uma duração média de oito meses), indo ao ar praticamente todos os dias, nos horários de maior audiência, a telenovela atua como elemento para a construção de uma identidade nacional e representação da vida (HAMBURGER, 2005; SACRAMENTO, 2008; SIMÕES E FRANÇA, 2007).

Em um primeiro momento da telenovela brasileira, assim como as produções estadunidenses de *soap opera*¹⁵, as telenovelas brasileiras eram financiadas e produzidas por marcas de produtos de higiene (ARAÚJO, 2004), e as agências de publicidade relacionadas às marcas selecionavam os principais enredos de sucesso de outros países da América Latina, como Cuba, México e Argentina, para serem reproduzidos no Brasil. Inclusive a novela *O direito de nascer*, mencionada anteriormente, tinha o texto de autoria do cubano Félix Cagnet e a própria trama se passava em Cuba, nos anos 1920. A história tem origem radiofônica, antes de ser transmitida pelas telas já havia sido sucesso nas ondas do rádio na década de 1950. Assim como *O direito de nascer*, as primeiras narrativas transmitidas pouco dialogavam com a realidade brasileira. As produções nessa primeira fase eram baseadas em textos que priorizavam o melodrama, com elementos fantasiosos e, de certa forma, distantes do público. Além dos textos, diretores e roteiristas também eram importados de outros países da América Latina.

¹⁵ Gênero desenvolvido nos Estados Unidos, as primeiras novelas (transmitidas pelo rádio) foram patrocinadas por companhias de sabão e artigos de higiene, a relação perdurou também no desenvolvimento dos folhetins televisivos.

FIGURA 1: Amilton Fernandes (Albertinho) e Isaura Bruno (mamãe Dolores)
em evento de encerramento de *O Direito de Nascer*



Fonte: *A Negação do Brasil*

Um dos grandes nomes daquele período era o da cubana Glória Magadan. A cubana supervisionava as produções na Globo. Um período com histórias aristocráticas, de séculos anteriores, com reis, sheiks árabes, figurinos de eras que contrastavam com o que se encontraria nas ruas de um país tropical na segunda metade do século XX (HAMBURGER, 2005; ALENCAR, 2005).

Ainda que baseada em roteiros que não falavam do Brasil em si, essa produção fundamentada prioritariamente no melodrama foi de grande importância, no contexto latino-americano, para o reconhecimento popular (principalmente das classes sociais mais excluídas), do ver e reconhecer sua identidade – a mãe, o pai, o filho, a empregada, os amores e conflitos – dentro de uma grande trama. O “ver-se” diante da televisão que, na segunda metade do século XX, se estabeleceu como meio predominante em diversos países e capaz de revelar sentidos de nações, foi possível para as diferentes camadas sociais a partir das narrativas universais das telenovelas e dos telejornais (ARAÚJO, 2004; MARTÍN-BARBERO; REY, 1999, HAMBURGER, 2011).

Cabe destacar que o gênero melodramático teve sua origem bem antes, na Europa do fim do século XVIII, no contexto da Revolução Francesa (SILVA, 2013; MARTÍN-BARBERO, 1997). Embora neste trabalho estejamos ressaltando sua importância para o reconhecimento dos sujeitos latino-americanos (e brasileiros) e suas influências nesse território, a gênese do estilo parte da população menos abastada e que não tinha acesso às produções de elite também daquele continente. Desde seu início, o melodrama volta-se para as classes populares, com uma estrutura narrativa que vai em busca da sensibilidade do público. Martín-Barbero destaca, na obra “Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia”, a “peculiar cumplicidade com o melodrama de um público que – ‘escrito para os que não sabem ler’, dirá Pexerecourt – não procura palavras na cena, mas grandes ações e grandes paixões” (p. 158 e 159). O autor destaca ainda a cumplicidade do gênero com as formas de sentir das massas: “A incorporação das classes populares à cultura hegemônica tem uma longa história na qual a indústria de narrativas ocupa lugar primordial” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 169). A matriz do gênero demonstra o seu direcionamento para um público leigo, mais amplo, que ultrapassa as fronteiras das artes e da cultura dirigida às elites e, por muito tempo (e até hoje) é considerado por muitos uma cultura inferior. O melodrama migraria para a televisão, e essa matriz firmou raízes na América Latina, sendo um dos formadores da cultura da região, em um contexto de fortes desigualdades sociais associadas ao consumo de massa.

No continente latino-americano do século XX, o desenvolvimento da indústria televisiva pode ser visto como um símbolo de ingresso a uma “modernidade”. O “progresso” poderia ser transmitido através das suas antenas, chegaria aos cantos mais distantes e seria capaz de transformar os hábitos da sociedade. No Brasil, por exemplo, houve uma política de incentivo ao consumo de aparelhos televisivos durante o período da ditadura civil-militar. O governo via nesse sistema de comunicação uma ferramenta para seu projeto de “integração nacional”.

Nesse período, a televisão conseguiu se estabelecer “como meio capaz de falar a segmentos os mais variados em termos sociais, etários e regionais” (HAMBURGER, 2011).

Apesar desse “acesso” ao moderno, em seu contexto político-social, a sociedade latino-americana (e a brasileira) experimentou, nesse mesmo período, um “desenvolvimento desigual”. O discurso da modernidade havia chegado, mas a população, heterogênea, se ligava a esse contexto de maneira diversa. Martín-Barbero resgata as especificidades da modernização do continente, as desigualdades durante o desenvolvimento do capitalismo nesses países e o que o autor chama de “descontinuidade simultânea”.

Descontinuidade em três planos: no *descompasso* entre Estado e Nação – alguns estados só se convertem em nações muito depois, e algumas nações tardarão a se consolidar como estados – no *modo desviado* com que as classes populares se incorporam ao sistema político e ao processo de formação dos estados nacionais – mais como fruto de uma crise geral do sistema que as confronta com o Estado do que pelo desenvolvimento autônomo de suas organizações – e no papel *político* e não só ideológico que os meios de comunicação desempenham na nacionalização das massas populares. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 213 e 214, grifo do autor).

O autor ainda destaca o fato do desenvolvimento de uma modernidade na América Latina ter se dado ante uma grande desigualdade social, historicamente produzida: a massa latino-americana era pobre, morria de fome, analfabeta e com baixa expectativa de vida. E, como especificidade do continente, há uma heterogeneidade cultural – negros, brancos, índios e mestiços, habitando o mesmo espaço, porém, com diferentes temporalidades, que resultou em uma ideia de que as classes mais excluídas fossem as responsáveis pelo “atraso” do desenvolvimento definitivo do capitalismo na região.

Com a migração da população latino-americana de uma sociedade rural para uma urbana, em meados do século XX, e a massificação do consumo de bens materiais e culturais, os meios de comunicação

massivos foram grandes articuladores de sentido entre o discurso dominante e os núcleos sociais. A nova cultura de massa, que teve seu desenvolvimento nesse período, para além de entretenimento, torna-se o lugar de reconhecimento dessa população, em que ela também é capaz de ver o mundo e expressá-lo (MARTÍN-BARBERO, 1997). Nesse contexto, a popularização da televisão na América Latina – e a brasileira inserida nesse contexto – foi capaz de, ainda que nas mãos de grandes conglomerados que estavam ao lado de um poder, trazer uma representação da modernidade latino-americana, de sua sociedade e também das classes excluídas.

E é nessa nova disputa por representatividade e reconhecimento que o melodrama, através das telenovelas, ganha força. Para Martín-Barbero e Rey (1999), é exatamente nas imagens transmitidas pela televisão o lugar em que a representação da modernidade atinge as massas, mediando o acesso a novas culturas, novos saberes, linguagens e as múltiplas identidades que irrompem a partir de então. Para os autores:

Na América Latina o melodrama provou ser mais do que apenas gênero dramático, *uma matriz cultural que alimenta o reconhecimento popular na cultura de massas*, território-chave para estudar a não-simultaneidade do contemporâneo como chave das mestiçagens que somos feitos. Porque, como em praças populares de mercado no melodrama está tudo misturado, as estruturas sociais e de sentimento, muito do que somos – machistas, fatalistas, supersticiosos – e do que sonhamos ser, a nostalgia e a raiva (MARTÍN-BARBERO; REY, 1999, p. 125, tradução nossa, grifo dos autores).

Para além do sucesso com as classes populares, é necessário ressaltar que a telenovela é um produto transclassista (BACCEGA, 2003). Toda a população assiste ou, ao menos, acompanha, ainda que indiretamente, as temáticas pautadas pela telenovela, independentemente de classe social, gênero, idade ou escolaridade. Embora tenha sido por muito tempo negada pelas elites intelectuais e considerada algo inculto e sem valor (o que é popular visto apenas como entretenimento e alie-

nação das massas), não se pode desconsiderar a relevância das imagens televisivas em apresentar conceitos, expor ideias e apresentar temáticas socioculturais que levem, além da persuasão, à reflexão da população como um todo. Tampouco podemos imaginar que a massa aceite inerte todos os conceitos que lhe é apresentado, sem que haja discussão, uma vez que os meios de comunicação (e, no caso, a televisão e a telenovela) não são os únicos mediadores socioculturais já que os espectadores estão inseridos em diversas teias sociais que também fazem parte do processo formativo dos sujeitos.

Ainda que o poder da telenovela seja enorme, o receptor não assimila passivamente sua mensagem. A mídia é muito importante na vida das pessoas como referência de vida, mas, a dor, o trabalho, etc., também são tão importantes quanto. É exatamente por isso que a telenovela deve ser analisada como um contexto social a nos dizer alguma coisa sobre a família e a sociedade contemporânea. Assim, compreender os processos que se estabelecem entre família e telenovela requer, sobretudo, estudar as relações desenvolvidas no contexto sócio-histórico, no qual as famílias encontram-se inseridas (SILVA, 2013, p. 10).

Os folhetins televisivos brasileiros herdaram diversas características da matriz melodramática como forma de narrativa. Em linhas gerais, as produções são marcadas pelos conflitos, sejam eles familiares, amorosos, revelações e a luta entre o bem e o mal, que provocam no público uma espécie de reconhecimento, propriedades do gênero. Com o desenvolvimento da telenovela nacional, a essência da ficção também adquiriu outra característica fundamental, que é a representação da vida no país, com temas que procuram uma maior identificação do cotidiano nacional e a representação do brasileiro. Essa guinada das produções no sentido de uma narração do dia a dia ganha força nos anos 1970. Nasce a novela-crônica do cotidiano que, com um viés mais realista, busca retratar as diversas identidades de uma sociedade brasileira (HAMBURGER, 2005; SACRAMENTO, 2008).

1.2 A novela “crônica do cotidiano” e a identidade social

Ainda que a produção da telenovela brasileira tenha início na década de 1950, apenas nos anos de 1970 as produções nacionais assumiram um estilo “realista” (HAMBURGER, 2005; SACRAMENTO, 2008). As narrativas passaram a retratar a rotina do brasileiro com essa transição, quando foram abordados elementos que dialogam mais com a vida do público. Hamburger (2005) e Sacramento (2008) apontam os anos de 1970 como a marca de uma “virada estilística” na produção das telenovelas brasileiras. Estava em ascensão a novela-crônica do cotidiano, com ênfase no contemporâneo e preocupada com a verossimilhança com o “real” (HAMBURGER, 2005). Figurinos, temáticas, também as performances e diálogos dos personagens passaram a refletir o dia a dia do telespectador (com ênfase nas vivências de Rio de Janeiro e São Paulo, exibidos como “retratos” do Brasil moderno).

Na década de 1970, também têm início as grandes produções brasileiras. As mudanças incluem as histórias contadas mas também maior investimento na estrutura, principalmente na Rede Globo de Televisão com todo o seu aparato. A essa nova fase, Alencar (2005) dá o nome de “Era Global”, com o poder da Central Globo de Produção e a conquista do mercado mundial da telenovela brasileira¹⁶. “Coincidência ou não, a penetração da telenovela em países do exterior, foi aumentando e se solidificando à medida que nos distanciávamos cada vez mais da estrutura arcaica das décadas de 50/60; sem, entretanto, deixarmos de lado as características básicas do texto novelístico” (ALENCAR, 2005, p. 6).

Acompanhando o investimento na estrutura das produções foi a partir desse ponto da história da telenovela brasileira que temas sociais relevantes, críticas aos costumes e tabus começaram a ser retratados nas

¹⁶ *O Bem-Amado* foi a primeira novela da TV Globo a ser exportada para outros países. Antes disso, apenas os textos eram vendidos para o exterior. “Em março de 1976, foi ao ar pela TV Monte Carlo, de Montevidéu, o primeiro capítulo de *El Bien Amado*” (MEMÓRIA GLOBO, 2013).

tramas. A telenovela passa a ser fundamental tanto para a valorização da cultura, como também para a promoção de “campanhas sociais em favor de questões importantes da vida cotidiana” brasileira (PERET, 2005, p. 36).

A partir desse período, campanhas de interesse público começaram a ser incorporadas às tramas. Através do *merchandising social*¹⁷, temas como sexualidade, campanhas de saúde, contra a violência, entre outras, foram acrescentadas nas histórias repercutindo na sociedade brasileira. Nogueira e Júnior (1998) lembram que, em um primeiro momento dessas campanhas, ainda nos anos de 1980, a inserção de campanhas de saúde em novelas foi saudada pela sociedade, até substituindo, em certos casos, o papel do Estado. “As novelas a partir daí não seriam mais um narcótico alienante pois estariam contribuindo para a suavização dos problemas dos ‘menos favorecidos’” (NOGUEIRA; JÚNIOR, 1998, p. 115). Os autores, no entanto, criticam a representação superficial dos problemas sociais e a utilização da dramaturgia para fins demagógicos em que a falsa preocupação com o sofrimento da população resulta em campanhas simplórias, com poucos recursos que não irão de fato resolver as questões.

Já no caso da formação identitária, para além da representação do cotidiano social, a telenovela brasileira exerce importante influência sobre a constituição dos sujeitos. Histórias privadas de personagens como marcos do melodrama acabam por se tornar referência para tipos ideais de comportamentos. Através de histórias e contextos vividos por personagens, além de suas características e performances, são forjados debates

¹⁷ Conforme Schiavo (2002): “O *merchandising social* é a inserção sistematizada e com fins educativos de questões sociais nas telenovelas e minisséries. Com ele, pode-se interagir com essas produções e seus personagens, que passam a atuar como formadores de opinião e agentes de disseminação das inovações sociais, provendo informações úteis e práticas a milhões de pessoas simultaneamente – de maneira clara, problematizadora e lúdica” (SCHIAVO, 2002, p. 1). Para Rickli (2010), “o *merchandising social* pode favorecer a inserção de temas tidos por alvo de preconceito dos indivíduos, de forma a mudar comportamentos, ideias e pré-concepções que geram efeitos na vida em sociedade (RICKLI, 2010, p. 573).

Nas telenovelas, a abordagem de questões sociais contemporâneas à trama é feita através de situações inseridas no enredo das personagens, com a apresentação de problemas, indicação de ações simples e que podem ser reproduzidas pelo espectador. Schiavo reassalta que as abordagens sociais não substituem a educação por outras esferas, mas demonstram a capacidade dos meios de comunicação na difusão de valores e promoção de atitudes positivas na sociedade.

e a formação de uma referência e construção de sentidos no imaginário do telespectador (HAMBURGER, 2005).

Como abordado anteriormente, a telenovela e o melodrama foram fundamentais para o reconhecimento popular e das classes excluídas. As massas se veem representadas nas imagens que são transmitidas, principalmente a partir das situações de conflitos. E, apesar de prezar por uma representação do real, a telenovela não pode ser enxergada simplesmente como um espelho da realidade, que apenas transmite de forma cristalina o que está posto no cotidiano. A sociedade brasileira, assim como a latino-americana, está estruturada em um sistema elitista, que ainda se baseia em uma homogenia masculina, branca, cristã e heterossexual. As mídias, que produzem e repercutem as tramas, também estão nas mãos de grupos de poder econômico e político, sendo cúmplices das suas manipulações e interesses.

Essas representações, bem como os diversos discursos sociais, estão inseridas em jogos de poder, se as analisarmos a partir da perspectiva apontada por Foucault (2008). Cabe ressaltar que a telenovela é feita dentro desse contexto hegemônico, partindo de um ponto de vista da indústria televisiva dominante, ainda que circulem outros discursos (FRANÇA, 2009; GRIJÓ, 2011). As estratégias de representação, as técnicas de narração e dispositivos acionados provocam jogos de sentido em que estão sujeitos a uma disputa de saberes e poderes (que ocorre também na sociedade e em seus múltiplos discursos).

Como Martín-Barbero e Rey (1999) apontam, as pessoas realmente se veem nessas narrativas, no entanto, há um limite nesse reconhecimento, uma vez que as produções são transmitidas por veículos hegemônicos. Como é feita a representação, principalmente das classes excluídas? Para além do estereótipo de quem são esses sujeitos, há também uma manutenção da ordem que se revela a partir dessas representações (e de uma crise de representação e a reivindicação do espaço pelas minorias) e do discurso televisivo. Os autores abordam o surgimento de uma nova sensibilidade política na América Latina, que vai para além das totaliza-

ções ideológicas, ressignificando a construção de uma ordem e refletindo nos meios de comunicação:

E ao transformar as pessoas em público acentua o caráter abstrato e desencarnado da relação com as audiências. Às que se dirige um discurso político televisionado em busca não mais de adesões, mas pontos estatísticos de prováveis eleitores. E ainda assim a secularização também afeta a política de uma forma um outro sentido: o da crise de representação que faz explodir a recentemente unificada história nacional pela reivindicação que os movimentos étnicos, raciais, regionais, de gênero, fazem do direito ao reconhecimento de sua diferença e, portanto, a sua memória própria, esta é a construção de suas narrativas e imagens (MARTÍN-BARBERO, REY, 1999, p. 23, tradução nossa, grifo dos autores).

As telenovelas, portanto, também podem contribuir para a formação de um imaginário coletivo a respeito de minorias e questões identitárias, entre elas, de pessoas LGBTQ+, a partir da exibição e o modo de representação de personagens.

O “Brasil moderno” representado nas telenovelas a partir de “Beto Rockfeller” (1968-1969) dava ênfase à vida que ocorria principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, como se as duas capitais fossem um retrato do país, o que já exclui uma infinidade de povos, costumes e vivências que fogem do cenário eixo Rio-São Paulo (grandes centros turísticos e econômicos). E, ainda nas tramas em que outras realidades são representadas, há também uma limitação maior sobre a essência dos outros povos, vistos como os “outros”, de uma realidade distante e reduzida ao que caberia dentro da cenografia.

Para além disso, a forma que as diferentes camadas sociais são apresentadas também manifesta o jogo entre a representação das diferenças e a manutenção da primazia de um tipo de elite e classe média brasileiras. Nesse jogo de narrativas, ao longo das últimas décadas, os tratamentos de perfis que fogem desse serviram, por muito tempo, para reforçar uma norma social estabelecida. Entre exemplos dessas abordagens estão as abordagens de negros e mulheres, também objetos de estudos de outros pesquisadores.

Recorrendo ao trabalho de Araújo (2004), é possível compreender um paralelo entre a formação de uma sociedade brasileira que vai em busca de um referencial branco, negando a sua multietnicidade (e sua negritude) e a convivência das telenovelas exibidas ao longo de 34 anos (1963-1997) para silenciar essa identidade.

Diversas políticas foram estabelecidas no Brasil com o intuito de branquear a sociedade progressivamente, no período pós-escravidão. Medidas iam desde a miscigenação da população para, após um período, chegar a uma solução branca, ao incentivo do governo brasileiro financiando campanhas para a vinda de trabalhadores europeus bloqueando a entrada de não-brancos no país¹⁸. Araújo dialoga com Kabengele Munanga ao ressaltar que, “apesar de ter fracassado o processo de branqueamento físico da sociedade, seu ideal, inculcado por mecanismos psicológicos que não poderia explicar, ficou intacto no consciente coletivo brasileiro” (ARAÚJO, 2004, p. 32). Essa estética do branqueamento também se reproduz na televisão. O autor destaca, em seu trabalho, que de 1980 a 1997, em 28 novelas não há a presença de nenhum personagem negro, e em apenas 29 o número ultrapassa dez por cento do elenco, condição divergente da realidade brasileira. O mesmo se dá com os povos indígenas.

Ademais, poucos foram os papéis principais representados por negros, predominando arquétipos de subalternidade. Segundo o autor, “de um modo geral, ao ator afro-brasileiro estão reservados os personagens sem, ou quase sem, ação, os personagens passageiros, decorativos, que buscam compor o espaço da domesticidade, ou da realidade das ruas, em especial das favelas” (ARAÚJO, 2004, P. 308).

Para além do negro, a representação da mulher nas telenovelas brasileiras também segue uma constituição de um modelo feminino hegemônico. “A ficção televisiva fornece um arsenal de personagens que não são uma imagem única do feminino. Há diversas (e contraditórias)

¹⁸ O DECRETO-LEI Nº 7.967 DE 18 DE SETEMBRO DE 1945 estabelecia a política de “Imigração e Colonização” do país, em seu artigo 2º estabelece: “Atender-se-á, na admissão dos imigrantes, à necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência européia, assim como a defesa do trabalhador nacional”.

maneiras de se retratar a mulher, contudo algumas formas são culturalmente mais legítimas do que outras” (RONSINI; SILVA, 2011, p. 5). As autoras destacam o fato de as produções transmitirem uma imagem de “supermulher”, que acumula profissão, casa, filhos e relacionamentos sem se queixar. Há também o reforço do ambiente doméstico como de “natureza” feminina, “a desigualdade entre os gêneros não é questionada nas telenovelas” (RONSINI; SILVA, 2011, p. 12).

A forma, então, como temáticas e personagens LGBTQ+ são retratadas é fundamental para a construção de um debate sobre o tema na sociedade. Esse tema ganha visibilidade a partir de vivências de seus personagens (HAMBURGER, 2011; MARQUES, 2010). Tanto a forma estereotipada que caracteriza os personagens (e, conseqüentemente, as pessoas) homossexuais como cômicos ou doentes, que não se ajustam à sociedade, é fundamental para forjar o imaginário do público. Da mesma forma, o tratamento de dramas sociais, relacionamentos estáveis e conquistas como o direito ao casamento e à adoção, quando abordados, podem ser essenciais para a formação de uma consciência coletiva. Para elucidar a importância das representações como elemento de interlocução social, na próxima seção abordaremos mais detalhadamente a noção de representação social e a sua relevância nas tramas.

1.3 Representação social e a formação do simbólico

Ao partirmos da perspectiva de Kellner (2001) sobre mídia e identidade, a cultura veiculada pela mídia contribui na tessitura do cotidiano. Isso porque oferece diversos elementos que contribuem na formação da identidade. Entre as formas e mensagens transmitidas, as representações contribuem na produção de sentido, constituindo imagens e abordando fenômenos que ajudam a interpretar diversos aspectos da realidade.

De acordo com Hall (2016), a representação pode ser entendida como uma das práticas centrais na produção da cultura, uma vez que é a partir da construção de significados compartilhados que há a formação

desta (a cultura, aqui entendida como um conjunto de práticas, a respeito da produção e compartilhamento de sentidos entre indivíduos que compõem um grupo ou comunidade). Para o autor, a linguagem opera como um “sistema representacional”, capaz de atuar na construção de significados com os quais podemos dar sentido ao mundo e o interpretamos de maneira semelhante.

Em outra parte ainda, nós concedemos sentido às coisas pela maneira como as representamos – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos (HALL, 2016, p. 21).

Em resumo, para o autor, uma abordagem construtivista da “representação diz respeito à produção de sentido pela linguagem” (p.32). Um processo que não ocorre de maneira simples, uma vez que envolve a relação entre a concepção das coisas – pessoas, objetos, ideias, etc., dos chamados mundo real e abstrato –, os conceitos e os signos atribuídos a essas, na produção de um sentido comum.

Cabe destacar que essa representação não ocorre como um simples reflexo do objeto, mas a partir da produção de um sentido dentro da própria linguagem a esse respeito. Os códigos que operam nessa construção são resultado de convenções sociais. “Eles formam uma parte crucial da nossa cultura – nossos ‘mapas de sentido’ compartilhados – que aprendemos e, inconscientemente, internalizamos quando dela nos tornamos membros” (HALL, 2016, p. 54).

Dessa maneira, o sentido também é produzido e atribuído nas diversas mídias e produtos culturais consumidos, “deles fazemos uso ou nos apropriamos; isto é, quando nós os integramos de diferentes maneiras nas práticas e rituais cotidianos e, assim, investimos tais objetos de valor e significado” (HALL, 2016, p. 22). Utilizamos essa representação, por exemplo, na construção e concepção das identidades, identificação das diferenças, no que consumimos e na atribuição de valores culturais.

Já em uma outra perspectiva, a da Teoria das Representações Sociais, tais representações podem ser vistas no senso comum, nos saberes populares, nas religiões, nas ideologias e na mídia (MOSCOVICI, 1995). Elas contribuem na formação dos afetos entre o sujeito em relação ao mundo, tanto na forma como ele age em relação ao seu exterior como constrói a si próprio. Neste tópico, nos aproximamos da Teoria das Representações Sociais, que teve origem com o trabalho de Moscovici *Psychanalyse: Son image et son public* (1961). De acordo com Farr (1995), esse trabalho representa uma continuidade dos estudos de representações coletivas de Durkheim, estudando as representações sociais como uma forma sociológica de psicologia social.

Ao tratar da Teoria das Representações Sociais, Guareschi e Jochelovitch (1995) afirmam que “tanto na cognição como os afetos que estão presentes nas representações sociais encontram a sua base na realidade social” (p. 20). Para os autores:

O modo mesmo da sua produção se encontra nas instituições, nas ruas, nos meios de comunicação de massa, nos canais informais de comunicação social, nos movimentos sociais, nos atos de resistência e em uma série infindável de lugares sociais. É quando as pessoas se encontram para falar, argumentar, discutir o cotidiano, ou quando elas estão expostas às instituições, aos meios de comunicação, aos mitos e à herança histórico-cultural de suas sociedades, que as representações sociais são formadas (GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 1995, p. 20).

Os meios de comunicação e seus produtos (entre eles, as telenovelas) apresentam diversas representações simbólicas que atuam no imaginário e indicam modos de entender e criar sentido em relação ao mundo, usando de emoção, paixão, imaginação, afetos.

Ainda de acordo com Jovchelovitch (1995), as representações sociais se articulam na vida coletiva e a constituição simbólica do sujeito ao “dar sentido ao mundo, entendê-lo e nele encontrar o *seu* lugar, através de uma identidade social” (JOVCHELOVITCH, 1995, p. 65, grifo

da autora). Essa relação com o espaço público é complexa, uma vez que este é o lugar da alteridade, que tanto pode fornecer as representações em relação ao *Outro*, como também é na alteridade que se encontra a condição necessária para o desenvolvimento simbólico do sujeito e na constituição do *Eu* (grifos da autora). A autora enfatiza a relevância do espaço simbólico na constituição da realidade do mundo material. Para ela, é através dos símbolos que é possível evocar referenciais de uma realidade compartilhada. Com isso, é possível desenvolver e sustentar saberes sobre a própria comunidade.

A autora destaca também o papel da comunicação nesses processos, uma vez que as representações estão inseridas na própria comunicação e nas práticas sociais. Esse fenômeno está atrelado ao tecido social, através do diálogo, discurso, rituais, padrões, arte e a cultura, que são processos de mediação social.

Sobre isso, Spink (1995) salienta as representações sociais como formas de conhecimento. De acordo com a autora, devem ser entendidas “a partir do contexto que as engendram e a partir de sua funcionalidade nas interações do cotidiano” (SPINK, 1995, p. 118). Na abordagem da autora, a construção de sentido se dá a partir dos conteúdos que circulam na sociedade e as forças decorrentes do processo de interação social, que lidam com pressões para confirmar e manter identidades coletivas, dentro de um contexto “intertextual”. “Ou seja, é a justaposição de dois textos: o texto sócio-histórico que remete às construções sociais que alimentam nossa subjetividade; e o texto-discurso, versões funcionais constituintes de nossas relações sociais” (SPINK, 1995, p. 122).

Minayo (1995) destaca o papel da linguagem como mediadora da forma de conhecimento e de interação social. Para a autora, as representações se manifestam em “palavras, sentimentos e condutas”. Consideradas como categorias de pensamento, de acordo com a pesquisadora, expressam a realidade, podendo explicá-la, justificá-la ou até questioná-la. Por isso, devem ser observadas de forma crítica, uma vez que podem possuir núcleos de transformação e de resistência na forma de se conceber a vida (p. 109).

Ao trazermos a discussão sobre representações sociais para as narrativas televisivas, evocamos, mais uma vez, o caráter da telenovela de apresentar-se como uma crônica do cotidiano e da realidade partilhada. A mídia também se torna uma forma de cultura e oferece material simbólico para formação de identidade, comportamentos, e até opiniões (KELLNER, 2001). A televisão, presente na maioria dos lares do país, exerce forte influência nessa formação do simbólico, também pelas narrativas, apresentando determinados temas a serem pensados e, também, modelos de como se portar diante do que é diferente, do Outro.

Goffman (1985) utiliza o termo “representação” ao tratar do desempenho de um papel por um indivíduo diante de observadores. Para o autor, o termo se refere “a toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (GOFFMAN, 1985, p. 29). Essa influência pode ser percebida nos meios de comunicação de massa, influenciando no comportamento e maneiras de pensar dos telespectadores (MENDONÇA; SENTA, 2012).

Retomando as ideias de Kellner (2001), as representações têm o poder de dar força a pensamentos conservadores, mas podem também insurgir expressões progressistas no que diz respeito às minorias (sexuais, de gênero, étnicas, entre outras), sendo espaço de abertura para a quebra de estigmas e estereótipos.

Silva (2016) destaca que, assim como as representações sociais, as narrativas das telenovelas também buscam fazer aquilo que não conhecemos como algo familiar, capazes de “mostrar a relação dos personagens como o mundo, bem como de situar essas personagens nesse mundo” (SILVA, 2016, p. 35). Para a pesquisadora, as representações podem ser uma maneira em que o imaginário popular pode interagir com o contexto social, garantindo o lugar social do sujeito no mundo (através de sujeitos ficcionais que assumem os valores sociais presentes).

No caso de lésbicas, gays, transexuais e transgêneros, por muito tempo representações estereotipadas acabaram por reforçar preconceitos contra esses grupos. Segundo Beleli (2009), ao longo das últimas

décadas, ocorreram mudanças na representação desses sujeitos, indo além das figuras caricatas. Porém, a autora destaca a utilização de outro discurso nas tramas que privilegiariam modos de viver de gays e lésbicas, próximos a de heterossexuais. Com isso, as personagens e histórias, mais próximas dos modos de uma família tradicional, não se desviando tanto da norma. Esses modelos privilegiariam gays ou lésbicas alinhados ao padrão de gênero que se espera, que não “dão pinta”, sérios, relacionamentos monogâmicos e também constituição de família pela geração ou adoção de uma criança. Para a autora, ao fugir então do estereótipo da caricatura, essas personagens iriam para outro espectro de representação estereotipada de algo que seria considerado “normal” pelo público. De acordo com Lopes (2004), o estereótipo “tem pelo menos um mérito em iniciar um diálogo que pode dissolver o próprio estereótipo pela dinâmica dos conflitos sociais” (LOPES, p. 3).

Essas representações são importantes para se pensar no uso de estereótipos na construção de personagens. Se, por um lado, o uso de estereótipos na representação pode facilitar a identificação do público e ajudar na compreensão de uma realidade, por outro, não ocorre de forma neutra, trazendo uma visão simplificada em relação ao diferente. Assim como a representação, o estereótipo pode ser utilizado na construção do simbólico, ajudando a interpretar certos eventos e imagens. Em outro sentido, ao se referirem a grupos sociais específicos, podem adquirir cargas negativas em relação às suas diferenças, partindo de aspectos superfluos para a classificação de pessoas ou grupos (MAZZARA, 1999). Ainda de acordo com Mazzara (1999), assim como os preconceitos, os estereótipos adquirem cargas negativas em nossa sociedade, surgindo da tendência em categorizar grupos. O autor aponta três variáveis comumente utilizadas na definição dos estereótipos:

- (1) o grau em que é compartilhado por um grupo social e que, portanto, faz parte da cultura;
- (2) o grau em que se generaliza todo o grupo objeto ou se consideram exceções;
- e (3) o grau em que é rígido e imutável ou é um fenômeno contingente cuja eliminação é plausível.

Nesta linha, pode-se considerar que o estereótipo é o núcleo cognitivo do preconceito (MAZZARA, 1999, p. 1, tradução nossa).

Essa projeção sobre o outro não é neutra, partindo de noções pré-estabelecidas sobre o outro. No entanto, embora esteja carregada de juízo de valor, nem sempre a carga é negativa, podendo auxiliar na compreensão do mundo. De acordo com Espíndola, a identificação dos conteúdos disponíveis em veículos de comunicação é realizada através de estereótipos (ESPÍNDOLA, 2013, p. 27). A autora ressalta que as mídias não têm poder total na formação do indivíduo, seus gostos, reações, etc., mas perpetua estereótipos e conceitos através de uma ideia de construção da realidade (p. 41).

Já para Hall (2016), o uso de estereótipos para representar a diferença, o “outro”, o reduz a características simplificadoras, tratadas como fixas, demarcando justamente em sua diferença. Hall difere o estereótipo da tipificação, que seria a classificação simples e facilmente compreendida e reconhecida sobre o outro. A diferença está, de acordo com o autor, na exploração desses poucos traços (geralmente depreciativos), fáceis de serem identificados e reconhecidos sobre “o diferente”, são depois “*exagerados e simplificados*”. Segundo Hall, para além da produção de sentido sobre o outro, “*a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a ‘diferença’*” (HALL, 2016, p. 191, grifos do autor).

Para além disso, a estereotipagem é uma estratégia de divisão entre o que seria considerado “normal” para uma cultura e o que seria o “anormal”, que não deve ser “aceitável”. Com essa estratégia de exclusão, são delimitados os limites do que cabe dentro de uma ordem social, excluindo aquilo que não pertence a essa ordem. O diferente, mais que isso, se torna aquele que está fora dos limites, o que é considerado inaceitável e até patológico.

Hall (2016) ainda destaca que “*a estereotipagem tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder*” (p. 192, grifos do autor), sendo voltado contra os grupos que são excluídos. O autor atenta para grupos excluídos (que estão fora da hegemonia de poder), e a representação

desses grupos na mídia, principalmente a de negros, mas também a de mulheres e de estrangeiros – ou, no nosso caso, as representações dos sujeitos LGBTQ+.

Baccega (1998) sustenta que o estereótipo está nos padrões pré-concebidos por meio da cultura, sendo transmitido através da linguagem, e que podem facilitar a leitura da realidade cotidiana. Os relatos, representações, o modo como tomamos conhecimento daquilo que acontece no mundo, inclusive através dos meios de comunicação, estão impregnados de noções estereotipadas, valores de uma cultura a qual aquele que relata pertence. Ao nos situarmos no mundo também através dos produtos midiáticos, passamos a receber os relatos mediados por esses meios, e esses elementos que contribuem para a formação de nossa compreensão de mundo. Contudo, a autora atenta para os limites sociais em que não são oferecidos aos sujeitos “possibilidades reais de inserção na sua sociedade, numa interação em que ele seja efetivamente sujeito, em que ele tenha voz e sua voz seja respeitada” (BACCEGA, 1998, p. 9), fazendo com que o indivíduo só “veja” aquilo que está pronto diante dele, impregnado de estereótipos.

Lopes (2004), chama a atenção sobre as imagens estereotipadas (negativas) de gays, lésbicas e transgêneros também nas telenovelas, que muitas vezes acabam reforçando preconceitos. Mas o pesquisador destaca que a repetição de imagens positivas únicas não dá conta das nuances das identidades e sexualidades. Só substituir as imagens negativas/grotescas por positivas resulta em uma outra extremização, “ao criar novos estereótipos, desta vez idealizados e romantizados, como o dos personagens gays masculinos em recentes comédias românticas como o novo herói romanesco” (LOPES, 2004, p. 66). Não seriam então as reproduções apenas de imagens positivas que quebrariam os preconceitos sofridos por esses sujeitos. Para o autor, há a necessidade de reprodução de uma diversidade de narrativas sobre essa temática.

Essas narrativas também estão relacionadas com o pensamento de um tempo. Peret (2005) aponta que a telenovela acompanha sua época “procurando inovar apenas em terreno em que a emissora considere

'sólido', buscando atender à gama de preferências do público a fim de manter a audiência alta” (p. 43). A participação dos sujeitos LGBTQ+ nas produções brasileiras ainda enfrenta barreiras apesar de um movimento de maior visibilidade e destaque nas tramas nas duas últimas décadas.

Essas diferentes representações também podem ser vistas em uma primeira mirada na obra de Aguinaldo Silva e que serão analisadas nos próximos capítulos. O autor foi responsável pela criação de personagens que utilizaram da caricatura e estereótipos de comicidade e, ainda assim, se destacaram ao longo das tramas, como Uálber e Edilberto, em *Suave Veneno* (1999); Téo Pereira, em *Império* (2014); e o Crô, em *Fina Estampa* (2011), que rendeu uma sequência, *Crô – O Filme*, lançado em 2013, comédia que alongou a história do personagem para além do encerramento da telenovela. Mas, também, trouxe à TV aberta debates sobre herança e união civil, ao abordar, em *Vale Tudo* (1988), telenovela em que foi coautor, colaborando com Gilberto Braga e Leonor Bassères, a morte de Cecília, que vivia uma união com Laís e tinham em comum a propriedade de uma pousada. Também o direito a adoção por casais homossexuais e por pessoas que não se enquadram no binarismo de gênero, temas abordados em *Senhora do Destino* (2004) e em *Império* (2014) – citando alguns exemplos de como os temas foram abordados em diferentes momentos.

Qual a importância, então, da representação na mídia e nas telenovelas de certos grupos sociais? Em que medida tais representações podem influenciar no reconhecimento do público – seja por parte da identificação das minorias, ou na construção simbólica dos demais espectadores a partir dessas representações? E quem são esses sujeitos que, muitas vezes, são apresentados por meio dos estereótipos? A discussão sobre identidades e sexualidades, fundamental para a compreensão de nosso trabalho será feita no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

LGBTQ+: CONTEXTUALIZANDO IDENTIDADE, SEXUALIDADE E GÊNERO

Se no capítulo anterior tratamos da representação nas telenovelas como elemento relevante para a construção de um imaginário simbólico sobre as identidades, neste trazemos referenciais que embasam a compreensão sobre os sujeitos LGBTQ+ nas telenovelas ao longo das últimas décadas. Fazemos nossa discussão a partir de uma noção de construção da identidade (e das múltiplas identidades possíveis) do indivíduo e, também, nos estudos de gênero e sexualidade para basearmos nossa reflexão sobre a temática e podermos, por fim, articular a relação entre a telenovela e a representação da identidade e das sexualidades.

Kellner (2001), ao tratar da Cultura da Mídia, afirma que as teorias são “perspectivas que elucidam fenômenos específicos”. Para o autor: “as teorias são, pois, modos de ver que propiciam o entendimento e modos de interpretar que focalizam a atenção em fenômenos específicos, em nexos, ou no sistema social como um todo” (KELLNER, 2001, p. 37). A Teoria *Queer* e os Estudos de Gênero são fundamentais para a compreensão das representações e performatividades dos personagens e um dos ângulos em que nos apoiamos para a observação sistemática de nosso objeto. Por isso, temos a necessidade de trazer, neste primeiro momento, fundamentos dessas teorias que estruturam nosso trabalho.

Como abordado no capítulo anterior, a telenovela oferece uma gama de personagens capaz de gerar uma identificação e uma reflexão no público sobre a estrutura social forjados através de representações (estereotipadas). Mas essas representações são capazes de ajudar na difusão de outras visões possíveis sobre gênero e sexualidade, que podem levar a transformações.

A questão central de nossa pesquisa é a investigação de quem são os sujeitos LGBTQ+ nas telenovelas de autoria de Aguinaldo Silva e que mar-

cas autorais podemos identificar no trabalho do autor em relação a essas personagens atravessadas pelo tempo social. Por isso, tratamos neste capítulo, em um segundo momento, da representação de sujeitos LGBTQ+ nos meios de comunicação (e o modo em que se dá essa representação).

2.1 Algumas noções sobre identidade e sexualidades

Nossa discussão começa tratando da identidade, objeto que faz parte da discussão teórica dos Estudos Culturais, com a observação e questionamento a respeito de variáveis que vão além das diferenças de classe, como gênero, etnia, etc., tratando sobre a resistência, e a atenção sobre papel dos meios de comunicação nessas formações, principalmente após a associação desses estudos com os Estudos Feministas. O conceito de identidade será abordado, principalmente a partir das contribuições de Hall, as dimensões de concepção do sujeito, poder e resistência. Nosso foco é sobre os grupos LGBTQ+ e as questões relativas a essas pessoas, articulando sobre o desenvolvimento da representação dessas identidades nas telenovelas brasileiras que, ao mesmo tempo em que podem nos trazer pistas sobre a construção de um imaginário coletivo a respeito dessas minorias na sociedade.

A reflexão sobre a construção de sentido sobre essas identidades se faz necessária neste trabalho. Embora predominem nas representações a homossexualidade das personagens, não é apenas o desejo sexual que define – tampouco de maneira fixa, estática – o modo do sujeito se posicionar no mundo. Para situar o objeto, partimos da contextualização das discussões midiáticas, principalmente as narrativas ficcionais, acerca da população LGBTQ+, para situar o nosso objeto. Vamos a produção midiática como lugar de encontro e dinâmica entre um domínio do pensamento hegemônico e resistência de grupos oprimidos socialmente.

A identidade humana (aí incluindo o gênero e a sexualidade) é construída a partir de elementos sociais e culturais dentro dos quais o

sujeito está inserido. Não nos cabe, aqui, discutir o homem contemporâneo (o que inclui, também, uma discussão a respeito do uso do termo “homem”, tão complexo e que já implica uma questão de gênero). Nosso foco está nas diversas identidades que também estão ligadas a identificação e expressão de gênero e também nas orientações sexuais.

A partir do século XX, principalmente em suas décadas finais, as sociedades modernas passaram por mudanças que modificaram suas estruturas. Essas mudanças ocasionaram uma ruptura com velhas identidades que estabilizavam por tempos o mundo social, o que tornou possível o surgimento de novas identidades e a fragmentação do indivíduo moderno. “A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente” (HALL, 2011, p. 13).

Hall (2011) ressalta, ainda, que foram as transformações associadas à modernidade que libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis tanto nas tradições quanto nas estruturas. Para ele, classe, gênero, sexualidade, etc., noções que no passado davam ao sujeito uma localização sólida dentro de sua sociedade, também se fragmentaram, abalando as identidades pessoais e como sujeitos integrado à comunidade. Como consequência, o autor observa o surgimento de sociedades mais complexas, ainda em processo de adaptação no que diz respeito aos direitos individuais.

Entre as rupturas ocorridas com as transformações das sociedades modernas está o questionamento da heterossexualidade como norma e a binaridade de gênero – masculino e feminino – moldando os comportamentos baseados no sexo atribuído ao feto. De acordo com Castells (2010), a partir da segunda metade do século XX, movimentos sociais e feministas passaram a questionar o patriarcalismo, uma das estruturas sobre as quais se assentam todas as sociedades contemporâneas. Inclusive a brasileira. Tais transformações proporcionaram uma reconstrução da identidade feminina e também das relações entre sexos.

Para as lésbicas, separar-se dos homens, origem de sua opressão, foi a consequência lógica, se não inevitável, de sua visão da dominação masculina como o motivo pelo qual as mulheres se encontram em situação tão precária. Para os gays, o questionamento da família tradicional e as relações conflitantes entre homens e mulheres proporcionaram uma abertura para explorar novas formas de relacionamentos pessoais, inclusive novas formas de vida familiar, as famílias gays. Para todos, a liberação sexual, sem limites institucionais, tornou-se a nova fronteira da auto-expressão. Não na imagem homofóbica de procura incessante por novos parceiros, mas como afirmação da própria personalidade e nos experimentos com a sexualidade e o amor. O impacto dos movimentos de lésbicas e gays sobre o patriarcalismo é, obviamente, devastador. (CASTELLS, 2010, p. 172).

Já caminhando para o fim do século XX, o autor ressalta que a crise da família patriarcal, com o enfraquecimento do “modelo familiar baseado na autoridade/dominação contínua exercida pelo homem”, teria se agravado em quase todas as sociedades a partir dos anos de 1990. Também Giddens (1993) apontou as mudanças nos comportamentos sociais derivadas do crescimento da igualdade sexual – o autor ressalta que ainda estamos longe de uma igualdade completa –, como fenômenos das sociedades modernas, levando a ajustes nas “experiências sociais do cotidiano”, provocando mudanças em instituições como casamento, família e na própria sexualidade. O autor aponta a emergência das comunidades homossexuais dando uma “nova face pública para a homossexualidade”, estabelecendo a sexualidade como uma propriedade do “eu”. Para o autor, essa qualidade da sexualidade proporcionou o desenvolvimento de estilos de vida variados, deixando de ser aceita como algo preestabelecido. “De algum modo, que tem de ser investigado, a sexualidade funciona como um aspecto maleável do *eu*, um ponto de conexão primário entre o corpo, a auto-identidade e as normas sociais” (GIDDENS, 1993, p. 25, grifo do autor).

Se relacionarmos às identidades LGBTQ+ representadas pelas telenovelas brasileira, é também no fim do século XX que podemos ver um avanço nessas temáticas como traço marcante da personalidade dos papéis, principalmente entre personagens homossexuais. Nas décadas de 1980 e 1990, o número de personagens com esse perfil foi aumentando significativamente (SILVA, 2015; PERET, 2005).

Representa, além do mais, o período a partir do qual a censura, instituída durante a ditadura militar, deixou de atingir a produção das telenovelas nacionais: foi apenas no ano de 1988 que teve fim à censura instituída pelo decreto-lei nº 1.077, declarado por Médici em 1970, que proibia “as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação”. A lei da censura interferia diretamente nas produções televisivas: diálogos eram cortados, era proibida a abordagem de certas temáticas, como o caso do desenvolvimento do personagem João Ligeiro, interpretado por Maurício Mattar, em *Roque Santeiro* (1985) que, conforme será abordado adiante, teria temáticas de gênero e sexualidade a ser tratada na trama, mas que foram proibidas pela censura (com a proibição, o personagem foi morto pelo autor, Aguinaldo Silva).

Temas como sexualidade, afetividade e identidade de gênero ainda são muito caros também à sociedade brasileira que, em grande parte, ainda considera que esses aspectos sejam “naturais”, e estejam em conformidade com o sexo biológico. Ao mesmo tempo em que a emergência das comunidades LGBTQ+ e das homossexualidades trouxeram mudanças importantes na estrutura social, nos relacionamentos e na noção do “eu”, em contrapartida, também houveram movimentos de repressão vindo de camadas mais conservadoras da sociedade. A constituição de um imaginário social que condena as identidades desviantes daquilo considerado normal baseia-se em diversos argumentos e concepções: religiosas, na pedagogia dos corpos, e até na medicalização desses corpos (foi só no ano de 1990 que a homossexualidade foi retirada da lista internacional de doenças pela OMS e “transexualismo” continua no Código Internacional de Doenças).

Há, ainda, o argumento contra as identidades homossexuais pela defesa de uma “lei natural” (CARVALHO, 2012). Devido a esse pensamento social, muitos direitos civis e sociais são cerceados da população LGBTQ+, como abordamos na introdução, as lutas dessa população no Brasil são complexas e diversas, envolvendo diversos âmbitos sociais e governamentais. Ao mesmo tempo em que reivindicam direitos básicos como o uso do nome social, ou seja, o nome que as pessoas se identificam, em documentos, unidades de saúde ou educação; no caso de transgêneros também passa por acesso a procedimentos de redesignação de gênero, a ser ofertado pelo Sistema Único de Saúde (SUS); até o ponto de sofrer ataques no legislativo sobre direitos civis como o casamento, e o questionamento de suas famílias como válidas.

Portanto, a sexualidade como um dos elementos centrais na construção do sujeito (LOPES, 2004, p.1) desencadeou na formação de diversos discursos e saberes sobre o tema, sejam jurídicos, religiosos, médicos, entre outros.

Os estudos de gênero e *queer*, que nos apoiaremos neste trabalho, trazem uma perspectiva que vai além dessa concepção fixa, binária e heterossexista, em uma “perspectiva construcionista social” de identificações e performances (BUTLER, 2003; LOURO, 2008; CARVALHO, 2012, PARKER, 2000). Para a pesquisadora brasileira Louro (2008), por exemplo, gênero e sexualidade são construções de identidades, em constante processo, através de aprendizagens e práticas sociais e culturais.

Ainda que teóricas e intelectuais disputem quanto aos modos de compreender e atribuir sentido a esses processos, elas e eles costumam concordar que não é o momento do nascimento e da nomeação de um corpo como macho ou como fêmea que faz deste um sujeito masculino ou feminino. A construção do gênero e da sexualidade dá-se ao longo de toda a vida, continuamente, infundavelmente (LOURO, 2008, p. 18).

Nessa mesma perspectiva, Butler (2003) aponta que a identidade de gênero não pode ser desvinculada à identidade do sujeito. Para a autora,

o conceito é construído a partir de práticas reguladoras de formação. Essas mesmas práticas, que orientam a constituição do gênero, influem nas noções concebidas de identidade. Em outras palavras, a divisão do gênero também constitui a identidade, a coerência interna do sujeito e a sua noção como pessoa:

Seria errado supor que a discussão sobre a ‘identidade’ deva ser anterior à discussão sobre a identidade de gênero, pela simples razão de que as ‘pessoas’ só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade do gênero. Convencionalmente, a discussão sociológica tem buscado compreender a noção de pessoa como uma agência que reivindica prioridade ontológica aos vários papéis e funções pelos quais assume viabilidade e significado sociais. No próprio discurso filosófico, a noção de ‘pessoa’ tem sido analiticamente elaborada com base na suposição de que, qualquer que seja o contexto social em que ‘está’, a pessoa permanece de algum modo externamente relacionada à estrutura definidora da condição de pessoa, seja esta a consciência, a capacidade de linguagem ou a deliberação moral (...). Em outras palavras, a ‘coerência’ e a ‘continuidade’ da ‘pessoa’ não são características lógicas ou analíticas da condição de pessoa, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas (BUTLER, 2003, p. 37 e 38).

Judith Butler é tida como uma das teóricas de referência dos estudos *queer*. O seu livro *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*, que foi publicado pela primeira vez em 1990, traz um primeiro questionamento sobre quem seria o “sujeito” do feminismo, contestando uma unidade da categoria “mulheres”. Questiona-se então a binaridade e a continuidade entre os “corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos” (BUTLER, 2010, p. 24). Nessa perspectiva, as performances e as rupturas nas normas de gênero ganham atenção teórica. A autora recorre a Foucault para questionar a relação entre o corpo sexuado/sexo/sexualidade. “A sexualidade é uma organização historicamente específica do poder, do discurso, dos corpos e da afetividade” (BUTLER, 2010,

p. 137). Nesse entendimento, essa teoria se ancora na instabilidade das identidades e no rompimento do corpo como definidor do gênero.

Berenice Bento (2006) concorda com a autora no questionamento do corpo como delimitador das fronteiras de gênero. Ao trabalhar com a experiência transexual em sua pesquisa, ela discute os limites discursivos de gênero e o que tais limites significam nos corpos. A pesquisadora problematiza também a relação determinista entre corpo e gênero ao apresentar os múltiplos arranjos que fogem do “referente binário dos corpos”. A autora remete à performatividade como um espectro construído socialmente e, portanto, naturalizado. Para ela:

As performances de gênero seriam ficções sociais impositivas, sedimentadas ao longo do tempo, e que gerariam um conjunto de estilos corporais que aparecem como uma organização natural (e daí deriva seu caráter ficcional) dos corpos em sexos. Dessa forma, a performatividade não é um “ato” único, singular: são as reiterações das normas ou do conjunto de normas. O fato de adquirir o status de um ato no presente gera o ocultamento das convenções das quais ela deriva” (BENTO, 2006, p. 92, grifo da autora).

As experiências *queer* se tornam uma subversão dessas performatividades estáveis. De acordo com Butler, os entendimentos de gênero (masculino e feminino) podem ser subvertidos em desempenhos divergentes da identidade, que são as experiências *queer*. O termo *queer* nos remete à instabilidade, ao estranho. O próprio uso do termo trata de uma subversão do sentido ofensivo ao qual era utilizado para denotar aqueles que fugiam das normas de gênero e as convenções sexuais. Como lembra Salih, “a expressão ‘*queer*’ constitui uma apropriação radical de um termo que tinha sido usado anteriormente para ofender e insultar, e seu radicalismo reside, pelo menos em parte, na sua resistência à definição – por assim dizer – fácil” (SALIH, 2015, p. 19). Ainda que seja um termo amplo, o “*queer*” também reforça as diversas divisões e exclusões a partir de performatividades díspares.

Gauntlett (2005) destaca que, embora nos diga muito sobre a homossexualidade, a teoria *queer* não é uma teoria apenas sobre o tema,

mas uma ferramenta para pensar a identidade, relevante a todos. O autor destaca alguns pontos que ajudam a entender as implicações e significados sobre a teoria:

- Nada na sua identidade é fixo.
- Sua identidade é pouco mais que uma pilha de coisas (sociais e culturais) que você expressou anteriormente, ou que foram ditas sobre você.
- Não existe realmente um “eu interior”. Passamos a acreditar que temos um através da repetição de discursos sobre ele.
- Gênero, como outros aspectos da identidade, é uma performance (embora não necessariamente conscientemente escolhido). Mais uma vez, isso é reforçado pela repetição.
- Portanto, as pessoas podem mudar.
- A divisão binária entre masculinidade e feminilidade é uma construção social construída na divisão binária entre homens e mulheres - que também é uma construção social.
- Devemos desafiar as visões tradicionais de masculinidade e feminilidade e sexualidade, causando ‘problemas de gênero’. (GAUNTLETT, 2005, pp. 104 e 105)

A identidade e a performatividade também se impõem sobre a concepção do feminino. Grande parte do movimento feminista questiona, assim como Simone de Beauvoir o significado do ser mulher como algo natural, também destinado pelo sexo de nascença. Lésbicas, ao subverterem a função e definição de “ser mulher”, inserem-se em uma posição social que nega a naturalização da dicotomia homem/mulher, ainda estando inseridas dentro do grupo ainda socialmente marginalizado (tor-

nam-se duplamente marginalizadas, pelo sexo designado ao nascer, pela sexualidade).

A pesquisadora Monique Wittig questiona a heterossexualidade compulsória e a naturalização da existência da mulher e, como consequência, a opressão exercida sobre as mulheres (WITTIG, 1980). Para a autora, ao definir a partir de uma explicação biológica o que é o “ser mulher”, “naturalizamos a história, assumimos que “homens” e “mulheres” sempre existiram e sempre existirão” (WITTIG, 1980). A lesbianidade ganha destaque na discussão. Recusa-se o “ser mulher” e a definição de mulher imposta aos corpos (com o reforço de noções de um feminino que envolvem a fragilidade, passividade, e a função de produzir crianças), mas não significa que essas desejavam ser homens e, por isso, eram tratadas como aberrações. “Assim, uma lésbica tem que ser qualquer outra coisa, uma não-mulher, um não-homem, um produto da sociedade e não da natureza, porque não existe natureza na sociedade” (WITTIG, 1980).

Sobre uma identidade lésbica, Stein (1997), no texto *Becoming a Lesbian*, afirma que tornar-se lésbica vai além de descobrir (ou revelar) sua sexualidade, mas implica trabalho, participação nas comunidades lésbicas e nos discursos específicos. Essa identidade demanda esforço dos indivíduos. Para a autora, uma identidade lésbica é aprendida e realizada de maneiras diferentes, tomadas de forma consciente (por muitas mulheres que teriam se tornado lésbicas, através da influência do feminismo) (STEIN, 1997, p. 67).

Rich (2010) aborda o conceito de “Heterossexualidade compulsória”, em que a experiência lésbica é compreendida como desviante e odiosa, ou simplesmente invisível. A autora apresenta a heterossexualidade como instituição política, que reforça o controle sobre as mulheres. Em seu artigo *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*, também trata do apagamento da existência lésbica, nas relações de gênero e também na produção feminista. Para a autora, o apagamento da existência lésbica expressa o controle sobre as mulheres. Ela destaca que as lésbicas têm sido historicamente destituídas de sua existência política ao serem tratadas como uma “versão feminina da homossexualidade”, o

que negaria parte da existência lésbica presente em seus contextos próprios. “Equacionar a existência lésbica com a homossexualidade masculina, por serem as duas estigmatizadas, é o mesmo que apagar a realidade feminina mais uma vez” (RICH, 2010).

A negação da visibilidade lésbica por conta da instituição da heterossexualidade e a “mentira da heterossexualidade compulsória” acarretam no aprisionamento dessas mulheres, forçadas a uma representação de um roteiro pré-escrito. Uma lésbica “no armário” precisa manter uma vida dupla em que, além de negar as relações no âmbito privado, ainda necessita fingir “ser não apenas heterossexual, mas também uma mulher heterossexual em termos de seu vestuário, ao desempenhar um papel feminino, atencioso, de uma mulher “de verdade” (RICH, 2010).

Em outro momento, Butler, ao abordar as práticas *queer*, vai se referir à inversão de um discurso ofensivo e desrespeitoso como a fonte de sua força em um sentido oposto – da resistência. “*Queer* adquire todo seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos. Trata-se de uma invocação através da qual se tem estabelecido um vínculo entre comunidades homofóbicas” (BUTLER, 2002, p. 58, tradução nossa, grifo nosso).

Ainda sobre o insulto, a autora também se refere ao poder do enunciado como ato performativo. O discurso, seguindo o pensamento da autora, carrega em si, ainda que de forma oculta, uma historicidade do poder, já que reflete e ecoa as “práticas autoritárias precedentes”. Essa carga histórica não só precede o discurso, o insulto, como também “condiciona os seus usos contemporâneos” (BUTLER, 2002). Para Bento (2006), o “insulto seria um dos atos performativos mais recorrentes de produção das subjetividades de gênero” (p. 46). Além dos insultos, a autora nos lembra os enunciados performativos reiterados nos sujeitos na infância, como “Homem não chora!”, “Sente-se como uma menina!”, que, segundo Bento, “Tem a função de criar corpos que reproduzam as performances de gênero hegemônicas” (BENTO, 2006, p. 90).

Todas essas evocações discursivas têm caráter de atribuir a esses corpos uma performatividade que reflita seu corpo-sexuado. Também pro-

movem uma ritualização heterossexual. Welzer-Lang lembra que, nas ciências sociais, assim como no senso comum, a análise que prevalece é “heterocentrista”, com a dominação masculina sobre outros grupos (mulheres, homossexuais), inclusive ao conferir alguns direitos aos “seres diferentes”, homossexuais. Assim como Oliveira (2004), ele ressalta a dominação do masculino e a negação ao comportamento atribuído ao feminino, visto como inferior. Não é à toa que sujeitos que assumem performances ditas femininas, são as principais vítimas de LGBTfobia. “[O]s homens que querem viver sexualidades não-heterocentradas são estigmatizados como não sendo homens normais, acusados de serem ‘passivos’, e ameaçados de serem associados a mulheres e tratados como elas” (WELZER-LANG, 2001, p. 468). A LGBTfobia, como preconceito e também catalizadora da violência contra homossexuais não pode ser compreendida apenas como um posicionamento de indivíduos ou grupos, mas também como um posicionamento social institucional, uma vez que compreende normas sociais ainda vigentes, presente em leis e em costumes.

2.1.1 Sobre diferenças e preconceitos

Mais do que uma construção das diferentes identidades de gênero, está em jogo a relação que o meio social estabelece com os sujeitos que transpõem o binarismo sexo biológico/gênero. A noção de que um sexo biológico, macho/fêmea, determinaria o comportamento social como homem ou mulher e uma sexualidade voltada apenas para o seu “par”/oposto, ainda é resguardada por discursos e práticas formativas dos indivíduos.

Louro destaca que “em nossa sociedade, devido à hegemonia branca, masculina, heterossexual e cristã, têm sido nomeados e nomeadas como diferentes aqueles e aquelas que não compartilham desses atributos” (LOURO, 2014, p. 53 e 54). Aquele que foge desse padrão é visto como “O Outro”. A autora sublinha, ainda, que a diferença sempre está implicada em relações de poder, uma vez que a diferença é observada a partir daquilo que se coloca como referência.

Essas relações de poder as quais a autora se refere se aproximam aos estudos de Michel Foucault sobre a “analítica do poder”. O autor francês analisou em diversos campos (inclusive da sexualidade no mundo ocidental, na trilogia sobre *História da Sexualidade: A Vontade de Saber; O Uso dos Prazeres e O Cuidado de Si*) as práticas sociais e as constituições históricas relacionadas ao poder – e ao saber. Para ele, o poder se constitui como uma prática social, incorporada em diversas instâncias, agindo através das interações sociais, não existindo como algo fixo, partindo de determinado ponto, mas como um feixe de relações aberto (Foucault, 2008, p. 248). Em outras palavras, o poder em si não é simplesmente exercido por um lugar social sobre o outro, de cima para baixo, em que um sujeito simplesmente detém o poder sobre um outro passivo, mas está implicado em uma série de discursos e táticas que permeiam as relações em geral. Para Foucault: “as relações de poder são uma relação desigual e relativamente estabilizada de forças, é evidente que isto implica um em cima e um em baixo, uma diferença de potencial” (FOUCAULT, 2008, p. 250), mas “é preciso que haja ao mesmo tempo uma capilaridade de baixo para cima” (FOUCAULT, 2008, p. 250).

Também a sexualidade está implicada nessa lógica de poder, através de discursos que buscaram, a partir do século XVII, levar o sexo e a sexualidade para outro lugar, silenciando as práticas que fogem ao que é estabelecido como uma norma sexual desejável (uma sexualidade reservada, com fins de servir a uma lógica capitalista e burguesa em ascensão). O autor atenta ao fato de não se caracterizar uma repressão da sexualidade pelo poder, mas a mudança de abordagens em que o discurso sobre temática (e a prática) cabem a instituições que detêm autoridade do saber.

A transformação discursiva está compreendida nas formas de dizer (como dizer e o não dizer) e quais instâncias estão autorizadas a discursar sobre a sexualidade. Nesse aspecto, houve uma movimentação do lugar autorizado de discurso normatizador, que, com a ascensão da burguesia, deixou de ser o da Religião. Caberia esse discurso regulatório à Pedagogia, à Medicina, à Polícia e ao Judiciário. Se por um lado,

houve o controle das palavras e enunciações sobre o sexo, “no nível dos discursos e seus domínios, o fenômeno é quase inverso” (FOUCAULT, 1999, p. 22). Ao mesmo tempo em que a palavra é cerceada, um dizer de forma camuflada ou até o não dizer implica um discurso sobre as sexualidades, que se multiplicaram a partir de então. Sobre esse ponto, Giddens (1993) esclarece que o sexo “não é conduzido às escondidas na civilização moderna”, mas reiteradamente discutido e investigado. Embora o desenvolvimento da sexualidade tenha sido tratado como algo a se resguardar, “tanta atenção lhe foi dada que podemos suspeitar que o objetivo não fosse sua eliminação mas, sim, a organização e o desenvolvimento do indivíduo, física e mentalmente” (GIDDENS, 1993, p. 28).

Com isso, criou-se uma série de normas disciplinatórias sobre a sexualidade e as práticas (que vão além do falar sobre, compreendendo o desejo e as condutas). Também foram desenvolvidas as regras e condenações nos diversos campos da Pedagogia, Medicina, entre outras. Ainda assim, segundo o autor, nos séculos XIX e XX houve uma dispersão de sexualidades, período iniciador das “heterogeneidades sexuais”. Por um lado, há um movimento de transpor a sexualidade para dentro do lar monogâmico heterossexual, com a diminuição do falar sobre e com cada vez mais comedimento. As sexualidades periféricas, consideradas “contra-natureza”, permanecem sendo condenadas, porém em instâncias diferentes, para além do domínio da Igreja (BORRILLO, 2010; CARVALHO, 2012; FOUCAULT, 1999). Nessa caça, incorpora-se o homossexual como uma postura desviante. “O importante talvez não esteja, no nível de indulgência ou repressão, mas na forma de poder exercido” (FOUCAULT, 1999, p.42).

Por volta do século XIX, as práticas homossexuais (que antes, eram classificadas como sodomia) deixaram de ter um julgamento religioso e condenadas no campo do pecado, passando a figurar em uma norma da medicalização, vista como doença ou anormalidade (BORRILLO, 2010; CARVALHO, 2012; FOUCAULT, 1999; OLIVEIRA, 2004). Ao levantar um panorama sobre a homofobia, Daniel Borrillo destaca que uma doutrina social heterossexista e uma ideologia homofóbica foram fundamentais para diversas construções intelectuais a respeito da sexualidade

humana, servindo como instrumento de repressão das “transgressões do instinto sexual normal”. Assim como o racismo, machismo, preconceito religioso e a xenofobia, a homofobia age de forma impetuosa na desumanização desse “outro”, pelo cerce (BORRILLO, 2010). Dava-se, então, contornos científicos à homofobia que justificavam as políticas discriminatórias.

O autor descreve como “homofobia clínica” o discurso implementado pela área da Medicina. Esse discurso centrou-se, primeiramente, sobre a anatomia dos corpos e seus estigmas físicos, tentando atribuir a características fisiológicas às performatividades de gênero e também às orientações sexuais, como se fosse possível encontrar uma “resposta” à doença. Em um segundo movimento, a homossexualidade passou a ser discutida no campo da psicanálise. Ao caracterizar a homossexualidade como uma patologia, capaz de ser diagnosticada e tratada pelas ciências médicas, a homofobia então “deixaria” de ser concebida apenas por seu caráter moralista e religioso, dá-se contornos clínicos à sexualidade e a discriminação assume um papel de autoridade médica. A psiquiatria então começa a centrar-se ao domínio da sexualidade, mas voltando-se para as sexualidades homo. “Ao transformar a sexualidade na chave hermenêutica do comportamento humano, a teoria psicanalítica interessasse, particularmente, pela homossexualidade” (BORRILLO, 2010, p. 69).

Ao longo do século XX, a psicanálise tentou estudar as causas da homossexualidade e também tachá-la como desvio da norma. E, mesmo após sua retirada da lista de doenças da OMS, ainda são comuns os estudos que seguem uma ideologia de que as sexualidades e performances que fogem do que é considerado padrão vão contra a natureza. No entanto, os estudos sobre a homofobia ainda são poucos e recentes. Como salienta Borrillo, a própria busca das causas da homossexualidade antes da análise sobre a homofobia já é uma forma de discriminação:

já que ela se baseia no preconceito que pressupõe a existência de uma sexualidade normal, acabada e completa, a saber: a heterossexualidade monogâmica em função da

qual se deve interpretar e julgar todas as outras sexualidades. Partindo da ideia de que as formas de sexualidade entre adultos conscientes merecem o mesmo respeito e considerando que a pluralidade constitui um valor das democracias modernas, trata-se de abordar a questão relativa à origem não da homossexualidade, mas, de preferência, da homofobia. Ora, foi apenas há pouco que a psicanálise começou timidamente a problematizar a violência homofóbica quando, afinal, a questão homossexual nunca chegou a ser abandonada (BORRILLO, 2010, p. 71 e 72).

As consequências dessa ideologia homofóbica que condena mais aquilo que seria uma característica da diversidade (sexual, identitária) do que a intolerância diante do outro ecoa na realidade. A violência homofóbica ainda é pouco observada e problematizada. Os crimes com essa motivação não são tipificados como uma conduta de ódio. Porém, em nossa realidade, a homofobia continuamente permanece como a razão de ataques e até assassinatos da população LGBTQ+.

No Brasil, a violência sofrida por grupos LGBTQ+ tem níveis elevados e crescentes. De acordo com dados do Grupo Gay da Bahia, que há 38 anos produz anualmente o Relatório de Mortes Violentas de LGBT no Brasil, o ano de 2017 foi o que registrou o maior número de assassinatos da população LGBTQ+ desde a criação do levantamento. Foram 445 mortes no Brasil (os dados incluem a morte de três nacionais mortos no exterior), sendo 387 assassinatos e 58 suicídios. Uma média de uma morte violenta a cada 19 horas (assassinatos ou suicídios). Comparado com o ano de 2016, em que morreram 343 pessoas vítimas da LGBTfobia, foi registrado um aumento de 30%. “Nunca antes na história desse país registraram-se tantas mortes, nos 38 anos que o Grupo Gay da Bahia (GGB) coleta e divulga tais estatísticas” (GGB, 2018, p. 1).

Os próprios responsáveis pelo levantamento destacam que esses números, apesar de alarmantes, não dão conta de toda a realidade de violência, uma vez que não há estatísticas governamentais para esses crimes, e nem todas as mortes têm essa motivação registrada em seus

boletins. Ou seja, há uma subnotificação sobre esses casos. O banco de dados do GGB é baseado em notícias que são publicadas pela mídia, internet ou por informações que chegam aos seus membros.

Ainda segundo o relatório divulgado em 2018, a violência utilizada nos assassinatos também é elevada, caracterizando as mortes como crimes de ódio. As armas de fogo são o principal meio utilizado nos casos e foram a causa de 138 mortes (30,8% do total), seguidas por armas brancas, utilizadas em 111 assassinatos (25,2%); suicídios, que levaram a 58 mortes (13,03%); espancamentos, 32 (7,19%) e asfixia, 22 mortes (4,94%).

Via de regra, travestis profissionais do sexo são executadas na “pista” com tiros de revólver, pistola e escopeta, mas também vítimas de espancamento, pauladas e pedradas. Os gays são geralmente executados a facadas ou asfixiados dentro de suas residências, lançando mão o assassino de fios elétricos para imobilizar a vítima, almofadas para sufocar e de objetos domésticos para tirar-lhes a vida. Outras formas de execução com requintes de crueldade tipificam tais execuções como crimes de ódio: enforcamento, pauladas, apedrejamento, garrafadas, muitos golpes, múltiplas formas de tortura, degolamento, desfiguração do rosto, queima do corpo (GGB, janeiro de 2018, p. 4).

Carvalho (2012) evidencia que os fundamentos da homofobia e preconceitos contra quem foge à heteronormatividade têm uma origem muito mais profunda na sociedade: “para além do ódio aos homossexuais, noção reducionista adotada por muitos, a homofobia é algo mais complexo, envolvendo relações assimétricas de fundo sexista, racista, cultural, dentre outros, que se manifesta nos níveis individuais e sociais” (CARVALHO, 2012, p. 14).

Ao adotar uma análise da homofobia através de sua constituição histórica, o autor identifica alguns contornos na Religião, Educação e Medicina, entre outros, que são normativos do pensamento social. Estereótipos e nomações como “bicha afetada” e “mulherzinha”, considerados grandes insultos aos homossexuais (pois os igualam à condição e lugar feminino), são vistos e reproduzidos com frequência nos folhetins

nacionais. Simbólicas, essas condições por vezes são usadas para estigmatizar e silenciar os sujeitos que fogem à norma.

Os estereótipos que circulam na mídia tendem a classificar os homossexuais como pervertidos, doentes ou personagens cômicos. Essas imagens que categorizam o grupo de forma homogênea não apenas desvalorizam a pluralidade interna do coletivo, acionando a homofobia, mas também e, talvez, principalmente, ameaçam a dignidade dos sujeitos como cidadãos moralmente capazes de expressarem suas necessidades de maneira plural, e, assim, defenderem seus pontos de vista (MARQUES, 2010, p. 47).

Tais padrões e pensamentos, abordados pela ficção – tanto pela representação de sujeitos homossexuais, como os apresentando dentro de um universo heteronormativo, com padrões e normas heterossexuais e nuances de como a sociedade reage a esses sujeitos, através das lutas e conquistas de direitos e a tão presente homofobia e suas consequências –, possibilitam ao público uma reflexão, ao longo dos meses em que a telenovela se mantém no ar, do seu lugar social e do reconhecimento do outro. O que só reforça a importância da abordagem pela telenovela de temas como esses, ainda que vistos como polêmicos, na reflexão, discussão e construção de identidades (LOURO, 2000; MARQUES, 2010; HAMBURGER, 2005; SIMÕES; FRANÇA, 2007), reconhecendo sua evolução e oscilações desde os anos 1970, quando ocorreram as primeiras abordagens, até os dias atuais.

2.2 Nas telenovelas brasileiras: os personagens LGBTQ+ e a representação

E por que tratar de representação LGBTQ+ em telenovelas brasileiras? Em que isso contribuiria tanto para esses sujeitos como também para a investigação na comunicação? Como abordado anteriormente, nosso trabalho parte do princípio de que a mídia, os meios de comunica-

ção e a cultura inserida e transmitida por esses meios são componentes fundamentais na formação de um imaginário coletivo e das identidades (SIMÕES; FRANÇA, 2007; KELLNER, 2001).

No caso das minorias e grupos excluídos, Kellner (2001) ressalta a importância das representações na mudança de discursos. Para o autor, a cultura da mídia pode tanto promover discursos discriminatórios, constituindo um entrave para a democracia, como também se mostrar uma força de resistência, propiciando “o avanço dos interesses dos grupos oprimidos quando ataca coisas como as formas de segregação racial ou sexual, ou quando, pelo menos, as enfraquece com representações mais positivas de raça e sexo” (KELLNER, 2001, p. 13).

Para o pesquisador Denilson Lopes (2004), mais do que uma diversidade de narrativas, existe a necessidade de uma diversidade de narrativas. Como veremos adiante, embora a crescente incorporação de papéis LGBTQ+ nas telenovelas brasileiras na última década, em diversos períodos, certos perfis se repetem – vão desde o de vilões, passando por personagens com estética afeminada em núcleos de humor, até padrões que seriam mais “palatáveis” por seguirem uma estética heteronormativa.

Nesse campo de disputas, a abordagem das vivências dos sujeitos LGBTQ+ nas telenovelas brasileiras, durante os meses em que os folhetins permanecem no ar, embora não expresse a complexidade dessas identidades, fornece pistas sobre quais as visões de quem produz essas tramas (os autores responsáveis pelos textos; atores ao interpretar os papéis; emissoras definindo o que pode ou não ser transmitido; e o mercado que anuncia e sustenta a programação) a respeito desses sujeitos e, conseqüentemente, sua inserção na sociedade. A abordagem nas novelas pode nos revelar também uma visão hegemônica sobre esses personagens, através das performances assumidas por esses papéis, ficando ainda mais evidente com as supostas representações do cotidiano.

Tais personagens já foram tema de levantamentos de pesquisadores brasileiros (PERET, 2005; SILVA, 2015; SILVA, 2016, entre outros). As relações apresentadas pelos autores nos mostram um panorama da quantidade de personagens e sua evolução em números e temáticas ao

longo dos anos, mas podemos considerar como aproximações já que em muitos casos – como os que serão analisados adiante – os personagens não apresentam sua identidade (e, principalmente, sexualidade) de maneira clara.

Silva (2015) cita como o primeiro registro a personagem Rodolfo Augusto (Ary Fontoura) na telenovela “Assim na Terra como no Céu”, escrita por Dias Gomes e dirigida por Walter Campos. A telenovela, de 212 capítulos, foi ao ar às 22 horas, de 20 de julho de 1970 a 23 de março de 1971. A ficha técnica da trama descreve o personagem como um “costureiro, amigo de Danuza (Heloísa Helena), vivia em função dos desfiles de carnaval do Teatro Municipal” (dados retirados do site Memória Globo, 2013).

Já Peret (2005) menciona a homossexualidade como tema abordado na telenovela *O Rebu*, de Bráulio Pedroso, exibida entre nos anos 1974 e 1975. Na telenovela, Conrad Mahler (Ziembonski) tinha uma relação com seu “protegido” Cauê (Buza Ferraz). A homossexualidade foi retratada de maneira clara, mostrando uma relação de dependência financeira de um jovem com um milionário mais velho – um dos estereótipos de como a homossexualidade é retratada na telenovela brasileira (PERET, 2005).

Ao fazer um panorama histórico sobre a homossexualidade na telenovela, o pesquisador levanta uma questão que acompanha a trajetória dos sujeitos LGBTQ+ na televisão, o “respeito ao preconceito”. Já que muitas vezes se espera que essas personagens estejam inscritas numa convivência com a norma socialmente aceita. O autor destaca o fato de muitas referências a personagens homossexuais usarem expressões como “conquistou o público sem cenas chocantes”.

A expressão ‘*cena chocante*’ se refere, geralmente, a qualquer cena que demonstre a orientação sexual de forma explícita, como um beijo, um olhar romântico ou mesmo uma insinuação. Observamos que, à medida que a telenovela evoluiu para acompanhar o gosto popular e manter sua relação empática, a personagem homossexual se valorizou através do discurso da sexualidade no nível social, prendendo-se cada vez menos a estereótipos visuais, como

o gestual ‘efeminado’ nos homens ou vestuário masculinizado em mulheres, porém sem a intensificação da imagem da sexualidade per se, através do contato íntimo (PERET, 2005, p. 63, grifo do autor).

De acordo com o autor, o respeito se refere a não exposição explícita da homossexualidade, quando o sujeito respeita o meio social e é respeitado por ele a partir de uma postura que, apesar de não negar sua homossexualidade, também não a confirma explicitamente, evitando qualquer postura que possa constranger as pessoas. Esses personagens, para serem aceitos, acabam reproduzindo um discurso heteronormativo. Também parte desse ponto de vista a pesquisadora Iara Beleli (2009), ao refletir sobre “discursos internos a tramas que privilegiam modos de viver como lésbicas e gays”. Esses modos aos quais a autora se refere são os que, apesar de trazerem personagens homossexuais, os inserem em uma lógica semelhante às relações heterossexuais (a autora examinou a visibilidade gay e lésbica nas telenovelas globais *Páginas da Vida*, exibida em 2006, e *A favorita*, em 2008)

Ao incorporarem as relações entre pessoas do mesmo sexo, as novelas também produzem um chamado à identificação, encapsulando os sujeitos em um modelo que remete às relações heterossexuais, pautadas por práticas que parecem predefinidas e, portanto, não necessitam ser problematizadas (BELELI, 2009, p. 117).

Tal representação, apesar da inclusão pretendida, não diversifica ou complexifica as inúmeras identidades possíveis.

Silva (2016) evoca o conceito de *single story* para problematizar a abordagem única (e estigmatizada) das sexualidades na comunicação. Para a autora, “single story nada mais é do que um sentido único compartilhado por uma sociedade sobre algo” (SILVA, 2016, p. 21). Ela aponta a *single story* na construção da história do outro e de sentidos – nesse caso, das sexualidades – vigorando por muito tempo, principalmente no campo ficcional. Para a autora, a mídia pode agir para manter

essa visão única sobre as sexualidades, como também pode ajudar na “construção de memórias alternativas” (SILVA, 2016, p. 22), e de um repertório plural.

Encontramos nas telenovelas brasileiras também uma “narrativa da revelação”. Colling resgata esse conceito desenvolvido por Dennis Allen sobre como as relações homoeróticas foram desenvolvidas no seriado estadunidense *Melrose Place*. Nesse caso, apenas há a suspeita das orientações dos personagens, que acaba por revelada próximo ou ao final da trama.

A este tipo de narrativa, Allen denomina “narrativa de revelação”, que existe para constituir um sub-tema da narrativa da heterossexualidade e incorporar o inevitável ciclo do amor, casamento, família de forma tradicional. Este investimento interpretativo exclui a alteridade ou marginalidade da homossexualidade (OLIVEIRA, 2002, p. 166, apud COLLING, 2007, p. 7).

Essa narrativa também permite, uma vez que a telenovela brasileira apresenta um pequeno intervalo entre a produção dos capítulos e sua veiculação, experimentar a recepção do público em relação a tais personagens, garantindo que, caso haja um indicativo de rejeição a respeito da sexualidade de determinado papel, ele permaneça “dentro do armário”. Um registro recente de tal situação foi a personagem Carlos Alberto, interpretado por Marcos Pasquim em *Babilônia* (2015), cuja sinopse original previa um romance com Ivan (Marcello Melo Jr.), mas teve a trama alterada devido à rejeição das mulheres participantes do grupo de discussão sobre a novela. A rejeição do grupo em relação a uma possível homossexualidade interpretada pelo ator, que possui histórico de galã viril, foi o suficiente para que a história fosse readequada. A mesma rejeição não se deu em relação a um novo personagem, Sérgio, vivido por Cláudio Lins, que foi inserido para preencher a lacuna da trama, sendo irmão de Carlos Alberto e vivendo o romance com Ivan.

A narrativa da revelação se assemelha à saída do armário, ainda marcante na vida dos sujeitos homossexuais. Em uma sociedade como a brasileira, esconder a própria sexualidade é, por vezes, uma manobra que

homossexuais têm que recorrer para não ter prejuízos em suas vidas, seja no âmbito público ou privado. Como aponta Eve Kosofsky Sedgwick, o “armário” acaba consistindo em um dispositivo de regulação da vida de gays e lésbicas, que constantemente são compelidos a situações de ocultamento e revelação de sua identidade.

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. (SEDGWICK, 2007, p. 22)

A autora sublinha diferentes situações, públicas, do âmbito jurídico ou pessoais em que o sujeito acaba submetido a “consequências” do assumir-se gay ou lésbica (ou bissexual, ou transexual...), seja a perda do emprego, “readequação” de função. Outra questão é que, em relações de poder, muitas vezes quem se revela ainda está sujeito à análise de outrem. O revelar-se é ainda mais complexo uma vez que é difícil saber de antemão qual a importância que o interlocutor dá a questão e quais as consequências do “sair”.

A estrutura do “armário” traz ainda uma dinâmica complexa entre a preservação do sujeito e a violência homofóbica. Ao mesmo tempo em que ele pode “proteger” o sujeito, de agressões físicas, morais ou até resguardá-lo de situações constrangedoras ou que leve a algum dano (na carreira ou na vida social), como se só fosse digno de respeito aquele que mantém sua sexualidade e afetividade a portas fechadas, leva também a um apagamento das identidades e sexualidades “desviantes”. Mantê-las dentro do armário é negar-lhes o direito a existência. E fazer conviver com a constante ameaça de ter a sua verdade revelada.

Embora associado à vivência homossexual, o armário então pode ser entendido também como um mecanismo de preservação da hegemonia heterossexual, já que ao “outro” fica implicado seu lugar no âmbito privado, de portas fechadas.

Algumas dessas normas se refletem também nas telenovelas. Nas produções brasileiras, por muitas vezes recorre-se à narrativa da revelação, uma vez que a medida que os personagens vão se “descobrir”, podem gerar empatia do público através das questões tratadas. O recurso foi também bastante utilizado por Aguinaldo Silva, tanto na questão do “descobrir-se” homossexual, no caso de Jenifer (*Senhora do Destino*); admitir-se gay e revelar para outro, como Adamastor (*Pedra sobre Pedra*); como também, a questão de manter-se uma vida inteira “dentro do armário”, como Cláudio Bolgari (*Império*) e ter a estrutura rompida por terceiros e a violência da questão na vida do sujeito.

Ao fazer um levantamento histórico sobre o panorama de personagens LGBTQ+ na produção audiovisual brasileira, Fernanda Silva (2015) mapeou, em sua dissertação, 126 personagens em 62 telenovelas da Rede Globo de Televisão, entre 1970 e 2013. A maior parte, gays, brancos (apenas quatro personagens eram negras) e jovens. São esses: 104 gays (57,8%); 34 bissexuais (18,9%); 29 lésbicas (15,5%); oito transexuais ou transgêneros (4,4%); cinco travestis (2,8%); um intersexual (0,6%). Baseados nesse levantamento, podemos perceber a relevância do trabalho de Aguinaldo Silva na representação dessa temática no país. O autor é responsável por 11 dessas telenovelas (17,7%) e 31 personagens (24,6%) em que a questão LGBTQ+ é abordada.

O número de personagens homossexuais nas telenovelas brasileiras aumentou com o passar dos anos. Baseado no levantamento da autora e de Peret (2005), é possível observar que há uma crescente no número de papéis homoafetivos nas telenovelas globais desde então. Os primeiros registros datam dos anos 1970. Nessa década, foram contados oito personagens homossexuais. O número mais que dobrou na década seguinte, com 18 personagens em 11 telenovelas. Já os anos de 1990 não apresentaram um aumento tão significativo, registrando 22 personagens LGBTQ+ em 13 produções seriadas. Nos anos 2000, o número praticamente triplicou, com 61 personagens, em 28 telenovelas. Já de 2011 a 2017 foram 66 personagens em 25 telenovelas (REVISTA MUNDO ESTRANHO, p. 12 e 13, abr. 2017).

Ainda baseado nos levantamentos dos dois pesquisadores é possível observar o predomínio de personagens, além de gays, que seguem características heteronormativas, seguidas por personagens que apresentam uma estética *camp*¹⁹. Outras identidades de gênero são praticamente anuladas ao longo dos mais de 40 anos. Foram nove transexuais registradas até o ano de 2013, dessas, três foram interpretadas por Rogéria. Também três das produções são de autoria ou coautoria de Aguinaldo Silva – o levantamento vai até 2013. A telenovela *Império*, escrita pelo autor e exibida entre 2014 e 2015, traz também a personagem Xana Summer, *crossdresser* interpretada por Aílton Graça.

Outros limites permaneceram por mais de 40 anos sem serem ultrapassados. Acontecimentos nas narrativas televisivas que transpõem a lógica do “respeito” só foram superados na última década, como o “beijo gay” em novelas globais e o “sexo gay”.

Apesar dos avanços sobre a reprodução de identidades de gênero, inclusive com o aumento de personagens homossexuais ao longo dos anos, a exibição da sexualidade desses personagens ainda se mantém como tabu para o público. Como citado, o primeiro caso de um personagem homossexual em novelas globais ocorreu em 1974, em *O Rebu*, no entanto, o primeiro beijo entre dois homens (em uma telenovela) na mesma emissora ocorreu apenas 30 anos depois, em 2014, entre o casal Felix (Mateus Solano) e Niko (Thiago Fragoso), em *Viver à Vida* – que, à época, repercutiu na imprensa como um marco na promoção da visibilidade LGBTQ+ e também debate da homofobia.

Dois anos mais tarde, em “Liberdade, Liberdade”, produção transmitida no horário alternativo das 23 horas, pela Rede Globo de Televisão, uma cena de sexo entre os personagens André (Caio Blat) e Tolentino (Ricardo Pereira), a primeira cena de “sexo gay” em telenovelas brasileiras (em que é mostrada a troca de carícias eróticas entre os dois homens, indo além da sugestão do ato sexual), foi repercutida pela imprensa, tan-

¹⁹ Retomando o conceito inicialmente trabalhado por Sontag, um comportamento baseado na estética *camp*, em uma esfera LGBTQ+, pode ser considerado como tendo como essência o exagero, a “teatralização da existência”: “*Camp* é um certo tipo de esteticismo” (SONTAG, 1987, p. 27, grifo nosso).

to em notícias como em seções de crítica especializada em telenovelas, como um avanço da visibilidade LGBTQ+ e, com uma maior influência da interação entre o jornalismo e público nas redes sociais, refletindo as reações do público diante da exibição da sequência.

Algumas telenovelas são marcos na história dessa narrativa dos homossexuais na televisão brasileira. Também autores que se destacam, ao trabalhar essa temática, ao realizarem um trabalho que foge de um estereótipo comum de representatividade. Este trabalho situa essa trajetória nas produções de Aguinaldo Silva, uma vez que o autor apresenta importantes personagens que abordam essa temática, fazendo um tratamento que oscila entre a tensão social, estereótipos de gênero, e o jogo entre o poder do autor na construção do personagem (e também da emissora) e a interferência do público.

CAPÍTULO 3

AGUINALDO SILVA: O AUTOR E AS MARCAS AUTORAIS

Neste capítulo, traçamos a trajetória de Aguinaldo Silva e os principais marcos de sua vida que influenciaram, mais tarde, o seu trabalho como autor de telenovelas. Ao situarmos Silva como o responsável pelas telenovelas, nos embasamos no preceito que credita como autor nas telenovelas brasileiras o roteirista principal, responsável pelos enredos (NOGUEIRA, 2002; SOUZA, 2004; SOUZA; WEBER, 2009). As considerações sobre a autoria e as marcas autorais que caracterizam esse trabalho no Brasil também são discutidas ao longo do capítulo.

3.1 Sobre Aguinaldo Silva

Aguinaldo Silva nasceu em 7 de julho de 1943, na cidade de Carpina, Pernambuco. Era filho de uma dona de casa e um frentista. Aos 14 anos começou a trabalhar como datilógrafo em uma agência de navegação, em Recife, e com o dinheiro pagava os estudos no Colégio Salesiano da capital pernambucana. Ao tratar de sua história, em diferentes momentos, o autor destaca sua origem humilde e sua sexualidade, chegando a dizer em certo momento que “desde que me dei conta da minha sexualidade, nunca precisei viver no armário” (QUEM ONLINE, 20 de julho de 2014).

Em um perfil escrito para a sua página na internet também são destacados preconceitos que sofrera ao longo da juventude, por sua condição: “Enfrentou o desdém e o preconceito, foi rotulado pelos estudantes como ‘pobre, feio, esquisito e efeminado’, sendo humilhado constantemente, apanhando e até sofrendo abuso!” (AGUINALDO SILVA DIGITAL, 2013). A origem pobre no Nordeste e a sexualidade seriam temas que reverberariam adiante em sua carreira como escritor e autor de telenovelas.

Hoje considerado um dos principais autores de telenovela da Rede Globo de Televisão, Aguinaldo Silva atuou, primeiramente como jornalista e escritor.

Como escritor, Aguinaldo Silva começou sua carreira aos 16 anos, com seu primeiro livro, *Redenção para Job*. O romance foi lançado em 1961, pela Editora do Autor. Fundada nos anos 1960, por Fernando Sabino, Rubem Braga, Vinicius de Moraes e Walter Acosta, a Editora já nasceu com a publicação de autores clássicos brasileiros – seus fundadores. Ainda jovem, mas com a ambição de se fazer visto como escritor, redigiu uma carta aos editores que enviou com os originais que havia feito. Aguinaldo reproduz o texto que Fernando Sabino escrevera na orelha do livro, sobre a carta enviada. “‘Sou um caso raro de precocidade e intuição’, confessou o autor, numa carta aos editores, remetendo ao seu livro que, escrito aos dezesseis anos, era ‘o terceiro da minha imodestíssima pessoa’” (SABINO, 1961, apud SILVA, 2016, p. 18). A imodestíssima pessoa conseguiu, com isso, a publicação do romance aos 18 anos. Elogiado por Sabino, o livro teve o lançamento no Rio de Janeiro e contou com a presença de Clarice Lispector.

Logo após a estreia como escritor, assumiu o posto de repórter da sucursal pernambucana do jornal *Última Hora*, de Samuel Wainer. Lá trabalhou até 1964, deixando a redação com o fechamento do veículo após o golpe civil-militar.

Mesmo com o fechamento da sucursal do *Última Hora*, após três anos de trabalho, Aguinaldo Silva seguiu a carreira como jornalista. Com o golpe civil-militar, o então repórter seria transferido para a sede de São Paulo do impresso – tinha passagem e emprego garantidos, mas preferiu mudar-se para o Rio de Janeiro. Conseguiu um emprego como redator no *Última Hora* carioca, onde ficou até 1968. Após essa passagem, trabalhou brevemente no *Jornal do Brasil*. No fim daquele ano, ingressou para o jornal *O Globo*, em que assumiria também o posto de copidesque. Durante a carreira como jornalista, Silva acabou se especializando na editoria policial, em que trabalhou como repórter e editor (MEMÓRIA GLOBO, 2013).

No começo de sua passagem pelo jornal *O Globo* (com cinco dias na nova redação), Aguinaldo Silva foi preso pelo regime militar. O motivo da prisão foi ter escrito o prefácio de uma das edições do livro *Diário de Che Guevara*, cujo título era *A Guerrilha não acabou*. Embora o livro tenha sido publicado antes do AI-5²⁰, Silva ficou preso por 70 dias, desses, 40 incomunicável. Ainda que “desaparecido” pelo regime durante esse período, conseguiu manter seu trabalho no jornal de Roberto Marinho.

Durante a década de 1970, Silva atuou como colaborador (*freelancer*) de dois jornais alternativos de esquerda que faziam resistência à Ditadura Militar, *Opinião* e *Movimento*. Durante esse período, o autor foi processado duas vezes por crime de opinião, baseado na Lei de Imprensa (REIMÃO, 2009).

Também foi fundador, ao lado de Peter Fry, Jean-Claude Bernardet, Darcy Penteado, João Silvério Trevisan e outros artistas e intelectuais homossexuais, do jornal *Lampião da Esquina*, lançado em 1978 e que perdurou até 1981. A publicação era voltada, a princípio, para a defesa dos direitos das minorias, concentrando-se na luta contra a discriminação e pelos direitos dos homossexuais. “O nome da publicação no primeiro número era *Lampião da Esquina*, e esse título era uma referência tanto à vida das ruas, a vida noturna, quanto ao rei do cangaço – Virgulino Lampião” (REIMÃO, 2009, p. 214). A utilização do cangaceiro, símbolo de uma machice nacional, como padroeiro da publicação, por engano do ilustrador que produziu o logotipo – Mem de Sá que, pensando que o nome era uma referência ao rei do cangaço, traçou um chapéu tal qual Lampião usava –, demonstrava o tom de deboche que seria a marca do periódico (SILVA, 2016, p. 104).

²⁰ Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva. Marcou o endurecimento do regime militar no país, dando plenos poderes aos governantes para punir arbitrariamente aqueles que fossem considerados contra o regime.

O resumo do texto do Ato traz: “São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências”. O presidente ainda ganhava poderes para decretar “o recesso do Congresso Nacional, das Assembléias Legislativas e das Câmaras de Vereadores, por Ato Complementar, em estado de sítio ou fora dele, só voltando os mesmos a funcionar quando convocados pelo Presidente da República”. Fonte: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm

Sobre o jornal, Silva relembra a expressão dos donos de banca ao recusarem-se a expor a primeira edição: “Mas isso é um jornal de veados!”. A ideia era essa, a criação de um jornal gay brasileiro, nos moldes do *Gay Sunshine*²¹, veiculado nos Estados Unidos, com edição de Winston Leyland.

FIGURA 2: Capa Lampião da Esquina, edição experimental



Fonte: Grupo Dignidade; Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott

²¹ O *Gay Sunshine* foi uma publicação voltada para o público gay, foi publicada por um coletivo de Berkeley, Califórnia, nos Estados Unidos. Apresentava notícias locais e nacionais sobre as atividades de liberação gay. Ficou suspenso durante o ano de 1971 e, no mesmo ano, foi reassumido por Winston Leyland, passando também a incorporar conteúdo literário gay, cultura gay e trabalhos de artistas homossexuais. Além do tablóide, foi criada a *Gay Sunshine Press*, editora que publicou diversos livros também sobre cultura gay, sob a edição de Leyland. Disponível em: <http://www.leylandpublications.com/article_leyland.html>. Acesso em 16 de maio de 2018.

A Edição experimental do jornal foi publicada em abril de 1978, com a manchete: *Celso Curi processado. Mas qual é o crime deste rapaz?*. O rapaz em questão era o “colunista de um jornal paulista que abordava temas gays e por isso estava sendo processado” (SILVA, 2016, p. 104). Também na capa, havia a chamada *Homo eroticus – Um ensaio de Darcy Penteadado*. Essa primeira edição foi coordenada por Aguinaldo Silva. O primeiro editorial *Saindo do Gueto* trazia a questão:

Mas um jornal homossexual, pra quê?

A resposta mais fácil é aquela que nos mostrará empunhando uma bandeira exótica ou “compreensível”, cavando mais fundo as muralhas do gueto, endossando – ao “assumir” – a posição isolada que a Grande Consciência Homossexual reservou aos que não rezam pela sua cartilha, e que convém à sua perpetuação e ao seu funcionamento.

Nossa resposta, no entanto, é esta: é preciso dizer não ao gueto e, em consequência, sair dele. O que nos interessa é destruir a imagem-padrão que se faz do homossexual, segundo a qual ele é um ser que vive nas sombras, que prefere a noite, que encara a sua preferência sexual como uma espécie de maldição, que é dado aos ademanes e que sempre esbarra, em qualquer tentativa de se realizar mais amplamente enquanto ser humano, neste fator capital: seu sexo não é aquele que ele desejaria ter. (CONSELHO EDITORIAL, 1978, p. 2)

A Edição experimental ficou encalhada em um galpão durante dias após sua impressão. Os jornaleiros se recusavam a levar os impressos para as bancas. Após a insistência dos jornalistas, finalmente o primeiro número começou a circular. A primeira tiragem do *Lampião da Esquina* teve 15 mil exemplares. Com o tempo, chegou a 20 mil, circulando em diversas capitais brasileiras. Editor da publicação, Aguinaldo Silva também respondeu por ela, em 1979, a um processo baseado na Lei de Segurança Nacional.

Paralelamente a esses trabalhos na imprensa alternativa, o autor seguiu na editoria policial do jornal *O Globo* até 1978. Foi em sua atuação como jornalista que adquiriu a *expertise* que o levou a trabalhar na

televisão, segundo o próprio autor. Sua primeira experiência no meio televisivo foi como roteirista do seriado *Plantão de Polícia*, entre os anos de 1979 e 1981, pela Rede Globo de Televisão. Aguinaldo foi convidado para a redação do seriado. Além do então jornalista, foram convidados para a redação do seriado Doc Comparato, Antonio Carlos da Fontoura e Leopoldo Serran. O convite da emissora ao jornalista ocorreu justamente por sua experiência na editoria de polícia, tal qual o personagem principal da trama, Waldomiro Pena, um jornalista da mesma seção, interpretado por Hugo Carvana. Também foi roteirista do seriado *Obrigado-doutor*, em 1981 (MEMÓRIA GLOBO, 2008).

Já no ano 1982, escreveu, com Doc Comparato, a primeira minissérie brasileira, *Lampião e Maria Bonita* (MEMÓRIA GLOBO, 2008). Antes de atuar como autor de novelas ainda escreveu as minisséries *Bandidos da Falange* (1983), e *Padre Cícero* (1984). A primeira experiência como autor de telenovelas veio em 1984, quando trabalhou com Gloria Perez em *Partido Alto*. Já em 1985, dividiu com Dias Gomes a autoria de *Roque Santeiro*.

3.2 Aguinaldo Silva e as telenovelas

Agnaldo Silva faz parte da chamada “segunda geração de autores” de telenovela, que começou a atuar na Rede Globo nos anos 1980. Foi responsável pela autoria ou coautoria de 14 telenovelas exibidas na Rede Globo de Televisão, entre os anos de 1984 (*Partido Alto*, em que trabalhou em coautoria com Glória Perez) e 2014 (*Império*), todas exibidas após o *Jornal Nacional*, o principal horário dos folhetins televisivos no país. Dessas, 11 trouxeram a representação ou sugestão de personagens homossexuais, com tramas envolvendo 31 sujeitos mapeados ligados a essa temática ao longo de 30 anos.

Em sua estreia como autor de telenovelas, Aguinaldo Silva foi convidado, juntamente com Glória Perez, para escrever *Partido Alto*. Seria a primeira telenovela de autoria de ambos. Um detalhe é que os roteiristas não se conheciam até o dia em que foram chamados por Boni, então vice

-presidente de operações da Rede Globo e responsável por todas as áreas de programação da emissora (inclusive o jornalismo), para escrever a novela das oito. Com estilos de narrativa diferentes, a dupla se desfez por divergências durante a escrita da trama.

O casamento não dava certo porque a Glória queria escrever a própria novela e eu queria escrever a minha novela. Você não junta dois... não faz uma parceria assim. Foi realmente uma coisa muito... como é que se diz... apressada do Boni. E houve um momento em que a gente fez o seguinte: eu escrevia uma semana e a Glória escrevia uma semana. E na semana da Glória era uma novela, e na minha semana era outra.

Aí eu soube que a Globo ia adaptar uma minissérie *Tenda dos Milagres*, que é um livro de Jorge Amado, que é um clássico sobre a resistência da cultura negra no Brasil. E eu era apaixonado pelo livro. Eu fui lá e disse “eu quero escrever”, “mas você está numa novela”, “mas eu quero sair”. E aí eu saí, faltava um terço para a novela acabar. (Aguinaldo Silva, durante o programa *Persona em Foco*, da TV Cultura, de 20 de setembro de 2017).

Assim, Glória Perez conduziu a telenovela sozinha até o seu desfecho.

O segundo trabalho de Aguinaldo Silva em telenovelas foi no ano seguinte, em *Roque Santeiro*. Mais uma vez, a parceria gerou controvérsias. Dessa vez, justamente sobre a quem seria atribuída a autoria da obra que escrevera com Dias Gomes.

Inspirada na peça *O Berço do Herói*, escrita em 1963, pelo autor mais velho²², foi adaptada por Dias Gomes para a televisão pela primeira vez em 1975, quando censurada pela ditadura, e, novamente, em 1985 (HAMBURGER, 2005). Aguinaldo Silva, na época, novato no campo da telenovela brasileira, protagonizou com Dias Gomes uma disputa pela autoria e sucesso da telenovela (SACRAMENTO, 2014). *Roque Santeiro* tinha a “marca autoral” de Dias Gomes, apesar de ter

²² O escritor e dramaturgo Dias Gomes nasceu em 1922, sua obra abrange trabalhos no teatro, rádio, cinema e televisão. *Roque Santeiro* é baseada em uma peça do autor que, em 1985, ano em que a história foi ao ar, já era um dos dramaturgos consagrados (em diversas áreas), enquanto Aguinaldo Silva ainda iniciava sua carreira na televisão.

sido escrita e executada, em grande parte, por Aguinaldo Silva, que fazia parte de uma, então, nova geração de autores. No fim, Dias Gomes retomou a trama para si, escrevendo seus últimos capítulos, o que desencadeou o desentendimento entre os dois autores e um não-reconhecimento do trabalho do autor mais jovem (HAMBURGER, 2005; SACRAMENTO, 2014).

A trama foi escrita por Dias Gomes até o capítulo 41. Após sua saída como autor principal, a novela foi assumida por Aguinaldo Silva, que já colaborava no trabalho, e permaneceu até o capítulo 163, quando Gomes decidiu retomar o trabalho e terminar a trama – Aguinaldo Silva se recusou a concluir o trabalho com o autor que retornava. O fato (retorno do criador da história e recusa do roteirista responsável pelo desenvolvimento de grande parte dos capítulos em ceder a titularidade) causou o desentendimento entre os dois dramaturgos que reclamavam a autoria (e o sucesso) da novela (SACRAMENTO, 2014; MEMÓRIA GLOBO, 2008). Segundo Sacramento (2014), justamente pelo capital simbólico que Dias Gomes possuía à época que, embora tenha escrito a maior parte da trama, Aguinaldo Silva não recebeu o reconhecimento pela autoria.

Era tanto o esquecimento de Aguinaldo Silva que, durante o debate promovido pelo *Jornal do Brasil*, a escritora Marina Colasanti ponderou: “até agora nós só falamos do Dias, mas o Aguinaldo Silva também tem uma grande responsabilidade pelo sucesso dessa novela. É um trabalho admirável” (*Jornal do Brasil*, 20 out. 1985, p. 7). Não foi ouvida. Muniz Sodré, Luiz Carlos Barreto, Betty Faria e Geraldinho Carneiro, os outros debatedores continuaram se referindo a Dias Gomes como autor de *Roque Santeiro*. A julgar pelo reconhecimento de seu trabalho como dramaturgo e autor de televisão, Dias Gomes tinha uma distinção, à época, incomparável com a de Aguinaldo Silva. Seu capital simbólico era acumulado externamente e internamente à televisão, o que lhe dava não apenas autoridade para negociar e propor regras, mas também uma *grife*, uma *marca autoral*, que ancorava no seu nome próprio um conjunto de características estilísticas (SACRAMENTO, 2014, p. 342, grifos do autor).

Justamente essa “marca” que Aguinaldo Silva acabou usando como argumento ao reclamar para si a autoria da telenovela e fazer, à época, duras críticas ao encerramento dado à trama e à aproximação com a realidade que Dias Gomes apresentou em seus capítulos finais: “Sempre digo que *Roque Santeiro* é uma novela de Dias Gomes escrita por mim. Mas, na verdade, quem escreve é o dono da novela” (MEMÓRIA GLOBO, 2008). Ainda entrevista ao projeto Memória Globo, anos mais tarde, Aguinaldo Silva ressalta que os elementos da narrativa (recorrentes em tramas de sua autoria que foram ao ar anos depois), comprovariam o nível de sua colaboração.

Roque Santeiro tinha muitos elementos meus, e isso ficou comprovado pelas novelas que fiz depois. Se você pega *Roque Santeiro*, *Tieta*, *Pedra sobre pedra*, *Fera ferida* e *A indomada*, vê que todas têm o mesmo estilo, os mesmos tipos de personagem, a mesma linha. Claro que não estou desmerecendo o trabalho do Dias, que era um grande escritor, mas eu tenho minha participação em *Roque Santeiro*, da qual não posso abrir mão, porque estaria traindo a mim mesmo se fizesse isso (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 32).

Essas “marcas do autor”, as quais ele se refere, remetem ao “realismo fantástico”, um dos elementos pelos quais a obra de Aguinaldo Silva pode ser reconhecida. A última parceria de Aguinaldo Silva em telenovelas foi em *Vale Tudo*, de 1988, com Gilberto Braga e Leonor Bassères.

Aguinaldo Silva não mais compartilhou o posto de autor de telenovelas, assumindo para si os poderes de decisão nas outras tramas que desenvolveu. Passou a atuar como autor principal, conduzindo uma equipe de roteiristas assistentes. As outras tramas escritas por Aguinaldo Silva são: *O Outro* (1987), *Tieta* (1989), *Pedra sobre Pedra* (1992), *Fera Ferida* (1993), *A Indomada* (1997), *Suave Veneno* (1999), *Porto dos Milagres* (2001), *Senhora do Destino* (2004), *Duas Caras* (2007), *Fina Estampa* (2011) e *Império* (2014).

As histórias apresentam semelhanças entre si, que ajudam o telespectador a identificar quem está por trás da telenovela que está no ar através

de suas características. Embora ao longo desses 30 anos tenham ocorrido algumas transições, como a migração de cidadezinhas do interior do Nordeste do início da carreira para a capital carioca, por exemplo, Aguiinaldo Silva apresenta marcas em suas telenovelas capazes de associá-las ao conjunto da obra.

3.3 O autor na telenovela brasileira

A identificação do autor de telenovelas no Brasil, atribui a titularidade dos trabalhos ao roteirista principal, que escreve o enredo (NOGUEIRA, 2002; SOUZA, 2004; SOUZA; WEBER, 2009). Apesar da convenção estabelecida, a noção de autoria é bastante complexa em um produto que é realizado através do trabalho coletivo com diversas esferas de poderes internos, como diretores, produtores, entre outros; formatado dentro de uma indústria televisiva, que impõe os moldes das obras; que ainda pode sofrer interferências do público, dependendo da sua recepção.

A noção de autor, como aquele que detém o poder de criar, inventar a obra, perpassa as diversas produções culturais, como a literatura, artes plásticas, cinema e também televisão. Com o processo industrial que caracteriza as mídias de massa como a televisão, o poder absoluto do autor não cabe nessas dimensões, apresentando nuances na definição de quem seria o “dono da obra”, diferentemente das peças literárias e plásticas de outros períodos.

Partindo desse contexto, Nogueira (2002) atenta para o debate sobre a autoria nos meios audiovisuais. Ele lembra o processo para formar a atribuição de uma obra no cinema, que passou pela discussão sobre a aproximação com a narrativa literária e a questão de, ao se ligar a ela, a produção cinematográfica não adquirir identidade própria.

Também no cinema (como na televisão), a produção de uma obra envolve diversas esferas com trabalhos e autoridades distintas – recebendo a influência de produtores, roteiristas, companhias realizadoras, bilheterias, etc, que interferem em sua produção. Nogueira (2002) destaca que se convencionou no cinema a atribuição da autoria não ao roteirista,

mas ao diretor do filme, principalmente a partir do movimento de “política dos autores”, que valorizava a *mise en scène* como uma característica própria da linguagem cinematográfica, distanciando-se nesse sentido da literatura.

Na televisão, embora tenha características semelhantes de produção às do cinema, em decorrência também de seu modo específico de produção (mais imediatista, acompanhando o tempo real), a autoria e o controle da obra é creditado ao roteirista ou escritor (NOGUEIRA, 2002, p. 37). Ele é quem detém o poder de criação e decisão nessa produção (ainda que dentro dos limites impostos por uma obra coletiva).

Souza (2004) também enfatiza o caráter fabril da produção de uma telenovela. A pesquisadora, ao trabalhar com a atribuição de autoria nas telenovelas nacionais parte da premissa da construção social existente no Brasil, específica para o campo de produção das telenovelas que atribui as tomadas de decisão e a produção dessas obras ao que ela define como roteirista-autor. Ela destaca o reconhecimento social desses autores e a consagração dos mesmos.

Souza também enfatiza o posto das redes de televisão brasileiras na construção de condições para o autor nas telenovelas brasileiras (2014), que estão associados às empresas que trabalham. Para a pesquisadora, na construção social da imagem do autor que temos no Brasil, “as redes de televisão são agentes centrais, com o poder de definir e legitimar lugares do autor” (SOUZA, 2014, p. 14). Uma vez que o contexto de produção, distribuição e consumo das produções também interferem nos produtos e ressoam no grau de autonomia na criação das obras culturais. Uma das premissas dessa análise está na atenção em sua pesquisa, ao fazer estudos comparativos de obras, às estratégias textuais e convenções do gênero que caracterizam historicamente as obras já produzidas. Para Souza, ao se observar as tomadas de posição dos autores, elas costumam ser orientadas pelas relações de poder entre os agentes e as instituições envolvidas nas produções. Ela recorre ao conceito de *espaço dos possíveis*, de Pierre Bourdieu, elaborado a respeito dos estudos da construção social da autoria.

Em *As regras da arte* (1996), Boudieu aborda a compreensão do autor e sua função, a partir do campo da produção de obras (culturais/artísticas). O pensador trabalha com as condições sociais para a produção artística, destacando o valor de seu criador. Nesse trabalho, Bourdieu (1996) explica que a relação entre as posições e tomadas de posição ocorrem inseridas no “espaço dos possíveis”:

o espaço das tomadas de posição realmente efetuadas tal como ele aparece quando é percebido através das categorias de percepção constitutivas de certo *habitus*, isto é, como um espaço orientado e preenchido das tomadas de posição que aí se anunciam como potencialidades objetivas, coisas “a fazer”, “movimentos” a lançar, revistas a criar, adversários a combater, tomadas de posição estabelecidas a “superar” etc. (BOURDIEU, 1996, p. 265, grifo do autor).

Esse espaço está dentro das condições de produção das obras, sujeitas às heranças acumuladas pelo trabalho coletivo, uma espécie de código de condutas que carrega as “potencialidades objetivas” que orientam os trabalhos nas tomadas de decisão, diante de questões a resolver, “possibilidades estilísticas ou temáticas a explorar” (p. 266). Ele também indica as possibilidades do autor diante de sua obra, partindo daquilo que já foi realizado, e dos aspectos próprios de seu cumprimento, que devem ser dominados pelo autor. Esse espaço tem de ser compreendido levando-se em conta as variações do campo, inserindo as obras em seu contexto histórico e também as condições asseguradas dentro do campo de produção.

As condições de realização das produções brasileiras, então, também podem ser percebidas inseridas dentro de tensões que envolvem diversos agentes de poder – como dito, a audiência, empresa em que é produzida, escolhas do autor. Tais tensões refletem e orientam a condução de enredos, temas, personagens. Nogueira (1999) ressalva atuações de roteiristas para, de certa forma, driblar as limitações impostas pela indústria televisiva brasileira. O pesquisador cita o trabalho de Gilberto Braga, que exerce a função de autor-produtor, a partir de um acordo com a emissora.

Ao produzir uma novela, Braga circula entre a função de roteirista com um time de escritores colaboradores, mas também fica encarregado da escolha do diretor da trama (um que ele queira trabalhar, sendo alinhado com os ideais de execução do autor), interfere ainda na escalação do elenco e trilha sonora, com poder de veto. Embora a tendência brasileira seja considerar o escritor responsável pelo *script* o autor das telenovelas, a figura do diretor geral também ganha importância na realização das tramas, que vai da gravação das cenas, edição, até a exibição que chega às telas. É comum na Rede Globo, por exemplo, parcerias entre autores e editores se repetirem em diversas situações. Mas, a divulgação da trama – entre elas, nas chamadas antes de sua estreia – creditam a história ao escritor responsável.

Na ficção televisiva brasileira são os escritores os responsáveis pela criação e desenvolvimento dos enredos, tramas e também da concepção das personagens. Como exemplificado, são eles que têm o poder de decisão sobre os rumos do roteiro. Ainda que interferências externas atinjam a telenovela em andamento – um ator pode adoecer, morrer, o público rejeitar uma trama ou dar mais destaque a um personagem coadjuvante, etc. – é o escritor que vai avaliar os caminhos e as tomadas de decisão que podem mudar ou não os rumos do roteiro (SOUZA; WEBER, 2009, p. 95).

Uma outra especificidade de nossas telenovelas nessa atribuição é diferenciarem-se a partir de traços singulares daqueles que as escreveram, caracterizando uma dimensão interna sobre o modo de operação de uma telenovela, os quais são nomeados “marcas autorais”. Esses traços, que apontam os estilos que são possíveis de se esperar a partir de uma nova trama de determinado autor, sinalizam essa autoria, apesar das limitações (NOGUEIRA, 1999). Podem ser o universo retratado (o Leblon, de Manoel Carlos; o campo, de Benedito Ruy Barbosa; etc.), os temas, tipos de personagens, entre outros (SOUZA, 2004, p. 14).

Souza e Weber (2009) enfatizam a tendência, na atribuição da autoria, de uma investigação que coloca em evidência os traços estilísticos

dos roteiristas, partindo das relações de dimensões contextuais (tempo social), com as textuais das telenovelas.

Examinar marcas de autoria dos roteiristas-autores neste produto implica, pois, em formular parâmetros comparativos de extensos materiais audiovisuais para observar tanto as poéticas usadas para a repetição, a regularidade e os modos de enredar a história, quanto às usadas para criar os efeitos de originalidade e inovação (SOUZA; WEBER, 2009, p. 82).

São os traços particulares dos escritores e essas repetições narrativas e audiovisuais que permitem ao telespectador que acompanha, por exemplo, o horário nobre, identificar as diferenças entre as tramas, as estratégias, os tipos de personagens, as escolhas cinematográficas. Isso significa que, ainda que se trate de uma trama nova, um conjunto de escolhas recorrentes e particulares de determinados autores que vão se intercalando ao longo dos anos em determinados horários deem pistas do que esperar da história: se uma abordagem que passe pelo merchandising social, se será uma novela que apele para a comicidade ou para o drama, narrativas interioranas ou internacionais, etc. Esses aspectos podem ser analisados a partir da observação do trabalho acumulado do autor, em obras diferentes, transmitidas em momentos históricos diferentes, sem deixar de levar em conta as especificidades temporais que se manifestam nas obras – uma vez que abordagens sobre determinadas temáticas podem refletir sobre o pensamento social de uma época, que permite, ou não, o deboche ou o tratamento como causa social (como, por exemplo, na abordagem da homossexualidade); ou também nas possibilidades permitidas a partir da introdução de novas tecnologias de produção (SOUZA, 2014).

Para além do viés de atribuição estética da obra a determinado agente de produção, Serafim (2009, p. 5) chama a atenção para o ponto de vista jurídico e de mercado das obras, uma vez que os direitos autorais são destinados àqueles que a tenham realizado. Ou seja, nas produções

audiovisuais, é sobre aquele que terá de fato os direitos, inclusive, financeiros, sobre a obra.²³

3.4 Marcas autorais de Aguinaldo Silva

Com mais de três décadas escrevendo textos de ficção (séries, minisséries e telenovelas), Aguinaldo Silva firmou-se no time de autores da Rede Globo de televisão. Nas telenovelas, estabeleceu-se no horário após o *Jornal Nacional* – não escreveu para outros horários da emissora. Durante esse tempo, tratou de questões que dialogavam com a realidade brasileira.

Ao longo desta experiência de roteirista-autor desenvolve com competência a habilidade de contar histórias seriadas com um número cada vez maior de personagens, mostrando domínio do enredo e das redes de intrigas que interagem, cada vez com maior eficiência, com instantes da realidade social e política da audiência (SOUZA; WEBER, 2009, p. 102).

Pode ser observado na obra do autor o uso do humor para tratar temas sérios, sem se comprometer com o didatismo de um *merchandising* social.

²³ A telenovela *O Sétimo Guardião*, de Aguinaldo Silva, chegou a ser anunciada pela Rede Globo de Televisão como trama que substituiria *O Outro Lado do Paraíso* (de Walcyrr Carrasco) mas foi adiada devido a uma ação por direitos autorais de um ex-aluno – Silvio Cerceau – de Aguinaldo Silva que reclama a inclusão de seu nome nos créditos da produção como coautor da história. O enredo teria sido uma criação do autor e de alunos de uma oficina de roteiro ministrada pelo próprio Aguinaldo Silva em 2015. Uma das atividades propostas foi a elaboração de personagens e histórias que teriam sido utilizados pelo autor na sinopse da trama apresentada à emissora. Professor e aluno ainda disputam os direitos autorais da produção. Aguinaldo Silva processa o ex-aluno por quebra de sigilo contratual (Processo Nº 0266173-24.2017.8.19.0001, disponível no Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro). A alegação é que Cerceau teria assinado um contrato com a Casa Aguinaldo Silva de Artes um contrato que cedia os direitos de uso do material produzido durante o curso, o mesmo contrato teria uma cláusula de confidencialidade, que teria sido quebrada pelo aluno ao divulgar o material para a imprensa e seu advogado. A primeira audiência, ocorrida em 3 de maio de 2018 terminou sem acordo entre as partes. Até a realização dessa audiência, não havia sido formalizada na Justiça uma ação de Cerceau contra Aguinaldo Silva ou a emissora pela reivindicação da coautoria da novela. Os outros alunos que participaram da mesma *masterclass* e fizeram a atividade assinaram documento cedendo os direitos sobre a telenovela. Após a polêmica e a repercussão da disputa sobre a autoria da trama, a telenovela chegou a ser cancelada pela emissora. A trama voltou a ser anunciada pela Rede Globo como substituta de *O Segundo Sol* (de João Emanuel Carneiro) com estreia prevista para novembro de 2018.

Eu acho que a novela tem que ter uma visão bem humorada do universo. Mesmo que seja cáustica. Porque as pessoas estão em casa, chegam do trabalho, vão ver a novela às nove horas da noite, depois de passar por mil problemas, e aí vem aquele peso da novela, aquela novela cheia de causas e de temas, em vez de tramas (Aguinaldo Silva, durante o programa *Persona em Foco*, da TV Cultura, de 20 de setembro de 2017).

Durante esse trecho da entrevista para o programa *Persona em Foco*, da TV Cultura, o autor se referia ao peso, por exemplo, de personagens homossexuais, que ele acredita que são mais aceitos pelo público quando “descontraídos”.

Outro recurso utilizado recorrentemente por Silva, principalmente em suas primeiras telenovelas, é o realismo fantástico. Esse recurso narrativo foi, primeiramente, trabalhado por Dias Gomes, em diversas produções, e a fórmula articulada por Aguinaldo em suas novelas seguintes. Sobre a narrativa fantástica de Aguinaldo Silva, Borelli destaca que

sustentada no pressuposto da existência de uma outra lógica, que não a da experiência “real” e cotidiana. O fantástico desenvolve-se ao redor de um padrão marcado por surpresas não decifráveis pelos mecanismos da lógica racional. A pergunta que o receptor normalmente formula é: aquilo realmente aconteceu? 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 (BORELLI, 2001, p. 34).

Algumas histórias fantásticas (e mistérios) ficaram famosas em suas tramas: a “mulher de branco”, em *Tieta*; Sérgio Cabeleira e sua atração amaldiçoada pela lua cheia, em *Pedra sobre Pedra*; o Cadeirudo, em *A Indomada* – que ainda teve Emanuel que, muito diferente, vira anjo ao fim da trama, entre outros.

Tais narrativas estariam entre os “territórios de ficcionalidade” (BORELLI, 2004), espécie de rede utilizada pelo autor como base para traçar o fio condutor de suas tramas. O mecanismo empregado pelo autor que

criaria, posteriormente, uma “marca autoral” própria de Silva. Ao procurar criar um estilo seu, em que distinguisse suas tramas, o autor reafirmou a aproximação de suas produções do folhetim melodramático, e de sua função de “basicamente, distrair, divertir as pessoas, fazer com que elas acompanhassem histórias” (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 77).

Algumas das tramas escritas por Silva foram baseadas em universos ficcionais de outros romancistas – além de *Roque Santeiro*, em parceria com Dias Gomas, ele transpôs em formato de telenovela, *Tieta e Porto dos Milagres*, baseadas nas obras *Tieta do Agreste*, *Mar Morto* e *A Descoberta da América Pelos Turcos*, de Jorge Amado; e *Fera Ferida*, baseada na obra de Lima Barreto. Ainda assim, o enredo das personagens continha características que se repetiriam ao longo de sua obra, como a comicidade, já tratada, o tom de deboche diante de figuras de poder e brigas políticas, entre outros.

Outros recursos dramáticos são recorrentes na trajetória do autor. As cidadezinhas ou comunidades fictícias que reuniam as personagens e abarcariam as situações ficcionais foram recursos utilizados diversas vezes. Algumas dessas cidades fictícias ficaram famosas: Greenville (*A Indomada*), uma cidade de colonização inglesa em pleno nordeste, cujas personagens abusavam de um sotaque que mesclava expressões inglesas com jargões da região brasileira; Tubiacanga, em *Fera Ferida*; Resplendor, em *Pedra sobre Pedra*. Essa receita se repetiria também em suas tramas “urbanas”, o Rio de Janeiro abrigaria as comunidades fictícias de Vila de São Miguel e da Favela da Portelinha. São localidades que abrigavam prioritariamente as ações de seus personagens. A introdução da “cidade grande” em suas tramas só viria em 1999, em *Suave Veneno* – as anteriores são passadas em cidades interioranas, *Porto dos Milagres* seria a última pequena cidade que ambientaria a maior parte de suas histórias.

Usualmente, sua narrativa demonstra a ascensão social de seus protagonistas – através de muito trabalho, emergindo de situações de pobreza extrema até estabelecerem-se como proprietários de verdadeiros “impérios”. Essa narrativa de escalada financeira se repetiria em *Suave*

Veneno, com Waldomiro Braga (José Wilker), pernambucano que chegou pobre no Rio de Janeiro e fez fortuna com o mármore; Maria do Carmo (Suzana Vieira), no ramo de materiais de construção, ajudando a formar a Vila de São Miguel, em *Senhora do Destino*; Griselda/Pereirão (Lilia Cabral), que trabalhou como faz-tudo toda a vida, não deixando o ofício mesmo após ganhar na loteria, em *Fina Estampa*; José Alfredo (Alexandre Nero), que constrói um império com joias preciosas, em *Império* – ainda com Marconi Ferrazo que, de origem pobre, consegue ascender socialmente após um golpe na ingênua Maria Paula (Marjorie Estiano), em *Duas Caras*. Waldomiro Braga, Maria do Carmo, Marconi Ferrazo e José Alfredo são todos nordestinos que chegaram às metrópoles brasileiras em busca de condições de sobrevivência diante da vida dura do sertão.

As mulheres fortes como destaque em suas histórias são também recorrentes. São, geralmente, mulheres trabalhadoras, mães de família que sustentam a prole, têm tempo de ajudar e aconselhar os amigos e a sua comunidade, e ainda conseguem ser atraentes para os galãs interessados. Também foi responsável por vilãs memoráveis da televisão brasileira: Perpétua e Salustiana (Joana Fomm), Altiva (Eva Wilma), Maria Regina (Letícia Spiller), Nazaré Tedesco (Renata Sorrah)²⁴, Maria Sílvia (Alinne Moraes), Tereza Cristina (Christiane Torloni) e Cora (Marjorie Estiano e Drica Moraes). Sobre o destaque às mulheres, o autor já comentou em sua conta no Twitter:

Alguém me pergunta porque, em minhas novelas, à exceção do Comendador em “Império”, as mulheres são sempre protagonistas. Minha resposta: “porque eu gosto de mulher pra caramba!” E acho que elas estão em processo de mutação, o que as torna mais interessantes (Silva, 9 de março de 2018).

As prostitutas e os ambientes de bordel são também recorrentes em suas histórias, herança que o autor atribui ao contato na juventude com

²⁴ A personagem, criada em 2004, ainda circula na internet com “memes” (piadas que utilizam a imagem da vilã como fundo), e páginas de humor associadas à vilã em redes sociais como Facebook e Instagram.

as zonas de prostituição que frequentava no Recife: “E é por isso que eu tenho uma certa paixão pelas casas de mulheres de vida airada nas minhas novelas. Porque eu conheci muitas, não é? E a vida delas não era como aparece nas minhas novelas. Não era, mas deveria ser” (Aguinaldo Silva, durante o programa *Persona em Foco*, da TV Cultura, de 20 de setembro de 2017).

O poder de decisão sobre os rumos de uma trama, atribuição no Brasil dada ao autor, também foi exercido por Silva em determinados momentos. Situações externas acabaram interferindo em algumas novelas, exigindo que o autor se posicionasse para “solucionar” o dilema.

O mais notório de todos os imprevistos que eu enfrentei foi a troca da Drica Moraes por Marjorie Estiano²⁵ em *Império*. Não vou mais falar sobre isso porque todo mundo já sabe porque foi, porque não foi, o que aconteceu e o que resultou disso. Mas, em *Senhora do Destino* eu enfrentei alguns problemas que me deram muita dor de cabeça. O primeiro deles foi a morte, nunca por demais pranteada de Miriam Pires, a grande atriz que fazia a cozinheira da novela. [...] A nossa saída é que, na última cena que ela gravou, ela recosta a cabeça no sofá. Foi a cena final da Miriam Pires na novela. E aí, graças a essa cena, nós pudemos, a partir daí, criar toda uma história segundo a qual ela passou mal e foi para o hospital (Silva, Youtube, 20 de julho de 2017).

Ainda em *Senhora do Destino*, Raul Cortez também precisou ser afastado por problemas de saúde. A saída do autor foi criar uma viagem de última hora para o Barão de Bonsucesso. O personagem aparecia na trama então por meio de telefonemas à sua esposa, vivida por Glória Menezes, em que o áudio fora gravado no hospital, enquanto a atriz contracenava diante das câmeras (Silva, Youtube, 20 de julho de 2017).

Ainda por fazer parte da “segunda geração de autores”, Aguinaldo Silva já iniciou a carreira com as interferências do controle de audiência, pesquisas de opinião com o público e o *ibope*, incorporando os dados

²⁵ A atriz Drica Moraes, que interpretou a vilã Cora na segunda fase de *Império*, foi afastada da tele-novela por orientação médica, em dezembro de 2014. A atriz foi substituída por Marjorie Estiano, que interpretou o mesmo papel na primeira fase da trama e reassumiu a atuação até março de 2015.

ao seu trabalho, diferente da considerada primeira geração (formada por nomes como Dias Gomes, Lauro César Muniz, entre outros), que rejeitava essa prática (HAMBURGER, 2005).

A influência do público para esses autores pode interferir diretamente na trama. Também em uma produção assinada pelo autor, a rejeição à homossexualidade de uma personagem foi preponderante para a alteração da história (e, conseqüentemente, um desvio da narrativa para a formação de um par heteronormativo). Em *A Indomada*, as personagens Zenilda (Renata Sorrah) e Vieira (Catarina Abdalla) tinham um relacionamento velado, sugerido de forma implícita para o público. Para que tal rejeição não interferisse na audiência da novela, o autor mudou os rumos das personagens.

Tranquilamente, fui jogando a Renata para cima do Cláudio Marzo, que interpretava o Pedro Afonso, e o público adorou. É loucura insistir. Você está fazendo novela pra quê? Para conseguir audiência e agradar o telespectador. É para fazer sucesso, não é por outra razão. Então é um absurdo se colocar contra o que o espectador quer (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 35).

A homossexualidade também foi temática recorrente nas tramas de Aguinaldo Silva. E é justamente como essas questões são abordadas a partir de um contexto social que perpassa o ofício como o autor que trabalharemos em nossa análise, realizada no próximo capítulo.

CAPÍTULO 4

OS TONS DO ARCO-ÍRIS²⁶ DE AGUINALDO SILVA

Ao fazermos uma primeira leitura “flutuante” (Bardin, 1977) do trabalho de Aguinaldo Silva, uma das primeiras características que sobressaem de imediato seu caráter temporal: é que a obra nos traz um panorama importante sobre as representações LGBTQ+ na televisão brasileira. O volume se expande por um período de três décadas e nesse período é possível observar algumas mudanças político-estruturais no país (que vai do sistema político, economia, moedas, papel do Brasil na América Latina e no mundo, etc.). Mas também durante esse intervalo tivemos transformações em relação à posição social dos sujeitos LGBTQ+. A maioria das conquistas e lutas no país que foram abordadas em nossa introdução, por exemplo, estão centradas ao longo das últimas décadas.

Além disso, o número expressivo de papéis ligados à temática (31 em 11 telenovelas²⁷) nos oferece uma extensa gama de representações e ocorrências, que nos apresentam, em uma primeira visada elementos importantes sobre sexualidade, afetividade, performatividade e que outros autores poderiam nos apresentar. E, ademais, como todas as novelas são as de horário nobre – que costumam apresentar temas mais densos ao espectador –, além de nos trazer um padrão ao estarem niveladas no mesmo horário, direcionadas ao mesmo público e com restrições de classificação semelhantes, nos abre ainda a possibilidade de analisar o contexto e as representações no considerado historicamente principal horário de ficção e de maior audiência.

²⁶ A bandeira arco-íris é um dos principais símbolos LGBTQ+. Criada por Gilbert Baker, em 1978, para o Dia de Liberdade Gay de San Francisco, Califórnia (EUA). As cores da bandeira representam aspectos da humanidade e diversidade. Ao tratarmos das personagens LGBTQ+ no universo de Aguinaldo Silva, associamos a diversidade das representações inseridas pelo autor à proposta da bandeira.

²⁷ A associação desses personagens ao universo LGBTQ+ foi feita a partir de características estéticas das representações, autodeclaração das personagens ou o cotidiano em que estavam inseridos.

Como abordado anteriormente, essas três dezenas de personagens apresentam nuances e temáticas diferentes, que vão desde um perfil estereotipado de gay afetado, que tende a integrar o chamado “núcleo cômico” da telenovela, a travestis/transsexuais; além de personagens que, apesar de se autodefinirem homossexuais, seguiam padrões estritamente heteronormativos de comportamento. Essas diferentes abordagens não significam uma linearidade no tratamento de tramas, que poderiam indicar uma espécie caminho seguido ao longo das três décadas. Pelo contrário, performatividades e questões intercalaram-se, de certa forma, de uma telenovela a outra, culminando na representação de cinco personagens, de perfis diferentes, retratados na sua última produção (*Império*, 2014), que reunia uma ampla gama de questões.

Neste capítulo, nossa análise parte da busca das marcas de autoria de Aguinaldo Silva que emergem nessas tramas, ainda que de forma não-linear, ao longo do tempo. Pensamos na relação circular entre mídia e sociedade (SIMÕES, 2004; FRANÇA, 2009), e como essa relação é tensionada e articulada pelo autor a partir da questão LGBTQ+, mas sem nos esquecermos de que o próprio Aguinaldo Silva e seu trabalho são também atravessados pelas transformações do imaginário social, que ficam impregnados em suas histórias.

Antes de abordarmos as telenovelas que integram o *corpus* deste trabalho, cabe a nós ressaltarmos que, naquilo que consideramos o universo de Aguinaldo Silva, há outras personagens que também carregam essas marcas, ainda que em telenovelas em que ele tenha trabalhado em parceria com outros roteiristas titulares.

O primeiro deles é Políbio, interpretado pelo ator Guilherme Karan em *Partido Alto* (1984). Era a estreia de Aguinaldo Silva e Glória Perez como autores de telenovelas. Ele era um guru (característica que se repetiria anos mais tarde, em *Suave Veneno*), que integrava o núcleo cômico da telenovela, com roupas e gestuais excêntricos. Sua principal cliente é Gilda (Susana Vieira), que recorre ao guru sempre que precisava tomar qualquer decisão. Na verdade, Políbio não possuía nenhum poder de clareza, apesar de às vezes acertar algumas previsões. Já com o seu tio,

Turquinho (Fábio Sabag), o conflito era porque o parente não aceitava que o sobrinho vivesse como guru, uma vez que planejava um futuro para Políbio como segurança – profissão tipicamente masculina.

FIGURA 3: Políbio (Guilherme Karan) e Gilda (Susana Vieira), sobre quem possuía forte influência



Fonte: Memória Globo (créditos: Nelson di Rago/TV Globo)

O personagem também usava gírias tipicamente atribuídas a homossexuais, como “nem morta”, mas não concretizou nenhum relacionamento ou houve flerte com outros personagens que confirme que tenha sido gay. Assim como em nosso trabalho, Fernandes (2012) também elencou o personagem como gay, baseado nos trejeitos e em uma estética apresentada:

Ao conceber que o discurso identitário se baseia na concepção que a própria pessoa imputa para si mesmo, acreditamos que uma autodefinição, mesmo que nas entrelinhas, seja essencial para a caracterização da identidade. Esta certeza não obtivemos – em palavras (expressões de marca identitária) como “eu sou gay”; “eu sou lésbica” – com nenhum dos personagens. Nossa descrição foi baseada nos indícios, observando a aparência e a maneira (FERNANDES, 2012, p. 204).

O pesquisador ainda ressalta que, assim como em outras telenovelas, uma expressão de identidade homossexual naquele período também poderia ser mais restrita, uma vez que *Partido Alto* foi transmitida durante a presença da censura federal do regime militar.

Outro personagem que, ao menos, deveria ser considerado homossexual no trabalho de Aguinaldo Silva foi João Ligeiro, interpretado por Maurício Mattar em *Roque Santeiro* (1985). A sexualidade do personagem, no entanto, não pode ser trabalhada, uma vez que, mesmo tendo sido exibida no ano da reabertura política, ainda teve bastante interferência da censura praticada ao longo da ditadura militar (a telenovela já havia sido banida pelo regime militar, em 1975, às vésperas de sua exibição, só sendo liberada dez anos mais tarde, ainda sob o olhar da censura). Com os diversos cortes no desenvolvimento do personagem por abordar uma trajetória que fugia ao padrão normativo de gênero heterossexual, seja na intenção de ser um homem grávido ou se retratar um homossexual, o *cowboy* acabou perdendo sentido na telenovela e foi morto pelo autor. Esse ponto foi tratado pelo próprio Aguinaldo Silva, em entrevista ao portal Uol, em 2013.

Nos documentos de “Roque Santeiro”, há muitos pedidos de cortes em cenas que insinuam que o personagem João Ligeiro [Maurício Mattar] era homossexual. No meio da trama, inclusive, ele morre. Foi a censura que mandou matar?

De certa forma sim. Na sinopse original, o João Ligeiro era um homem que ficava grávido. O Dias Gomes, que é o criador da história e escreveu apenas os primeiros e os últimos capítulos da história, adorava esse tipo de personagem. Posteriormente se descobriria que ele era, na verdade, uma mulher que foi criada como homem...

Como o Diadorim do livro “Grande Sertão: Veredas”?

Exatamente! Mas os censores não permitiram. Então eu resolvi que ele seria gay. Mas censura de novo não deixou. Aí resolvi matá-lo, já que ele tinha perdido a função na história (CIMINO, 2013).

FIGURA 4: João Ligeiro (Maurício Mattar) morre nos braços do irmão Roque (José Wilker) dizendo que quem o matou foi a “banda podre”, “o lado de lá”, e que estava “errado”



O elemento conhecido como “realismo fantástico”, no caso, do homem grávido (mesmo que não se concretizando), é uma das características da produção de Dias Gomes, que pode ser identificado em diversas outras obras de Aguinaldo Silva, que “herdou” essa característica nas suas produções. Como tratado anteriormente, *Roque Santeiro* é, inclusive, uma obra atribuída à autoria de Dias Gomes.

A censura federal ainda vigorava durante a exibição de *Vale Tudo* (1988/89). Apesar disso, segundo os autores defenderam na época, a trama entre Cecília (Lala Deheinzelin) e Laís (Cristina Prochaska), e a morte da primeira já estavam previstas. As mulheres viviam um relacionamento estável e viviam juntas por 15 anos. Relacionamento esse não era aceito pelo irmão de Cecília, Marco Aurélio (Reginaldo Faria). Quando Cecília morre em um acidente de carro, deixa os bens para Laís, entre eles, uma pousada que as duas gerenciavam em Búzios, e Marco Aurélio age para impedir o recebimento da herança (MEMÓRIA GLOBO, 2013). A discussão, portanto, era justamente sobre quem teria direito à herança quando da morte de um dos membros de uma relação homossexual. No fim, Laís acaba herdando a pousada e termina a trama com um novo par romântico, Marília (Bia Seidl).

FIGURA 5: Eugênio (Sérgio Mamberti)



Fonte: Reprodução

FIGURA 6: Cecília (Lala Deheizelin) e Laís (Cristina Prochaska) viviam uma união estável em Vale Tudo



Fonte: Memória Globo (créditos: Bazilio Calazans/TV Globo)

A trama ainda trazia o mordomo Eugênio (Sérgio Mamberti). Culto e dedicado ao trabalho e à família que servia. Também era um conhecedor do cinema, que citava filmes e cenas durante a história. Também não possui um relacionamento durante a trama, mas apresentava gestual exagerado, estereótipo caricato de homossexuais à época (MEMÓRIA GLOBO, 2013).

Após essas observações, chegamos ao nosso *corpus* televisivo. A partir de agora, nosso enfoque recai sobre as produções em que Aguinaldo Silva foi o autor titular, com poderes “absolutos” de decisão sobre a tra-

ma (ainda que considerando as interferências externas, da empresa ou audiência). Buscamos olhar de maneira disciplinada para as produções, para que, com isso, possamos destacar e analisar os textos midiáticos e os significados implicados nesses – principalmente sobre o que emerge da autoria referente à temática.

Partindo da abordagem da etnografia de tela (RIAL, 2004), associamos a algumas premissas da análise de conteúdo como ferramenta. Seguindo os preceitos de Bardin (1977) sobre a exploração do material a ser analisado, optamos pela sua organização partindo de categorias que construam unidades de sentido. Nos baseamos em códigos temáticos que, por sua recorrência ou importância, trazem significados sobre o nosso objeto analítico. Ainda segundo a autora, a busca da organização do objeto por categorias nos apresenta “índices invisíveis” aos dados brutos. Mas também que devem ser pertinentes e adequadas ao material de análise. “O sistema de categorias deve refletir as intenções da investigação, as questões do analista e/ou corresponder às características das mensagens” (BARDIN, 1977, p. 120).

Para elencar nossas categorias, um momento anterior foi o de acompanhamento das novelas. As oito produções estudadas foram gravadas inteiras em DVDs (ainda que *A Indomada* e *Suave Veneno* estejam em versões do “Vale a Pena Ver de Novo”²⁸ ou da Globo Internacional²⁹, respectivamente, tendo seus capítulos condensados). Nas tabelas apresentadas na introdução deste trabalho, foram feitas anotações sobre cada uma das cenas, sejam aquelas em que os personagens participavam ou em que eram mencionadas por terceiros. Essas anotações traziam informações sobre o lugar em que se passa a ação (casa, rua, interno e externo), o assunto dos diálogos, com quem contracenavam, entre outros dados, como no exemplo abaixo, com a tabela feita a partir das informações do 1º capítulo de *Fina Estampa* (2011):

²⁸ Horário vespertino em que são reprisadas telenovelas já exibidas pela Rede Globo de Televisão. As versões são editadas e sofrem cortes, para diminuição de sua duração e também para se adequar ao horário.

²⁹ Canal de televisão paga do Grupo Globo, criado em 1999, que transmite programação da emissora (incluindo telenovelas, jornais e programas de entretenimento) em outros países, através de operadoras locais.

QUADRO 2: Tabela de acompanhamento de capítulos

<p>Novela: FINA ESTAMPA</p>	<p>Capítulo: 1</p>
<p>Personagem: Crô - p Casa Tereza Cristina</p>	<p>Situação:</p> <p>Essa é a primeira aparição de Crô, já sendo gritado por Tereza Cristina:</p> <p> Crodoaldo!</p> <p> Ele diz que fica paralisado quando alguém o chama pelo nome: “Crodoaldo, Crô, mas o sujeito do cartório trocou, né?” (apresentação da personagem e da suas características).</p> <p> Crô: Pelo amor, Cleópatra. Eu nunca escondi nada de você, heim?</p> <p> Tereza Cristina: Você não.! Senhora! Eu sou sua patroa!</p> <p> Crô: Eu pensei também que éramos amigos.</p> <p> Tereza Cristina: E somos. Tanto somos que eu pago a faculdade da Vanessa. E se ela deixou de fazer o pagamento por sua causa eu fico preocupada, tanto fico que eu lhe dou isso aqui.</p> <p> Crô: Sua esmeralda colombiana?</p> <p> Tereza Cristina: Isso mesmo. Venda e pague a mensalidade. Aliás, baby, com isso daqui dá pra quitar logo o curso inteiro.</p> <p> Crô: Filha dos deuses. Eu fiquei bege. Eu não... eu não sei o que te dizer.</p> <p> Tereza Cristina: Não diga nada. Pegue!</p> <p> Crô: Chega eu tô tremendo, Imortal. Eu nunca pensei que você... Senhora, senhora, senhora! Senhora, fosse capaz de um gesto desses, assim tão...</p> <p> Tereza Cristina: E não sou. Rá Rá Rá. Não é que a bicha acreditou? Vai, vai, vai, vai. Desinfeta. Desinfeta do meu closet</p> <p> Crô: Mas... sobre a faculdade da Vanessa?</p> <p> Tereza Cristina: Não é possível. Esse assunto de novo?... tá aqui. Paga aqui a mensalidade.</p> <p> Crô: Posso pegar mesmo?</p>

continua...

	<p>Tereza Cristina: Ou você prefere que eu jogue na sua cara? Crô: Obrigado. Obrigado. Obrigado! Pitonisa de Tebas. Mil vezes obrigado. Minha Pitonisa! Obrigado!</p> <p>O personagem já é exibido como o fiel servo da patroa, a ajudando até a subir as escadas, a tratando como uma rainha. A roupa: cabelo arrepiado, blusa social mas com detalhe que lembra um colete, gravata borboleta, óculos armação colorida, calça social branca (um pouco justa), sapato branco... Tudo em tom azul claro, branco - o óculos de armação verde.</p>
Casa Tereza Cristina	<p>Depois. Crô (agora dialogando com Vanessa), defendendo a patroa para a sobrinha. Botou o meu nome no testamento. A sobrinha diz que Crô morre de medo da patroa.</p>
Praia	<p>Crô vai levar os cachorrinhos “Doce e Cabana” para passearem praia.</p> <p>Ganha um convite para um desfile da Ester, cunhada de Tereza Cristina. Pede para que o convite seja na terceira fila, para Tereza Cristina não se chatear.</p> <p>Depois: No quiosque da praia. Pega o cartão de Pereirão - se interessa pelo faz-tudo (pensando que é homem, causando o deboche dos donos do quiosque).</p> <p>Mas as costas de Tereza Cristina, a chama de jacarao do Nilo</p>
Casa Tereza Cristina	<p>Crô chateado que o laço pink está manchado de graxa.</p> <p>Fim do capítulo, Crô se refere a Pereirão em tom de deboche Crô: Já né. Mas não sei se é apropriado chamar a criatura de ela. Tereza Cristina: Por quê? Crô: Se veste de homem. Tereza Cristina: Humm? Crô: Tem até bigode, oh!</p>
<p>Questões levantadas: Ainda não há questão ligada à temática LGBTQ+; É a apresentação do personagem e suas principais características; Utilização da estética do exagero na atuação – estereótipo na representação; Preconceito – no caso, do mordomo em relação à Pereirão, justamente por ela “se vestir de homem”.</p>	

continua...

Imagens:



continua...



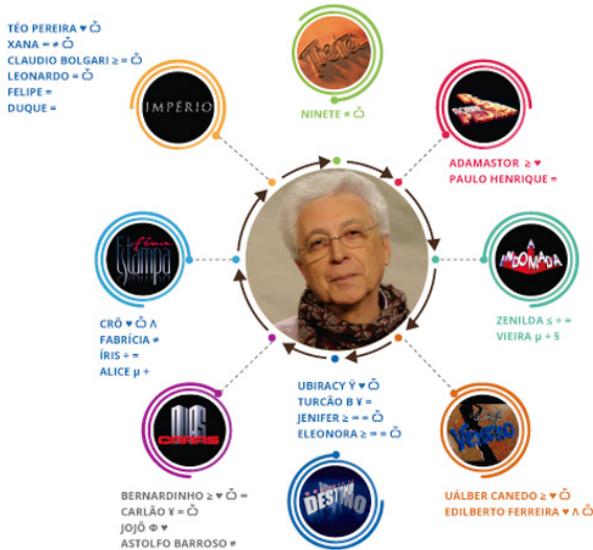
Legenda: Participa - P / Mencionado – M

A próxima etapa foi de elencar os fatos (ligados à temática LGBTQ+ ou semelhanças que unem a outros personagens do mesmo universo no trabalho do autor) que foram recorrentes nas histórias. As características e tramas destacadas são fundamentais para observar os sujeitos abordados nas narrativas de Aguinaldo Silva a partir do olhar a respeito de suas identidades e sexualidades. Ao analisar as ocorrências, podemos perceber uma associação de situações mais suscetíveis de serem abordadas a partir de certas identidades. Também é possível verificar uma tendência em se construir mais personagens de uma sexualidade específica (gays), ou narrativas que, mesmo ao se “repetirem”, se renovam à medida que mudam os valores sociais contemporâneos às diferentes produções de Aguinaldo Silva.

Essas recorrências de sujeitos e acontecimentos foram essenciais para o direcionamento do trabalho pois, a partir delas, pudemos construir nossas categorias analíticas.

FIGURA 7: O Arco-íris de Aguinaldo Silva

O ARCO-ÍRIS DE AGUINALDO SILVA



LEGENDA			
TIPOS DE PERSONAGENS:			
CAMP	♡	PADRÃO HETERONORMATIVO	=
BUTCH	μ	FALSO GAY	Φ
MACHÃO	♂	CARNAVALESKO	♂
TRANS / TRAVESTI / CROSSDRESSER	♂	ARRANJOS FAMILIARES	∞
BISSEXUAL	β	FIEL ESCUDEIRA DA PATROA / PATRÃO	λ
TRAMAS ENVOLVIDAS			
SAÍDA ARMÁRIO	≥		
VOLTA ARMÁRIO	≤		
SEXUALIDADE NO ARMÁRIO	+		
HOMOFOBIA	♂		
ARRANJOS FAMILIARES	∞		

Partindo desses aspectos, empreendemos nossa análise associando os conceitos abordados até o momento relevantes nas concepções das identidades e sexualidades e a forma como são articuladas dentro da estrutura de uma telenovela pelo autor. Fazendo essa consideração, buscaremos compreender como a autoria de Aguinaldo Silva se revela através de suas marcas referentes aos modos de representação dos sujeitos LGBTQ+, ao longo de um tempo social recente. Seguimos assim, a partir

da conceitualização de autoria na telenovela brasileira, partindo do princípio de que o autor pesquisado é o detentor do poder de decisão sobre a trama (NOGUEIRA, 2002). Porém, está inserido em um contexto que o impõe moldes na formulação da telenovela, não podendo desconsiderar as historicidades presentes na feitura das tramas, as estruturas possíveis no tempo de sua veiculação, os debates vigentes e possíveis de serem abordados em tais períodos e os movimentos sociais concebíveis em determinadas épocas (ultrapassados ou não pelo autor).

Observamos também o caráter retroalimentador entre a telenovela e a sociedade (FRANÇA, 2009; SIMÕES, 2004), para a análise da forma como Aguinaldo Silva se vale de temas e tensões impostas na vida social, incorporando-os em suas histórias, e reelaborando-os e reinserindo os mesmos nos debates sociais, rompendo (em certos momentos) com lógicas pré-estabelecidas, e outras contribuindo na manutenção de uma ordem vigente. Para tanto, consideramos, pela emergência a partir do olhar sobre o objeto, dois eixos de análise: 1) Performatividades e performances representadas e 2) As tramas sociais envolvidas pelos personagens.

4.1 Performatividade/performances representadas

Neste ponto de partida, consideramos as escolhas do autor, dentro do campo dos possíveis, a partir da representação das identidades e sexualidades. Quais os estereótipos utilizados na construção das personagens e a forma como estão inseridos dentro da sinopse da telenovela. Dessa forma, neste eixo, consideramos as diferentes formas como os personagens LGBTQ+ foram retratados pelo autor ao longo de sua carreira, as identidades representadas (e o modo de construção dessas personagens, se com viés cômico, dramático, etc.), as relações possíveis dentro da trama e com os outros núcleos. Também problematizaremos a representação das sexualidades desviantes e as estratégias narrativas na abordagem da sexualidade desses personagens. Buscaremos elucidar como repetições de padrões ou mudanças estéticas na representação são reveladoras da historicidade LGBTQ+ no país.

Neste eixo, a análise considera: 1) Performatividade/performance e 2) Sexualidade das interpretações identitárias.

4.1.1 Identidades

“Não me encaixem onde eu não me encaixo. Tá? Respeitinho, tá bom?” (Xana Summer, Império)

Tomamos por um primeiro ponto de referência neste item o conceito de performatividade, seguindo as ideias de Butler. Como discutido anteriormente, para a autora, o corpo sexuado (homem/mulher) e o gênero, não se definem apenas de acordo com um “sexo biológico”, mas a partir de instituições, discursos, práticas (SALIH, 2015, p. 21). Seguindo essas premissas, o sujeito não está definido (fixo) desde o nascimento, “mas é instituído em contextos específicos e em momentos específicos” (SALIH, 2015, pp. 21 e 22), sob formas que vão além das estruturas existentes.

Seguindo essa concepção, a noção de identidade (de gênero e sexualidade) são performativas. Fazem parte de um processo, performativamente constituída e construída a partir de expressões socialmente atribuídas. Cabe ressaltar que, no caso das identidades, não há uma performance (no sentido de atuação), ou seja, o sujeito não simplesmente escolhe o gênero que irá encenar.

Ao nos aproximarmos das narrativas de Aguinaldo Silva, observamos algumas recorrências que nos aproximam de uma formação de material simbólico sobre a construção de diferentes identidades LGBTQ+, principalmente partindo de alguns gestuais e linguagens (também estereotipadas) de gênero. Uma aproximação entre os conceitos de performance – no sentido do desempenho dos papéis diante do público – e performatividade – no sentido de reiteração de normas e um processo de repetição atos regulatórios de gênero. Algumas identidades podem ser elencadas a partir das performances de personagens, como veremos na sequência.

4.1.1.1 *Camp*

Se o uso de estereótipos na representação de certas identidades traz uma visão simplificada ou generalizada para quem a assiste, também reflete os valores atribuídos pela sociedade da qual quem o cria pertence (MAZZARA, 1999). Em um universo de Aguinaldo Silva, é recorrente a representação LGBTQ+ tendendo para a comédia. Ainda que tratando de temas mais densos, são apresentados a partir de moldes caricatos ou leves, principalmente quando nos referimos a homens gays. O autor reafirma esse posicionamento e o atribui a uma necessidade do público de tramas mais leves.

Eu acho que as pessoas aceitam mais o personagem quando ele é, não é bem engraçado, mas descontraído. Se o personagem tem aquela carga, sabe, por conta da rejeição, por causa de tudo isso, ele fica meio insuportável. As pessoas não querem ver esse tipo de coisa, independente de ser um personagem gay, ou não ser. [...] Então os personagens gays, quando são descontraídos como era o Crô, são um respiro (Aguinaldo Silva, durante o programa *Persona em Foco*, da TV Cultura, de 20 de setembro de 2017).

Ainda sobre o personagem interpretado por Marcelo Serrado em *Fina Estampa*, o autor afirma na mesma entrevista que teria se inspirado no *Pica-Pau*, inclusive fisicamente (desde o cabelo ao modo hiperativo). Uma construção estética de Crô atua constantemente na produção de sentidos. É um personagem voltado ao exagero, ao extremo, uma estética que reflete em todo o espectro em torno do sujeito, desde a primeira imagem (roupa, cabelo, óculos, poses), o ambiente em seu entorno, reverberando ao seu modo de expressar, com falas, gestos e emoções potencializados.

A primeira sequência de Crô já o mostra como “servo” da vilã Tereza Cristina. Na apresentação dos dois personagens, o criado atende prontamente aos gritos da patroa má (que reclama da demora de 45 segundos), servindo de apoio para que ela subisse as escadas, organizando os rastros

de bagunça que ela deixa no caminho e ouvindo os deboches diante de seu comportamento e de seu nome: Crodoaldo Valério.

Crô: Clô... Mas o sujeito do cartório trocou, né?

FIGURAS 8 E 9: Primeira aparição de Crô (Marcelo Serrado),
ao lado de Tereza Cristina (Cristiane Torloni)



Essa apresentação inicial nos traz elementos importantes sobre a trama e os personagens. É o que caracteriza o que veremos adiante. Nos primeiros capítulos vemos a apresentação física do personagem (e do comportamento do ator ao interpretar o papel) e o que nos diz respeito a ele, seu nome, o que ele fala e o que os outros personagens nos dizem a respeito dele. E, na telenovela, como produto televisivo, tais escolhas e recursos formam a imagem que ele terá diante dos espectadores, “dado o uso primordial da imagem, é a forma como aparece a imagem aos olhos do público que dará o modo de caracterização próprio e peculiar ao gênero” (PALLOTTINI, 1998, p. 65).

Não há sutilezas na apresentação de Crô. Fisicamente, já aparece com cabelo ostentando um topete (tal qual o personagem do desenho

animado), blusa social com detalhe que lembra um colete, gravata borboleta, calça social branca (um pouco justa), sapato branco e os óculos armação verde e azul neon. Esse estilo o acompanharia pelo resto da trama. O terceiro capítulo mostra que o excesso é parte fundamental da personalidade de Crô. A sua casa é um reflexo de sua personalidade. O pequeno espaço da sala é repleto de móveis, quadros, malas, esferas de cristal e bugigangas coloridas. Ao longo da cena, são intercalados planos que mostram detalhes de sua casa, com planos abertos que mostram a dimensão da decoração repleta de objetos e miniaturas com cores vivas, potencializando a personalidade da personagem. O quarto não é muito diferente, com vários objetos e motivos de oncinha. Mas o destaque vai para o altar dedicado à Madonna, um armário branco, forrado com almofadas de cetim prata, ostentando luzes de camarim, globos espelhados e várias fotos da diva do pop emolduradas.

FIGURAS 10 A 15: O lar de Crô reflete a personalidade do personagem



A idolatria por Madonna também é diversas vezes reiterada no discurso de Crô. Ainda que, da mesma forma, seja usada como motivo de chacota, atacando o modo “bicha” do personagem. Por diversas vezes, o mordomo é alvo de comentários homofóbicos de outros personagens, principalmente ao caminhar pela praia.

Ferdinand: Ui! Sente só o andar, Pezão.

Pezão: E as pernas? É a Madonna caidona, né?

Ferdinand: Caracura!

Pezão: Já acendeu a velinha pra sua santa Madonna hoje?

Crô: Não diga o santo nome dela em vão.

Pezão: Cinquentona, caidona!

Crô: Cinquentona, sim! Mas sem um sinal de celulite, diva, material girl. Um monte de marmanjo jogando vôlei, olha, isso é coisa de Bambi, hein? Lá lá lá. Macho de verdade joga futevôlei, não sabem brincar, não desçam pro play.

Ferdinand: Ficou nervosa?

Crô: Deviam jogar frescobol. Porque fresco é o que não falta nessa praia. Vamo pet!

FIGURA 16: Crô passeando na praia com Doce e Cabana, prestes a ser alvo de chacote dos banhistas



Os passeios na praia que Crô faz com os cachorros da patroa, Doce e Cabana (os nomes dos cães da raça maltês fazem referência à marca Dolce e Gabbana), estão entre as cenas recorrentes do personagem. E reiteradamente é alvo de apelidos dos banhistas – que passam o dia todo na praia – como “bicha”, “franga”, “veado”, “bambi”. Os insultos e a reapropriação de Crô ao se nomear também como bicha ou biba e reafirmar a palavra para rebater os discursos homofóbicos, são manifestações

do que Butler chama de enunciado performativo, que age à medida que “*encubre y recorre a las convenciones constitutivas que lo activan. En este sentido, no hay término o afirmación que pueda intervenir de manera performativa sin la historicidad del poder, una historicidad que se acumula y que se oculta*” (BUTLER, 2002, p. 59).

Outra marca do personagem é a trilha sonora que o acompanha, *Me segura*, de Eduardo Dusek, que traz versos como “Que onde eu entro eu chego pra causar”, “Preciso meu espaço pra brilhar/A vida é um bafão, meu amor/Eu não nasci pra ser figuração”, que sempre é tocada acompanhando os trejeitos do mordomo.

As expressões de si de Crô e de seu discurso também se assemelham à estética *camp* que Sontag referencia por sua essência no exagero, no peculiar, aquilo que está “fora” e coisas que são o que não são: “uma tendência ao exagero das características sexuais e aos maneirismos da personalidade” (SONTAG, 1987, p. 28). Esse gosto pelo excesso, marcadamente em Crodoaldo, vem sendo reiterado como caracterização de personagens gays criados por Silva.

Em *Pedra sobre Pedra*, ainda que durante a maior parte da trama não se relacione com nenhum homem e sua homoafetividade seja marcada pelo amor platônico pelo amigo Carlão (Paulo Betti), Adamastor (Pedro Paulo Rangel) sempre se apresenta com roupas impecáveis, com blusa social, colete, bem alinhado e abotoado. Tem obsessão por limpeza (tarefas culturalmente femininas, principalmente em uma pequena cidade do interior nordestino do início da década de 1990, em que o machismo impera desde a esfera política aos costumes dos moradores) e bom gosto para a decoração que reflete no Grêmio Recreativo Resplendorino, uma espécie de bordel-cassino que administra. A sensibilidade é reforçada por Paulo Henrique (Reinaldo Gonzaga) ao caracterizá-lo como gay:

Paulo Henrique: Você tem muito bom gosto. Mas isso não é novidade, nós costumamos ter bom gosto sim. (Nesse momento, Paulo Henrique joga a mão pra falar, a perna cruzada mais justa, são marcas que ele só deixa transparecer no quarto de Adamastor, dando pistas ao novo amigo sobre a sua identidade).

Adamastor: Nós quem, hein, cara pálida? Você me disse que é escrivão da polícia. Eu sou gerente desse estabelecimento aqui, nossas profissões são completamente diferentes. Eu não sei o que a gente possa ter em comum pra o senhor usar essa expressão aí. Nós?

Paulo Henrique: Eu não estou falando de profissão. Estou falando de sensibilidade, de modo de vida, de temperamento.

Adamastor: Oxente, mas como é que fala de temperamento se o senhor acabou de me conhecer?

Paulo Henrique: Mas eu já sei muita coisa ao seu respeito. Eu sei que gosta de móveis clássicos, de roupas finas, de bons lençóis. De amores impossíveis (fala enquanto pega um livro, lê algo da primeira página e fecha) e que tem um amigo. E na certa é um amigo tão grande quanto o que eu tive até um mês atrás.

Adamastor: Eu tenho. Tenho um amigo sim. Quem é que não tem um amigo?

Paulo Henrique: Você é daqueles que gosta de ficar dentro do armário, né, se escondendo, fugindo. Isso não se usa mais não, sabia disso?

Adamastor: É, mas que diacho é essa história de armário que eu não estou entendendo?

Paulo Henrique: Por que que você está sendo agressivo comigo assim, Adamastor? Eu sei que você não é assim no fundo. Eu percebo isso pelas suas roupas. Pelos seus gestos. Pelos livros que você lê. Você é um homem fino, Adamastor. Apesar de viver nesse fim de mundo, é uma pessoa sofisticada. Bastante diferente das pessoas que vivem aqui. Mas não tão diferente assim que justifique viver se escondendo.

Adamastor: Oxe. Mas quem que está se escondendo aqui, meu Deus do céu. Eu não tô me escondendo. Não estou entendendo o que o senhor está dizendo. Não estou sabendo onde é que o senhor está querendo chegar.

A fala de Paulo Henrique reitera a caracterização de Adamastor, e nos apresenta pistas sobre a construção de um tipo homossexual de Aguinaldo Silva e quais as peculiaridades desse sujeito que nos dizem ou não sobre a sua sexualidade (sobre o armário e a narrativa do processo de se assumir de Adamastor abordaremos com mais detalhes em outro tópico).

FIGURAS 17 A 19: Paulo Henrique (Reinaldo Gonzaga) explica para Adamastor (Pedro Paulo Rangel) o que o caracteriza como “diferente”



FIGURA 20: Uálber e Edilbero (Diogo Vilela e Luiz Carlos Tourinho), na primeira aparição na trama, fazendo previsões como guru



Uálber Canedo (Diogo Vilela) e Edilberto (Luiz Carlos Tourinho) também performam partindo do exagero, em *Suave Veneno*. Integram o núcleo cômico da trama, seja pelas previsões de Uálber e sua dificuldade em controlar seus poderes, a relação com a mãe que insiste que ele encontre uma namorada, brigas com o barman Claudionor (Heitor Martinez) – inicialmente homofóbico, mas que desenvolve uma relação próxima com o Uálber, chegando a ser subentendida como interesse amoroso/sexual –, ou pela relação (abusiva) entre guru e assistente, que ultrapassam o limite da violência tal qual *O Gordo e o Magro*. O guru repete, em parte, a fórmula de Políbio, fazendo previsões e exercendo influência sobre o comportamento de Eleonot (Irene Rafache), esposa

do “Imperador do Mármore” Waldomiro Cerqueira (José Wilker). A diferença é que Uálber realmente possui poderes mediúnicos, embora enfrente dificuldade ao controlá-los e lidar com a fama por conta deles. Seu sonho é se tornar um guru famoso e ter um 0900. Seu assistente, Edilberto, é uma espécie de fiel escudeiro, fazendo todas as tarefas para a sobrevivência de Uálber – inclusive, tarefas domésticas.

Assim como Crô, o diálogo entre o guru e o assistente retoma adjetivos como bicha praticamente como pronome de tratamento. As roupas e acessórios não são elegantes como a de Adamastor, adaptando à realidade de ambos – já em uma metrópole como o Rio de Janeiro que beira a virada do milênio. Como guru, a caracterização de Uálber parte de túnicas, muitos colares de contas, anéis e gorros, vestimentas que a mãe Maria do Carmo (Eva Todor) chama de “roupinha de gala”, e quando não se veste de acordo com a fé, usa blusa babylook e bermudas alinhadas. A fé de Uálber também é refletida na caracterização de seu quarto/consultório, com motivos solares, tecidos, velas e objetos de diferentes fés.

FIGURAS 21 A 23: Detalhes da caracterização de Uálber (Diogo Vilela)



Em nenhum momento é mostrada a casa de Edilberto (que se muda para o apartamento de Uálber ao fim da história). Edilberto é mais efeminado que Uálber. Na caracterização, o figurino é composto por blusas bem coladas e curtas, com estampas coloridas, calças justas e saltos. O vocabulário é repleto de expressões “fechativas”, como “Abalou Bangu!”, e referências a si mesmo no feminino e usando gírias gays, como “a tchola aqui”. Muitas vezes sendo motivo de chacota e agressões de outros personagens. É um alvo pequeno e frágil, que ele mesmo reafirma em seu discurso.

Uálber trancado dentro do quarto sem responder, deixa a mãe aflita que pede que Edilberto arrombe a porta:

Edilberto: Não, dona Maria do Carmo, isso é coisa pra macho!

Maria do Carmo: Ué? E você é o que, menino?

Edilberto: É... Agora o negócio complicou. Sabe dona Maria do Carmo... É que, na minha certidão de nascimento, diz lá que meu sexo é masculino, sabe. Mas na verdade, eu sou assim, esse rapaz, sensível. Agora pra meter o ombro e sair abrindo porta, eu acho que a minha sensibilidade não vai dar não, viu?

O jogo de palavras entre macho/bicha aparece mais vezes na história. A performatividade afeminada (ou seria delicada?) de Uálber, desde criança, foi o motivo afirmado por seu pai Genival (Jorge Dória), que afirmou ao filho que não suportava a vergonha de ter um filho com “gestos de balé” diante dos amigos de bar. Diante das ofensas do pai, em uma cena de 13 minutos e 46 segundos, Uálber potencializa o sentido de bicha:

Genival: Engraçado. Eu agora vou ganhar uma lição de macheza duma bicha.

Uálber: Bicha não! Bicha não! Pro senhor, dona Bicha! Dona! Porque eu me dou ao respeito! Bicha mesmo! Bicha! Gay! Homossexual...

Genival: Você não tem vergonha... Dizer isso. Um homem dizer isso na minha cara.

Uálber: Mas, sobretudo, sobretudo, macho! Muito mais do que o senhor soube ser. E, acima de tudo, humano! Coisa

que certamente o senhor nunca foi. E mais acima ainda, filho de Deus. Aí sim! Tanto quanto o senhor, que é meu pai. Mas com uma única diferença. De nós pra vocês, machões, eu amo o meu semelhante. Essa é a nossa diferença. E não é amor só de cama não. E depois, pouco me importa, ninguém tem que saber com quem eu me deito. É uma coisa muito maior. Eu amo o ser humano. E do amor, só mesmo pessoas pervertidas como o senhor podem sentir vergonha.

Genival: Chega! Eu não posso ouvir isso na minha cara. Chega menino. Maria do Carmo. Eu não posso ouvir isso! *Após a discussão, o homem tem um ataque do coração e vai parar em um hospital.*

“Dona bicha!”. A reversão do insulto para o empoderamento homossexual ocorreria de forma semelhante cinco anos depois em um subúrbio fictício do Rio, onde se passava *Senhora do Destino*. Com um microfone nas mãos em uma churrascaria (seria um show de Crecilda), ao ser insultado por um cliente oculto na “plateia”, Ubiracy reafirma seu orgulho diante de um preconceito: “Quem falou isso? Quem falou isso? Vem aqui na luz repetir, vem. É. É o preconceito covarde e sem rosto, né? Pois fique sabendo que pra você, mocreia disfarçada de bofe. Não é bicha não. É Dona Bicha!”.

Entre plumas, paetês e alegorias, Ubiracy circula pela trama como o grande responsável pelos desfiles do Grêmio Recreativo Unidos de Vila São Miguel, escola de samba que representa a vila de mesmo nome. O carnavalesco é apresentado como um campeão em outras escolas e um mestre em fazer festas, por isso foi contratado pelo ex-bicheiro Giovanni Improtta (José Wilker). O simbolismo do carnaval está entranhado na expressão de Ubiracy – não é a estética do personagem que reflete no carnaval, mas aura lúdica inserida na composição de um tipo carnavalesco. E sua posição como carnavalesco lhe confere autoridade e respeito diante das escolas. Para Silva, o Desfile de Carnaval carioca “se afirma como a se afirma como uma das contrapartidas estético-expressivas do regime das práticas na modernidade” (FARIAS, 2013, p. 158). O termo carnavalesco como designação do profissional responsável pela produção de uma escola de samba, emergiu em 1976, a partir da liderança de

Joãozinho Trinta na Beija-Flor de Nilópolis e, com isso, também a ascensão da visualidade como orientação principal dos desfiles, “exposta nas indumentárias e nos cenários móveis” (FARIAS, 2013, p. 160).

FIGURAS 24 A 26: Ubiracy (Luiz Henrique Nogueira), entre paetês da



A espetacularização da vida também integra a composição do personagem. A primeira ideia é passada ao espectador por suas roupas – mais modernas, seguindo tendências da época como luzes, lenços, colares, tecidos metálicos e cores vibrantes.

Também às voltas com o carnaval – apesar de não integrar o time de carnavalescos da comunidade fictícia da favela da Portelinha – Bernardino tem gestos e expressões mais delicados que os personagens anteriores. O personagem de *Duas Caras* está sempre realizando alguma tarefa de limpeza e na cozinha, se tornando dono de um restaurante de comida portuguesa na comunidade que integra. Extremamente educado, não usa tantas gírias, seja de sua condição socioeconômica (pobre,

morador de favela) ou gírias do mundo gay em seu cotidiano (apenas em discussões com a família preconceituosa). O figurino do personagem condiz com sua posição social, são roupas simples, mas que também denotam o apreço pelo enfeite, pelo belo, com rendas, roupas justas e também diversas vezes com estampas de São Jorge – seu padroeiro, também dá nome ao restaurante “Castelo de São Jorge”, o santo ainda é símbolo de devoção e culto de gays. A narrativa de Bernardinho também se assemelha ao conto da Gata Borralheira, explorado pelos irmãos e pela madrasta, a quem destinam todo o serviço doméstico, diante da falta de proteção do pai ausente, em uma espécie de teatralização da vida. Mas, ao invés de uma fada madrinha que o tire dessa condição, a reviravolta de sua vida ocorre quando é “arrancado” do armário pela madrasta. A recorrência da tendência às tarefas domésticas e a superexploração está presente em outras tramas de personagens gays (Adamastor, Edilberto e Crô), no entanto, nos outros casos, os abusos eram cometidos pelos patrões. Não houve também a possibilidade de redenção por revelar-se gay ou fuga do espaço opressor.

FIGURA 27: Bernardinho (Thiago Mendonça) – expressões delicadas, roupas justas e estampas de São Jorge



Até então, todos os personagens que apresentavam tal performance eram de condições socioeconômicas de classe média ou menos favorecidas (embora Adamastor administrasse o Grêmio Recreativo, o local era

de propriedade de Carlão). Foi só em 2014 que um personagem gay de um padrão socioeconômico elevado foi representado. Téo Pereira (Paulo Betti) surge como um “badalado colunista social”, em *Império*. Não que a profissão de jornalista garanta algum status ou dinheiro em abundância aos seus profissionais, porém, Téo é o dono do próprio veículo de comunicação, um blog de fofocas³⁰, com uma jornalista assistente, que funciona em seu apartamento (de classe média) no Rio de Janeiro. Está sempre às voltas com os núcleos ricos da história, e distribui dinheiro em troca dos *stripteases* de Robertão (Rômulo Neto). Também termina a trama com a publicação da biografia do Comendador.

Mais uma vez integrando o núcleo de comédia da trama, destacam no personagem suas tiradas, como um jornalista de língua venenosa, com expressões linguísticas próprias ou que repetem gírias do mundo gay, como “meu sexto sentido não me engana, é bofe!”, “estou bombando!”, ou abusando de vogais e sílabas (os modos como dizia “quereeda!” ou “curuzes” acabaram repercutindo entre o público à época da trama). As falas, tramas, expressões são sempre carregadas de excessos, em gestos, expressões faciais e a voz afinada. Mais que uma repetição de padrões e práticas de gênero, o personagem também pretendia personificar um jornalista gay maldoso (em contraposição ao seu sonho de se tornar um “jornalista sério”): “Eu sou a bicha má do oeste”. Essa personagem é composta também por figurinos compostos por motivos mais alegres, com camisetas, camisas sociais, constantemente com cardigans, ternos coloridos. O cabelo, tal qual o de Crô, está sempre em um topete. As marcas da idade também são consideradas, como o personagem já é de meia idade, não há uso de roupas que acentuem tanto as suas curvas, se ajustando ao papel de um homem que trabalha em casa – às vezes de pantufas. Muitas vezes, as tiradas e expressões de Téo se assemelham a modos do autor Aguinaldo Silva. Vale destacar que Aguinaldo Silva tam-

³⁰ Como estratégia transmidiática, durante a exibição da telenovela *Império* o blog Téo na Rede foi mantido, com “notícias” a respeito das personagens da trama, supostamente alimentados pelo jornalista Téo Pereira. A página ainda divulgou alguns vídeos em que o ator Paulo Betti interpretava o personagem transmitindo as notícias do dia.

O blog ainda está ativo e pode ser acessado pelo portal Gshow: <http://gshow.globo.com/novelas/imperio/especial-blog/teo-na-rede/1.html>

bém é gay, atuou como jornalista (o discurso de Téo sobre “liberdade de imprensa” é recorrente) e, durante as produções das novelas trabalha em casa, tal qual o personagem. O personagem também faz alguns diálogos diretamente para a câmera, como se passasse recados ao espectador. A biografia que escreve conta a história do comendador José Alfredo (Alexandre Nero), a mesma trama que nos é contada durante a narrativa. E faz críticas ao desenrolar surreal da história chegando à reta final:

Érika: Vem cá. Você não acha que essa conversa não tá ficando surreal demais não?

Téo Pereira: Está. Mas isso é culpa do autor da novela.

Érika: Que? Entendi nada, Téo.

Téo Pereira: Não é pra entender, querida! É só seguir o bloco e não pensar em nada. Porque se pensar, hummm, bate o ridículo, então, já era!

FIGURAS 28 E 29: Téo Pereira (Paulo Betti) em vídeo divulgado no blog Téo na Rede. Aguinaldo Silva também mantém um blog em que fala de seu trabalho e publica alguns vídeos comentando sobre sua obra.



O autor já sinalizou em outros momentos que o personagem foi inspirado em si, sendo o seu alter ego na telenovela. Em entrevista ao programa Video Show, o autor afirmou que Téo seria a inserção da sua voz na telenovela, “Ele diz as coisas que eu gostaria de dizer” (Programa Vídeo Show, 1º de dezembro de 2014). A estratégia de conversar com o público através de seus personagens, utilizando técnicas como a crítica social, comentários sobre a realidade ou o diálogo direto com a câmera já havia sido utilizada por Silva em outros momentos, porém diluídos em momentos específicos e sem a utilização de um personagem para isso. Foi apenas na sua última produção que o autor criou um personagem

que traria uma representação de si mesmo, e da visão estereotipada que faz de si, explicitamente em uma trama. E é justamente com esse personagem que o autor dialoga no último capítulo da telenovela, ao pedir um autógrafo no lançamento do livro:

Téo Pereira: Nome

Aguinaldo Silva: Aguinaldo.

Téo Pereira: Curuzes! Minha próxima biografia não autorizada será sobre você, “quirido”! Me aguarde!

Aguinaldo Silva: Espero que venda tanto quanto a do homem de preto.

Téo Pereira: Para o homem alto, de cútis de pêssego. Com carinho de Teodoro Pereira. Ponto

Aguinaldo Silva: Obrigado

Na oportunidade, de encerramento da trama, o autor aproveita para tecer elogios sobre a sua “imodestíssima pessoa”, destacando, sobretudo, sua sensação de sucesso com a trama, uma vez que a história do comendador é dita por ele como uma história com uma boa vendagem (ou audiência). Também funciona como uma brincadeira com o diálogo estabelecido com seu alter ego, a partir das características que considera de si.

A estética camp é uma das mais utilizadas pelo autor na construção de seus personagens LGBTQ+. Os papéis associados a essa estética, embora variem os meios sociais em que estão inseridos e dialoguem com realidades e obstáculos referentes a seus tempos, apresentam semelhanças nas suas caracterizações, sendo possível uni-los em nossa análise. Todos tendem, de alguma forma, ao exagero e a gostos pessoais que destoam de uma “normalidade” no meio em que estão inseridos: no gestual afeminado, nas roupas, nas escolhas da decoração ou no cuidado com a limpeza (que não se vê em personagens heterossexuais). Como destacado sobre o discurso de Paulo Henrique (Reinaldo Gonzaga), é através dessas peculiaridades que o autor nos traz pistas sobre um tipo homossexual recorrente em suas tramas. Para a representação desses papéis, além da sexualidade em si (principalmente o envolvimento com outros

homens, que tem ocorrência menor que a de personagens gays), a homossexualidade é representada a partir de recursos da performatividade dos personagens, evidenciada a partir das performances esperadas pelos atores ao interpretarem esses papéis, em que o estereótipo afeminado foi predominantemente utilizado para retratar personagens gays – ainda que o estereótipo tenha sido fundamental para iniciar o diálogo e debater essas visões nos contextos sociais (LOPES, 2004).

4.1.1.2 Lésbicas

Foram seis personagens mulheres de Aguinaldo Silva que, ao longo das tramas, destoaram do padrão heteronormativo. Consideramos as seis mulheres como personagens que integram os núcleos LGBTQ+ do autor como lésbicas, cerca de 20% em relação aos 31 levantados. Ainda que nem todas sejam de fato personagens que se assumam como tal, nosso trabalho parte das pistas narrativas na trama.

São elas: Sebastiana Vieira (Catarina Abdala) e Zenilda (Renata Sorrah), em *A Indomada* (1997); Eleonora (Mylla Christie) e Jenifer (Bárbara Borges), em *Senhora do Destino* (2004/2005); Maria Íris (Eva Wilma) e Alice (Thaís de Campos), em *Fina Estampa* (2011/2012).

Em *A Indomada* (1997), Zenilda (Renata Sorrah) é a dona da Casa de Campo, o bordel da cidade. A mulher é apresentada como forte, que cuida de suas “camélias” como uma mãe, que quer encaminhar as mulheres na vida. Ao longo da novela, a mulher repetidamente afirma não exercer o métier, distanciando-se das prostitutas das quais retira seu sustento. Já Vieira (Catarina Abdala) é a gerente do empório da cidade e contadora da Casa de Campo. A relação entre as duas mulheres, inclusive a própria amizade, é mantida em segredo, muito mais por Vieira não querer sua imagem associada à Casa de Campo. O estigma da prostituição também é o que mais ocasiona o preconceito da cidade, repleta de beatas, contra Zenilda, sendo o embate entre as camélias e as beatas uma das principais tramas que movem a personagem.

FIGURAS 30 A 33: Zenilda (Renata Sorrah) e Vieira (Catarina Abdala)



Fonte: *A Indomada* (1997)

A dubiedade é a chave da relação entre as duas mulheres. Durante a trama, fica implícita a relação entre elas, apesar de nunca ter sido deixado às claras. A página da emissora dedicada à novela deixa também a questão ao descrever a personagem de Vieira: “tem personalidade muito forte, veste-se de modo dúbio, e usa pijama quando dorme na casa de Zenilda” (MEMÓRIA GLOBO, 2013). O “modo dúbio” a que se referem é o fato de Vieira não usar roupas ditas, no caso, como femininas, como vestidos, e preferir camisas, calças e uso de bonés, em uma estética butch³¹.

Ainda que a relação homoafetiva tenha sido negada à personagem Zenilda, o desprezo de Vieira pelos homens e seus gestos “masculinizados” foram destacados ao longo da trama. Em outra ocasião, ao que Zenilda diz que estava apaixonada por um homem e questiona Vieira, a mulher responde: “Olhe, Zenilda. Você sabe muito bem que eu não me interesso por homens. Bando de molengões”. Ao retirar um cliente bêbado do empório, enfrenta o rapaz de igual em uma briga, que expõe o estranhamento aos modos da mulher:

³¹ Lésbica com estética “masculinizada”

Felipe: Vai encarar?

Vieira: Vou sim. Por quê?

Felipe: Pois que se diz na boca pequena aí, é que a senhora morre de medo de homem. Só de ver um, tem gana de sair, ainda para de pavor.

Vieira: Escute aqui, meu rapaz...

Felipe: Você vai me dizer que não é verdade? Ou será que homem pra senhora só serve pra brigar, só se encosta em um se for pra arrancar pedaço, é?

Já ao final da novela, Vieira assume a Casa de Campo para si (o local, que era estigma para a personagem, passa a ser de sua propriedade). A cena final a mostra usando uma espécie de smoking, bem justo ao corpo, avaliando as novas camélias.

FIGURAS 34 E 35: Último capítulo da novela, Vieira (Catarina Abdala) avaliando as “camélias” e a nova responsável pela “contabilidade”



Fonte: *A Indomada* (1997)

Eleonora (Milla Christie) e Jenifer (Bárbara Borges) são apresentadas, desde o início da segunda fase da novela, como duas mulheres estudasas, com pouca vaidade, caseiras e que nunca tiveram um namorado – fato destacado pela família de ambas. Eleonora é médica e trabalha em um hospital da baixada fluminense, já Jenifer começa a trama como estudante de cursinho e depois universitária. As duas mulheres são construídas como filhas perfeitas, que não dão problemas para os pais, bondosas e amorosas com a família. E é a partir desse contexto que se inicia a relação, primeiro de amizade entre as mulheres, até o desenvolvimento da trama do romance entre ambas.

Como Gomide (2006) destacou em sua pesquisa, a representação das personagens ocorreu de maneira discriminatória, mas foi inovadora ao retratar um casal de lésbicas no Brasil. “O casal foi retratado dentro da perspectiva do amor romântico associado aos casais heterossexuais e teve um “final feliz”, nos moldes usuais da narrativa ficcional audiovisual” (GOMIDE, 2006, p.194).

FIGURA 36: Eleonora (Milla Christie) e Jenifer (Bárbara Borges) trocam olhares apaixonados



As personagens ganham uma trilha sonora – *Those Sweet Words*, de Norah Jones –, sinal de destaque como casal dentro da telenovela. Após vários desencontros (tal qual em histórias românticas heterossexuais), as duas assumem o relacionamento. Cabe destacar que são duas mulheres que têm posições sociais privilegiadas – são brancas, de classe média, uma é médica e a outra universitária e filha do ex-bicheiro, líder na comunidade em que vivem. Essa independência social permite uma maior mobilidade das mulheres, que também não desviam do padrão de mulher, com gestos ou roupas “masculinizadas”.

Aguinaldo Silva esperou seis anos para trazer uma nova representação de lésbicas em suas tramas, na telenovela *Fina Estampa*. Ainda assim, a relação entre as mulheres também é mantida de maneira subjetiva, assemelhando-se à representação feita nos anos 1990, em *A Indomada*.

Íris Siqueira (Eva Wilma) é mãe de Álvaro (Wolf Maya) e tia de Tereza Cristina (Christiane Torloni), a qual chantageia há anos guardando um

segredo em troca de dinheiro e boa vida. Alice (Thaís de Campos) é apresentada na trama como secretária pessoal de Íris, ajuda a mulher em seus trambiques e na chantagem contra Tereza Cristina. Na página da emissora dedicada à novela, Alice é descrita como “companheira de Íris”.

A relação entre as duas não é explicada, e vários personagens perguntam Alice o que ela é de Íris, e a mulher se apresenta como secretária da vilã. Alice, assim como Vieira, tem uma estética *butch*, seja pelas roupas, gestos grosseiros, ou pela força ao lutar contra homens, ainda que sequestrada. Frequentemente fala do seu estilo, faz exercícios físicos para ficar “marombada”, coleciona revistas de musculação e comenta sobre as cuecas que usa. Enquanto Íris é interpretada como uma dama da alta sociedade, com gestos finos.

Por conta de seus modos, Alice é constantemente chamada de caminhoneira durante a trama por Crô e Tereza Cristina. Esse também é o motivo de diversas discussões entre Crô, que representa um homossexual afetado, e Alice, que se provocam várias vezes. Os dois se ofendem, justamente, naquilo que se aproximam, que é a subversão da performatividade de gênero: “(Alice) Fala que nem homem, rapaz! (Crô) Igual a você? Fala que nem homem, rapaz!”.

De fato, ao fim da telenovela, as duas mulheres compram um caminhão e partem em viagem, realizando o grande sonho de Alice. Uma alusão à lesbianidade que fica clara apenas para aqueles que associam o fim ao termo “caminhoneira”, utilizado de forma pejorativa para se referir a lésbicas masculinizadas.

FIGURAS 37 A 39: Íris (Eva Wilma) e Alice (Thaís de Campos) “viram caminhoneiras”



Fonte: *Fina Estampa* (2011/2012)

Nas seis personagens observadas, a abordagem através de várias nuances do que seria o desenrolar de um exemplo vida lésbica ou relação homoafetiva ocorre em *Senhora do Destino* (2004/2005), através das personagens Eleonora e Jenifer. As outras duas tramas privilegiam outras funções das personagens no enredo, apesar de haver indicativos de uma subjetividade que não está aberta ao público. A abordagem da lesbianidade se baseia mais, em *A Indomada* (1997) e *Fina Estampa* (2011), na utilização de figuras de linguagem e ironias, fórmulas que se repetem nas tramas – os termos “contabilidade” dito em tom que sugere que as mulheres fazem outra coisa no quarto quando acaba o expediente do bordel, e “caminhoneiras” como um marco da mudança de estilo de vida das mulheres. A metáfora do armário pode ser observada de maneiras diferentes nas três narrativas: enquanto em *Senhora do Destino* há a narrativa da saída do armário e da descoberta da lesbianidade, nas outras tramas, o armário ainda é utilizado como estrutura para resguardar a sexualidade das personagens trabalhadas, que não se afirmam como lésbicas, apresentando apenas indícios da sexualidade. A estrutura do armário se apresenta, dessa forma, como uma base que acompanha a narrativa dessas mulheres. Essas construções são feitas a partir de um ideal feminino em que, além da especulação a partir do âmbito privado, também influencia nas performances da vida pública. São personagens com outras funções em que são lançadas pistas sobre sua sexualidade, captadas por “entendidos”, ou que, apesar de “se exporem”, não negam traços de uma “naturalização” feminina, como a sensualidade, delicadeza e a instituição da família.

4.1.1.3 Padrão hétero

Destacamos neste tópico alguns personagens que, apesar de se auto-declararem homossexuais ou homoafetivos, seguiam um padrão hétero de comportamento. Nesse caso, consideramos como esse padrão, comportamentos inscritos dentro de uma norma heterossexual. A sexualida-

de dessas personagens, portanto, não “afeta” o seu gestual – o que, para o público pode ser considerado como um gestual “normal”, de acordo com o gênero atribuído ao corpo.

Tal qual exposto por Beleli, não se trata de privilegiar neste trabalho um ou outro comportamento, como uma imposição de um modo certo de representar uma identidade LGBTQ+, uma vez que uma sobreposição de uma identidade singular oculta a individualidade das múltiplas identidades (BELELI, 2009). Porém, os personagens apontados não se aprofundam em outros aspectos de identidades homossexuais ou apresentam outras ligações com elementos do mundo LGBTQ+, sendo identificados apenas por sua sexualidade.

Já abordamos uma performance heteronormativa entre as atuações das mulheres de Aguinaldo Silva. Entre os homens, o primeiro com gestuais de acordo com o padrão de gênero é de Paulo Henrique diante de seus superiores ou durante o trabalho, na breve participação do ator Reinaldo Gonzaga em *Pedra sobre Pedra*. O personagem só demonstra sua homossexualidade diante de Adamastor.

Após um salto temporal, o padrão se repete em 2014, durante a telenovela *Império*. Boa parte da trama circula em torno de Claudio Bolgari (José Mayer) e sua relação homoafetiva com Leonardo (Klebber Toledo). O relacionamento entre os dois é mantido “dentro do armário” e a narrativa da revelação, causada por Téo Pereira, é um dos grandes enredos da história.

FIGURA 40: Claudio Bolgari (José Mayer)



Fonte: João Miguel Júnior/TV Globo

FIGURA 41: Leonardo (Klebber Toledo), o aspirante a ator e amante de Cláudio



Fonte: Divulgação Globo

Por se manter “dentro do armário”, o personagem de José Mayer mantém um comportamento típico de pai de família, preocupado com os filhos e marido amoroso. Embora tenha um relacionamento com Leonardo, não possui, em seu círculo social, convívio com outros sujeitos LGBTQ+. Tampouco Leonardo, modelo e aspirante a ator, que embora se assuma desde o início de *Império* como gay, o único com o qual mantém convívio é o amante que o sustenta. O jovem ainda faz o típico galã, com corridas pela praia enquanto espera o “namorado” em um apartamento discreto.

FIGURAS 42 E 43: Felipe (Laércio Fonseca) e Duque (André Gonçalves)



Fonte: Divulgação Globo

Felipe (Laércio Fonseca) e Duque (André Gonçalves) são inseridos na trama para contracenar no desencadeamento da história do armário. De cozinheiro calado, cuja orientação sexual não é mencionada pelos companheiros de trabalho a maior parte da trama, Felipe se transforma em um psicopata que faz tudo para ficar com Enrico, filho homofóbico de Cláudio. Já Duque/Etevaldo, participa ao fim da narrativa para se envolver com Leonardo, após a desilusão amorosa com o rompimento com Cláudio. Embora Duque se autodeclare homossexual desde sua primeira aparição e seja bastante assertivo para se aproximar e conquistar o modelo, não usa roupas ou apresenta gestuais que indiquem sua sexualidade.

Embora um homem gay com padrão heterossexual tenha sido apresentado em 1992, na breve participação de Reinaldo Gonzaga como Paulo Henrique em *Pedra sobre Pedra*, esse tipo de identidade só foi realmente trabalhada por Aguinaldo Silva em sua última telenovela, *Império* (2014). Foram quatro personagens representados que não fugiam das normas de gênero atribuídas ao corpo sexuado, no entanto, a sexualidade está presente no enfrentamento de questões referentes as narrativas que atravessam na trama (são dois relacionamentos homoafetivos e a paixão de Felipe por Enrico retratada em sua participação na trama). Também *Império* é a telenovela em que é reproduzido o maior número de identidades nos trabalhos de Silva. Nela, essas personagens não compõem o que seria um “núcleo LGBTQ+” da trama, mas fazem parte da própria multiplicidade de tipos representada na história, o que só foi abordado, portanto, em sua última telenovela, 30 anos após o primeiro trabalho – em um tempo que ainda vigorava a censura federal e eram outros padrões e possibilidades de representação das identidades e, principalmente, da homossexualidade.

4.1.1.4 E esse machão?

Outra performatividade encontrada foi o estereótipo de machão. Assim como consideramos ações reiteradas ao longo das representações

de uma estética *camp*, também destacamos uma performance exacerbada de masculinidade e virilidade, a que atribuímos o conjunto de características e atitudes esperadas por indivíduos do sexo masculino. De acordo com Oliveira (2004), algumas características foram associadas historicamente aos homens como sinônimo de masculinidade.

Características como potência, poder, domínio, força, coragem, atividade, ousadia, valentia, vigor, eficácia, sagacidade, robustez, probidade, lealdade, firmeza, segurança, solidez, imponência, inteligência, resistência, temeridade, magnanimidade, intensidade, competência, integridade, invulnerabilidade, além de muitas outras, [que] estiveram frequentemente associadas ao ser masculino e foram pensadas como qualidade em si, positivas, desejáveis, dignas de constarem como aquelas nas quais a própria sociedade moderna gostava de se (auto) projetar. (OLIVEIRA, 2004, p. 282).

Aguinaldo Silva diversas vezes transita por esses estereótipos ao representar os supostos machões, muitas vezes homofóbicos, que acabam se interessando (sexualmente/afetivamente) por seus personagens homossexuais (geralmente por um gay de comportamento mais afeminado).

Embora não tenha sido considerado em nosso levantamento como um personagem gay, Claudionor (Heitor Martinez) desenvolve uma relação dúbia com Uálber – personagens de *Suave Veneno*. De um malandro homofóbico que não suportava a presença do guru no bar em que trabalhava, após precisar dos poderes de Uálber para resolver um problema (de ereção), vira um grande admirador e protetor do guru, chegando a apanhar de um bando de bad boys, o que o leva a ser internado em coma entre a vida e a morte. Apesar da dúvida sobre a relação de ambos, chegando ao dilema ao fim da trama se o barman escolheria a noiva Eliete (Nívea Stelmann) ou o guru, Claudionor afirma que o amor que sente por Uálber é apenas de irmão e termina a trama casado com a doméstica. Vale ressaltar, nesse caso, que, embora Uálber tivesse ganhado destaque na trama devido ao carisma do personagem, *Suave Veneno* foi a

trama substituta de *Torre de Babel*, novela que teve várias críticas do público por apresentar um casal de lésbicas assumido, Leila (Silvia Pfeifer) e Rafaela (Christiane Torloni) que, por conta das críticas, foram mortas na explosão do shopping.

Turcão incorpora um típico trabalhador braçal na escola de samba Unidos de Vila São Miguel, forte e descamisado, fazendo o trabalho pesado para Ubiracy, com quem vive um relacionamento. Porém, apesar de só ter tido três cenas em que possuía falas ao longo de toda a trama, suas ações diante do par romântico o denotam como um homem carinhoso, ajoelhando-se aos pés do carnavalesco, carregando no colo, entre outros atos. Constantemente também recebe ordens de Ubiracy – seja como carnavalesco, ou seja, o superior dentro da quadra da escola de samba, ou como parceiro afetivo.

Um *badboy* mal-encarado. Carlão (Lugui Palhares), de *Duas Caras* faz qualquer coisa por dinheiro. Em sua primeira participação na trama, é contratado por Amara (Mara Manzan) para seduzir Bernardinho e tirá-lo do armário diante da família.

Embora tenha praticado relações sexuais com Bernardinho, Carlão não se reconhece como homossexual. Na verdade, se autodenomina “espada”, insistentemente. No primeiro encontro entre os dois, após serem flagrados na cama pela família do cozinheiro, Carlão nega ajuda ao parceiro sexual, e se diz diferente dele, a se considerar por sua “performance”:

Bernardinho: Claro que eles não vão me perdoar nunca. Eu conheço a minha família, Carlão. Eu sei... Mas que bom que eu não tô sozinho nessa história, né? Agora que eu te conheci eu posso contar com o teu apoio...

Carlão: Que papo é esse, rapá?

Bernardinho: Ué, Carlão. A gente tá junto agora, não tá?

Carlão: Foi só dessa vez, mané.

Bernardinho: Mas, Carlão.

Carlão: Mas nada! Eu tenho mulher e dois filhos, tá legal?

Bernardinho: Carlão, a gente dormiu junto. Portanto, você é ga..

Carlão (interrompendo): Macho! Macho. Isso aí que aconteceu entre a gente não pega em mim, não. E ó, eu fui o ativo, hein?

Bernardinho: Mas qual a diferença, Carlão? Me diz.

Carlão: A diferença é que eu sou espada, rapá. Vai dizer que tu não notou pela performance? Eu gosto de outra fruta, meu irmão. E depois, isso aí pra mim foi, foi só uma experiência. Acho que eu bebi muito daquele refrigerante ontem à noite. Ou então tu botou alguma coisa, alguma parada naquele bacalhau que me bateu uma fraqueza, não foi não? Se liga, hein.

Bernardinho: Por favor, Carlão. Não faz isso comigo não, cara. Eu não tô te cobrando nada não. Mas foi você que me cantou aqui, dentro da minha casa. E agora você... Me ajuda, Carlão, eu tô na pior (chorando).

Carlão: Sem essa, meu irmão. Vê se me esquece. E ó. Cuida dos teus problemas sozinho. Eu não tenho nada a ver com isso. E se cruzar comigo na rua é bom tu virar a cara e fingir que eu nunca existi. E agora, tu não me leve a mal não, mas eu vou sair fora. Melhor até sair por ali pra não cruzar com a tua familiazinha aí... (pula a janela)

Bernardinho: Carlão! Carlão, escuta aqui!

A postura do homem ao afirmar que, por ter sido o parceiro ativo, não poderia ser considerado homossexual ou ao menos bi, reafirma uma representação de um imaginário que ainda persiste na sociedade brasileira. Tal concepção se assemelha a relatos reunidos no livro *Frescos Trópicos*, de Green e Polito (2006). O livro traz exposições sobre a homossexualidade masculina no Brasil (entre 1870 e 1980). Entre os relatos (clínicos, antropológicos, policiais, etc.), a questão sobre uma homossexualidade “ativa”, “passiva” ou “mista” é constantemente abordada em diversos documentos e depoimentos. Em um dos depoimentos, de um texto de Zazá, o “problema da passividade sexual” é citado, já que não se é esperado de homens tidos como “machos”.

Procurei, então, o meu homem, que já tinha feito em minha carne a vacina da pederastia, da desgraça e da desonra. Ele cinicamente pegou no meu membro, fez com que ele se endurecesse e exigiu, depois, que eu colocasse no seu ânus. Eu, então, gozei nele e fiquei boquiaberto ao perceber que havia me entregado a um homem que não era

completamente macho e que era, sim, um passivo como eu. Compreendam-se estes homens, pensei eu...

O relato, intitulado “resumo rápido”, mas bem longo, prossegue contando a história de três grandes paixões que Zazá teve a partir desse momento, quase dramalhões cheios de percalços e grandes emoções, se não fossem tão dolorosos. Do trecho citado, é curioso como do texto de Zazá brota o problema da passividade sexual, que ele em nenhuma hipótese poderia esperar do seu parceiro, confundindo, portanto, as suas representações da sexualidade (GREEN; PÓLITO, 2006, s.p.).

Ao longo da trama, Carlão explora e aplica diversos golpes em Bernardinho, ainda com a postura de homem “viril”. Ao final da trama, se pega pensando em Bernardinho e seus “cabelos encaracolados” e, embora ainda mantenha uma postura de badboy, admite para si mesmo que é apaixonado pelo cozinheiro, pedindo em casamento (o amor de Carlão serve como redenção do personagem que, após várias ações criminosas, sofreu um acidente que o deixou no hospital, sendo cuidado por Bernardinho). Ao conversar com uma enfermeira, admite: “Pensando melhor, mesmo sendo espada, sabe que ela tem razão? Quem sabe?”.

FIGURA 44: Carlão e Bernardinho (Lugui Palhares e Thiago Mendonça) após relação sexual



FIGURA 45: Pensando na possibilidade de estar apaixonado por Bernardinho



FIGURA 46: Celebração de união estável entre o casal no último capítulo



No último capítulo, o casal assina um contrato de união estável com pompas de casamento.

Esses personagens baseados em estereótipos de machões são constantemente utilizados pelo autor, atuando como um contraponto à estética afeminada de seus personagens gays. Outros exemplos de “brutos” que estabelecem relações dúbias com homossexuais são Robertão (Romulo Neto), que seduzia e fazia *stripteases* para Téo Pereira em troca de dinheiro, e a relação doentia entre Crô e Baltazar (Alexandre Nero), em *Fina Estampa* (o motorista homofóbico e violento, no filme lançado sobre Crô após o término da novela, ainda sequestra o mordomo no altar, o impedindo de se casar com outro). A própria escolha dos nomes dos personagens que fazem o contraponto indica perfis opostos – Robertão, Carlão, Turcão. Os tons dessas relações, geralmente associados à comédia, também são indicativos da narrativa de Aguinaldo Silva que tende ao deboche e à sátira tanto de seus personagens gays como também dos

padrões sociais que, comumente, são os padrões de gênero associados ao preconceito e à LGBTfobia.

4.1.1.5 Performance gay por heterossexual

Entre as situações e personagens analisados, nos deparamos no universo de Aguinaldo Silva, com o personagem Jojô (Wilson dos Santos). O dono da uisqueria (uma espécie de bordel e casa de *striptease*) finge ser homossexual, mas é casado com Eunice (Gottscha) e tem quatro filhos. Jojô se afirma como gay para os outros personagens, clientes e as mulheres do bordel, diversas vezes. Em seu discurso, afirma para a esposa que, para ele, “ser gay é uma decisão mercadológica”, uma vez que trabalha no ramo do entretenimento.

O personagem reproduz em suas falas e atos o estereótipo preconceituoso sobre a atuação como profissional em uma área é facilitada dependendo de uma condição sexual. Há uma representação performática em que, dentro da história, o personagem interpreta um tipo masculino, com trejeitos e gírias que não utiliza nas situações em que se encontra a sós com a esposa e os filhos. A estética de Jojô durante a performance ultrapassa os limites gestuais típico dos sujeitos *camp*, uma vez que potencializa o estereótipo de maneira debochada – o homem que se passa por gay ao virar a mão, afinar a voz e agir de maneira afeminada.

É o personagem que ensina às mulheres da casa as coreografias sensuais e a dançar *pole dance*. Afirma ter feito balé no Maranhão antes de se mudar para o Rio de Janeiro. Além do gestual, os figurinos de Jojô também tendem ao excesso, com roupas justas e acessórios.

Em uma das vezes que Diva cobra que o empresário assuma o relacionamento na favela, ele afirma:

Jojô: Eu preciso manter as aparências. Tu vai sozinha e depois lá em casa eu te encontro.

Diva: Eu não gosto nada dessa história de você ficar bancando o frutinha.

Jojô: Eu já te falei que ser gay hoje em dia é positivo. Dá status.

Após quase ser descoberto na comunidade quando Diva conta que o empresário é casado com ela para livrá-lo de Carlão (uma cena escrita para ser cômica, embora relate um assédio violento), Jojô reúne os moradores para fazer uma “declaração importantíssima”: reafirmando que é calúnia a notícia de que é heterossexual.

É mentira. Eu não sou, eu não fui. Eu nunca serei um heterossexual. E para provar a sinceridade de minhas palavras, eu quero esclarecer que Diva, a estrela do meu show, só fez essa declaração calamitosa com o intuito único e exclusivo de me defender das garras de um malfeitor. Um aproveitador, um explorador da ingenuidade alheia. E portanto eu dou a minha palavra de honra que definitivamente, eu não sou casado, eu não tenho quatro filhos, eu sou gay assumido e com muito orgulho, muita honra. E continuo sendo o mesmo Jojô de sempre.

Embora quase tenha sido desmascarado, Jojô mantém a mentira, ajudado por sua esposa, até o fim da novela, quando deixa o ramo da prostituição e transforma a uisqueria em uma casa de shows.

FIGURA 47 E 48: Jojô (Wilson dos Santos) ensaiando as mulheres da uisqueria.



Jojô é o único personagem que finge ser homossexual para tirar vantagem nas histórias de Silva. Ele é dissonante dos outros tipos representados pelo autor uma vez que, em algum momento de todas as outras narrativas, os personagens LGBTQ+ enfrentam obstáculos devido ao

preconceito a respeito de sua identidade. Já no caso do dono da uísqueria, há uma vantagem, inclusive econômica, perante seus clientes pelo fato de ser gay. Também está associado ao universo da prostituição (bem como Adamastor e Zenilda), circulando melhor entre as mulheres por sua homossexualidade, como se isso o igualasse a elas. O que é contraditório, nesse caso, é que embora também atue na mesma comunidade em que Bernardinho vive, Jojô não enfrenta fúria de preconceituosos da trama por “ser” gay. A violência que atinge a uísqueria – tal como a que atingia o Grêmio Recreativo, em *Pedra sobre Pedra*, ou a Casa de Campo, em *A Indomada* – está associada à prostituição, outra prática sexual que vai contra “a moral e os bons costumes”.

4.1.1.6 Travestis, Transexuais e *Crossdressers*

Ao longo da obra de Silva, identificamos quatro sujeitos que nos apresentam diferentes limites discursivos entre corpo e gênero. Apesar de agruparmos em uma mesma “categoria performativa” as personagens Ninete e Astolfo (Rogéria), em *Tieta* e *Duas Caras*, respectivamente; Fabricia (Luciana Paes), em *Fina Estampa*; e Xana Summer (Ailton Graça), em *Império*, apresentam nuances representativas e de corporeidade distintas.

Atriz e cantora, Rogéria, que em vida era conhecida como “a travesti da família brasileira” fez duas participações nas histórias de Aguinaldo Silva, com um hiato de 18 anos. Rogéria começou a carreira de atriz no teatro em 1964, no espetáculo *Le Girls*, dirigido por João Roberto Kelly. Trabalhou nos palcos, em programas de auditório como jurada e em algumas produções da Rede Globo. Aguinaldo Silva conta, em seu livro, que conhecia a travesti desde os tempos de teatro, quando ia assistir a seus shows no Rival, época em que era festejada pelo público (SILVA, 2016). Rogéria não negou também seu nome de batismo, Astolfo, e não se negava como homem. Em entrevista ao *Correio Braziliense*, em 2016 declarou: “Há quem queira que eu me livre de Astolfo. Jamais o farei. Morro de orgulho dele e adoro esse lado homem. Por isso nunca fiz operação”.

Embora as participações da atriz nas duas tramas tenham sido relativamente pequenas (em *Tieta*, Rogéria atuou em seis capítulos e, em *Duas Caras*, três), principalmente na primeira novela, seu papel, Ninete, é bastante relevante, integrando a narrativa, ainda que apenas através da menção de outros personagens, sendo o elo entre Santana do Agreste e São Paulo (a pequena cidade do agreste que não conhecia a luz à moderna megalópole brasileira). em ambas as tramas, as personagens se mostravam profissionais extremamente competentes – Ninete como contadora de Tieta (Betty Faria) e Astolfo como assistente de Dolores Maciel (Vera Fisser).

Por muito tempo, em *Tieta*, a identidade da contadora era um mistério para os moradores de Santana do Agreste. A ideia que faziam era que de chegaria um “mulherão” na cidade. A protagonista já havia anunciado que a vinda da amiga traria uma surpresa e causaria espanto na cidade:

Carmosina: Oxe. (Timóteo) Não fala porque se beira de medo de Elisa. Mas eu acho que ela é um mulherão. Né?

Tonha: E é Tieta?

Tieta: Isso não tem a menor importância, Tonha. Porque o que Ninete tem é uma boa cabeça pros negócios. E vai lhe sacudir mermo. Viu dona Tonha.

A chegada de Ninete é esperada por toda a cidade. Comentam como é elegante, “uma senhora muito fina, muito distinta”, mas que “há algo estranho com a mulher”. De fato, as personagens de Rogéria apresentam figurinos bastante elegantes, como uma senhora de alta classe média (roupas que se assemelhavam também ao estilo da atriz). Em ambas participações, os cabelos eram alinhados em penteados com bastante laquê, joias e adereços sofisticados, lenços e vestidos em musseline.

A discussão sobre quem realmente seria a Ninete passa pela revelação de que, na realidade, tratava-se de um homem. Na trama do fim da década de 1980 não é abordada uma discussão de uma identidade travesti ou transexual, Ninete é diferente porque é e se veste como se sente bem, porém, aos olhos de outros personagens, que fazem o papel de moradores do agreste no Nordeste brasileiro, seria um homem velho que

se veste de mulher. A revelação de sua condição também se dá a partir do deboche, em que, no bar, o personagem Amintas (Roberto Bonfim) – ao assediar e ultrapassar os limites diante de uma mulher – aperta o bumbum da contadora que bate nele “como homem”.

Amintas: O que é isso moça? A senhora enlouqueceu, é?
Ninete: Moça coisa nenhuma, cara! Tá vendo alguma senhora aqui na sua frente? Fique sabendo que meu nome é Valdemar!
Osnar: Valdemar!
Perpétua: Ele é homi!

Mais tarde, na casa de Tieta, Ninete comenta que, embora não goste de escândalos e sempre ter procurado fazer “uma mulher fina”, não conseguiu suportar a provocação. As personagens riem dizendo que a cidade nunca mais seria a mesma após a passagem da travesti e ainda brinca que Amintas teria sido o “premiado”. Diante do estranhamento de Tonha (Yoná Magalhães), madrastra ingênua de Tieta, Ninete exclama que é, de fato, homem:

Tonha: Oxente... É... Desculpe... Mas é que eu... Eu acho... Parece que eu não tô entendendo é nada não. Vocês tão rindo, rindo, mas rindo é de quê?
Tieta: Tonha. Sabe que que é? É que Ninete não é exatamente o que tu pensa que ela é.
Ninete: Eu nunca disse pra ninguém que eu era uma mulher.
Tonha: Oxente, e se não é mulher, então você é o que?
Ninete: Homem!
Tonha: E é homem, é? Mas, entonces, por que que se veste assim?
Ninete: Isso é uma outra história minha querida. Na viagem elazinha vai contar tudo pra você. Tá?

Outra suposição levantada com a revelação de Ninete era sobre a amizade entre ela e Timóteo (Paulo Betti), nos tempos em que Tieta o teria enviado para São Paulo. O medo do homem de que descobrissem a verdade sobre Ninete era devido “às preferências” que possuía quando solteiro/jovem. Preferências essas nunca ditas de fato, mas citadas fre-

quentemente pelos personagens – o não dito que ficava subentendido aos telespectadores. A notícia se espalha na cidade, causando estranhamento (e revolta) entre os moradores – as reações LGBTfóbicas serão tratadas no tópico sobre LGBTfobia. Uma das reações menos esperadas foi a do padre, que diz não a condenar, já que não teria culpa por “seguir os próprios impulsos da própria natureza”, sendo chamado de comunista pelas beatas da cidade. O padre, visto como autoridade na cidade, afirma que não faria nada a respeito de Ninete, “desde que essa criatura não entre na igreja vestido de mulher”. O discurso é de que: cada um deve cuidar das próprias vidas.

Ninete estava inserida em uma história contada em uma cidade típica do interior que, antes do retorno de Tieta, parecia parada no tempo. A filha da terra conseguiu levar “luz” ao lugar, o que simboliza tanto a energia elétrica como também a inserção de um pensamento moderno, “esclarecido”, que fugia dos bons costumes e das regras ditadas pela Igreja e por coronéis. Também traria mudanças representadas pela inserção da televisão, eletrodomésticos e novos modos de se portar dos habitantes, os “obrigando” a aceitar as mudanças sociais trazidas pelo progresso, entre elas, também, a identidade da travesti.

FIGURAS 49 A 51: Participação de Rogéria como Ninete em *Tieta*



Se a performatividade de Ninete não foi mais explorada em 1989, tampouco uma subjetividade de gênero seria abordada 18 anos mais tarde, na segunda participação de Rogéria. A atuação da travesti foi curta, como assistente da fotógrafa que fazia um calendário com os mecânicos da oficina de Antônio. Os homens (que encarnam estereótipos de machões, mecânicos, fortes e desleixados) estranham os modos de Astolfo, no entanto, demonstram uma relação respeitosa e obedecem suas ordens ao se arrumarem para a sessão de fotos. Ao encostar em um dos homens que se retrai, em sua aparição, comenta: “Epa o quê? Acho que esse aí nunca levou uma mordida de cobra”, o que leva para um lado mais leve a sua posição na trama.

Duas décadas depois, a passagem da travesti pela trama não chocaria uma cidade inteira, como no caso da primeira novela. A personagem ainda é abordada como uma surpresa diante de um universo comumente machista, porém não há um movimento de rejeição de outros personagens diante de sua figura, ou é tratada como um sujeito que foge às regras da natureza. Consideramos, nessa nova participação, alguns elementos temporais e sociais que podemos usar a título de comparação diante de sua atuação em *Tieta*. As transformações não são representadas pela personagem em si (que se assemelha com a primeira interpretação), mas com os contornos sociais em que ela aparece.

Duas Caras faz parte da segunda fase do autor, que sai das cidadezinhas do interior e são retratadas no Rio de Janeiro (ainda que aborde a vida da comunidade fictícia da Portelinha). Enquanto *Tieta* se passava no Agreste, em uma cidade em que não havia sinal de modernidade (sequer eletricidade), em *Duas Caras* já é incorporada uma realidade mais moderna, que não associa a imagem da travesti a uma força do mal (embora a homofobia baseada no discurso religioso seja também retratada nessa trama). Também não há um discurso para que os outros personagens (e também o espectador) sobre o que deve ser considerado normal e o que não deve ser encarado como contra as “leis da natureza”.

O tom cômico é utilizado mais uma vez pelo autor, ao inseri-la em

um núcleo formado por homens mais rudes, durante a produção de um calendário que realçava justamente a masculinidade de homens simples. Apesar do incômodo dos mecânicos com a interferência de Astolfo, destacada pelos desvios diante dos toques para ajustá-los para as sessões de fotos, não há tratamento homofóbico ou violência em relação à travesti.

Nessa nova reinserção de uma travesti em suas histórias, após quase vinte anos sem abordar a temática, a pequena participação traz uma contemporaneidade em que, embora ainda seja uma pessoa que se destaca justamente por sua identidade de gênero, não é alvo de ações que com o intuito de expulsá-la do convívio social ou que não poderia circular em um ambiente específico (a igreja, a oficina mecânica, a telenovela). Essas participações abririam espaço para outras representações sobre identidades que fogem da binaridade de gênero, mais extensas e que apresentassem outros debates para duas tramas seguintes de Silva.

FIGURAS 52 E 53: Astolfo (Rogéria) como assistente de produção fotográfica em *Duas Caras*



No caso, a travesti mantém seu nome de batismo – o mesmo nome de Rogéria – e também se posiciona como homem na resolução de conflitos (ainda que bem menores e já após ter o respeito dos homens da oficina, que a veem apenas como profissional).

Na oficina. Seu Antônio está conversando com a fotógrafa (Vera Fisher) que quer que ele também pose para o calendário.

Antônio: Se a senhora fosse um homem eu ia apelar pra ignorância.

Astolfo (chegando): Ela não é. Mas eu sou.

Dolores: Ainda bem que você veio, querido.

Astolfo: Vim. vim meu amor. E aí? Vai encarar?

Antônio: Isso ai tá me parecendo chantagem. Coação.

Nessa participação, Rogéria faz uma atuação de si mesma, a começar pelo uso de seu nome masculino. A performance da atriz se mistura a sua performatividade de gênero. Ressaltamos que a atriz é conhecida do público desde a década de 1960, sempre seguindo os moldes e gestos femininos – de uma mulher fina e elegante, tal qual as personagens. Gestualidade mais refinada, maquiada, com os cabelos alinhados e roupas e joias exuberantes.

Gastaria menos tempo para a inserção de outra personagem que brincasse com os papéis de gênero nas tramas de Silva. Dessa vez é Fabrícia, uma das “maridas de aluguel” de Pereirão (Lília Cabral). A personagem é interpretada por uma mulher cisgênero (Luciana Paes) e não há gestual ou interferências em sua aparência que sugiram que se trata de uma mulher trans. A participação de Fabrícia é como uma personagem secundária. Com poucas falas, aparece sempre entre as funcionárias da protagonista em sua loja ou consertando algo. Só após começam os comentários de que haveria “algo errado” com a mulher, o fato de ela nunca se trocar na frente das outras mulheres, o que se justifica por “ser tímida”.

Assim como Ninete, há um tom de deboche na narrativa em que Fabrícia é forçada a revelar aquilo que seria o seu grande segredo. A mulher foi flagrada (stalkeada?) enquanto se trocava no vestiário pelo personagem Quinzé (Malvino Salvador). Embora tenha sido feita para parecer um “acidente”, Quinzé, ao entrar no vestiário e ver a mulher de costas e nua, ao invés de sair ou pedir desculpas, para e fica observando que ela teria um “corpão”. Nesse caso, ainda que o corpo da atriz não seja explicitamente mostrado para o espectador, nessa sequência, o corpo feminino é apresentado como objeto a ser mirado (usado) por um homem. Tal costume já faz parte das convenções nos diferentes campos audiovisuais (desde as pinturas às telenovelas, o corpo da mulher exposto para ser examinado por homens, como um objeto visual) (BERGER, 1999). Quando Fabrícia se vira nua para Quinzé, que vê o órgão genital masculino, há o choque, traduzido por gritos do homem.

FIGURAS 54 A 57: Sequência em que Fabrícia (Luciana Paes) tem seu segredo (ou seu pênis) revelado



Há violência nessa sequência, ainda que não seja física e que a cena seja apresentada como algo “engraçado”, uma mulher que “é” homem. E, no diálogo que sucede essas imagens (já no capítulo seguinte), a mulher que tem que se explicar diante da indignação das colegas de trabalho.

Quinzé: Eu tô falando pra vocês. Você acha que todos esses anos de estrada eu não sei definir o que é um homem o que é uma mulher, meu Deus do céu. Pelo amor de Deus. A Fabrícia é homem. Eu tô falando. É homem!

Fabrícia: Peraí. É transexual. É esse o nome. Que eu já tô na fila pra ser operada.

Gigante: Eu até te achava jeitossinha...

Lourdes: Toma jeito, seu cachorro.

Griselda: Chega. Todo mundo! Homem Fa... é... Eu fui pega de surpresa. Não sei nem o que dizer.

Fabrícia: Mas eu sei, dona Griselda. Me desculpa ter enganado a senhora.

Índia: Você enganou todo mundo, sua... seu.

Griselda: Chega! Chega! Agora quem fala aqui sou eu. Ô... Então. Os documentos que você me apresentou. A carteira de trabalho, tudo lá dizia sexo feminino (batendo as mãos como gesto para confirmar o que viu).

Fabrícia: Eu sei, Dona Griselda. É tudo caô. Eu comprei ela no iu... “luessei”.

Gigante: Sim. documentação dos Estados Unidos.
Fabrcia: Não! U.S.A. Uruguaiana com “Squina” com a Alfandega. Você conhece?
Griselda: Seja lá onde for, é falsificação de identidade. Meu filho, minha filha. É...
Fabrcia: Dona Griselda.
Griselda: Você pode ser presa por causa disso.
Fabrcia: Dona Griselda. Falsa identidade seria dizer que eu sou homem. Mas tudo bem. Eu vou embora.
Lourdes: Isso. Vai mesmo sua coisa falsa.
Zélia: É. Vai e não volta mais. Viu?
Deborah: Imagina. Ficou vendo a gente nua esse tempo todo.
Gigante: E daí? E daí? Não gosta da fruta.
Fabrcia: Desculpa, gente. Eu não queria ter enganado ninguém não, tá? Já vou embora.
Griselda: Um minutinho só.
Fabrcia: Dona Griselda. Por favor, não me denuncia.
Griselda: Jamais faria uma coisa dessas. Que isso? Não sou dedo-duro. Vamo fazer o seguinte. Hoje, você cumpre a sua jornada de trabalho. Enquanto isso eu vou pensando e no final do dia eu digo o que que eu vou fazer com você.
Fabrcia: Tem certeza?
Griselda: Absoluta. Ô Gigante. Você pega as tarefas, que já tão todas divididas e dá pras maridas que eu tô precisando de um café.

Os discursos dos personagens demonstram também alguns preconceitos de gênero que ainda perpetuam na sociedade. A começar por Quinzé, que é categórico ao afirmar que Fabrcia seria homem, já que “saberia a diferença”. Embora a personagem esclareça que é transexual, e ainda se justifique por estar na fila para fazer a operação (reforço da autoridade médica no discurso), a indignação é que ela teria enganado todos no local de trabalho. Por fim, a associação entre gênero e sexo, em uma fórmula simplista que, já que Fabrcia se entende como mulher, não “gostaria da fruta”, ou seja, uma identidade feminina seja o suficiente para definir a sua orientação sexual, voltada para o gênero masculino – em momento algum a personagem declarou sua orientação sexual.

Em seu estudo, Berenice Bento (2006) apresenta uma concepção que vai de encontro a esse imaginário simplista que vê uma ligação direta entre sexo e gênero. Segundo a autora: “Quando se problematiza a relação dicotômica e determinista entre corpo e gênero, outros níveis constitutivos da identidade se liberam para compor arranjos múltiplos fora do referente binário dos corpos” (BENTO, 2006, p. 21). A identidade da personagem é vista como desestabilizadora, “perigosa”, para as relações que ela tinha estabelecido naquele momento, ainda que a vivesse de forma silenciada e marginalizada, reproduzindo o tratamento muitas vezes dado na “vida real” às “identidades sexuais de oposição” (LOURO, 2008).

Em contraponto, apesar de assumir que teria escondido a “verdade” dos companheiros de trabalho, a personagem é categórica ao afirmar que “falsa identidade seria dizer que eu sou homem”. De acordo com Bento (2006), a “mentira” seria uma das estratégias discursivas de transexuais, ao se posicionarem na sociedade e até como um mecanismo de sobrevivência em campos sociais fundamentados a partir da heterossexualidade. O trabalho é um desses campos.

Após o dia de trabalho, ao retornar à empresa, Fabricia é informada por Griselda de que poderá continuar com o seu emprego e que providenciasse os documentos originais para o registro profissional. No entanto, enquanto não fizesse a operação estava estabelecido que a personagem deveria utilizar o “banheiro dos homens” (a personagem Griselda/Pereirão utiliza essa expressão). Tal recomendação se assemelha ao projeto de lei 9741/2018³², apresentado em março de 2018 pelo deputado Sóstenes Cavalcante (DEM-RJ), que determina que transexuais que utilizem os banheiros destinados ao “sexo” a que se identificam podem ser presos de seis meses a um ano de prisão – o projeto altera uma lei de 1941.

Ao encerrar desse enredo, a personagem pede à patroa: “Dona Griselda. Se der pra chamar de ela, prefiro”. A reafirmação da identidade

³² Até a conclusão deste trabalho, o projeto constava como uma Proposição Sujeita à Apreciação do Plenário da Câmara dos Deputados. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2169048>>

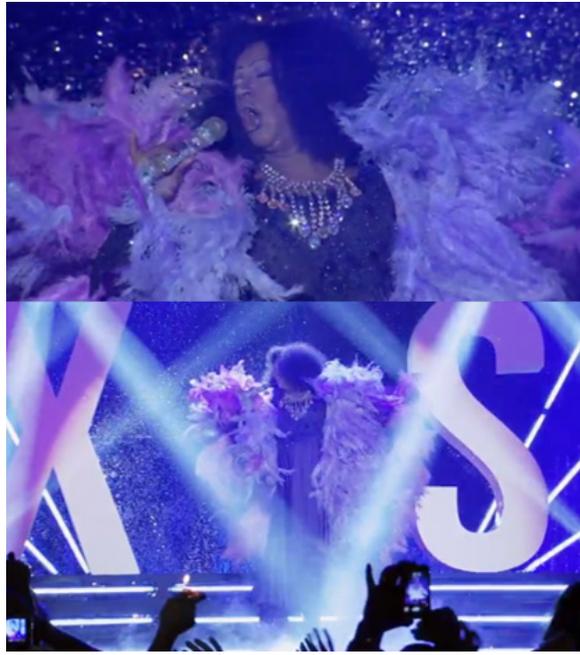
feminina pelo pronome de tratamento reforça o lugar social da personagem. Após esse capítulo, a identidade ou a sexualidade de Fabrícia não são mais mencionadas na telenovela.

FIGURA 58: Xana (Ailton Graça) como cabeleireiro, um dos estereótipos utilizados pelo autor na composição do personagem



Três anos mais tarde, em *Império*, Xana Summer, personagem interpretado por Ailton Graça, também rompeu, à sua forma, com os padrões de gênero. A performance do personagem é baseada em diversos estereótipos atribuídos aos sujeitos LGBTQ+. Sua caracterização física passa por roupas femininas, com vários acessórios como lenços e bijuterias. O gestual é exagerado e a voz trabalhada por seu intérprete é bem afinada, com constantes gritos e expressões faciais. Como profissão, Xana é cabeleireiro, outro estereótipo atribuído a trans e travestis. O nome do personagem é baseado em sua ídola Donna Summer, cantora de sucesso internacional, principalmente nos anos 1970, na qual Xana se caracteriza para fazer apresentações nas festas de Cosme e Damião – a performance se aproxima às apresentações de drag queens, que questionam justamente a performatividade dos gêneros, baseadas em interpretações e expressões lúdicas das normas de gênero, subvertendo-as a partir do exagero.

FIGURAS 59 E 60: performance drag de Xana como Donna Summer



No discurso de Xana não há uma autodefinição de gênero. Pelo contrário, o discurso aposta justamente nas contradições. Apesar de em alguns momentos afirmar que gostaria de ser mãe e no começo da novela os personagens que a rodeiam a tratarem pelo pronome feminino, Xana se refere a ela mesma utilizando a flexão de gênero masculina.

No capítulo 80, a personagem afirma que não se encaixa em rótulos, por isso não se define a partir de um gênero.

Com Naná, Lorraine e Juliane, comentando sobre o blog de Téo Pereira:

Xana: Sabe o que que eu acho? que esse Téo Pereira é um tremendo de um safado. É isso que eu acho, sabe? Ah, que isso. Só sabe falar e escrever no blog dele o mesmo tema: o gay! Ou quer tirar de dentro do armário. Diz que um homem beijou outro. Ah, que que é isso, gente? Pra ele, todo mundo é e diz que não é. Humm. Olha aqui! As pessoas ingênuas vão acabar achando que todos os gays são iguais ao Téo Pereira. Sabe? Fofoqueiro. Malvado. Cruel.

Naná: É. Mas tu por exemplo, bee. Tu é um homem digno.
Lorraine: E com um coração enorme. Gente de bem, né?
Xana: Peraí! Cês tão colocando a minha viola no mesmo saco do Téo Pereira? Por quê?
Lorraine: Aah. Qual é? Tu vai fazer igual ao pai do noivo e esconder o jogo? Ah, todo mundo sabe que tu é Xana.
Juliane: Um Crossdresser.
Lorraine: Cos o quê?
Naná: Isso é marca de bicicleta?
Juliane: É um homem que gosta de se vestir de mulher.
Lorraine: Aaah. vai me dizer que tu não “apreceia” um bofe?
Xana: E você já me viu com algum por acaso?
Lorraine: Ver, ver, eu nunca vi mermo não. Mas...
Xana: Mas o que, Lorraine? Olha. quem é que dorme comigo toda noite? E de babydoll.
Naná: Acoxuda aqui. É claro.
Lorraine: Peraí. Vocês tão me dizendo que vocês dois...
Xana: O que eu tô te dizendo é que as aparências enganam. É isso.
Lorraine: Então. Por que tu chama ele de bicha?
Naná: É uma forma carinhosa.
Lorraine: Ih, rapaz. (inaudível). Mas peraí. Se tu não pega bofe, se veste assim e vira essa mão por quê?
Xana: Ai, Lorraine, meu Deus. Lorraine, é uma satisfação pessoal sabe. É uma necessidade que eu tenho de me vestir de mulher. Sem trocar de gênero. Eu não desejo trocar de gênero. Olha. Se você reparar bem, eu sempre me refiro a mim mesmo no masculino. Você já viu eu pedir pra criança me chamar de tia Xana? Não. Não. É tio Xana. Esquece. Eu não vou ficar te explicando essas coisas não. Porque, olha, vai confundir a sua cabecinha.
Juliane: Vou facilitar pra Lorraine: Xana não se enquadra em rótulos. Não é isso ou aquilo. Xana é Xana e ponto!
Naná: É. Xana é tanta coisa. É ex-capoeirista, ex-enfermeiro, e...
Xana: Deixa pra lá, meu deus do céu. Olha. a Juliane acertou, sabe. Acertou na mosca. Não me encaixem onde eu não encaixo. Tá? Respeitinho, tá bom? (ENGROSSA A VOZ) E respeito é bom e eu gosto. E conserva os dente. ENTENDEU? Dá um beijo na testa de Lorraine e sai gargalhando.

Essa passagem é importante, pois é nela em que Xana se posiciona em relação à sua identidade. Também é um momento mais didático em que ela

tenta explicar para Lorraine o porquê de se vestir como mulher, ainda que mantenha relações com a amiga e manicure, para quem se declara depois.

Outro elemento que faz parte da composição de Xana é a sua fé. O personagem reúne diversas crenças. Em sua casa, mantém um altar na casa que une vários elementos de diversas religiões. Tem um buda, velas, terço, cruz com o cristo, estrela de Davi, incenso, um maneki neko (gato da sorte japonês), entre outros. Ainda é caracterizada como uma pessoa bondosa, que abriga os amigos que passam por necessidade em sua casa e o responsável por organizar a festa de Cosme e Damião na comunidade.

Figuras 61 a 63: Elementos da fé de Xana mostrados em detalhe



A certa altura da história, ao tentar adotar o afilhado, Luciano (o que se torna uma barreira justamente devido à identidade de Xana), o personagem acaba interpretando um novo papel para tentar enganar a assistente social: Adalberto, que seria ele mesmo como um homem. O nome de batismo de Xana é usado nos encontros com a responsável pelo processo de adoção, já que Naná havia afirmado que teria um noivo. Ao performar como um homem, Xana subverte mais uma vez os padrões de gênero uma vez que, agir com gestualidade e voz masculina é o que iria contra uma performatividade já entranhada em si. Nesses momentos, com terno e tentando se passar por um “homem sério”, o personagem comete diversos deslizes seja com gestos delicados ou com escape de voz e expressões afeminadas, assim como Naná acaba o chamando de Bee a certa altura

(que ele dá uma desculpa por ser apelido de bíceps, apelido de academia).

FIGURA 64: A câmera se aproxima do rosto de Xana, surpresa para os outros personagens ele vestido de terno



FIGURA 65: Apesar de tentar performar a partir de uma gestualidade masculina, o personagem comete deslizes em seu gestual e entonação



Essas personagens fogem do padrão binário (macho/fêmea, homo/hetero), comuns nas suposições de gênero, trazendo nuances que vão muito além do desejo em uma definição sexual. Retomando conceitos da teoria da construção social, é possível ver, através de tais representações distinções entre “atos sexuais, identidades sexuais e comunidades sexuais”.

Na verdade, em muitos trabalhos recentes sobre culturas sexuais e sobre a construção social de relações sexuais, até mesmo as noções de gênero e de identidade de gênero têm sido, cada vez mais, questionadas; O que significa ser macho ou fêmea, masculino ou feminino, em contextos sociais e culturais diferentes, pode variar enormemente, e a identidade de gênero não é claramente redutível a qualquer dicotomia biológica subjacente. Todos os machos e fêmeas biológicos devem ser submetidos a um processo de socialização

sexual no qual noções culturalmente específicas de masculinidade e feminilidade são modeladas ao longo da vida. É através desse processo de socialização sexual que os indivíduos aprendem os desejos, sentimentos, papéis e práticas sexuais típicos de seus grupos de idade ou de status dentro da sociedade, bem como as alternativas sexuais que suas culturas lhes possibilitam (PARKER, in: LOURO, 2000).

O personagem Xana ainda passa por um processo difícil para conseguir adotar afilhado, movido, em boa parte pelo preconceito da sociedade sobre a capacidade de conseguir dar uma criação “normal” para uma criança, justamente devido a sua performatividade. No final, consegue formar uma família (o processo de adoção é feito em nome de Adalberto), com Naná, com quem se casa, Luciano, e Antônio, o namorado de Naná que passa a viver com eles – processo detalhado no tópico família.

Nessas quatro personagens, vemos a operação na representação das performatividades de gênero que rompem os limites do corpo. Ainda só são tratadas as discussões sobre as transformações sobre o corpo em direção ao feminino, não havendo um exemplo de uma transexualidade masculina – a contraponto de uma maioria de personagens gays. As abordagens também transformadas com o passar dos anos, uma vez que Ninete é a primeira personagem no âmbito temporal que analisamos, cuja curta participação trazia a bandeira do entendimento das travestis como uma pessoa que segue a sua natureza, e a necessidade de se abrir a cabeça em prol da aceitação dessas pessoas (ainda que não seja vista como mulher, fato ressaltado diversas vezes, inclusive pela personagem). Embora a orientação de gênero tenha sido tratada (mais de vinte anos depois), além da introdução da possibilidade de uma cirurgia de redesignação de gênero, o preconceito e a necessidade de que o núcleo em seu entorno a aceite – impondo limites, como o uso do banheiro – ainda se faz presente sobre a realidade desses sujeitos. As narrativas só ultrapassam os limites da mera aceitação – e de uma curta participação, tornando possível incorporar as trajetórias desses sujeitos à trama da telenovela – em *Império*, sua última telenovela, exibida em 2014. Apenas nessa última representação há uma complexificação da existência desses

sujeitos, com a inserção de tramas como a sexualidade (não permitida às outras), parentalidade, performance ou até à fixação da personagem na trama e comunidade, tendo uma casa como parte do cenário da trama, temas abordados nos próximos itens analíticos.

4.1.2 Sexualidade

Ao longo do intervalo de 25 anos entre a primeira telenovela do nosso *corpus* de pesquisa (*Tieta*, 1989) e a última (*Império*, 2014), podemos pautar transformações, além da representação de personagens de identidades LGBTQ+, da sexualidade e das relações afetivas desses sujeitos. Se a representação das identidades LGBTQ+ e das homossexualidades apresentam importantes elementos para a visibilidade de questões referentes a esses sujeitos, por muito tempo, a sexualidade dos mesmos – ainda que não seja a única definidora em uma formação representacional, é uma das questões fundamentais na composição das personas analisadas – ficou invisibilizada, desde situações como beijo ou toques eróticos ao sexo entre personagens do mesmo sexo/gênero. Mesmo em casais homoafetivos, os níveis de intimidade não costumam ultrapassar limites que não são impostos a casais heterossexuais.

Mello (2005), ao abordar a conjugalidade homossexual no Brasil, destacou a constituição de um imaginário social no país que atribuía uma

imagem “perversa” e “pouco humana” associada a lésbicas e gays, embora continuem a ser preponderantes as representações sociais que os definem como “máquinas sexuais”, cujas identidades seriam construídas, afirmadas e vivenciadas em torno do exercício permanente da sexualidade, especialmente no caso dos homens (MELLO, 2005, p. 200).

No entanto, nas representações que acompanhamos, ainda que baseadas em estereótipos sobre os sujeitos LGBTQ+, a sexualidade em si apresenta contornos mais reservados, às vezes até inexistentes, compondo uma atmosfera de segredos e ironias. Sobre a exibição da intimidade de persona-

gens lésbicas, gays ou bissexuais, Raley e Lucas (2010) destacam que é um passo importante para uma aceitação mais completa não só na televisão, como também para o público em geral. Enquanto a personagens heterossexuais são permitidas as demonstrações de afeto – incluindo beijos e sexo,

os personagens gays, lésbicas e bissexuais não têm muitas vezes qualquer ligação com a comunidade gay, muito menos a relação íntima de um parceiro (Bux, n.d). Mesmo quando um parceiro ou amante está presente, sua interação é limitada a um abraço sem paixão, um abraço ou um toque consolador (RALEY; LUCAS, 2010, p. 25, tradução nossa).

A nenhum dos 25 personagens observados foi permitido o beijo romântico ou a exibição de cenas de sexo, sendo o mais próximo disso os selinhos entre Eleonora e Jenifer (*Senhora do Destino*), e um beijo (que não ultrapassa os limites do selinho) no último capítulo de *Império*, entre Cláudio e Leonardo. Tais restrições podem estar associadas às barreiras impostas na própria sociedade brasileira referentes a personagens e também a sujeitos homoafetivos.

Nos anos 1990, embora os personagens masculinos demonstrem atração e sentimento em relação a homens específicos (Adamastor nutria um amor desde a infância por Carlão, enquanto Uálber demonstrava interesse por Claudionor, que chegou a corresponder a afeição, mas não atingindo um relacionamento), não ultrapassaram os limites de um amor não-correspondido. A sugestão de uma vida sexual a Adamastor é apresentada, ao fim da novela, com a visita de um “amante misterioso” que, sem mostrar o rosto, adentra no quarto do dono do Grêmio Recreativo.

Em *A Indomada*, como apontado anteriormente, Zenilda e Vieira viveriam um relacionamento lésbico, que foi rejeitado pelo público, levando Aguinaldo Silva a mudar a trama das mulheres. Uma relação entre as mulheres ficava subentendida pelas noites que Vieira passava no quarto da amiga. Frequentemente, principalmente no início da trama, fica à espera de Zenilda, no quarto da dona do bordel, para fazer a sua “contabilidade” (o tom de ironia é constantemente utilizado ao mencionarem a palavra

contabilidade). Por isso, acaba sempre dormindo no quarto da amiga, usando pijamas largos – como que encontrados na seção masculina.

Dessa forma, não só o romance e a sexualidade das personagens foram mantidos “no armário” como também a própria história das mesmas. Ainda assim, com o desenrolar do romance entre Zenilda e Pedro Afonso (Cláudio Marzo), Vieira demonstra constantemente seus ciúmes em brigas com Zenilda (o que chama atenção é que, apesar de a relação de Zenilda e Pedro Afonso ter se desenrolado depois, nos primeiros capítulos Vieira já demonstrou ciúmes de um aperto de mão entre os personagens). O desenrolar das crises de ciúmes chega ao ápice quando Vieira, ao entrar no quarto de Zenilda, encontra a mulher beijando Pedro Afonso e age como uma mulher traída, cobrando explicações.

Zenilda (tom de deboche): Oxente, Vieira. Eu nunca pedi pra você me idolatrar tanto...

Vieira: Mas eu fui burra e lhe coloquei nas alturas. Lhe ajudei esses anos todos por admiração, por amor... (engasga ao dizer amor) corri riscos vindo aqui em sua casa todas as noites, fazer sua... contabilidade (tom de ironia ao dizer a palavra). Lhe consolando. Ouvindo os desabaços de seu coração. Porque pensei que você fosse diferente. Pensei que você fosse minha amiga do peito. Está certo. Eu não devia esperar tanto, não é? Não devia confiar, não é mesmo? Correndo risco, vendo aí meu nome podendo se misturar com quengas. E você, agindo como tal, se esfregando com homem casado...

Com o fim da trama, Vieira assumindo a casa de campo, é exibida uma conversa com Elaine, a barwoman, em que a empregada afirma que estará em forma ao fim do expediente para realizar a contabilidade da mulher, que pisca um olho, sugerindo um novo segredo entre as duas. Mais uma vez o autor utiliza do recurso da dubiedade e da ironia para sugerir a sexualidade das duas mulheres.

Já após a virada do milênio, as relações homoafetivas e também a sexualidade dos personagens passam a ficar mais às claras. O autor deixa para trás recursos que apenas sugerem uma sexualidade, trazendo essas relações para dentro da narrativa.

Em *Senhora do Destino*, o relacionamento amoroso entre Eleonora e Jenifer acompanham a descoberta de uma atração homossexual por parte da mais jovem. Após desencontros amorosos – típicos das representações amorosas heterossexuais – as duas concordam em conversar e Eleonora leva Jenifer para um apartamento de uma amiga, deixando claro que já frequentou o lugar com outras mulheres antes. Nesse momento, embora digam que vão descobrir como a relação acontecerá juntas, Eleonora mantém um tom de experiência, enquanto Jenifer parece assustada com a nova possibilidade.

Jenifer: Eu tenho medo, Léo. eu não sei o que tá acontecendo comigo.

Eleonora: Olha pra mim. Eu também. Também não sei direito o que tá acontecendo. Mas uma coisa eu tenho certeza: a gente vai descobrir, juntas.

Jenifer: Juntas, Léo?

Eleonora: Juntas, Jenifer. A gente vai descobrir. É o único jeito.

As duas se abraçam. Na sequência, mostram vários casais dormindo, sugerindo que passaram a noite juntos e, entre eles, Jenifer e Eleonora nuas na cama.

FIGURAS 66, 67 E 68: Eleonora (Milla Christie) e Jenifer (Bárbara Borges) assumindo (para si) o relacionamento e passando a noite juntas



Fonte: *Senhora do Destino* (2004/2005)

De acordo com Williams (2012), há um jogo entre revelação e dissimulação do sexo nas telas, em que, no caso dos filmes, podem tanto revelar como esconder a sexualidade, com a utilização de diferentes maneiras na representação do sexo, com ênfase na imaginação, em que entram em jogo o público e o privado.

Essa história nunca é uma questão de progresso teleológico em direção a uma visão final e clara sobre ‘isso’, como se isso fosse pré-existente e fosse apenas preciso expô-lo. Sexo é um ato e a maior ou menor parte ‘disto’ pode ser revelada, mas, como veremos, não é uma verdade estável que as câmeras e os microfones ‘apanham’, ou não apanham. É um ato construído, mediado, atuado, e cada revelação é também uma dissimulação que deve algo à imaginação (WILLIAMS, 2012, pp. 16 e 17).

Nesse caso, o sexo está lá, nos corpos nus das mulheres na cama, dormindo juntas após a reconciliação, em uma edição que mostra, anteriormente, casais heterossexuais em cortes eróticos.

A partir desse ponto, o relacionamento das duas se desdobra. Elas assumem um namoro monogâmico que não destoia tanto dos outros da novela, exceto por serem duas mulheres (porém, depois de se assumirem como namoradas, o número de cenas de “selinhos” diminui). O pai de Eleonora, nordestino e machista, que não aceita os “tropeços” dos filhos, é contra a relação e decide expulsar a filha de casa dizendo que a relação seria uma aberração. O homem desiste ao encontrá-la no hospital salvando uma vida. Ele afirma que “isso é muito mais importante que qualquer outra coisa”.

Na mesma novela, porém com menos destaque, Ubiracy e Turcão também vivem um relacionamento estável. Enquanto Ubiracy tem aparência frágil, Turcão é o oposto, musculoso, sempre fazendo trabalho braçal. Outro ponto é que o personagem praticamente não tem falas em toda a história, mas sempre aparece obedecendo as ordens do carnavalesco. O principal obstáculo para a relação era que Turcão era bissexual, traindo Ubiracy diversas vezes com uma mulher a qual o carnavalesco chamava “mocreia de Mesquita”. Assim como no senso comum, a bissexualidade de Turcão é tratada por Ubiracy como “recaídas”.

Ubiracy: Aaaai! Era ela, era ela, a mocreia de Mesquita. Bebê, você sabe o que isso significa, não sabe?

Nalva: Eu sei. Ubira. Eu sei. O Turcão teve outra recaída. Só. Calma

Ubiracy: De novo. De novo com aquela bruaca. Que fez ele me abandonar um tempo atrás. Ai, meu deus do céu. O que que ela tem que eu não tenho?

Thomas Jefferson: Escuta, Ubiracy, você quer que eu...

Ubiracy: Deputado. Poupe-me dos comentários sórdidos. Afinal de contas, eu e o Turcão tínhamos um desfile para colocarmos juntos na avenida. E ele trocou isso tudo por uma bruaca de Mesquita. Ai, meu Deus. E me deixou aqui. Sozinho.

E embora entre Ubiracy e Turcão não tenha havido troca de beijos ou selinhos, entre o homem e a “loira de Mesquita” são mostrados beijos e também o sexo em um motel.

FIGURAS 69, 70 E 71: Cena entre Turcão (Marco Vilella) e a “loira de Mesquita”, exibição de mais intimidade com a amante do que com o par romântico



As voltas são marcadas por pedidos de perdão de Turcão (ele de joelhos enquanto Ubiracy fala). A infidelidade do homem e sua bissexualidade só são acertadas ao fim da trama:

Ubiracy: Que espécie de bofe é você, Turcão da Rocha Miranda, que não sabe dar um nó numa gravata?. Ainda que saiba fazer muito bem outras cositas.

Turcão: Tá falando de quê, Bira?

Ubiracy: Da loira de Mesquita. E das coisas que você fez com ela.

Turcão: Poxa Bira. Essa daí já, oh, era. Esquece isso.

Ubiracy: A moceira loira de Mesquita já pode até ter ido. Mas e a jaburu de Nilópolis, hein? E o tribufu lá de Belford Roxo. O canhão de Morro Agudo. Olha aqui, Turcão, a primeira estopa loura que passar por você com aquela calça apertada que dá pra ver até a vesícula e que se jogar pra cima de você, eu duvideodó que você não vai atrás dela que nem um cachorrinho.

Turcão (segura Ubiracy): Eu posso até ir atrás sim. Faz parte da minha natureza. Mas é pra cá que eu sempre volto. Pensa nisso.

Sem apresentar mais detalhes, o autor atribui a bissexualidade de Turcão à sua natureza e que a atração que também sente por mulheres justificaria as “recaídas” que tem, já que Ubiracy não seria capaz de suprir todas as necessidades do homem. Apesar desse desfecho, em que legítima que terão novos envolvimento sexuais entre Turcão e outras mulheres, a relação dos dois permanece. Em nenhum momento, no entanto, é sugerido outros arranjos amorosos ao casal, como um relacionamento aberto ou outras possibilidades.

A sexualidade volta ao armário em *Fina Estampa*. Crodoaldo mantém uma vida sexual ativa, tendo encontros frequentes em casa com um homem, um amante misterioso cuja identidade não é revelada nem para sua sobrinha. Do amante, só vemos os pés, com uma tatuagem de escorpião – que vários homens com estereótipos típicos de machões, inclusive o homofóbico Baltazar (Alexandre Nero), são mostrados tendo o mesmo desenho, com um tom de deboche, fica implícito que algum deles pode ser o amante. Embora seja confirmado que um dos amantes era o cozinheiro Fred (Carlos Vieira), morto por Tereza Cristina, o mistério não é revelado ao fim da trama.

Crô: Fred era uma pessoa muito querida né. E realmente me visitava. Fazíamos planos pro futuro. Mas o fato, meu amor, é que tanto na vida do Fred quanto na minha, havia outros.

Vanessa: E esses outros, eles...

Crô: No meu caso, tinha uma única e mesma característica digamos assim, é... Física.

Vanessa: Ah, tio. Não vai me dizer.

Crô: Um escorpião tatuado no pé. Tal como Fred.

Vanessa: Todos eles?

Crô: Não são tantos assim né, Vanessa? Pelo amor de santa Madonna, né? Não sou propriamente uma doidivanas. Até porque caranguejeira do Nilo não me dá tempo pra isso, não é? Mas havia um outro sim... Olha que linda, hein? Além do Fred. E esse continua vivo. Aliás, é uma loucura, né? Fica me bulindo.

Vanessa: Então me conta tio. Quem é ele

Crô: Querida. É como você mesma falou: o Brasil inteiro vai ter que descobrir por si só, porque da minha boca não sai uma letra sequer! O nome dele, Vanessinha, é “eu não digo”.

Mesmo com o mistério, as cenas de Crô com o amante sugerem um erotismo. Sempre que se encontrava com o amante, usava um roupão de seda, faz massagens nos pés (única parte do corpo do homem a mostra) como sugestão de preliminares, além de tirar o roupão, sempre de costas, deixando cair pelos ombros. Embora não tenha a exibição do sexo em si, com carícias quentes e beijos, ele está implícito nas cenas.

FIGURAS 72, 73 E 74: Crô (Marcelo Serrado) e o amante misterioso



Na mesma trama, entre Iris e Alice, embora estejam em constante companhia e da representação de Alice a partir de uma estética buch e toda sua devoção pela mais velha, raramente uma relação íntima homoafetiva é sugerida. Embora sempre dividam o quarto e a intimidade, dormem em camas separadas. Um dos poucos momentos é o questionamento do filho de Íris ao ver a relação entre as duas, interrompido pela esposa.

Íris: Vamos repousar, miss Alice.

Alice: Ah! Há horas eu espero por isso milady.

Íris: Agora, só para coroar a noite com chave de ouro, falta apenas...!

Alice: Para com isso, Íris. Você tá impossível hoje

Álvaro: Será que... Será que a minha mãe e essa tal de miss Alice...

Zambeze: Não se atreva, Álvaro. Não se atreva.

O desfecho das mulheres como casal fica no campo do discurso, em que Iris realiza o sonho de Alice, se tornam caminhoneiras – de fato, com um caminhão que assusta pelo tamanho – e caem juntas na estrada.

Três anos depois, em *Império*, tivemos a volta de relacionamentos estáveis entre os personagens LGBTQ+ (todos, dessa vez, são homens), que trouxe a volta de estratégias audiovisuais que demonstrem a intimidade entre os mesmos, nos moldes do que ocorrera em *Senhora do Destino*. Os relacionamentos entre Cláudio e Leonardo ou Leonardo e Duque também contém cenas em que, apesar de não mostrarem trocas de carícias ou os mostrarem deitados em uma cama, dissimulam e exibem para os telespectadores que o sexo está lá e que faz parte das vivências.

No 11º capítulo, em que Leonardo é apresentado como o amante de Cláudio (que vive um casamento de décadas com Beatriz – Suzy Rêgo), o promotor chega ao apartamento do jovem, que o esperava. A sequência feita através de close ups, mostrando primeiro os detalhes das mãos dos dois unidas, se abraçam, e a troca de olhares entre os dois homens, como marca de desejo, em que quase se beijam. Falam entre sussurros:

Leonardo: Tava ansioso. Pensei que você não vinha mais.

Cláudio: Desculpa se eu faltei ontem. Chega de ficar dando bandeira com a porta aberta (a preocupação ainda é de que sua sexualidade seja revelada). Alguém pode ver a gen-

te aqui.

Leonardo: Calma. Tava com saudade.

Cláudio: Ah é?

Os dois entram no apartamento, quando entra a vinheta para o intervalo. Mais tarde, no mesmo capítulo, uma discussão entre os homens ao pé da cama, já se vestindo, após se relacionarem. A câmera mostra, a princípio, os dois dentro do quarto, de uma visão a partir da sala, primeiro mostra a intimidade, para só depois entrar nela:

Leonardo: Já vai voltar para o seu teatrinho de pai de família? Você deve ser bom ator, viu? Eu devo ser muito chato pra você, né?

Cláudio: Não é isso. Mas a gente combinou desde o início que seria assim. Nunca te escondi nada.

Leonardo: Acontece que o tempo passa e a gente muda. Será que a sua vida não podia mudar também?

Cláudio: Do meu modo eu amo a Beatriz. Amo a minha família. Eu sou feliz com a vida que eu tenho.

Leonardo: É. E eu?

Cláudio: Faz parte da minha vida. Uma parte importante. Mas não me vem com essa de sair do armário. Eu não vou sair nunca. É um direito meu. Toma uma cerveja, vê um filme. Esse borocoxô passa.

FIGURAS 75, 76 E 77: Cláudio (José Mayer) e Leonardo (Kléber Toledo), em apresentação sobre o relacionamento dos homens – romper a porta do armário ainda não é uma hipótese para o cerimonialista



Apesar de a trama de Cláudio seja justamente o segredo e o revelar-se como homossexual, não é discutida também nesse caso, uma bissexualidade – a todo o momento ele reafirma seu amor por Beatriz, demonstra interesse pela esposa, mesmo após a separação, mas há uma supervalorização de ser um homossexual que se esconde por trás de um casamento de fachada. Se, com Turcão, a bissexualidade é tratada como “recaída”, aqui é tratada como uma norma que o personagem tenta seguir, mas que também teria suas “necessidades”, as quais a esposa traída saberia que não poderia suprir.

Entre Leonardo e Duque também há dissimulação do sexo – até para reafirmar o novo relacionamento como estável. Os dois conversam no chuveiro enquanto tomam banho, mas só se ouve a voz de ambos já que a câmera passeia pelo quarto com a cama desarrumada e as roupas no chão, enquanto uma fumaça sai da porta do banheiro aberta. Fade na tela. Um box embaçado é focado mostrando a silhueta dos dois, enquanto gargalham. Mais um fade e a campainha toca – Leonardo atende apenas de toalha.

FIGURAS 78, 79 E 80: Leonardo e Duque (Klebbler Toledo e André Gonçalves) no banho – dissimulação de intimidade



O mostrar a silhueta dos corpos, assim como os corpos nus de Eleonora e Jenifer, são o mais próximo de um erotismo entre os casais. É uma cena mais clara, com dois homens juntos dessa vez. Não são relações explícitas, como no caso de outros casais heterossexuais, ou como as exibidas – apenas uma vez – em uma *Liberdade, Liberdade*, novela das 11, cuja classificação indicativa costuma ser de 16 anos, permitindo uma liberdade maior em relação às cenas (a classificação de Império era de 12 anos). Não há proibição legal sobre as cenas entre pessoas do mesmo sexo que sejam distintas a casais heterossexuais, sendo que essas limitações refletem, no caso, uma “aceitação” do público diante de diferentes relações, desde que não sejam ofendidos e haja queda na audiência.

Nos últimos capítulos da telenovela, há um beijo entre Cláudio e Leonardo. Assim como no caso de *Senhora do Destino*, os amantes apenas tocam os lábios, em uma cena corriqueira durante uma festa, sem anúncio. Apesar de haver uma crescente a respeito do tratamento da intimidade de casais homoafetivos em suas tramas, uma maior contenção que ainda persiste sobre esses casais é justificada pelo autor. A exemplo do beijo romântico – ainda negado aos personagens – Aguinaldo Silva afirma que não iria de encontro com o seu público, impondo cenas que ele considera que serão rejeitadas.

Acho que as pessoas não querem ver isso. Você tem que pensar o seguinte: você escreve a novela para 50, 60 milhões de pessoas. Desses 60 milhões a maioria não quer ver isso e a novela é escrita para o público, tem que dar audiência. Você tem que ser suficientemente maduro para saber disso”, explicou. “Na novela é uma coisa, na minha casa é outra coisa. Na minha casa pode ter beijo gay à vontade, não tem problema nenhum”, diverti-se. (CARAS DIGITAL, 2 de julho de 2015).

FIGURA 81: Cláudio (José Mayer) e Leonardo (Kleber Toledo) se beijam apenas uma vez, ao fim da trama.



Já o personagem Xana Summer (Ailton Graça), traz um outro elemento às relações afetivas de personagens LGBTQ+. A história entre Xana e Naná (Viviane Araújo) se desenvolve com o tempo. A princípio, Naná é apresentada como melhor amiga de Xana, manicure no salão do cabeleireiro a quem chama de “bee”. Como moraria longe, constantemente Naná começa a dormir na casa do amigo, que fica ao lado do salão. Naná dorme na cama com Xana, de pijama justo, sempre debaixo de reclamações devido à roupa e querer sempre dormir “de conchinha”. A princípio, não é declarado que os personagens de fato sejam parceiros sexuais, mas com o passar do tempo, o “dormir de conchinha” vira uma alusão ao que faziam juntos, o jogo de palavras sugere o que há por trás do relacionamento dos personagens, tal como a expressão “fazer a contabilidade” foi utilizada nos anos 1990.

Ao ver que Naná se interessou por Antônio (Lucci Ferreira), o cabeleireiro desenvolve ciúmes da manicure, declarando seu amor por ela. Ao final da novela, Xana e Naná se casam e Antônio é convidado a viver com eles em casa – dividem então o mesmo quarto, Xana e Naná na cama e Antônio dormindo em uma rede. Não é exibida nenhuma cena mais quente em nenhum dos casos, nem fica claro como o arranjo entre os três funcionaria dentro do quarto.

FIGURA 82: Xana (Aílton Graça), Naná (Viviane Araújo) e Antônio (Lucci Ferreira) passam a dividir o mesmo quarto



A sexualidade é um dos eixos trabalhados por Aguinaldo Silva na construção de seus personagens LGBTQ+. Ainda que o autor não ultrapasse os limites do beijo romântico, reiterando uma narrativa que culmine no “beijo gay”, não há uma privação da sexualidade ou de relações monogâmicas a seus personagens. O sexo e o desejo estão implícitos no cotidiano de desses papéis de várias formas. Embora não atinjam os mesmos níveis performáticos de casais heterossexuais, a representação de cenas sexuais são recorrentes em sua narrativa desde a piscada de Adamastor para a câmera ao deixar um amante misterioso entrar em seu quarto, em *Pedra sobre Pedra*, ainda no ano de 1992. A abordagem de casais também explora essas situações, para além de toques pelos corpos, com a exibição dos corpos nus nas camas, com roupas espalhadas pelo chão, ou no ato de vestir-se: estratégias utilizadas em várias tramas, principalmente após os anos 2000, como *Senhora do Destino*, *Duas Caras*, *Fina Estampa* e *Império*.

4.2 Tramas sociais

Em nosso segundo eixo, analisamos as marcas de Aguinaldo Silva a partir das funções dramáticas em que os personagens estão inseridos

(PALLOTTINI, 1998), ou seja, o papel que devem desempenhar na trama (motivações, o que foram criados para desenvolver na história). Nossa observação parte das situações dramáticas pelas quais atravessam e as evoluções e modificações dentro das telenovelas.

Ao abordarmos essas questões, levamos em consideração também as mudanças possíveis de tratamento das temáticas ao longo do período analisado e como escolhas narrativas são transpassadas pelo tempo. Conduzimos este eixo através de processos dramáticos recorrentes, desenvolvidos pelas personagens, apontando as permanências temáticas na trajetória do autor. Da mesma forma, como essas funções demonstram a transmutação dos valores sociais vigentes e as resistências impostas a esses sujeitos.

Nossa análise parte das estratégias e processos narrativos de Silva a partir das tramas: 1) Armário; 2) Arranjos familiares e 3) LGBTfobia.

4.2.1 Armário

*“Entrar de novo, para dentro do armário, como diria o Paulo Henrique, nunca mais!”
(Adamastor, Pedra sobre Pedra)*

Outro recurso utilizado em diferentes momentos pelo autor ao retratar as tramas de sujeitos homossexuais em suas telenovelas foi a “narrativa da revelação”. O processo de “coming out” foi utilizado a partir de três perspectivas diferentes nos casos: revelação para si mesmo, revelar-se para o público, revelar-se diante da sociedade (dentro da narrativa).

“Sair do armário” implica tornar conhecida na esfera pública uma característica que cabe à esfera pessoal – a sexualidade do sujeito. Tal processo também pode envolver o sujeito em conflitos de autoaceitação ou aceitação social, entre familiares, amigos, pessoas envolvidas em seu círculo narrativo. De acordo com Nunan (2003), o sujeito não escolhe a sua sexualidade, no entanto, o processo de sair do armário é uma escolha sobre assumir uma identidade homossexual:

Sucintamente, coming out of the closet (“saindo do armário”) refere-se ao processo através do qual o homossexual revela sua orientação sexual a outras pessoas (sejam familiares, amigos, colegas de trabalho ou estranhos), tornando-se visível, culturalmente inteligível e desafiando abertamente o discurso sexual hegemônico. Dito de outra forma, o sujeito faz a opção de ser socialmente homossexual, não de desejar homossexualmente (NUNAM, 2003).

Esse rito de passagem foi usado como um fio de narrativa para tecer também a representação de alguns personagens.

4.2.1.1 Revelar-se para si e para o público

Já em 1992, o autor traz à cena o dilema de “sair do armário”, em *Pedra sobre Pedra*. Adamastor, interpretado por Pedro Paulo Rangel, é diretor do Grêmio Recreativo da cidade. Apaixonado desde sempre pelo seu amigo e dono do Grêmio, Carlão (Paulo Betti). Na verdade, Adamastor tem uma verdadeira devoção por Carlão, fazendo as vezes de grande amigo, confidente e salvador.

Ficava claro para o espectador o amor incondicional que Adamastor sentia pelo seu melhor amigo, que retribuía com grosserias e chantagens para receber favores. Mas, apesar do sentimento não correspondido, não há introdução, a princípio, de outros pares ou interesses para Adamastor. Da mesma forma, a homossexualidade de Adamastor não é motivo de especulação ou escárnio de outros personagens da trama, até pelo fato de, ainda sem revelar sua condição homoafetiva, o personagem não apresenta, para os outros habitantes de *Resplendor*, outros indicativos dela. O estigma a respeito do personagem diante da sociedade em *Resplendor*, era sobre seu trabalho no Grêmio, que funcionava como uma casa de jogos e também como bordel – a atividade no Grêmio era chamada pelo personagem de “função”.

Foi só ao fim da trama, com a chegada do policial Paulo Henrique (Reinaldo Gonzaga), com as descrições sobre como o perfil de Adamas-

tor reflete o perfil de um homossexual e de ainda estar escondido dentro do armário, que o personagem se entendeu como uma identidade gay – para além do amor devoto pelo amigo. Na continuação do diálogo em que Paulo Henrique trata da estética de Adamastor, o policial sugere ao gerente que há mais “cores” além do preto e branco – metáfora para uma dicotomia entre sexo e orientação sexual.

Paulo Henrique e Adamastor, no quarto do dono do Grêmio:

Paulo Henrique: Quando eu cheguei aqui e vi essa chapa toda, eu fiquei impressionado com a força da natureza. Com a nitidez das cores da mata. Do céu, da lua. Com a transparência das águas dos rios. Eu me assustei um pouco. Mas eu descobri outras tonalidades que eu não conhecia. Por que na natureza, Adamastor, não existe só o preto e o branco. Entre eles existe o cinza. E dentro desse cinza, milhares de tons diferentes. A gente nasce desse jeito. Cada um diferente do outro. Ninguém tendo a mesma impressão digital em toda a história da humanidade, mas não é louco isso? Eu fiz um curso sobre isso na polícia. Impressões digitais. A gente tem que ser o que é, Adamastor. E se a gente tem vergonha de se mostrar como é, pra quê tá aqui? Se a gente esconde a nossa impressão digital, camufla, finge que é igual a do outro... Que graça teria se fossem todos iguais? Né? (CLOSE NAS MÃOS) Se você, se você parar de se esconder, você vai descobrir que é diferente dos outros sim (Adamastor tira a mão). Como é diferente o cinza claro do azul escuro. Porque a natureza, Adamastor, tem lugar pra tudo. Até pras cores que ainda não foram descobertas. Eu passo qualquer hora aqui para nós tomarmos um café. Mais claro, ou mais escuro. Tanto faz pra mim.

(Lola entra e interrompe o clima. Paulo Henrique sai).

Lola: Que que esse sujeito queria?

Adamastor: Tenho certeza ainda não, coração. Mas eu acho que ele está certo, viu. Entre o preto e o branco tem o cinza. E todos são tão bonitos. Como qualquer outra cor.

Lola: Do que que você tá falando, Adamastor?

Adamastor: Estou falando que eu só me senti sozinho aqui. Sempre em senti diferente aqui nesta cidade. Porque aqui é tudo preto no branco. Mas quem sabe eu agora não posso provar que o cinza também tem vez?

FIGURAS 83 E 84: Detalhes das mãos de Paulo Henrique e Adamastor (Reinaldo Gonzaga e Pedro Paulo Rangel), no momento em que o policial utiliza as impressões digitais como metáfora para afirmar que as pessoas são diferentes



Após o processo de se entender como homossexual, o personagem passa pelo rito de se colocar como gay diante da sociedade. Adamastor não tem família – a mãe morreu – e suas companhias são as mulheres que trabalham no Grêmio, que já demonstravam saber sobre sua paixão, não havendo, portanto, a fala dele diante delas. A pessoa para quem o personagem dirige-se para revelar sua identidade gay é para o amigo Carlão – mesmo sabendo dos riscos de perder as conexões e os vínculos estabelecidos por assumir a identidade (NUNAN, 2003).

Adamastor nervoso. Antes da chegada de Carlão, arruma o quarto, passa perfume... Carlão entra.

Carlão: Então, Adamastor. Que é que você tinha assim de tão urgente pra falar comigo?

Adamastor: Eu... Eu quero lhe falar do amor que eu sinto, que eu sentia e sempre vou sentir por você.

Gancho intervalo.

Volta neles.

Carlão: Eu acho que passou um automóvel com uma descarga aberta lá fora e eu não entendi direito o que você falou, Adamastor.

Adamastor: Passou foi? Deixe que eu fecho a janela. Pronto. Eu... eu estava lhe falando, Carlão, do que eu sinto por você. Eu achava que era... Amizade... Esses anos todos. Só amizade. Mas, eu mesmo. Eu sozinho. Eu, comigo mesmo. Eu não assumia que o que eu sinto por você é amor.

Carlão: Espera um minutinho só, Adamastor. Você me des-

culpe lhe interromper mas acontece que eu acho que não estou entendendo direito o que você tá querendo me dizer.

Adamastor: Mas, se eu estou querendo lhe explicar da minha coragem que eu estou tendo de trazer as coisas até aqui, até esse momento. É que esse caminho está sendo muito difícil pra mim, Carlão.

Carlão: Adamastor, você não precisa perder tempo explicando nada. Vai direto ao assunto, assim quem sabe eu consigo entender o que você tá querendo me dizer.

Adamastor: Eu... Eu vou chegar lá no ponto. Oxente. Mas, eu cheguei, Carlão, eu falei de uma maneira até direta demais. Eu nunca pensei que eu pudesse ser tão direto. Nunca foi do meu feitio. É, porque, desde que eu resolvi sair de dentro do armário.

Carlão: E o que é que você tava fazendo lá dentro?

Adamastor: Não. Oxente. É só uma maneira de falar. A gente quando diz isso. Bom, não importa. Aah. Eu... Você... Nós, quando... oh meu Deus do Céu. Eu estava com tanto fôlego, tava tudo tão encaminhadinho, você fica aí me olhando, com essa cara de quem não está entendendo nada. Eu estou me sentindo fraquejar, meu Deus.

Carlão: Mas é que realmente eu não estou entendendo nada.

Adamastor: Oh, Carlão. Não faça assim comigo não, por favor. Não faça assim. Tô aqui eu sentindo a minha coragem evaporar feito água da chuva quando bate na água quente. (suspira) eu esperei tanto por esse momento a minha vida toda. Veja por favor, esse momento é importante pra mim.

Carlão: Eu sei, Adamastor. Eu tô tentando lhe entender. Eu atendi o seu chamado, estou aqui. Estou lhe ouvindo. Pois bem. Fale o que você tem que falar. Sou todo ouvidos.

Adamastor: Carlão. Você, quando a gente era meninote, criança, eu sempre lhe adorei, Carlão. Eu vivi a minha vida toda em função da sua. Você é a razão de ser. Você é o que dá sentido. A minha vida só tem sentido. Você é a justificativa pra eu estar aqui neste mundo agora. Carlão, eu... A minha adoração por você Carlão, é uma coisa tão... É... Eu... gosto mais de você do que de mim mesmo. É. Oxente, eu não sei mais o que dizer, como vou falar isso pra você. Eu. Eu lhe amo.

Carlão (levanta de rompante): Se é assim. Muito bem, Adamastor. E o que é que você tinha assim de tão urgente, de tão importante pra me dizer?

Adamastor: Oxente. Não é possível, Carlão. Não estou lhe entendendo. Eu... Eu escancarei aqui o meu coração pra você. Não é possível que você não tenha entendido.

Carlão: Eu tô tentando entender, Adamastor. Tô fazendo um esforço danado aqui pra ver se eu consigo entender. Acontece que não estou entendendo. Aliás, já tô começando a ficar meio aperreado. Porque tô lá com os preparativos para o meu casamento em pleno andamento no acampamento, preciso ajudar meu povo. Vamo lá Adamastor. Diga logo. O que é que você tem pra me dizer?

Adamastor (senta, com olhar de decepção, suspira...): Engraçado. Era uma coisa muito, muito importante. Mas... de repente, eu me esqueci.

Carlão: Bom. Se é assim então. (estende a mão para Adamastor apertar) até mais ver, Adamastor. Até mais ver. (Carlão sai).

Adamastor: Até mais ver, Carlão Batista. (suspira)

Apesar do desprezo do seu amor desde a infância, mesmo após revelar o que sentia, o personagem se sente livre para viver sua sexualidade, prometendo “que entrar de novo, para dentro do armário, como diria o Paulo Henrique, nunca mais!” (fala do personagem no último capítulo de Pedra sobre Pedra). Por fim, recebe no último capítulo a visita de um “amante misterioso”.

Doze anos depois, em *Senhora do Destino*, é a vez de Jenifer (Bárbara Borges) reconhecer-se como lésbica. Arelada à história do romance entre as duas mulheres, está a narrativa da descoberta da própria homossexualidade/homossexualidade por parte da estudante. Desde o primeiro encontro entre as duas, Eleonora já demonstra nas cenas um olhar de interesse em Jenifer, que não demonstra ter algum desejo pela outra. Ao se cumprimentarem em um primeiro passeio, as duas levam um “choque” no momento em que se tocam, uma alusão à conexão entre as mulheres. Na medida em que a trama se desenvolve e a amizade entre as mulheres se intensifica, trocam selinhos (primeiro acidentalmente) ao se cumprimentarem ou despedirem.

Após essa introdução das duas como grandes amigas, começam os comentários por parte dos homens da comunidade, que chegam a cha-

má-las de “sapatas” – Jenifer ouve e se sente ofendida pelo xingamento, muito por não se entender como lésbica. Com a intensificação da companhia entre as mulheres, o pai de Jenifer, Giovanni Improtta, chama a filha para conversar e pergunta qual o tipo de relação entre as duas. O irmão, João Manoel, também diz que já teve que “defender” Jenifer dos insultos que se referem a ela na rua, ao que Jenifer surta, quebrando vários objetos em casa: “- Não! É tudo falso isso! Isso é uma grande mentira. Ninguém pode dizer uma coisa dessas de mim. Eu não fiz nada! Eu não fiz!”.

A mulher corre para o hospital e conversa com a Eleonora, pois estariam dando bandeira. Eleonora revela seu interesse pela amiga.

Jenifer: da minha parte não tem nada a ver, da sua parte também não né?

Eleonora: Da minha parte também, sim!

Jenifer: Então você tá dizendo que...

Eleonora: Eu me envolvi com você, Jenifer.

Jenifer: Mas então, você..., mas é a primeira vez que.

Eleonora: Você quer saber se eu prefiro meninas em vez de meninos. A resposta é, definitivamente, sim.

Jenifer: Mas, você, você já... Namorou com alguém? (chorando)

Eleonora: Já. já. Eu já namorei uma garota. A Kátia. Uma colega de faculdade. Terminou porque ela se mudou pra Vitória e desde então eu tenho procurado uma pessoa, alguém, pra viver uma relação séria, limpa, bacana...

Jenifer: Você tá achando que, que esse alguém sou eu?

Eleonora: Eu adoraria que fosse! - close em Eleonora segurando a mão de Jenifer.

Jenifer: Mas esse alguém não sou eu. E tira a mão de mim.

Nesse contexto, uma inocência por parte de Jenifer é contrastada com uma clareza por parte da médica diante de sua afetividade e sexualidade. Em Eleonora não há uma descoberta para si, mas a autoafirmação da sua identidade para Jenifer e também para o público.

Após essa briga, Jenifer deixa de conversar com Eleonora e muda o estilo de vida. De boa filha, responsável e estudiosa, passa a frequentar baladas, beber e deixar os estudos de lado, o que causa ainda mais espan-

to para a família – como uma forma de amenizar, nessa narrativa, uma suposta “culpa” por uma relação homoafetiva, já que era uma excelente filha, ainda que lésbica, dando a entender que seria melhor esse “problema” do que uma pessoa irresponsável.

Jenifer precisa passar por um processo de se descobrir lésbica, para então iniciar um romance com Eleonora e, a partir disso, imprimir em si uma identidade homoafetiva e se reafirmar (passando pela relação) diante da sociedade.

Ao utilizar da estratégia narrativa de revelar-se para si e para o público espectador da trama, Aguinaldo Silva leva o público a conhecer e atravessar, juntamente ao personagem, as barreiras interiores diante da formação de seu próprio eu. Essas narrativas se assemelham ao processo de “coming out of the closet”, explorando os conflitos pessoais de auto-aceitação e os envolvidos em seus círculos sociais. Em ambos os casos, a esfera privada também é levada ao convívio social e a sexualidade passa a ser integrante da formação da identidade desses personagens diante da esfera pública.

4.2.1.2 Revelar-se para a sociedade

Nos outros casos em que há a representação da narrativa do armário, o rito ocorre dentro dos núcleos que fazem parte do convívio dos sujeitos. Nos mesmos casos, a orientação dos personagens está clara para o espectador desde o início da trama, apresentada por outros elementos (estéticas, relacionamentos, etc.).

Voltando à década de 1990, em que a homoafetividade ainda era passível de intervenções por profissionais de saúde em busca de “cura” ou que as associações identitárias ainda começavam a se organizar, revelar-se para família constituía um tabu, para ambos os lados, o que foi abordado em *Suave Veneno*. “O medo que advém da possibilidade de ser rejeitado pelas pessoas mais próximas à sua rede de relações não pode ser de forma alguma minimizado e, no caso da família, além

do medo da rejeição afetiva existe o temor da reação desta” (NUNAN, 2003).

Desde o início da trama, Uálber apresenta sua homossexualidade (tal qual Edilberto). Porém, em relação à sua mãe, ainda havia a nuance do “segredo”, o qual a senhora Maria do Carmo insistia em não enxergar, sempre indicando que o filho precisava encontrar uma namorada. A senhora só enxerga o filho como gay após o ex-marido revelar.

Uálber e a mãe na cozinha, tomando café enquanto conversam:

Maria do Carmo: Por que você não me contou antes?

Uálber: Porque eu tinha medo que a senhora não me aceitasse.

Maria do Carmo: E resolveu me contar agora por quê?

Uálber: Porque até mesmo o amor que a senhora me tem, mamãe, se não for inteiro. Se não me couber inteirinho do jeito que eu sou, não me serve.

Maria do Carmo: Amor? Depois do que você acabou de me contar, quem é você pra saber qual é o amor que serve?

Uálber: É. O que eu faço é uma forma de amor sim. E de sexo também, é claro. Aliás, ultimamente, é só amor, viu?

Maria do Carmo: Mas é uma forma muito esquisita, você há de convir.

Uálber: Pra alguns. A senhora acha esquisita porque não está acostumada.

Maria do Carmo: Mas nem vou me acostumar nunca. Nunca, porque isso é pecado. (mostra Edilberto escondido na área, ouvindo a conversa)

Uálber: Não acho que seja pecado.

Maria do Carmo: Homem gosta de mulher, Uálber José. essa é a lei da vida!

Uálber: Lei?

Maria do Carmo: É.

Uálber: Mas eu não reconheço essa lei, mamãe. Mamãe, presta atenção. Se os seus bibelôs começarem a flutuar no ar de uma hora pra outra, é porque a gravidade acabou, não é? Ou a senhora vai dizer: caíam, desgraçados, porque tem uma lei mandando fazer isso. Nenhuma lei pode dizer que homens só gostam de mulheres se eu que sou homem gosto de outros homens. Eu não sou a exceção que confirma a regra. Eu sou a exceção que invalida a regra. Alguns humanos gostam de pessoas do mesmo sexo. Sim. Porque

eu não estou sozinho nessa, mamãe. Eu estou muitíssimo bem acompanhado de milhões de pessoas, da melhor qualidade, sabia?

Maria do Carmo: Pois eu ouvi durante toda a minha vida dizer que pederastia é doença.

Uálber: Eu não estou doente e não admito ser tratado dessa maneira. Eu sei que antigamente as pessoas pensavam desse jeito, mas hoje em dia existem pessoas modernas que pensam de maneira diferente. Quem pensa desse jeito é porque vê o homem como um bicho. O homem é um bicho sim, mas é um bicho que pensa. Que sente!

Maria do Carmo: Mas Uálber, meu amor. Isso. Isso é feio.

Uálber: Não, mamãe. Mas aí. Isso é uma questão de gosto. Eu não posso fazer nada.

Maria do Carmo: Mas eu não queria que fosse assim. Eu... eu queria ter netos, como toda mulher da minha idade tem.

Uálber: Ah, mas... Isso, mamãe, eu sinto muito.

Maria do Carmo: Mas eu não queria ser apontada na rua como... Sei lá. Como... como... Como a mãe...

Uálber: Mamãe, por favor. Não arranhe o amor que eu sinto pela senhora. A senhora não é capaz de aceitar eu estou percebendo isso. Mas, por favor, não me rejeite. Porque rejeitar a essência de um ser humano é a forma mais cruel de rejeição. Agora, se a senhora me dá licença.

Maria do Carmo: Uálber. Onde é que você vai?

Edilberto (ainda escondido): Ai, meu Deus! Ele vai sair dessa casa agora.

Uálber: Olha, eu... Nunca vou deixar de te amar. Pode ter certeza disso. Mas eu não posso morar onde não me aceitam. Ah. E olha, eu sinto muito. Não vai depender de mim, mas a senhora vai ser apontada na rua sim. Como minha mãe.

Maria do Carmo: É um orgulho imenso, meu filho. Por ter um filho tão corajoso. E tão fiel a si mesmo. E de alma tão maior que a minha. E que tanto sabe amar o próximo. Mesmo sem ter aprendido isso em casa.

Uálber: Não é verdade, mamãe. Foi a senhora que me ensinou a amar.

Maria do Carmo: Eu, Uálber? Uma mãe desnaturada que ia rejeitando o seu próprio filho que tanto adora. Só porque algum dia, alguma pessoa disse que o que ele estava fazendo estava errado. Que era feio. Só porque esse filho segue

o que diz o seu próprio coração? Eu vou atirar a primeira pedra, eu? Que nunca soube ouvir, nem fazer o que mandava o meu coração?

Uálber: Por favor, mamãe, não fala assim.

Maria do Carmo: Me perdoa meu filho. Me perdoa por tantos anos de solidão. De segredo, de silêncio. Me perdoa por você ter, mesmo por um segundo, duvidado do meu amor. Uálber, me perdoa, meu querido. Pelo amor de Deus. Me perdoa, meu amor.

Nessa narrativa, entra em cena o medo de Uálber de se assumir e ser rejeitado pela mãe. Mas também entram alguns elementos em relação ao pensamento da mãe. Primeiro, o reflexo de um imaginário social em que a homossexualidade estava associada à pederastia e ao pecado, indo contra o que seria uma “ordem natural dos seres”. Dona Maria do Carmo, embora idosa, carrega em si um pensamento acumulado de um tempo de criminalização e patologização das sexualidades desviantes, mas que ainda refletem contemporaneamente à trama. Um outro aspecto é a expectativa criada pela mãe em relação ao filho durante toda a vida, que devem ser reformuladas a partir do momento em que ele se assume “incapaz” de cumpri-las (NUNAN, 2003), já que casar-se e ter filhos não estão nos planos. Apesar das diferenças, na mesma cena os conflitos se resolvem, com o pedido de perdão da mãe e a expressão de um sentimento de orgulho “por seguir o que diz o coração”.

Quase dez anos mais tarde, a narrativa de Bernardinho se assemelha ao de Uálber, uma vez que o pai insiste por muito tempo em ver o filho como um “garanhão”, que deve conquistar muitas mulheres, sempre respondidos por um “troca o óculos” pela madrasta, Amara (o pai estranha, já que nunca usou óculos).

Amara arma para que Bernardo encontre o filho na cama com Carlão e, sem sutileza alguma, arrancá-lo do armário, as reações transitam entre a violência física (o pai quase bate em Bernardinho, mas é segurado pelos irmãos), os insultos para se referir à sexualidade do filho (que variam entre bambi, fruta, safado, indecente, bichona, etc.). Ainda per-

manece o pensamento que associa a sexualidade a uma doença passível de tratamento (pelo trabalho ou pela igreja) ou a um vício.

Amara: Nós vamos apoiar o rapaz.

Bernardo: Mas apoiar como, Amara?

Amara: Por exemplo, levando lá na igreja do pastor Lisboa pra ele ser exorcizado.

Benoliel: Mas o pastor Lisboa não faz exorcismo, não. Ele é contra isso.

Amara: Ah é? Então a gente leva em qualquer igreja. Isso não interessa. O importante é afastar ele de todas essas coisas que ele tá vivendo. Vamo afastar ele dos homens e, principalmente, daquela mulher viciada. Porque eu vou te falar, hein. Ele não tá usando ainda nenhum tipo daquelas porcarias, mas ele vai acabar usando. Porque vai acabar caindo em tentação.

Bernardo: Isso é verdade. Isso eu não tenho a menor dúvida. Porque um vício sempre vai levar a outro vício.

Amara: Isso mesmo. O negócio é manter o seu filho em casa. Fazendo o que ele sempre fez e, diga-se de passagem, muito bem. Cuidando da família. Só assim a gente vai poder ajudar o Bernardinho e fazer ele se curar dessa doença e virar uma pessoa normal de novo.

Benoliel: Vem cá. É isso mesmo? Um bambi aqui andando pela casa?

João Batista: Sei lá. Na minha opinião, todo mundo vai começar pegar no nosso pé na rua. Eu acho que isso não vai pegar legal. O que você acha?

Benoliel: Aí, oh. Não sei se eu vou aguentar não.

Amara: Ah, aguente viu. Aguente. Todo mundo aguente, por que que você não vai aguentar? Bambi ou não, ele ainda é um membro da família. E é só assim que a família vai poder ajudar ele. Sabem como? (corta para Bernardinho ouvindo do quarto) Eu li numa revista que nesses tipos de doença, a melhor terapia é o trabalho, e trabalho não falta nessa casa. Lavar, passar, cozinhar, fazer faxina.

Bernardo: Mas ele sempre fez tudo isso.

Amara: Fez, e vai continuar fazendo. Mas dobrado. É assim que nós vamos ajudar o Bernardinho. Trancando ele e botando pra trabalhar.

Bernardinho: Ela tá querendo me fazer de escravo!

Amara: Eu tenho certeza que ninguém aqui é contra a minha proposta, não é verdade?

Bernardinho: Depende. Ninguém aqui é contra a sua proposta, Amara. Nem mesmo eu. Mas com uma condição. Que o Carlão fique morando comigo lá no meu quarto.

Amara: Perdeu o juízo?

Bernardinho: Ele sugeriu.

Amara: Meu Deus. Essa doença pega.

Bernardinho: Portanto, me respondam, gente. Eu, vocês, o Carlão. Uma família perfeita. Sim ou não?

Após a discussão, o pai expulsa Bernardinho de casa, um ato que também não é incomum nesses casos, como também não é incomum que essas pessoas sejam fisicamente agredidas – tal qual foi a primeira reação do pai. No entanto, é a partir deste ponto que o personagem de Bernardinho desenvolve a própria narrativa, partindo para categorias que não ficam só no armário – como o desenvolvimento como cozinheiro, a aquisição de um restaurante, formação de uma família e desenvolvimento amoroso – o que faz com que o personagem também ganhe destaque dentro da própria novela como um dos principais fios narrativos que desenvolvem a trama.

Por fim, em *Império*, mais uma vez a temática é abordada, com contornos tão pouco sutis como os de *Duas Caras*. O cerimonialista Cláudio Bolgari é conhecido por seu casamento bem estruturado e a família perfeita. No entanto, esconde o segredo de sua homossexualidade e seu caso com Leonardo. Essa é a trama anunciada para o personagem de José Mayer. Os casos de Cláudio são acobertados pela esposa, que justifica as saídas para os filhos como “caminhadas noturnas” do marido para se exercitar. O segredo corre risco diante de seu agora inimigo Téo Pereira, blogueiro de fofocas – que era apaixonado por Cláudio durante a juventude, porém, não correspondido, não se conforma com a performance do ex-amigo como pai de família.

O que o personagem demonstra é que tem bem claro seu interesse sexual por pessoas do mesmo gênero, porém, recusa para si uma identidade gay, repudiando aqueles que assumem uma estética mais afetada. Isso fica claro quando Téo publica uma foto dele beijando Leonardo

(ainda que não dê para identificar quem são as pessoas) e Cláudio vai tomar satisfações:

Téo Pereira: Invasão de domicílio é crime!

Cláudio: Quem falou que essa pocilga onde você se esconde é domicílio. E crime você pratica quando destrói a reputação alheia, mas antes que faça isso comigo eu vou te cobrir de porrada!

Téo Pereira: Como fizeram contigo aquele dia no colégio, não foi?

Cláudio: Isso foi há muito tempo!

Téo Pereira: Você esqueceu, mas eu me lembro muito bem. Os bad boys te pegaram no banheiro. Eles iam de linchar. Adivinha quem foi que te salvou? Fui eu! Eu que entrei lá e comecei a fazer o maior discurso: isso não é natural, isso é contra a natureza humana. Eles te largaram. Você saiu correndo. E eu apanhei no seu lugar. Eu me ofereci em sacrifício para te salvar.

Cláudio: Eu te agradei mil vezes.

Téo Pereira: Sim. Você me agradeceu. E nós passamos juntos todo o tempo do colégio. Juntos passamos pelos mesmos sofrimentos. Até que um dia a gente cresceu, cada um foi pro seu lado. E num belo dia você dá uma porrada no meu carro!

Cláudio: Foi você que bateu no meu.

Téo Pereira: E depois você vem me dizer que não me conhece, que nunca viu mais gordo. Que eu estou cometendo a maior injustiça. Que você não foi e nem é gay?

Cláudio: O que eu sou ou deixo de ser é um problema meu. E o que eu sou é um homem casado, respeitável, profissional de sucesso.

Téo Pereira: E que tem um amante secreto. Pobre rapaz a quem você prometeu mundos e fundos e jamais cumpriu.

Cláudio: Quem foi que te falou isso?

Téo Pereira: Eu sou jornalista, querido. Eu sou acostumado a investigar os casos mais sórdidos. Leonardo é o nome dele, não é? Eu descobri.

Cláudio: Mas vai esquecer agora mesmo na base da porrada.

Téo Pereira: Eu vou gritar pra toda Copacabana ouvir: socorro, socorro! Tem um veado tentando me agredir. Socorro. Alguém me ajude! Me larga, Claudinho, me larga. Sai

Claudinho. Socorro, aí me larga Claudinho (corre para o escritório).

Cláudio: Não adianta se esconder atrás dessa porcaria de computador. Ele tem um vírus. O teu vírus. E tudo o que ele faz é vomitar veneno, maldades e mentiras. Você é doente, Téo. você é um sádico. Quer descontar a sua infelicidade nos outros! Mas eu vou acabar com isso e vai ser agora! (levanta o computador).

Téo Pereira: Não mexe no meu computador. A minha vida inteira está aí dentro.

Cláudio: Então eu vou jogar esta porcaria da tua vida pela janela.

Téo Pereira: Eu não vou ficar olhando você ter o seu ataque de pelanqueira. O que você quer? Briga? Você vai ter! Você tá com inveja de mim!

Cláudio: De uma coisa nojenta feito você?

Téo Pereira: De um macho de verdade, que tem coragem de se assumir.

Cláudio: Um mariquinhas. É isso que você é.

Téo Pereira: Mariquinha é você, sempre disfarçando. Com medo de sair do armário.

Cláudio: É um direito meu! Meu! Eu só tenho que prestar contas da minha vida a mim mesmo!

Téo Pereira: E à sua mulher, aos seus filhos e a todos os veados que são massacrados por aí.

Cláudio: Fazem por onde. Feito você!

Téo Pereira: Eles têm coragem. Dão a cara a bater como eu! (leva um soco de Cláudio)

O trecho deixa claro que o cerimonialista já havia sofrido violência homofóbica durante a juventude, porém, que assumiu um papel de pai respeitável, o que o tiraria de um grupo “merecedor” da alcunha gay e da homofobia – como se algumas pessoas realmente merecessem ser vítimas de violência por sua identidade/sexualidade. O personagem também evoca o seu direito a privacidade ao reafirmar o porquê de não “sair do armário”, o que pode ser exemplificado no seguinte diálogo:

Cláudio: Ao contrário que aquele canalha pensa, eu não vivi assim por medo. Mas por um direito meu. Se eu quero ficar no armário como ele diz, ninguém tem nada com isso. Problema meu. Minha vida privada diz respeito a mim. A

mim e aos meus. Então o resto é o resto. Que se dane.

Beatriz: É claro. Porque esse crime. O que está em jogo é o direito das pessoas à privacidade.

A dimensão público/privado emerge na questão do revelar sua sexualidade, uma vez que, “para os homossexuais, assumir a sexualidade em público significa contar justamente o que os outros escondem, isto é, a vida sexual, que em nossa sociedade pertence à esfera privada” (NUNAN, 2003). Essa linha segue até o capítulo 53, em que o fofoqueiro posta a nota em seu blog sobre a vida sexual do cerimonialista.

Esse momento é catalizador de diversos outros acontecimentos na história referentes ao núcleo que rodeia personagem. Nesse contexto, o autor traz várias dimensões em que o preconceito pode atingir as pessoas após a revelação – ainda que abrupta e de forma não intencional por parte do próprio sujeito – de sua sexualidade.

A começar pela desestruturação da família com a revelação, já que o filho Enrico (Joaquim Lopes), que já realizava constantes comentários homofóbicos ao longo da trama, explodiu, rompendo os laços afetivos com o pai e a mãe (que permaneceu casada com o cerimonialista), além dos ataques homofóbicos em que ele espanca Leonardo e uma travesti em sua despedida de solteiro. Ainda no âmbito familiar, tanto a esposa quanto a outra filha Bianca (Juliana Boller), sofreram insultos por permanecerem ao lado do homem – acarretando no acidente de Beatriz após uma discussão em um supermercado. Na vida afetiva/sexual, também resultou no fim do relacionamento com Leonardo (até que reataram ao fim da novela), já que a escolha ainda foi de manter as aparências e o casamento. No contexto social e financeiro, houve a perda de clientes, que não queriam festas realizadas pelo cerimonialista e associação da imagem após o escândalo – a exceção dos personagens principais da novela.

A vida de Cláudio só retoma os eixos com o tempo, a retomada de clientela e, ao fim da trama, após se acertar com o filho – que deixa de ser homofóbico quando o pai o salva de ser morto. Após todo o processo,

termina o casamento, reata com Leonardo e passa a viver como um casal homoafetivo – em que o único elemento sobre a sua identidade relacionado a sua sexualidade é justamente o relacionamento com Leonardo. Assumir-se também leva ao fim da perseguição de Téo Pereira – que passa a recusar fotos dele como fofoca:

Téo Pereira: 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, disse-me-disse. Se Claudete Hétera resolveu exibir o bofe tanquinho em plena a praia para 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.

Nas palavras do jornalista, o autor demonstra que, para ele, a partir do momento em que se assume, acaba a trama sobre a sexualidade de Cláudio e todas as suas implicações. Ao contrário de todos os outros personagens retratados, em que assumir a sexualidade é, quase imediatamente, benéfico para sua vida social – como o caso de Bernardinho, exposição de sua sexualidade foi engrenagem para uma prosperidade financeira e social, ainda que passando por outras barreiras representativas –, para Cláudio, um homem de meia idade, foi a ruína de uma vida estruturada que precisou chegar aos desenlaces do fim de uma novela para retomar os eixos e voltar à normalidade.

Outro ponto é a sutileza. Que enquanto as primeiras narrativas o rito foi abordado de forma mais sutil, partindo do diálogo e autoconhecimento (e, em certo nível, fazendo um papel de merchandising social, com didatismo ao explicar que a sexualidade compõe também a identidade da personagem), nas últimas narrativas os personagens foram literalmente arrancados contra a vontade e de forma violenta do armário. Em contraponto, foram justamente nessas personagens que outros aspectos sociais trouxeram novas abordagens que refletiam justamente aspectos referentes a uma vivência homoafetiva.

4.2.2 Arranjos Familiares

“Por isso que eu prefiro ser essa metamorfose ambulante. O que era novidade ontem, gente, hoje já não é mais. E a realidade agora é essa. Portanto, tratem de se adaptar”
(Bernardinho, *Duas Caras*)

Nesta categoria, nos atentamos à noção de uma construção social sobre o que é a família no Brasil contemporâneo à obra teledramatúrgica de Aguinaldo Silva e como tais ideais e concepções vistas como transgressoras refletiram em determinados núcleos. Assim como no contexto brasileiro dos últimos anos, o debate nas tramas *Senhora do Destino*, *Duas Caras* e *Império* são atravessados por discursos religiosos, interferências do Estado e a dificuldade do reconhecimento de tais arranjos como parentesco.

A visibilidade de relações amorosa entre pessoas do mesmo gênero e a busca do reconhecimento como uma das possibilidades de núcleo familiar é recente no Brasil. O debate da conjugalidade entre homossexuais começou em meados dos anos 1990. Um dos marcos foi a apresentação do Projeto de Lei nº 1151/95, de autoria da então deputada federal Marta Suplicy, que instituiu a união civil entre pessoas do mesmo sexo. O projeto atendia as demandas de grupos que começavam a se organizar pelo país.

De acordo com Mello (2005), a conjugalidade entre pessoas do mesmo sexo também foi instrumento para a promoção da discussão da reivindicação, para além do nível individual sobre a identidade e cidadania, “o direito à constituição de grupos familiares, integrando-se ao rol de sujeitos sociais portadores de demandas que, no mundo ocidental, convencionalmente realizam-se por meio da constituição do casal conjugal e da socialização de crianças – filhos biológicos ou adotivos” (MELLO, 2005, p. 200). Ainda segundo o autor, as lutas pelo reconhecimento da dimensão familiar estão ligadas à disputa sobre a restrição ao casal formado por homem-mulher da competência moral da formação do núcleo familiar.

O desenvolvimento de um modelo de relação familiar monogâmico é retratado, nas telenovelas de autoria de Aguinaldo Silva, começando

por Jenifer e Eleonora, em *Senhora do Destino* (2004). Com o estabelecimento de um relacionamento estável entre as duas mulheres e após superarem os problemas de aceitação por parte das famílias e estabelecerem o vínculo afetivo, começam a estabelecer o diálogo sobre morar juntas. O processo é adiantado com a inserção na trama do bebê encontrado por Eleonora na lixeira do hospital e o processo de adoção.

Antes do estabelecimento dos contratos legais, o processo passou pelo estabelecimento de contratos afetivos entre as mulheres. A busca de uma casa para que pudessem viver e criar a criança. Com a dificuldade de Eleonora em encontrar um apartamento para alugar, já que precisaria de um fiador e não pediria o pai que ainda não aceita que a filha viva junto de outra mulher, o pai de Jenifer decide dar um apartamento para as duas. Fica acertado que o apartamento ficaria no nome de Jenifer e que seria mobiliado por Eleonora. A médica, como mais velha e independente da relação, é sempre tida como a referência nas tomadas de decisão: a adoção da criança, a procura e o aceite do apartamento. Ao visitarem o futuro apartamento, mais uma vez é verbalizado o acordo entre as mulheres para a construção de uma base familiar:

Eleonora: Eu espero que você não esteja encarando isso como uma brincadeira de casinha. Eu quero construir um lar com você. Eu quero construir uma vida junto com você.

Jenifer: Não se preocupa não, viu? Minha ideia também é essa!

O estabelecimento da estrutura de uma casa de família, seguindo os moldes de parental idade se dá com a organização do apartamento e o berço em que Renato ficará quando for adotado. A adoção da criança achada por Eleonora também segue processos estabelecidos pelo Estado, ainda que não deixem de ser mencionadas as barreiras devido ao fato de serem um casal homoafetivo. Legalmente, a guarda da criança é dada apenas para Eleonora, que já estava na fila de adoção – a igualdade de

direitos de adoção por casais homoafetivos só seria reconhecida pelo STF em 2015. Em outro diálogo, é mencionada a dificuldade ainda das duas para conseguirem ficar com a criança, seguida por um discurso que, assim como qualquer outro cidadão, gays e lésbicas também devem usufruir de direitos e garantias como cidadãos, também no âmbito da parentalidade (MELLO, 2005).

Jenifer: O que eu acho, Léo? Não sei. Não sei, já deve ser difícil pra uma pessoa solteira adotar uma criança. Agora. Você imagina se essa pessoa, se essa pessoa for ainda por cima...

Eleonora: Como nós? Claro que eu vou ter que me preparar pra briga, eu sei que vou enfrentar dificuldades. Mas eu sou maior de idade, tenho casa, emprego fixo, preencho todas as condições. Esse país tem mais de 200 mil crianças e adolescentes sem família. Ninguém pode me impedir de adotar um. Eu vou adotar esse bebê, sim.

O questionamento da validade de uma família baseada na união de duas mulheres, cujos questionamentos sociais e resistência passam por discursos naturalistas que reafirmam a complementaridade homem-mulher e religiosos, são também ressaltados através de falas dos familiares. Sebastião, pai de Eleonora, questiona a falta de um referencial masculino para a criança:

Sebastião: Agora, vamos só ficar no problema do bebê.

Jenifer: Não. Desculpa, seu Sebastião, mas ele não é problema.

Sebastião: Como é que não? O menino vai ter duas mães e nenhum pai. Como é que pode? O menino precisa de um pai pra servir de exemplo. Exemplo de homem.

Eleonora: Mas existem vários exemplos nessa família. O senhor, o Venâncio...

Venâncio: Léo. pode contar comigo.

Sebastião: Mas não é a mesma coisa. Gente. Vocês já pensaram nas coisas que essa criança vai ouvir? Na pracinha, na escola...

Eleonora: Ele vai ser criado com muito amor e confiança, pai. Ele vai tá preparado pra responder. E você, mãe? Você não fala nada. Eu quero saber o que você acha.

A mulher só questiona que o fato de que preferiria um neto do mesmo sangue (nunca imaginou, por exemplo, ter um neto negro, como o bebê), por não saber de onde vem o sangue da criança. João Manoel, irmão de Jenifer também constantemente trata como anormal a relação das duas e a formação da família: “Duas mulheres morando juntas e adotando uma criança. É o sinal do fim dos tempos”.

Após o processo, ao comemorarem a adoção da criança, é ressaltado pelo autor, mais uma vez, que “o problema” da homossexualidade seria menor que outros. É melhor que a criança seja adotada por duas mães do que acabar nas ruas:

Jenifer: O Renato é nosso, Léo. Não tô conseguindo acreditar.

Eleonora: Eu achei que não ia rolar, Jeni. Eu achei que não ia rolar pelo fato de eu ser gay. Que eles iam optar pelo outro casal lá. Mas não. O juiz considerou o fato irrelevante. E achou melhor dar pra gente, pelo vínculo emocional que a gente já tem com o Renato.

Jenifer: Ai, meu amor. Que vitória maravilhosa a nossa. Não. A gente tem que contar pro mundo inteiro. Pro mundo inteiro essa nossa história. Pra todo mundo saber que é possível sim. Não, por que o que que é melhor pra uma criança? Viver abandonada e na rua, sob ameaça constante de morte, exposta a todo o tipo de perigo, sem a menor perspectiva. Ou viver numa casa cheia de amor com duas mães? Não é?

Eleonora: A justiça que é sábia escolheu a segunda opção. Não. E isso pode ajudar a diminuir o número de crianças crescendo nos orfanatos sem o amor de uma família.

Jenifer: Não. E por falar em família, vamo contar logo pro nosso povo que a família tá crescendo.

Corta para as famílias comemorando com champanhe. As mulheres anunciam que vão assinar um contrato que oficialize a união.

Jenifer: Eu gostaria de dizer que agora que o Renato vai morar lá na casa da Léo, eu vou me mudar de vez pra lá.

Eleonora: É isso aí. Nós vamos oficializar a nossa união

João Manoel: Como assim? Vocês vão casar de véu e grinalda? Qual das duas vai usar véu, grinalda?

Eleonora: Fazendo o que toda pessoa faz quando se casa, assinando um contrato de união civil, devidamente registrado em cartório.

Jenifer: Exatamente. Assim, nós duas passaremos a viver uma só vida, em regime de comunhão de bens.

Eleonora: É isso aí. Não se esqueçam que o casamento é isso, um contrato entre duas pessoas. Dessa forma, nós vamos estar casadas, quer algumas pessoas gostem, ou não.

Giovani: É isso aí, seu Léo. O importante é que eu goste. E como eu falei, tá falado e vale o falado como o escrito. O amor é uma coisa muito boa, mesmo quando aqui e ali assume formas estranhas. O amor é lindo em todas as suas formas.

As mulheres registram no cartório um contrato de comunhão de bens, que celebra a união das duas – mas não é mostrado na trama como as outras uniões heteronormativas. Naquele período, cabe ressaltar, ainda não havia o reconhecimento como união estável entre casais do mesmo sexo, estabelecida em 2011 e o casamento dois anos mais tarde. O ciclo se fecha quando chegam pela primeira vez com o bebê em casa, o colocando no berço para dormir. As duas juntas cantam uma canção de ninar, choram e se dão as mãos com os dedos entrelaçados.

FIGURAS 85 E 86: Jenifer e Eleonora (Bárbara Borges e Milla Christie) pela primeira vez em casa com o bebê adotado. Constituição de um núcleo familiar



Entre 2007 e 2008, o autor também insere em suas tramas outro debate que ainda não havia sido normalizado pela legislação brasileira, o da multiparentalidade, a partir do personagem Bernardinho (Thiago Mendonça), após ser expulso de casa, começa a desenvolver uma grande amizade com Dália (Leona Cavalli) e acabará vivendo um triângulo amoroso com ela e Heraldo (Alexandra Slavieiro). Desde que Bernardinho a ajudou com o vício em drogas, Dália se apaixona pelo rapaz. Embora também diga que a ama, Bernardinho afirma que não sente desejo por ela:

Bernardinho: Não pode, Dália. Não pode. E não tem nenhum problema com você, minha linda. Não tem. Mas não dá, Dália, não dá.

Dália: Bernardinho. Eu tô querendo te dizer que você é o homem da minha vida. Viu?

Bernardinho: Dália... Eu nunca me envolvi com uma mulher antes. E a gente não manda no desejo. Cê quer saber mais? Eu te amo. Eu te amo muito, não é de hoje não, dália. E quer saber mais ainda? Eu queria muito que você fosse um homem pra gente namorar.

Apesar de viver com a mulher, e dormir na mesma cama, Bernardinho acaba tendo relações com ela apenas na noite de carnaval. Heraldo também entra na trama se envolvendo com a mulher – apesar do interesse de Bernardinho pelo garçom do restaurante a princípio. Os três passam a viver juntos, dividindo a mesma cama.

Heraldo: Sei lá. Vocês são muito maneiros comigo, sabia? Vocês me deram a maior força quando eu tava num momento super difícil. Pô, eu acho que agora vocês são minha família. Pode crer. A minha família. Bora ficar junto na casa da dália! Vai dar certo. Três pessoas que se curtem, que se dão força. São amigos e irmãos. Sei lá. Que sem gostam mesmo. De verdade.

A história dá um salto e seis meses e Dália aparece já grávida. Os dois assumem a paternidade da criança, se recusando a fazer o exame de DNA. O comentário na comunidade é sobre quem é o pai da criança que

vai nascer. A questão, para o trio é como justificar para a criança caso queira saber quem é o “de verdade”.

Bernardinho: Porque assim, pode não ser importante pra gente, né, mas vai que é pra ela.

Heraldo: É. Eu também fecho com essa ideia. Mas pra nós o importante é sermos uma família unida, presente e feliz.

Dália: Sério, meus amores. A nossa princesinha é uma menina de sorte. Quanta criança que tem por aí que nunca teve um pai. Mas a nossa tem dois.

A primeira barreira enfrentada por esse modelo de família é representada pela comunidade que não aceita o arranjo poliamoroso e a gravidez da mulher. Liderados por Edivânia, uma evangélica intransigente, uma multidão marcha (pela moral e bons costumes) em direção à casa em que os três vivem, para expulsá-los da comunidade. Usando como justificativa as “leis de Deus”, a mulher joga uma pedra na cabeça da grávida e a comunidade espanca Heraldo, Bernardinho e Carlão, que acaba entrando na confusão. Também destroem a casa em que vivem, sob palavras de “aleluia, senhor”, “em nome de Jesus” e “glória a Deus”. A violência só cessa com a interferência do líder comunitário Juvenal Antena (Antônio Fagundes).

Edivânia: Não é nada disso que o senhor está pensando. Espera seu Juvenal. Deixa eu falar com o senhor. Nós só estamos querendo defender os bons costumes e a moral na Portelinha.

Juvenal: Dentro dessa sua cabeça doente, dona Edivânia. Linchamento faz parte da defesa da moral e dos bons costumes? Shh. Calada. Não quero ouvir mais baboseira. O que eu acabei de presenciar aqui é muito grave minha gente. Linchamento é crime. Se acontecer alguma coisa de ruim com esses três eu vou ser o primeiro, dona Edivânia, a acusar a senhora justamente por instigar essa turma. Quanto a vocês, sua cambada de Maria-vai-com-as-outras, tá todo mundo dispensado daqui. Eu não vou admitir um fuzuê desses dentro da minha favela. Circulando, circulando (e dá dois tiros para o alto)

FIGURAS 87, 88 E 89: Ataque de religiosos à casa de Bernardinho (Thiago Mendonça): “pela moral e bons costumes”



Após essa primeira barreira, a próxima é legal, já que nenhum cartório aceita registrar a criança com dois pais na certidão de nascimento. Eles começam então uma batalha na justiça, que pode abrir precedentes para outras crianças. A história repercute da imprensa e os personagens acompanham passamos os capítulos esperando a decisão do juiz (não é mostrada nenhuma audiência). De fato, a multiparentalidade em registros de nascimento teve seu primeiro exemplo apenas em 2011, também a partir de ação na justiça (O Estado de S. Paulo, 12 de maio de 2013). Já em 2017, entraram em vigor as novas regras para a certidão de nascimento, que inclui a possibilidade de registro de até dois pais e duas mães no documento, sem distinção jurídica entre ambos.

A interferência do Estado no reconhecimento de novos arranjos familiares reflete uma realidade complexa em relação a essas famílias. De acordo com Butler (2003), o debate sobre o reconhecimento por parte do Estado do parentesco e das uniões que transgridem a dualidade de gênero, pressupõe que se aceite os termos em que esse debate está posto, que pouco rompe com as suposições patrilineares de parentesco. Para a autora, o problema está para além de quais relações devem ser legitimadas pelo Estado. Famílias que vão contra a “ordem simbólica” marcam uma disputa sobre os limites da sociabilidade humana.

Porém, o argumento repousa sobre um certo paradoxo, que seria difícil negar, posto que, se alguém não quer reconhecer certas relações humanas como parte do humanamente reconhecível, logo, esse alguém já as reconheceu e busca negar aquilo que, de uma maneira ou de outra, já foi compreendido. “Reconhecimento” se torna um esforço de negar o que existe e, assim, se torna um instrumento da recusa do reconhecimento. Torna-se, assim, um modo de apoiar uma fantasia normativa do humano sobre, e contra, as versões dissonantes do próprio eu. Defender os limites do que é reconhecível contra aquilo que o desafia é compreender que as normas que governam a que é reconhecível já foram contestadas (BUTLER, 2003, p. 236).

O reconhecimento dessas famílias, portanto, acabam sendo monopolizados pelo Estado, a despeito dos laços sociais e afetivos estabelecidos entre os entes.

A trama de Bernardinho também subverte outra norma. Apesar de terem se firmado como um triângulo, o cozinheiro não negou sua homossexualidade para ficar com Dália, ou se firmou como bissexual, nem, a princípio, há envolvimento sexual entre Heraldo e Bernardinho. A questão fica clara quando Bernardinho se envolve mais uma vez com Carlão e os companheiros cobram fidelidade dele:

Dália: Você nos traiu com esse daí.

Bernardinho: Caretice agora não, né Dália?

Dália: Que caretice o que, Bernardinho. Eu já fui chamada de tudo nessa vida, menos de careta, não é?

Heraldo: Não é caretice não, Bernardinho. É o nosso pacto.

Bernardinho: Que pacto, Heraldo? Eu lá assinei alguma coisa?

Bernardinho: Não, não assinou nada. Mas a gente jurou fidelidade ao nosso trio.

Bernardinho: Fidelidade sim, jurei. Mas não esse tipo de fidelidade, né gente. Além do mais, desde que a gente se conheceu, eu só tenho feito o que vocês querem. Tanto que até esqueci das minhas preferências.

O cozinheiro por fim afirma: “Vocês são muito egoistinhas. Vocês, os dois, tem duas pessoas pra se divertir, agora eu, só tenho um. Por isso que eu arrumei o outro, pra ficar equilibrado”.

A trama se fecha com o estabelecimento de dois laços parentais que envolvem o personagem. No último capítulo, recebem o telefonema do advogado que informa que o juiz deu parecer favorável à inclusão de dois pais na certidão de nascimento da criança. Também no último capítulo, Bernardinho celebra sua união com Carlão, assim como Jenifer e Eleonora, assinando um contrato de união estável. Nesse caso, é mostrada uma cerimônia de ambos para assinarem o documento, vestindo túnicas brancas e com arranjos na cabeça. Dália, Heraldo e a filha dos três acompanham a cena (ao som de *How deep is your love*, cantada por *The Bird and the bee*, trilha que acompanhou o personagem).

Escrivão: Agora que tá assinado o contrato de união estável, isso os torna praticamente casados.

FIGURAS 90, 91 E 92: Celebração de união estável: praticamente casados



O último modelo de novos arranjos familiares que nos é apresentado é o protagonizado por Xana Summer, em *Império*. A apresentação do personagem o mostra como uma pessoa que sempre se preocupa com crianças, sendo a organizadora das festas de Natal e de Cosme e Damião na comunidade, além de sempre ajudar quem precisa. Apesar de afirmar

ter o instinto materno, não poderia adotar um filho devido ao estigma de sua identidade:

Capítulo 7

Naná: Ah, você sempre preocupada com esses moleques, não é não, Xana? Tu nunca pensou em adotar um não?

Xana: Tá louca, pernalta? Que isso? Juiz nenhum ia me dar a guarda não?

Naná: Por causa de quê?

Xana: Gente como eu, quando se aproxima de qualquer criança vira logo suspeito.

Naná: Tu é gente!

Xana: Eu sou. Mas na cabeça deles, né. Eles não conseguem ver que é afeto, que é carinho.

Naná: Amor de mãe.

Xana: É instinto materno. Eu tenho, sabe? Vamo mudar de assunto que esse assunto já espichou!

Com a morte da mãe de um afilhado, Luciano (Yago Machado), Xana passa a vislumbrar a possibilidade de viver com a criança, chegando a escondê-la em casa. Xana cuida da criança e realmente desenvolve laços de afeto com o menino, porém, não arrisca tentar a adoção da criança, já que destoa da norma social estabelecida como pai de família.

Xana: Olha pra mim, Naná, e me diz. O que que você tá vendo aqui?

Naná: Eu tô vendo um homem bom. De coração bom. Digno. Caridoso. Que só quer fazer o bem

Xana: Você tá cega, Naná. Você está cega. Você tá vendo aqui não é o que você tá dizendo. O que tá aqui, Naná é um homem gordo, ridículo, feio, que se maquia, que se veste de mulher. É isso que tá aqui.

Naná: Não. Não é isso. Não. Você é um homem bom, Xana.

Xana: Mas não basta ser isso. Não basta ser isso. Tem que parecer. E o que vai parecer pra todo mundo, meu Deus, é que essa criança pode estar em perigo se ela ficar em minhas mãos. Vai parecer que eu, que eu vou influenciar ela, que eu vou corromper essa criança, que eu vou fazer a cabeça dela. Pra ela bandear pro lado errado. Isso se não me acusarem de coisa ainda pior!

Naná: E você acha que ele vai ter melhor destino num orfanato?

Mais uma vez, o autor caracteriza o discurso social sobre a quem é permitido os vínculos parentais e a quem deve estar guardada a estrutura da família como instituição, quando os lugares da não-representatividade são negados pelo estado. Mello (2005), embora trate das homossexualidades na constituição de conjugalidades e família, descreve a rejeição a sujeitos desviantes da normatividade no “sentimento de família”, pela visão social da homossexualidade como pecado-doença-crime:

Seguramente, não é exagerado dizer que setores da sociedade brasileira, geralmente influenciados por ideologias familiaristas e naturalistas de origem religiosa, têm se revelado bastante resistentes aos discursos e às vivências de lésbicas e gays que procuram afirmar o direito à liberdade de orientação sexual e a legitimidade dos agrupamentos familiares que fogem ao padrão nuclear moderno, formado por um “homem instrumental” unido a uma “mulher expressiva”, juntos socializando crianças felizes, nos termos do modelo parsoniano (MELLO, 2005, p. 202).

Nesse caso, a estratégia usada para a adoção do menino passa por burlar as regras do estado que excluem a estrutura familiar formada. Naná, amiga de Xana (por quem é apaixonado), entra na fila para adotar a criança, passando a disputar a guarda do menino com um outro casal – que tem mais facilidade no processo, por serem um casal heterossexual, com uma “casa estruturada”, a despeito dos laços afetivos. O obstáculo para a manicure é o fato de também ser solteira, o que a deixa em desvantagem diante de outros candidatos. Naná apresentaria Antônio, seu namorado, como noivo, porém, como o homem não pode comparecer durante a visita da assistente social, Xana assume a identidade de Adalberto (seu nome masculino) e entra no processo com a amiga. Dessa forma, Xana se encaixa no modelo de parentalidade moldado socialmente e revalidado pelo Estado, se inserindo na norma para transgredi-la.

Também não estaria dizendo uma mentira por ser “realmente” o Adalberto do registro e por amar Naná (Naná se casaria com Antônio para conseguir a guarda da criança, mas a situação muda quando Xana se apresenta à assistente social como seu noivo). Em seu casamento, Xana

usa terno branco e brincos e na própria cerimônia fica estabelecido o formato da nova família, com Luciano carregando as alianças para o casal:

Naná: Ai, bee. Eu nem acredito?

Celebrante: Bee (juíza de paz)?

Xana: Qual o problema? Todo o casal (voz masculina) se trata por apelidinhos, não é?

Celebrante: Assinem aqui.

Xana: Claro, primeiro as damas... (vai para assinar) ops!

Xana: Sebastiana, aceite essa aliança (voz masculina) como prova do meu amor!

Naná: Aceite também Adalberto. Na alegria e na tristeza. Na saúde ou na doença. Com salão lotado ou vazio!

Os dois se beijam, quando Antônio chega.

Antônio: Naná! Parabéns... E sobre aquela proposta para eu ir morar na casa de vocês. Quando é que eu me mudo, hein?

Xana: Aaah. Quando você quiser, Antônio. Quando você quiser!

Na celebração do casamento, Xana oscila entre as performatividades de gênero – para conversar com a juíza tenta usar entonação mais masculinizada, mas em toda a celebração age com trejeitos femininos. O beijo triplo celebra a união do novo arranjo. Os ajustes são feitos na vivência, como os dois se acostumarem a dividir o mesmo quarto.

FIGURAS 93 A 96: Celebração de casamento entre Xana e Naná (Ailton Graça e Viviane Araújo) – se inserem na norma para burlá-la/novo arranjo familiar



A trama se fecha no último capítulo em que mostram como a nova família se estabeleceu, e a criança validando a felicidade conquistada após tantos obstáculos:

Antônio (saindo para trabalhar): Até mais tarde, família!
Xana e Naná se despedem de Lorraine, que tá mudando da casa...

Naná: Agora o Luciano vai ter um quarto só pra ele!

Luciano: Um quarto só meu. Uma mãe e dois pais! A vida é boa, não é não?

Xana: Agora é. Mas a gente teve que batalhar muito antes de abrir a porta e dar de cara com a felicidade.

FIGURA 97: Validação do afeto como fundamentação familiar



As tramas envolvendo os novos arranjos familiares coincidem com discussões no país sobre a formação do conceito de família. São diferentes exemplos de possibilidades do que foge ao padrão de núcleo familiar formado a partir da união de um homem e uma mulher, conforme previsto por muito tempo na legislação e na proposta de Estatuto da Família. As relações retratadas nas narrativas de Silva ressaltam, no conceito de família, os laços afetivos entre os integrantes que compõem um lar. Como destacado no discurso de Heraldo, a base familiar está na relação entre pessoas que se dão força e se gostam.

Além disso, a estrutura familiar está fundada na construção de um lar (o que implica o estabelecimento de uma casa fixa), em que seja possível o desenvolvimento de uma criança, completando seus membros.

Nos três casos retratados, também há a busca pelo Estado para a reafirmação dos laços afetivos, através de documentos – como contratos de união, adoção, certidão de nascimento – que atestem a ligação entre seus membros. Em todas as tramas, o autor ou se adianta às normas instituídas pelo Estado (reconhecimento de casamento ou união homoafetiva) ou as utiliza para subvertê-las em favor dos arranjos já estabelecidos em seu convívio social.

4.2.3 LGBTfobia

Ainda sobre a relação das personagens com o espectro social em que estão inseridas no contexto das telenovelas, outros contornos discriminatórios tornam evidentes os modos em que o autor articula a percepção social sobre as identidades e sexualidades periféricas e as posições desses sujeitos diante das diferentes formas de violência expressada ao longo dos anos. Neste tópico, abordamos a LGBTfobia como a discriminação em níveis individuais e sociais contra os personagens LGBTQ+ de Aguiinaldo Silva, principalmente a partir dos diferentes níveis de violência contra os indivíduos. Porém, cabe ressaltar que diversas manifestações homofóbicas, de exclusão das diferenças e a restrição de direitos (pessoais e sociais) estão implícitas em outros movimentos apontados, como na desumanização das diferentes identidades/sexualidades, patologização das sexualidades desviantes, na intolerância sobre a publicização da sexualidade (quando a esfera íntima é reivindicada publicamente, tal qual a heterossexualidade), ou nos obstáculos impostos pela sociedade e pelo Estado no exercício da cidadania, passando pelo uso do nome social até a constituição familiar, em que limites são impostos aos sujeitos. Desde que foi cunhado, no início dos anos 1970, como o medo de heterossexuais diante de homossexuais, o termo adquiriu novos significados abrangendo o preconceito e a discriminação contra pessoas LGBTQ+ (PRADO, 2010). “Mais recentemente, verifica-se a circulação de uma compreensão da homofobia como dispositivo de vigilância das fronteiras de gênero

que atinge todas as pessoas, independentemente da orientação sexual, ainda que em distintos graus e modalidades” (PRADO, 2010, p. 8).

Do mesmo modo, os contornos históricos da LGBTfobia tratada nas telenovelas estudadas também seguem os discursos construídos sobre aquilo que seria desviante da norma de gênero e sexual. A intolerância diante do diferente parte de discursos religiosos, sobre o que vai contra a natureza, ou como desvio de saúde psicológica.

O primeiro aspecto trabalhado por Aguinaldo Silva, parte da discriminação baseada no discurso religioso. Em *Tieta*, na virada dos anos 1980 para 1990, não é tratada a LGBTfobia em si. A abordagem do autor não condena ou recrimina a intolerância baseada nos “preceitos de Deus” diante da chegada de Ninete a Santana do Agreste. Na realidade, a chegada da procuradora da protagonista é conduzida como algo que mudaria a vida e as concepções da cidade. O autor parte da própria discriminação para tratar do respeito à diversidade.

A primeira manifestação contra Ninete parte das beatas Perpétua (Joana Fomm) e Cinira (Rosane Goffman), que recorrem ao padre Mariano (Cláudio Corrêa e Castro) para que este tome uma atitude diante da chegada da contadora, associada ao apocalipse. No jogo de palavras para descrever o “novo”, a descrevem ao padre: É o chifrudo, padre - o rabudo - o enviado de satanás - representante de belzebu - a primeira trombeta do apocalipse - anunciando o juízo final. - salvem-se todos! - deus de misericórdia - pai, clemência - poupe as criancinha - salve os inocente!

Ainda na igreja, o seminarista Cosme (Paulo Nigri), também se vale das leis divinas para se referir ao que, na vista, deve ser combatido a partir da autoridade da igreja: “O senhor não tá percebendo que essa criatura é um deboche às leis divinas?”. Tal discurso é rebatido pelo próprio padre responsável pela paróquia:

Padre Mariano: Deboche às leis divinas é o senhor, seu Cosme. Tão jovem e já tão carola. E antes que eu me esqueça, dona Cinira. Esclerosada é a senhora. Sem falar em dona Perpétua que nem conta mais. Por que que vocês não se preocupam com as próprias vidas? Em vez de ficar aí policiando a vida dos outros? Esse homem tá roubando?

Tá matando alguém por acaso? Não. Tá em paz. Vivendo a vida dele lá, do jeito que ele acha que deve ser. Sem perturbar ninguém. Então não deve ser perturbado. Se vocês querem respeito, vocês tem que aprender a respeitar a vida dos outros como eles são. Cada um é como é e ninguém tem nada a ver com isso. E agora vão embora daqui. Vão embora que já tá na hora de eu ir dormir.

Embora o padre desvie da condenação religiosa ao tratar da travesti, desde que “ele” não entre vestido de mulher na igreja (sempre se refere a Ninete no masculino), ainda que a inocente das acusações das beatas, faz alusão a outra visão que criminaliza as identidades desviantes. As “leis de Deus” e a evocação das normas da natureza também refletem no diálogo entre Tieta e o sobrinho/amante Ricardo, um dos principais discursos contra a LGBTfobia – ainda que não nomeada como tal pelo autor nesse momento:

Ricardo: Tu acha certo que alguém seja como ela. Tão diferente dos padrões?

Tieta: Mas o que que tu chama de padrão, de comportamento. Ricardo que que tu quer? Tu quer que todo mundo seja igual? Que se comporte do mesmo jeito. Que siga as mesmas regras? Não. O ser humano não foi feito por decreto. Que isso, eu lá sou máquina por acaso? A gente sai da fábrica tudo bonitinho, enfileiradinho, assim, um atrás do outro, tudo exatamente igual. É isso?

Ricardo: Não, eu não acho que todo mundo é igual.

Tieta: Mas acha que todo mundo tem que se comportar do mesmo jeito. Não admite que uma pessoa não viva dentro do jeito que tu considera normal.

Ricardo: Mas ela é muito diferente.

Tieta: Mas diferente por que, Ricardo? Ah, a gente não pode julgar as pessoas desse jeito. Quem é tu pra julgar? Quem que sou eu pra julgar os outros.

Ricardo: Tieta. A gente vive numa sociedade.

Tieta: Numa sociedade que quer que todo mundo se comporte do mesmo jeito. Que não aceita que uma pessoa siga seu impulso e faça o que a natureza manda.

Ricardo: Mas não pode ser assim. Imagine como seria se as pessoas saíssem por aí seguindo seus impulsos.

Tieta: Ricardo. Quando tu largou o seminário, tu não tava

seguindo o impulso? Se tu tivesse continuado naquela vida, tava até hoje infeliz. Então. Cada um tem seu próprio impulso. Tem que respeitar a liberdade dos outros, se não, quem vai respeitar a tua?

Ricardo: Tu tá comparando de novo.

Tieta: Tô. Tô porque que sou tua tia. Tu é meu sobrinho. A gente se ama e escondido, porque os outros não aceitam o nosso tipo de amor. Se essa cidade inteira soubesse, ia nos condenar do mesmo jeito que condenou a Ninete. E tu acha que no nosso caso eles iam tá certo?

Ricardo: Claro que não.

Tieta: Então. Ricardo. Por que que tu quer que condene Ninete? Tu acha certo condenar a Ninete. Abra um pouco o seu coração e aceite as pessoas como elas são. Aí elas vão te aceitar como tu é. E não venha com esse papo que tu é normal não, porque normal ninguém é. No fundo, no fundo, todo mundo tem um segredozinho escondido, um pecado, uma mania, uma tara, sei lá. Quem não tem vontade de mandar tudo se explodir e seguir seu impulso, mas não faz. Não faz porque tem medo do que o povo vai dizer. Aí vive reprimido, vive infeliz, como tu vivia antes de aceitar o nosso amor. Não é?

Ricardo: Ah, Tieta. você é uma mulher. Eu sou um homem. Tá no evangelho. Crescei e multiplicai-vos.

Tieta: Gente! É só pra isso que sexo serve? Pra multiplicar? Então a gente vai pra cama só pra reproduzir, Cardo? É isso? Não é pra ter prazer? Ah! Cada um que encontre a sua maneira de ter prazer, de amar, de viver. Só porque não é igual a tua maneira, tu vai achar que tá errada? Se tu não entende, tu julga? Vai julgar, vai condenar? Ah, Cardo. Abra seu coração, sua cabeça.

Ricardo: Eu preciso pensar. É novo demais pra mim.

Tieta: Ah, cabrito. Ah, pense. Pense bastante. E não tenha medo de voltar atrás, de se arrepender. Não é vergonha nenhuma. Muito pelo contrário. É sinal de coragem!

Ricardo: Eu vou pensar! Tô muito confuso. Boa noite. (Saindo)

Tieta: Vá lá.

Leonora: Tieta, é difícil pro Ricardo. É. E eu entendo. Não foi assim que ensinaram pra ele. Como também não foi assim que me ensinaram. Vai ser difícil pra ele entender que não é assim, como o evangelho ensinou. Como a família, a escola ensinou. Pra mim foi difícil.

Tieta: Eu sei, cabrita. Mas só aceitando as pessoas do jeito

que elas são que a gente melhora, que a gente cresce. Eu digo isso, mas eu também não consegui não.

Nesse sentido, o autor também se refere aos discursos do saber e de autoridade sobre a sexualidade, dominados por instituições sociais além da Igreja (a família, a escola, as pedagogias da sexualidade) que, ainda exercem controle sobre a concepção do que é normal ou não. Também sobre a normalidade/estranhamento, assim como apontado em outros tópicos, Aguinaldo Silva utiliza dentro da narrativa a inserção de padrões de comportamentos considerados desviantes das normas aceitas pela sociedade, mas que refletem a realidade (Pallottini, 1998), acompanhados de enunciações sobre como após o choque, as pessoas passam a aceitar/se acostumar – ainda que Rogéria já fosse uma atriz premiada e reconhecida pelo público em programas de TV, a inserção de personagens travestis em telenovelas ainda era recente.

A intolerância baseada na religião seria retomada quase vinte anos depois, em *Duas Caras*, dessa vez, apresentando contornos violentos. A principal figura de intolerância é performada por Edivânia (Suzana Ribeiro), que também era a representação do fanatismo religioso na trama. Se antes as beatas criadas por Aguinaldo Silva eram senhoras que viviam em função de zelar pela Igreja, vigiando a moral e os bons costumes dos moradores nas pequenas cidades em que viviam e incomodando os padres das paróquias, com a transposição das tramas para a metrópole, a representação ficou associada aos discursos neopentecostais, dissidências evangélicas nascidas na década de 1970, que se expandiram, inclusive politicamente, a partir dos anos de 1990 (a Frente Parlamentar Evangélica do Congresso Nacional, por exemplo, em maio de 2018, possui 180 nomes de deputados em exercício inscritos³³). De acordo com Cunha (2017), a nova onda pentecostal fomentou diferenças de outras ondas do cristianismo, mais maleáveis, dando “ênfase do conceito de Batalha Espiritual, contra o diabo e seus demônios, e na Teologia da Prosperidade, que promoveu um deslocamento das expectativas milenaristas de salvação para uma vida de graças no presente” (CUNHA, 2017, p. 5), com

³³ Disponível em: <<http://www.camara.leg.br/internet/deputado/frenteDetalle.asp?id=53658>>.

apelo a rituais performáticos, exorcismos e curas de males nas igrejas. O discurso da homossexualidade atribuída a ação do “demônio” sobre as pessoas fica evidente no diálogo que antecede o linchamento de Bernardino, Dália, Heraldo e Carlão, quando Edivânia instiga os moradores (evangélicos e não-evangélicos) a combaterem aquilo que não é considerado normal (filho de dois pais, casamento a três), ou seja, o pecado.

Edivânia: Nós vamos tirar o demônio desse teu corpo sujo pelo pecado! E vai ser debaixo de pau e pedra!

Multidão: Louvado seja Deus! Aleluia!

(...)

Ezequiel: Para com isso. Vocês não podem fazer justiça em nome de Deus.

Edivânia: Eu posso, Ezequiel. Já que você deu as costas pra Deus e se uniu a esses ímpios. Sai da minha frente, anjo decaído, e deixe que o bem baixe sua mão pesada sobre o mal.

Bernardino: Edivânia. Não tem mal nenhum lá dentro, quem tá lá é uma mulher grávida e indefesa. O mal, o mal tá no preconceito, na intolerância, na violência. Com preconceito eu já tô acostumado, com a intolerância também. E violência eu não vou admitir.

A formação da horda se dá quando a evangélica vê Carlão tentando beijar Bernardino. O “beijo gay”, que teria invadido a comunidade da Portelinha, em um período em que ainda não era assistido nas ficções televisivas brasileiras – o primeiro “beijo gay” só seria exibido quase três anos depois, em *Amor e Revolução*. Mais uma vez, a violência homofóbica antecede a exibição de cenas de amor romântico nas tramas. O impedimento parte do líder comunitário Juvenal Antena, que evita o assassinato dos outros personagens. Porém, assim como em muitos casos no Brasil, em que a violência homofóbica é subnotificada, não há punição para os linchadores ou para quem incitou a violência. Coube ao arrependimento individual de Edivânia diante dos seus atos e o pedido de perdão a Jesus e Deus, a partir da oração – antes dos agredidos.

A violência homofóbica também foi associada a outro contexto de intolerância social dos anos de 1990, em *Suave Veneno*. Nessa década,

outro fenômeno que ocorria no Rio de Janeiro foi a atuação de “pitboys”, geralmente jovens de classe média ou média alta, condição privilegiada, praticante de lutas (principalmente o Jiu-jitsu), mas que usavam da violência diante do outro, para se reafirmar: “pois o ato de “sair na porrada” dá prazer (é lúdico), fortalece a autoestima (a ideia de superioridade), proporciona a fruição do respeito e da admiração que advém do pertencimento a um grupo (a “galera”) e permite o acesso ao desejo das gurias (“mariais-tatames)” (TEIXEIRA, 2010, p. 9). Foram diversos casos de brigas e espancamentos praticados por esses jovens e divulgados na mídia que também refletiram em representações da ficção, entre elas, os personagens Massaranduba e Montanha, do programa *Casseta e Planeta*, que também tinham um cachorro da raça pitbull, associado a esses badboys. O bordão do personagem Massaranduba era “Você obviamente tá duvidando da minha masculinidade? Vou dar porrada!”, que resultou em um rap, e mostra também a homofobia associada a esses tipos.

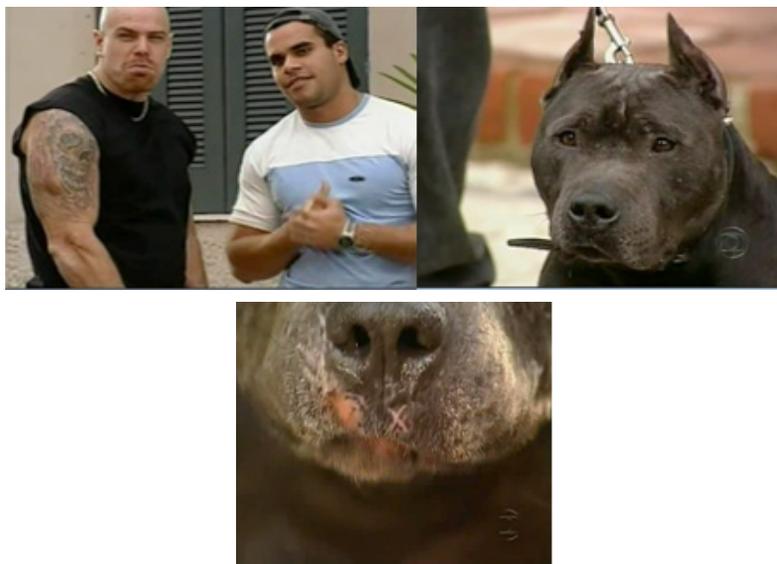
A associação com a raça de cachorros pitbull também é característica dessas representações. A estética de intimidação e violência também é baseada na “ostentação” de musculatura inchada e definida, que se assemelha às características do animal. “Significativo também é observar o rótulo criado para designar esses jovens acusados de comportamento violento. O pitboy, híbrido de playboy e pitbull, homem e cão, assim é chamado por sua ferocidade, comparável à dessa raça canina” (CARDOSO, 2005, p. 4).

Na telenovela *Suave Veneno*, ainda que no princípio da trama o barman Claudionor tenha sido retratado como um homofóbico que brigava com as investidas de Uálber, com o desenrolar da história, desenvolveu um apego muito grande ao personagem, com constantes elogios, o que gerou expectativas de que os personagens viveriam um romance – o que não aconteceu no fim da trama. E foi esse personagem que foi espancado ao defender o guru de dois pitboys e seu cachorro, que passaram a perseguir Uálber e seu assistente. Os pitboys, com os músculos e tatuagens à mostra, passam a vigiar a rua, impondo medo por sua presença e a do pitbull. Em uma das cenas, Edilberto anda pela rua quando se depara com os homens, em uma mistura de medo e comédia, a cena mostra

closes da boca do cachorro, e do rosto do assistente, para depois passear, fechada da boca do cachorro, para as mãos e rosto do badboy – a saída cômica de Edilberto por dentro de um taxi para fugir.

Edilberto: Eu quase morri! Eu quase virei purpurina, né?
Uálber: Olha, Edilberto. Eu sinto muito em dizer isso, mas eu acho que de agora em diante, a gente vai ter que olhar bem por onde a gente anda, viu, Edilberto? Porque, por enquanto, eles não fizeram nada, viu? A rua é pública. É um direito deles também. Mas olha, eu já vi esse filme, meu filho. E não precisa jogar os búzios pra saber que ele pode acabar muito mal.

FIGURAS 98, 99 E 100: Representação da homofobia a partir de figuras como pitboys



A violência é concretizada quando os homens atacam Uálber justamente por ser gay.

Uálber: Vocês querem me dar licença, por favor?
Pitboy 1: Só depois da gente dar um recado, ô, boiolão.
Uálber: Eu não tenho nada pra conversar com vocês. Agora, se vocês me dão licença.
Pitboy 2: Ninguém aqui quer papo contigo não, meu ca-

marada. A gente não fala com gente igual a você. Se é que tu é gente, né?

Pitboy 1: Só tamo aqui pra te falar uma coisa. Cai fora. Toma teu rumo. Some da área. Sabe como é que é, né? O Distróia aqui não gosta de fazer cocô em calçada que boiola pisa.

Uálber: Esse cachorro é proibido por lei. Porque ele ataca as pessoas. Agora, se vocês não querem me dar passagem...

Claudionor interfere e se declara para o guru, com isso, sendo espancado em seu lugar até que aparecem pessoas na rua que chamam por socorro. Os homens fogem – e mais uma vez não há punição contra a violência homofóbica. Ao pedir socorro, Uálber trata o evento como discriminação, mas não nomeia: Por favor, seu gato. Conta tudo pra policia. Tentativa de assassinato, discriminação, tudo. As palavras homofobia ou LGBTfobia ainda não foi utilizada nos diálogos, sendo o evento tratado como violência, preconceito ou discriminação.

A LGBTfobia de forma mais clara passou a fazer parte do núcleo próximo dos personagens LGBTQ+ com as situações enfrentadas por Bernardinho, em *Duas Caras*, e em *Fina Estampa*, através da convivência entre Crô e o motorista Baltazar (Alexandre Nero). Nesse caso, ainda é abordada como comédia, com as provocações do mordomo ao motorista “bruto” – que, além de homofóbico, também batia na esposa – em diálogos baseados em ofensas mútuas, que beiravam a violência (tais quais os desenhos do *Pica-pau*, em que o personagem é baseado). Apesar das ameaças, a única vez em que os personagens chegaram à agressão física foi quando Crô lutou contra Baltazar para defender Celeste (Dira Paes) do marido violento, que acabou preso – por agressão à esposa. Após sair da cadeia, os dois travam o diálogo:

Baltazar: O assunto é aquele negócio lá, de você me pegar na traição, naquele e me dar porrada.

Crô: Você quer o quê, Baltazar? Que eu te peça desculpas? Se eu não partisse pra cima de você, você estrangulava a Celeste. Aí que você tava em cana.

Baltazar: Tá pra nascer o veado que vai me dar porrada. Tu vai aprender a respeitar macho. Tá entendendo?

Crô: Respeito se constrói, não se exige. E seja homem além do sentido fisiológico. Ou você acha que ser homem é só prover, mandar no grito e descer a porrada.

Baltazar: Não se mete mais na minha vida senão vai ficar duro pro teu lado. Nunca mais parte pra cima de mim se quiser ter dente nessa boca.

Crô: Experimenta partir pra cima da celeste na minha frente pra ver se eu parto ou não pra cima de você.

Baltazar: Da próxima vez eu mato você.

Crô: É o que veremos.

O autor brinca então com a homofobia dentro das situações entre os dois, baseado constantemente em provocações ao motorista bruto. Mas, que no fim, acaba desenvolvendo uma relação próxima do mordomo – ainda que não deixem de lado as trocas de insultos –, que sugere até um relacionamento entre os dois, ironia reforçada com a tatuagem de escorpião que Baltazar tem, semelhante à do amante misterioso. Nas tramas que acompanham o personagem de Marcelo Serrado, as violências e os dramas que o personagem enfrenta devido a sua sexualidade são abordadas a partir da estética do próprio personagem, baseada no exagero e no humor. O uso do humor é uma fórmula melodramática constantemente utilizada como recurso do autor e reiterada pelo mesmo para conseguir abordar assuntos sérios.

O Paulo Ubiratam, que foi o meu primeiro grande diretor (...) ele falava o seguinte: nas minhas novelas, os assuntos eram sérios, mas a forma de tratar os assuntos era sempre muito engraçada. Eu acho que essa é a característica da minha novela. Eu tenho um humor que se sobrepõe a qualquer situação, mesmo as mais dramáticas, no meio de uma situação dramática sempre tem uma piada (Aguinaldo Silva, durante o programa De Cara, da Rádio FM O Dia, de 1º de julho de 2015).

O deboche também é utilizado em situações que ridicularizavam o homofóbico, como ser visto nu por Crô, que espalhou em uma van de transporte urbano. Ou, ao ter um ataque do coração, desencadeado também pela patroa ter insinuado que teria um caso com o mordomo,

demonstrando uma fobia literal da homossexualidade por parte do motorista. Situação que é ironizada também por ele ser internado no quarto de nº 24 e também cuidado pelo colega gay.

FIGURA 101: Deboche sobre homofóbicos, ironia como recurso



O humor é descartado pelo autor ao desenvolver a representação do filho homofóbico de Cláudio, Enrico (Joaquim Lopes), em *Império*. O personagem, que já era intolerante e tecia comentários preconceituosos sobre a homossexualidade, surta ao descobrir que o pai era gay e que tinha um amante. Além das crises diante da família e a rejeição ao pai – somada a diversas tentativas de prejudicá-lo, o personagem é desenvolvido baseado na violência homofóbica constante, não como algo episódico, que parte de um desconhecido que faz apenas uma participação como mau, ou engraçado, que amenizasse a visão do público.

A violência de Enrico se destaca em dois momentos. O primeiro, em sua despedida de solteiro, ao ser provocado por uma travesti que sai de um bolo cenográfico, com uma faixa escrita “CLAUDETE HÉTÉRA”, uma armação de Téo Pereira. As provocações são intercaladas de flashbacks de discussões entre Enrico e o pai:

Travesti: Você que é o Enrico! Não tá me reconhecendo não? Filhinho?

José Pedro: Ele chamou o Enrico de filhinho?

João Lucas: Olha a cara do Enrico.

Travesti: Que que é, não sabe ler não? Claudete hétera. Sou eu, o seu papai. Vem cá, vem, me dá um beijinho...

José Pedro: Não. Ele vai surtar. O enrico vai surtar. Olha cara dele.

Travesti: Vem cá. Para de charminho. Vem cá que é só um beijinho, não tira pedaço.

O personagem espanca a travesti e sai pelas ruas da cidade. Mesmo com as imagens sendo divulgadas na internet, não há uma denúncia contra o filho de Cláudio. Em seu surto, é abordado como consequência ter deixado a noiva Maria Clara (Andreia Horta) no altar, por não conseguir encarar as pessoas, por vergonha do pai.

Alguns capítulos depois, mais uma vez, o personagem espanca outra pessoa por sua orientação sexual. Dessa vez, a vítima é Leonardo, amante do pai do homofóbico que, depressivo com o fim do relacionamento, passou a viver nas ruas. A surra, dessa vez, só para quando um homem que passava na rua chama a polícia e Enrico foge. Dessa vez, a polícia atende o chamado e vai socorrer a vítima, no entanto, mais uma vez, o agressor permanece sem punição. O foco, mais uma vez é desviado da agressão homofóbica ou da culpa do agressor. No diálogo com Cláudio, não há menção sobre uma denúncia direta ao filho, mas o questionamento de Leonardo não ter reagido por sua depressão.

Cláudio: O que é isso? Você tá machucado?

Leonardo: Foi seu filho, Cláudio.

Cláudio: Como é que é? O Enrico?

Leonardo: Isso mesmo. A gente se cruzou na rua. Ele partiu pra cima de mim do nada.

Cláudio: Mas por que você não se defendeu?

Leonardo: Olha, Cláudio. Eu podia ter me defendido sim, tá? Eu podia ter dado umas porradas nele. Mas na hora eu não sei, cara. Eu... Eu não quis. Eu...

Cláudio: Leo. Não fica assim.

Leonardo: Eu não quis.

Cláudio: Léo.

Leonardo: Cláudio. Eu tô na pior sim. Mas não é por causa de grana não, cara. O que não falta é gente querendo me ajudar, sabe.

Cláudio: Mas então, por quê? Por quê?

Leonardo: Depois de tudo que aconteceu entre a gente, Cláudio. Com tudo isso que aconteceu entre a gente, eu fiquei muito mal. Isso pra mim. Isso pra mim foi muito forte, sabe? Agora eu nunca mais vou ser o mesmo, Cláudio.

Cláudio: Léo, você precisa, você precisa reagir. A vida continua. Se você fizer algum esforço eu tenho certeza que tudo vai voltar ao normal, Léo.

Leonardo: Não. Não. Pra mim não tem mais solução não, Cláudio. Fico pensando. Eu só queria me jogar dentro de um buraco. Me enfiar nele e não sair mais, sabe. Apagar tudo o que tinha aqui. Tudo o que tinha dentro de mim. Eu quero morrer, Cláudio.

FIGURA 102: Violência homofóbica, Enrico (Joaquim Lopes) espanca Leonardo (Kléber Toledo), sem punição



Essa personalidade homofóbica se aproxima de uma interpretação da homofobia como um temor irracional (Borrillo, 2010).

Como sinal de uma personalidade rígida de tipo autoritário, alguns homofóbicos manifestam sintomas próprios a qualquer forma de fobia. Vários fatores psicológicos podem desencadear uma hostilidade contra os/as homossexuais. A necessidade imperiosa de se sentir como integrante da norma social heterossexual, considerada como natural, e a obsessão de não ser reconhecido como tal pelo discurso dominante levam um grande número de indivíduos a desenvolver uma rejeição irracional contra tudo o que é per-

cebido como diferente, fora da norma (BORRILLO, 2010, p. 99).

Porém, no caso retratado na novela, ainda que seja explorada uma homofobia que se aproxima da patologia, não é abordado, por exemplo, um acompanhamento psicológico/psiquiátrico para o personagem homofóbico. Também, mais uma vez não há uma punição para o personagem que pratica crimes baseados na homofobia. A redenção de Enrico ocorre quando, ao salvá-lo do maníaco Felipe, o pai fica entre a vida e a morte, precisando de seu sangue para ser salvo. Ainda vacilante, ajuda o pai, o que o faz “enxergar os erros” e aceitar as pessoas sem preconceitos. Sem ter problemas com polícia ou justiça como consequência de seus atos, bastou pedir e receber o perdão do pai e de Leonardo, para reconstruir sua vida na Itália. Por outro lado, Felipe, comparsa de Enrico que o ajudava nos seus crimes justamente por ser apaixonado pelo homofóbico, após tentar matar mais uma vez Enrico – crime passional? – (além de, anteriormente, ao tentar matar o filho de Cláudio acaba atingindo o cerimonialista), acaba preso pelos seus atos.

Assim como a maioria dos personagens LGBTQ+ no universo de Aguinaldo Silva têm um final neutro ou feliz, os personagens que exercem ameaça sobre os sujeitos, nas tramas, acabaram impunes de seus atos, ainda que criminosos, o que também pode ser observado na subnotificação de crimes contra a população LGBTQ+ no país, a falta de um banco de dados que registrem os crimes de ódio por parte do Estado. Mesmo os homicídios criminosos contra essa população também resultam em impunidade, apenas em ¼ dos casos, os assassinos foram identificados e menos de 10% tiveram processo aberto ou receberam a punição pelo crime por parte do judiciário (GGB, 2018). As histórias, não apenas tomam elementos da realidade, como também reverberam a impunidade em relação aos crimes cometidos contra identidades desviantes, mostrando que, apenas o arrependimento ou a mudança de convicções seriam suficientes (nas tramas) para redimir as situações, assim, podendo estimular novos ataques fora do mundo ficcional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – NÃO HÁ POTE DE OURO

Utilizamos, para a realização de nosso trabalho, o percurso dos personagens LGBTQ+ como caminho para a observação do universo autoral de Aguinaldo Silva nas telenovelas através da diversidade. Mas, qual o motivo e a importância da mirada de uma obra a partir desses sujeitos?

A partir desse recorte é possível realizar uma conjectura de questões significativas de personagens LGBTQ+ na história da televisão brasileira, inserindo o trabalho em um universo temático maior.

Ao propormos a nossa análise, nos fundamentamos no caráter circular entre a telenovela e a sociedade. Como abordado nos primeiros capítulos, a telenovela no Brasil, ao mesmo tempo em que se desenvolve calcada na reprodução de uma realidade social do país (apesar de não apreender a totalidade da vida cotidiana brasileira), também oferece diversos elementos que ajudam na formação de um imaginário nacional, constituinte de uma mentalidade social. A telenovela não é um “espelho da realidade”, porém reflete algumas visões de mundo.

Apesar de estar inserida em uma indústria hegemônica, pode ser vista como meio de percepção de alterações na sociedade, sejam de valores sociais, econômicos, culturais, entre outros. As transformações históricas do país também incidem nesses produtos. Entre essas transformações, o debate a respeito de minorias sociais penetra na estrutura hegemônica, dando visibilidade a temáticas e indivíduos invisibilizados em outras ordens sistêmicas.

As personagens LGBTQ+ puderam ser percebidas, ao longo do trabalho, como sinalizadoras dessa circularidade, já que as transformações na representação nos mostram indícios dos avanços e lutas dessas pessoas na sociedade. O debate sobre a identidade e sexualidades no segundo capítulo demonstram como a (in)visibilidade desses sujeitos e a respeito

de seus direitos são recentes. Ao mesmo tempo, a estigmatização desses sujeitos e o cerceamento de direitos ainda estão bastante presentes. A visão a respeito das sexualidades e identidades desviantes da dualidade de gênero (masculino e feminino) como doença, crime e contra a natureza humana ainda se faz dominante na sociedade brasileira, reverberando também nas tramas, em que o outro é representado a partir de estereótipos simplificadores ou de estigmas. Ou quando, mesmo após mais de 40 anos das primeiras representações homossexuais nas telenovelas, situações dramáticas, comuns nas narrativas de personagens heterossexuais, são negadas aos sujeitos com identidades ou sexualidades desviantes – o beijo romântico ou o sexo entre amantes é visto com naturalidade entre casais heterossexuais, enquanto o “beijo gay” e o “sexo gay” ainda são tratados como acontecimento, provocando debates e repercutindo na mídia e na sociedade.

A estigmatização desses sujeitos também é provocadora de ecos na violência homofóbica, que atinge elevados níveis no Brasil, país que mais mata a população LGBTQ+ no mundo. Do mesmo modo que a impunidade, comum desses crimes e a não categorização das violências como crimes de ódio também são reproduzidas e reelaboradas dentro das histórias.

É dentro de uma estrutura social e de produção que se inscreve o trabalho do autor de telenovelas no Brasil. Ao atribuímos ao roteirista principal, tal como a indústria televisiva assume no país, a condição de autor, podemos entender esse como o responsável pela tomada de decisões e direcionamentos dos rumos das tramas. Como abordado no terceiro capítulo, essa posição não é exercida sem as diversas interferências específicas da estrutura da indústria de ficção brasileira. Ao autor, cabe, historicamente, a circulação de seu trabalho diante da dualidade entre o poder de criação, caracterização da obra, e a obediência a limites próprios da sua posição dentro da empresa. Seguindo o trabalho de Nogueira (2002), podemos observar “tensão entre criar e seguir regras dessa indústria, constata-se que, mesmo numa produção serializada

e estandardizada, a criatividade exerce alguma força e ocupa um espaço” (NOGUEIRA, p. 137).

Evidenciamos, ao longo de nossa análise, como Aguinaldo Silva se inscreve como autor a partir de seus personagens LGBTQ+. Como o realizador das tramas e criador dos personagens e situações ficcionais desenvolvidas, Aguinaldo Silva utilizou de seu poder de decisão e escolhas dramáticas ao abordar temas, inserir discursos e trabalhar a representação de diversas identidades e sexualidades. A relevância de Aguinaldo Silva na introdução dessas representações nas telenovelas brasileiras fica evidenciada, primeiramente, no volume de personagens inscritos na temática. Essas representações estiveram presentes em 11 de suas 14 telenovelas, ou seja, em quase todos os seus trabalhos a temática LGBTQ+ esteve presente com algum destaque, sendo um território ficcional evidente em sua obra. Também diante da totalidade de telenovelas em que é abordada a questão, o trabalho de Aguinaldo Silva sobressai, representando 17,7% das histórias que de alguma forma tratam da temática, com 24,6% dos personagens.

Ao acompanharmos essas representações ao longo de sua carreira como autor, especificamente os 25 anos que compreendem a transmissão de *Tieta* (1989) e *Império* (2014), pudemos perceber as oscilações na abordagem dos temas que também seguiam os debates e as concepções sociais a respeito dessa diversidade.

Suas marcas ficam evidenciadas não como criações e tratamentos exclusivos que Silva se utiliza para a abordagem dos temas, mas como o autor se apropria da estrutura própria da narrativa televisiva para inscrever os temas a respeito das identidades LGBTQ+. Em sua abordagem é frequente a inserção de identidades que circulam na realidade, ainda que permaneçam como desviantes da norma contemporânea às tramas, partindo do discurso que, depois do estranhamento, será incorporado à normalidade – repercutindo também o discurso de que esses sujeitos necessitam de uma aceitação por parte da comunidade.

Ao nos basearmos nos sujeitos representados e nas tramas seguidas por esses personagens, desenvolvemos nossa análise baseada em uma

representação de identidades e sexualidades por parte do autor e, em um segundo momento, como essas identidades percorrem as narrativas e também se desenvolvem a partir de um contexto social mais amplo. Ressaltamos assim, as marcas autorais recorrentes, referentes à temática, e as rupturas narrativas de Silva ao tecer as narrativas.

No momento em que desenvolve as diversas identidades LGBTQ+, o autor (e também a partir da interpretação do ator que dá vida ao papel) faz uso de diferentes estereótipos atribuídos à performatividade de gênero, principalmente à formação de um imaginário simbólico sobre as pessoas de sexualidades desviantes. Essas atuações são reafirmadas a partir da utilização de gestuais característicos do que se espera das estéticas dessas performatividades de gênero – tendendo ao exagero –, além do uso de expressões típicas de uma linguagem de “entendidos”.

Uma das principais estratégias utilizadas é a representação de identidades *camp*, prevalecendo interpretações baseadas na estética do exagero e em tipos afeminados. As “bichas” de Aguinaldo Silva valem dos estereótipos sociais associados a sua existência, para produzir sentidos sobre a homossexualidade. Ao tender para o exagero, potencializam também os sentidos sobre a legitimidade do eu. A inserção dessas personagens no núcleo cômico, apesar de reproduzir convenções históricas sobre a representação da homossexualidade nas telenovelas brasileiras, é usada para reafirmar seu posicionamento, e destaque, diante da trama, com o objetivo de atrair a simpatia do público para esses personagens, evitando a rejeição.

Já na criação de personagens lésbicas, o autor limitou, em duas tramas, a condução da temática lançando mão da dubiedade na representação. A sexualidade nesses casos, não estava no que era dito diante das câmeras, mas no uso de metáforas e da suspeita do que está dito além das cenas. Apesar de possuírem uma estética *butch*, masculinizadas, Alice (*Fina Estampa*) e Vieira (*A Indomada*), não se reafirmam como lésbicas. Embora constantemente na narrativa se demonstre o desprezo delas pelos homens, a reafirmação de seus modos grosseiros e, por vezes, violentos, não tiveram outros elementos que reafirmassem a sua representação. As-

sim como no pensamento de Wittig, essas representações não aceitam o modo naturalizado como feminino, mas também não há desejo em serem homens. As que representariam suas companheiras, Zenilda (*A Indomada*) e Íris (*Fina Estampa*), possuíam outras tramas em que estavam ligadas que tiveram mais destaque que a relação com a parceira (Zenilda, como dona de um bordel em uma cidade nordestina conservadora, e Íris, como a tia que chantageia a grande vilã da trama). Elas também representam o oposto das parceiras, com gestos mais finos e elegantes. A ironia e as figuras de linguagem sugerem muito mais que explicitam as relações: “fazer a contabilidade” e o termo “caminhoneira”, com o recurso da compra de um caminhão muito maior do que as mulheres que vão seguir a estrada.

Em contraponto, ao retratar o casal Eleonora e Jenifer (*Senhora do Destino*), o autor se vale de uma narrativa da descoberta, autoaceitação e revelação, tal enredo foi negado às outras personagens. As personagens, no entanto, não fogem do padrão heteronormativo. O “ser” lésbica está marcado na relação afetiva e na sexualidade que elas desenvolvem, não havendo outros elementos como modos de dizer, vestir ou interesse em outras mulheres além da eleita como parceira – no caso, principalmente de Jenifer, o afeto pela amiga é que a levou a assumir-se lésbica.

Já através das tramas sociais em que as personagens se envolvem nas suas telenovelas, é possível ver o reflexo de realidades em que os sujeitos LGBTQ+ atravessam recorrentemente, estando associadas também às vivências e debates levantados por representantes sociais no país. As escolhas ficcionais do autor tanto demonstram os valores vigentes, as regras e legislações restritivas, além de ações que subvertem as normas.

Entre os enredos recorrentes a esses sujeitos abordados, narrativa do armário é inserida em seus trabalhos como desencadeadora de possibilidades aos personagens. O “sair do armário” encontra dramaticidade repercutindo em conflitos e sendo catalizador para o desenvolvimento dos sujeitos, que têm sua função desenvolvida com esse sendo o ponto de partida – ou de resolução de confrontos pessoais. O ato de sair do armário é catalisador de uma mudança de posicionamento perante a esfera pública a partir de sua identidade (em que o sujeito passa a ser reconhecido

pela sociedade, entre outros elementos, pelo que vive em sua esfera privada), desencadeando em tomadas de posturas, posição e enfrentamentos, muitas vezes de forças sociais opressoras e excludentes. Da mesma forma, na trama, revelar-se gay provoca uma evolução da situação dramática de tais personagens, sendo constituinte de suas funções na história. Esse acontecimento diegético foi reiterado em diversas telenovelas do autor, como estratégia, em que a narrativa da revelação passa desde uma descoberta de si ao posicionamento diante dos núcleos a que pertencem.

Referente à concepção do sentido de família, indo além dos limites impostos pela legislação vigente no país, em vários momentos o autor acompanha o debate social e a reivindicação do reconhecimento de arranjos familiares diferentes pela sociedade – é vanguardista em relação às leis, já em relação ao debate social se mantém atualizado acompanhando as reivindicações. As situações, assim como a vida real, existem, as famílias existem e vêm antes ratificação pelo Estado. O autor também utiliza das mesmas possibilidades abertas por “brechas” do sistema para firmar contratos sociais desses personagens. O contrato de união civil formalizou a união entre Eleonora e Jenifer, de *Senhora do Destino*, e Bernardinho e Carlão, em *Duas Caras*, enquanto ainda não era reconhecida a união estável e o casamento entre pessoas do mesmo sexo. A adoção em nome apenas de Eleonora também se adianta à legislação que permite a adoção por casais homoafetivos – o filho, apesar de ser das duas mulheres, é legalmente apenas de uma. O registro de uma criança com dois pais foi possível em *Duas Caras*, após batalha judicial, anos antes de ser possível no país. Já em *Império*, o novo arranjo familiar também é estabelecido através das regras do Estado, usando das mesmas regras para subvertê-las. A Xana não poderia adotar uma criança, porém o Adalberto conseguiu.

A permanência da representação do preconceito/LGBTfobia pode ser assinalada como uma marca de conflito que envolve todos os personagens. Embora tenham sido vividas situações diferentes, todos tiveram que enfrentar e se posicionar diante de alguma adversidade referente a sua identidade/sexualidade. O preconceito se repete, porém há uma

multiplicidade na forma de tratá-lo. Em nosso trabalho, nos debruçamos sobre a violência homofóbica. O acompanhamento do imaginário social através das escolhas narrativas de Aguinaldo Silva também pode ser observado nas narrativas homofóbicas que, em um primeiro momento, apresentam mais um viés de reivindicação pela aceitação do outro do que o combate ao preconceito em si. Em *Tieta*, passagem de 1989 para 1990, o discurso era voltado para a compreensão da diferença, a despeito das leis divinas, e do direito à vivência seguindo sua própria natureza, para retratar a travesti Ninete (Rogéria). Ao fim dos anos 1990, a LGBTfobia foi associada a outro fenômeno social de seu tempo, a violência dos *pitboys*. Por muito tempo, a violência LGBTfóbica foi retratada de forma distante e pontual na vivência dos sujeitos LGBTQ+. A LGBTfobia como narrativa só foi incorporada em sua última trama, *Império*, personificada no papel de Enrico (Joaquim Lopes), filho do gay, por muito tempo não assumido, Cláudio Bolgari (José Mayer). O autor também não repercute a punição a essas violências, situação típica nos casos de LGBTfobia no Brasil. Silva também usa do melodrama como matriz, partindo do perdão como a maneira de remissão da culpa daqueles que um dia se mostraram preconceituosos. O discurso do arrependimento e da aceitação por parte dos preconceituosos que, por fim, se acostumam com o novo, com o diferente.

Cabe destacar que a representação de personagens LGBTQ+ e todas as situações elencadas em suas histórias também dão voz ao próprio discurso do autor diante da questão, uma vez que Aguinaldo Silva também está inserido em muitos desses lugares. Suas principais representações são de homossexuais assumidos e performáticos. Silva usa da indústria televisiva hegemônica que está inserido para introduzir temas que cabem à sua condição de *outsider*, que têm como base também sua atuação anterior à de autor de telenovela, como escritor, editor e jornalista atuante na causa LGBTQ+.

Ainda sobre a formação do imaginário social, a representação das identidades e sexualidades, mesmo que forneça elementos e influência sobre o público que vai apreender as informações, não consegue abarcar a

totalidade da multiplicidade de elementos que a constituem. Mesmo permanecendo no ar durante um longo período, abarcando o horário nobre da maior emissora do país e com maior audiência (as novelas que analisamos foram exibidas no principal horário da grade da emissora, e duraram de sete a oito meses), as histórias exibidas durante uma telenovela podem ajudar na formação de um pensamento coletivo, desde que articuladas a outros atores sociais – entre eles, igreja, família, comunidade, etc.

Assim como as transformações sociais não ocorrem de maneira ascendente apenas, as representações das identidades nos mostram avanços e recuos, bem como na obra de Silva. Novos elementos e figuras de linguagem são acrescentados ao longo do período, ao mesmo tempo em que algumas fórmulas se repetem.

Ao realizarmos nosso trabalho, ressaltamos como marcas de Aguinaldo Silva a respeito da temática LGBTQ+ os modos identificados de como o autor se apropria e transita de maneira singular dentro da estrutura industrial televisiva, utilizando-a para a formação de uma identidade de tratamento da questão pelo autor dentro do gênero televisivo. A inserção de personagens LGBTQ+ nas tramas já significa uma estratégia narrativa do autor que passa pela introdução da identidade/sexualidade como elemento componencial de sua narrativa, expressando sua personalidade.

Os modos de condução das tramas demonstram as escolhas narrativas do autor, com tramas envolvidas recorrentes, geralmente tratadas a partir do humor. Desse modo, Aguinaldo Silva, mesmo amenizando a tensão e a violência sofrida pelas pessoas LGBTQ+, não se priva de apresentar as diversas vivências desses sujeitos. Cabe ressaltar que as mesmas abordagens estiveram articuladas ao imaginário social coexistente às telenovelas. Essas identidades e sexualidades se tornam ainda mais relevantes à medida que se aproximam da vivência do autor em sua trajetória anterior à de autoria de telenovelas. Bem como, ao se instaurarem como elementos ficcionais e ao serem trazidas para a centralidade de nosso trabalho, abrem possibilidades de debates que vão além do melodrama, através de sua matriz, dialogando com realidades comumente preteridas pelo Estado, sociedade e, historicamente, pelas tramas ficcionais brasileiras.

As telenovelas estudadas não nos mostram uma identidade LGBTQ+, ou se propõem a demonstrar a totalidade de identidades, tanto a afetividade, sexualidade ou as performatividades. Ainda assim, colaboram para a própria visibilidade e também ao questionamento das representações a partir de estereótipos de gênero (mesmo ao usar o próprio estereótipo como chave para a construção da representação).

REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, L. A interpretação de cultura(s) após a televisão. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem** 13 (2): 103-129. 2001.

AGUINALDO SILVA DIGITAL. **PERFIL**. 2013. Disponível em: <http://asdigital.tv.br/portal/?page_id=72>. Acesso em 19 de mai. 2018.

AGUINALDO Silva explica por que não tem beijo gay em suas novelas: 'As pessoas não querem ver isso'. **CARAS**. Brasil, 2 de julho de 2015. **CARAS Digital**. Disponível em: < <http://caras.uol.com.br/tv/aguinaldo-silva-fala-sobre-beijo-gay-em-suas-novelas-pessoas-nao-querem-ver-isso#.V-6fKiErLIU>>. Acesso em 29 de set. e 2016.

ALENCAR, Mauro. **A Telenovela como Paradigma Ficcional da América Latina**. Trabalho apresentado ao XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: < <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/107556379514525862227919082428423291947.pdf>>. Acesso em 19 de mai. 2018.

ANISTIA INTERNACIONAL. **Anistia Internacional – Informe 2017/18**. Disponível em: < <https://anistia.org.br/wp-content/uploads/2018/02/informe2017-18-online1.pdf>>. Acesso em 15 de maio de 2018.

ANTRA. **Mapa dos assassinatos de Travestis e Transexuais no Brasil em 2017**. Disponível em: <<https://antrabrazil.files.wordpress.com/2018/02/relatc3b3rio-mapa-dos-assassinatos-2017-antra.pdf>>. Acesso em 17 de abril de 2018.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.

ASSASSINATO de Homossexuais (LGBT) no Brasil: Relatório 2015. **Grupo Gay da Bahia**. Bahia, janeiro de 2016. Disponível em: <<http://pt.calameo.com/read/0046502188e8a65b8c3e2>>. Acesso em 29 de set. e 2016.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LÉSBICAS, GAYS, BISSEXUAIS, TRAVESTIS E TRANSEXUAIS. **Manual de Comunicação LGBT**. Ferdinando Martins, Lilian Romão, Liandro Lindner, Toni Reis. (Org.) [Curitiba]: Ajir Artes Gráficas e Editora, 2010. Disponível em <<http://www.abglt.org.br/docs/ManualdeComunicacaoLGBT.pdf>>. Acesso em 28 de set. de 2016.

AYRES, Melina de la Barrera. **As representações da deficiência física na telenovela Viver a Vida. Uma etnografia de tela da intimidade: cuidado, corpo e sexualidade**. Tese (doutorado). Florianópolis, SC, 2015. 307 p. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/160545>>. Acesso em 27 de julho de 2018.

- BACCEGA, M. A. **Narrativa ficcional de televisão: encontro com os temas sociais.** Comunicação & Educação, São Paulo, n.26, p.7-16, jan.-abr. 2003.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo.** Lisboa: Edições 70 Ltda, 1977.
- BARKER, Martin; BEEZER, Anne. Introducción: Qué hay en un texto? In: _____. Introducción a los estudios culturales. Barcelona: Bosch, 1994. p. 7-27.
- BELELI, Iara. “Eles[as] parecem normais”: visibilidade de gays e lésbicas na mídia. In: **Bagoas**, n. 4, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2299/1732>
- BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual.** Rio de Janeiro, Garamond, 2006.
- BERGER, John. 3. In: **Modos de ver.** São Paulo: Rocco, 1999.
- BERNARDO, André (reportagem); AYUMI Yasmin (design); NADALE Marcel (edição). **PERSONAGENS LGBTI NAS NOVELAS.** Mundo Estranho. Brasil, abr. 2017. Infopop, p. 12 e 13.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. Comicidade e fantástico: diálogos com o melodrama. In: Maria Carmem Jacob de Souza. (Org.). **Analizando Telenovelas.** Rio de Janeiro: e-papers, 2004, v. , p. -.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. **Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas.** São Paulo Perspec. [online]. 2001, vol.15, n.3, pp.29-36.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. **Telenovelas: Padrão de produção e matrizes populares.** BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira, (orgs.). Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia. São Paulo: Paulus, 2005.
- BORRILLO, Daniel. **Homofobia: história e crítica de um preconceito;** [tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira]. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. - (Ensaio Geral, 1).
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 432 p.
- BRASIL. ATO INSTITUCIONAL Nº 5, DE 13 DE DEZEMBRO DE 1968. Planalto, Brasília, 1968 Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm>. Acesso em 19 de mai. 2018.
- BRASIL. Câmara dos Deputados. PL 9741/2018. Dispõe sobre a proibição da comercialização de alimentos fritos em escolas de educação básica. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2169041>>. Acesso em: 19 de mai. 2018.
- BRASIL. Câmara dos Deputados. Projeto de Lei 6583/2013. Dispõe sobre o Estatuto da Família e dá outras providências. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2169041>>.

gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=597005>. Acesso em: 19 de mai. 2018.

BRASIL. Decreto-Lei n. 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final da Constituição da República Federativa do Brasil.

BRASIL. Supremo Tribunal Federal. Ação direta de inconstitucionalidade nº 4.277/DF-Distrito Federal, de 5 de mai. de 2011. Relator: Ministro Ayres Britto. Disponível em: <<http://redir.stf.jus.br/paginadorpub/paginador.jsp?docTP=AC&docID=628635>>. Acesso em: 19 de mai. 2018.

BRASIL. Tribunal Regional Federal Da 4ª Região. Acórdão. Apelação Cível nº 2001.71.00.026279-9/RS. Relator: Juiz Federal ROGER RAUPP RIOS. Porto Alegre, 14 de agosto de 2007. Disponível em: <<http://www.prsp.mpf.gov.br/prdc/area-de-atuacao/dsexuaisreprod/Acordao%20-%20transgenitalizacao%20transexuais%20TRF4.pdf>>. Acesso em 19 de mai. 2018.

BUTLER, Judith. **Criticamente subversiva**. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icaria editorial, 2002, p. 55 a 81.

BUTLER, Judith. **O parentesco é sempre tido como heterossexual?**. Cad. Pagu [online]. 2003, n.21, pp.219-260. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/0D/cpa/n21/n21a10.pdf>>. Acesso em 19 de mai. 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização. Brasileira, 2010.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

CARDOSO, Bruno V. **Briga e castigo: sobre pitboys e canais de fofoca em um sistema acusatório 2005** (Dissertação de Mestrado/UFRJ). Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Bruno_Cardoso15/publication/29734198_BRIGA_E_CASTIGO_SOBRE_PITBOYS_E_CANAIS_DE_FOFOCA_EM_UM_SISTEMA_ACUSATORIO/links/595858f8a6fdcc2beca6cf76/BRIGA-E-CASTIGO-SOBRE-PITBOYS-E-CANAIS-DE-FOFOCA-EM-UM-SISTEMA-ACUSATORIO.pdf>. Acesso em 11 de maio de 2018.

CARVALHO, Carlos Alberto de. **Jornalismo, homofobia e relações de gênero**. Curitiba: Editora Appris, 2012.

CASTELLS, Manuel. **A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura. O poder da Identidade**. Volume 2. 7ª reimpressão. São Paulo, Paz e Terra, 2010.

CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade** – A Era da Informação: economia, sociedade e cultura, v. 2. Tradução Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

CASTRO, Daniel. Novela cria 'lesbianismo cômico'. **TVFOLHA**. Brasil, 9 de março de 1997. A semana. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/3/09/tv_folha/8.html>. Acesso em: 5 de abr. De 2017.

CIMINO, James. Censura inspirou tique de Sinhozinho Malta em “Roque Santeiro”. **UOL**. Brasília, 17 de janeiro de 2013. TV e Famosos. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/01/17/marca-registrada-de-sinhozinho-malta-em-roque-santeiro-foi-copiada-de-censora.htm>>. Acesso em 29 de set. e 2016.

CIMINO, James. Em “Vale Tudo”, censura vetou falas de lésbicas, mas liberou maconha. **UOL TV E FAMOSOS**. Brasil, 15 de janeiro de 2013. A semana. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/01/15/em-vale-tudo-censura-vetou-dialogos-de-lesbicas-mas-liberou-cena-de-maconha.htm>>. Acesso em: 5 de abr. De 2017.

COLLING, L. **Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo**: criminosos, afetados e heterossexualizados. Revista Gênero, Volume 8, Nº 1, 2007.

CONSELHO EDITORIAL. Saindo do Gueto. In: **LAMPIÃO DA ESQUINA**. Edição experimental – Número zero, abril de 1978 – circulação restrita. p. 2. Disponível em: <<http://www.grupodignidade.org.br/wp-content/uploads/2016/01/01-LAMPIAO-EDICAO-00-ABRIL-19781.pdf>>. Acesso em 19 de mai. 2018.

CONSELHO FEDERAL DE MEDICINA. PC/CFM/Nº 05/1985. Disponível em: < http://www.portalmedico.org.br/pareceres/cfm/1985/5_1985.htm>. Acesso em 19 de mai. 2018.

CONSELHO FEDERAL DE MEDICINA. RESOLUÇÃO CFM nº 1.482 /97, de 19 de set. de 1997. p. 20.944. Disponível em: <http://www.portalmedico.org.br/resolucoes/cfm/1997/1482_1997.htm>. Acesso em 19 de mai. 2018.

CONSELHO FEDERAL DE PSICOLOGIA. Estabelece normas de atuação para os psicólogos em relação à questão da Orientação Sexual. RESOLUÇÃO CFP Nº 001/99, de 22 de março de 1999. Disponível em: < https://site.cfp.org.br/wp-content/uploads/1999/03/resolucao1999_1.pdf>. Acesso em 19 de mai 2018.

CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA. Dispõe sobre a habilitação, celebração de casamento civil, ou de conversão de união estável em casamento, entre pessoas de mesmo sexo. Resolução nº 175, de 14 de maio de 2013. Disponível em: <<http://www.cnj.jus.br/busca-atos-adm?documento=2504>>. Acesso em 19 de mai. 2018.

CUNHA, Vanessa Cardozo. **O DISCURSO NEOPENTECOSTAL NA FORMAÇÃO DA IDENTIDADE POLÍTICA**: um estudo etnográfico das redes sociais

online e seus desdobramentos nas eleições municipais de 2016. VII COMPOLÍTICA. Rio Grande do Sul, maio 2017. Disponível em: <<http://www.compolitica.org/home/wp-content/uploads/2017/06/Cardozo-Cunha-O-DISCURSO-NEO-PENTECOSTAL-NA-FORMAC%CC%A7A%CC%83O-DA-IDENTIDADE-PO-LI%CC%81TICA.pdf>>. Acesso em 19 de mai. 2018.

ESPINDOLA, Polianne Merie. **Os estereótipos na comunicação**: uma análise em documentários sobre terrorismo islâmico. 2013. 211 p.: il. Tese (Doutorado) – Fac. de Comunicação Social, PUCRS.

FARIAS, Edson Silva. **A AFIRMAÇÃO DE UMA SITUAÇÃO SOCIOCOMUNICATIVA**: desfile de carnaval e tramas da cultura popular urbana carioca. CADERNO CRH, Salvador, v. 26, 67, p. 157-178, Jan./Abr. 2013. Disponível em: ><http://www.scielo.br/pdf/ccrh/v26n67/a11v26n67.pdf>>. Acesso em 19 de mai. 2018.

FARR, R. M. Representações Sociais: A teoria e sua história. In: GUARESCHI, A. P.; JOVCHELOVITCH, S. (Org.). **Textos em representações sociais**. [prefácio Serge Moscovici]. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1995. Cap. 1, p. 31-59.

FERNANDES, Guilherme Moreira. **A representação das identidades homossexuais nas telenovelas da Rede Globo**: uma leitura dos personagens protagonistas no período da censura militar à televisão. 2012. 362 f.: il.

FILHO, Luciano Bottini. Agora, certidão de nascimento tem pais em dose tripla. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 de maio de 2013. Disponível em: <<http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,agora-certidao-de-nascimento-tem-pais-em-dose-tripla-imp-,1030956>>. Acesso em 19 de mai. 2018.

FOTOS. **Gays das novelas** – Conheça os homossexuais das tramas brasileiras. Disponível em: <http://fotos.noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/personagens-gays-novelas_album.htm?abrefoto=3>. Acesso em: 5 de abr. De 2017.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. 13. ed. 1999.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. (Organização, introdução e revisão técnica de Renato Machado). 25 ed. São Paulo: Graal, 2008.

FRANÇA, Vera. A Televisão Porosa: traços e tendências. In: FILHO, João Freire. (org.). **A TV em transição**: tendências de programação no Brasil e no mundo. Porto Alegre: Sulina, 2009. p.27-52.

GADRET, Débora Lapa; PORCELLO, Flávio. O acontecimento político programado: os enquadramentos jornalísticos da posse de Dilma Rousseff. In: LEAL, Bruno Souza; ANTUNES, Elton; VAZ, Paulo Bernardo (Orgs.). **Jornalismo e acontecimento**: percursos metodológicos. Florianópolis: Insular, v. 2, 2011.

GAUNTLET, David. *Media, gender and identity: An introduction*. New York, USA: Routledge, 2002.

GGB. **MORTES VIOLENTAS DE LGBT NO BRASIL - RELATÓRIO 2017**. Disponível em: < <https://homofobiamata.files.wordpress.com/2017/12/relatorio-2081.pdf>>. Acesso em 17 de abril de 2018.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**; tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, Vozes, 1985. Do original em inglês: *The presentation of self in everyday life*.

GOMIDE, Sílvia Del Valle. **Representações das identidades lésbicas na telenovela Senhora do Destino**. 2006. 210 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade Comunicação, UNB, Brasília, 2006.

GREEN, James N.; PÓLITO, Ronald. **Frescos trópicos: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870-1980)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. Disponível em: <<https://docslide.com.br/documents/frescos-tropicos.html>>. Acesso em 25 de abril de 2018.

GREEN, James N.; PÓLITO, Ronald. **Frescos Trópicos: Fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870-1980)**. RJ, José Olympio. 2006, 192 p.

GRIJÓ, Wesley Pereira. **Telenovela e Subalternidade: A representação das camadas populares nas telenovelas da Rede Globo**. **Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Comunicação–SIMPECOM**, v. 4, Santa Maria: UFSM, 2011. Disponível em: < <http://coral.ufsm.br/sipecom/2012/anais/artigos/televisao/GRIJO.pdf>>. Acesso em 19 de mai. 2018.

GUARESCHI, A. P.; JOVCHELOVITCH, S. Introdução. In: GUARESCHI, A. P.; JOVCHELOVITCH, S. (Org.). **Textos em representações sociais**. [prefácio Serge Moscovici]. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1995. Introdução, p. 17-25.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. / Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro – 11. ed., 1. reimp. – Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016. 260 p.

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

HAMBURGER, Esther. **Telenovelas e Interpretações do Brasil**. Lua Nova, São Paulo, 82: 61-86, 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n82/a04n82.pdf>>. Acesso em: 04 de agosto 2016.

IBGE. **Acesso à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal: 2014** / IBGE, Coordenação de Trabalho e Rendimento. – Rio de Janeiro : IBGE, 2016. 89p.

INSENSATO Coração: Cena 04/08 – Vinicius mata Gilvan. **Globo TV**. Brasil, 4 de agosto de 2011. Gshow. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/insensato-coracao/videos/v/cena-048-vinicius-mata-gilvan/1586877/>>. Acesso em 11 de maio de 2017.

JOVCHELOVITCH, S. Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço, público e representações sociais. In: GUARESCHI, A. P.; JOVCHELOVITCH, S. (Org.). **Textos em representações sociais**. [prefácio Serge Moscovici]. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1995. Cap. 2. p. 63-85.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

LAMPIÃO DA ESQUINA. Edição experimental – Número zero, abril de 1978 – circulação restrita. Disponível em: <<http://www.grupodignidade.org.br/wp-content/uploads/2016/01/01-LAMPIAO-EDICAO-00-ABRIL-19781.pdf>>. Acesso em 19 de mai. 2018.

LIMA, Marcelo. **Mr. Nice Gay** – Análise do personagem Adamastor na novela Pedra sobre pedra. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19305.pdf>>. Acesso em 6 de abr. de 2017.

LOPES, Denilson. Desafios dos estudos gays, lésbicos e transgêneros. In: **Comunicação, mídia e consumo**. V. 1. N. 1. São Paulo: ESP, 2004. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/5>>. Acesso em 17 de fevereiro de 2018.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. Pro-posições**, v. 19, n. 2 (56) – mai/ago. 2008. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/pp/v19n2/a03v19n2.pdf>>. Acesso em 29 de set. e 2016.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista**. 16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

LOURO, Guacira Lopes. **Pedagogias da Sexualidade**. In: LOURO, Guacira Lopes (organizadora). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva – Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MARQUES, Ângela Cristina S. **Da Esfera Cultural à Esfera Política: a representação da homossexualidade nas telenovelas e a busca por reconhecimento**. In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comu-

nicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002. Disponível em: < http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_np14marques.pdf>. Acesso em 10 de maio de 2017.

MARQUES, Ângela. **Representações de vínculos homoeróticos em telenovelas: do estigma à reconstrução do sentido**. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, n.22, 2010, p.40-58.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcidades. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. 360 p.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Los ejercicios del ver: hegemonia audiovisual e ficción televisiva**. Barcelona. Editorial Gedisa, 1999.

MARTINS, Helena. MEC autoriza uso de nome social na educação básica para travestis e transexuais. **Agência Brasil**, Brasília, 17 de jan. De 2018. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2018-01/mec-autoriza-uso-de-nome-social-na-educacao-basica-para-travestis-e>>. Acesso em 19 de maio de 2018.

MAZZARA, Bruno M. Introducción. Dos fenómenos persistentes. In: MAZZARA, Bruno M. **Estereotipos y prejuicios**. Madrid: Acento Editorial, 1999.

MELLO, Luiz. **Novas famílias, conjugalidade homossexual no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro, RJ: Garamond, 2005.

MEMÓRIA GLOBO. A Indomada – Galeria de Personagens. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/a-indomada/galeria-de-personagens.htm>>. Acesso em: 5 de abr. De 2017.

MEMÓRIA GLOBO. Aguinaldo Silva. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/aguinaldo-silva/trajetoria.htm>>. Acesso em: 5 de abr. De 2017.

MEMÓRIA GLOBO. Duas Caras – Galeria de Personagens. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/duas-caras/galeria-de-personagens.htm>>. Acesso em: 5 de abr. De 2017.

MEMÓRIA GLOBO. Fera Ferida– Galeria de Personagens. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/fera-ferida/galeria-de-personagens.htm>>. Acesso em: 5 de abr. De 2017.

MEMÓRIA GLOBO. Fina Estampa – Galeria de Personagens. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/fina-estampa/galeria-de-personagens.htm>>. Acesso em: 5 de abr. De 2017.

MEMÓRIA GLOBO. Império – Galeria de Personagens. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/imperio/imperio-galeria-de-personagens.htm>>. Acesso em: 5 de abr. De 2017.

MEMÓRIA GLOBO. O Outro. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-outro.htm>>. Acesso em: 5 de abr. De 2017.

MEMÓRIA GLOBO. Partido Alto – Galeria de Personagens. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/partido-alto/galeria-de-personagens.htm>>. Acesso em: 5 de abr. De 2017.

MEMÓRIA GLOBO. Pedra sobre Pedra – Galeria de Personagens. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/pedra-sobre-pedra/galeria-de-personagens.htm>>. Acesso em: 5 de abr. De 2017.

MEMÓRIA GLOBO. Porto dos Milagres. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/porto-dos-milagres.htm>>. Acesso em: 5 de abr. De 2017.

MEMÓRIA GLOBO. Roque Santeiro – Galeria de Personagens. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/roque-santeiro/galeria-de-personagens.htm>>. Acesso em: 5 de abr. De 2017.

MEMÓRIA GLOBO. Senhora do Destino – Galeria de Personagens. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/senhora-do-destino/galeria-de-personagens.htm>>. Acesso em: 5 de abr. De 2017.

MEMÓRIA GLOBO. Senhora do Destino – Jenifer se assusta ao descobrir sua homossexualidade. Disponível em: <<http://globo.tv/globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/senhora-do-destino-jenifer-se-assusta-ao-descobrir-sua-homossexualidade/3147886/>>. Acesso em: 5 de abr. De 2017.

MEMÓRIA GLOBO. Suave Veneno – Galeria de Personagens. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/suave-veneno/galeria-de-personagens.htm>>. Acesso em: 5 de abr. De 2017.

MEMÓRIA GLOBO. Tieta – Galeria de Personagens. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/tieta/galeria-de-personagens.htm>>. Acesso em: 5 de abr. De 2017.

MEMÓRIA GLOBO. Vale Tudo – Galeria de Personagens. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/vale-tudo/galeria-de-personagens.htm>>. Acesso em: 5 de abr. De 2017.

Mendonça, M., L. M., Senta, C. R. M. D. Diciembre de 2012. O envelhecer feminino no cinema brasileiro contemporâneo: outras narrativas, novos olhares. *Palavra Chave* 15 (3), 571-593.

- MINAYO, M. C. S. O conceito de Representações Sociais dentro da sociologia clássica. In: GUARESCHI, A. P.; JOVCHELOVITCH, S. (Org.). **Textos em representações sociais**. [prefácio Serge Moscovici]. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1995. Cap. 3. p. 89-111.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX – v.1** Neurose. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- MOSCOVICI, S. Prefácio. In: GUARESCHI, A. P.; JOVCHELOVITCH, S. (Org.). **Textos em representações sociais**. [prefácio Serge Moscovici]. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 7-16.
- NOGUEIRA, L.; JÚNIOR, L. B. **Merchandising social na telenovela brasileira**. Comunicação Informação, Goiânia, GO, v. 1, n. 1, p. 114-119, 1º sem. 1998. Disponível em: < <https://www.revistas.ufg.br/ci/article/view/22751/13539>>. Acesso em 19 de mai. 2018.
- NOGUEIRA, Lisandro. **Cinema, televisão e autoria**. Comunicações e Artes da USP. Comun. Inf., v.2, n. 1, p. 78-82, jan./jun. 1999. Disponível em: < <https://repositorio.bc.ufg.br/xmlui/bitstream/handle/ri/1630/22846-96569-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 19 de mai. 2018.
- NOGUEIRA, Lisandro. **O autor na televisão**. Goiânia: Ed. da UFG; São Paulo: Edusp, 2002. 147 p.
- NUNAN, Adriana. **Homossexualidade: do preconceito aos padrões de consumo**. Rio de Janeiro: Caravansarai, 2003. Disponível em: < <http://adriananunan.com.br/e-book/homossexualidade-do-preconceito-aos-padroes-de-consumo/>>. Acesso em 19 de mai. 2018.
- OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro, IUPERJ, 2004.
- ONU BR. ONU lembra Dia Internacional contra a Homofobia e a Transfobia; veja principais ações no Brasil. **Nações Unidas no Brasil**, Brasil, 17 de mai. 2016. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/onu-lembra-dia-internacional-contra-a-homofobia-e-a-transfobia-veja-principais-acoes-no-brasil/>>. Acesso em 19 de mai. 2018.
- ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde – F60-F69 Transtornos da personalidade e do comportamento do adulto. Disponível em: < http://www.datasus.gov.br/cid10/V2008/WebHelp/f60_f69.htm>. Acesso em 19 de mai. 2018.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.
- PARKER, Richard. Cultura, economia política e construção social da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (organizadora). **O corpo educado: pedagogias**

da sexualidade. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva – Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PEDRA Sobre Pedra – Capítulo 87 – Último capítulo – parte 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W3XCY4n_Rmg>. Acesso em 29 de set. e 2016.

PEDRA Sobre Pedra: Adamastor se declara para Carlão. **Globo TV.** Brasil, 6 de jan. de 1992. Memória Globo. Disponível em: <<http://globoTV.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/pedra-sobre-pedra-adamastor-se-declara-para-carlao/3914232/>>. Acesso em 29 de set. e 2016.

PERES, Milena Cristina Carneiro. **Dossiê Sobre Lesbocídio No Brasil:** de 2014 até 2017/ PERES, Milena Cristina Carneiro; SOARES, Suane Felipe; DIAS, Maria Clara. – Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2018. Disponível em: <<https://www.nis-ufrrj.org/livros>>. Acesso em 17 de abril de 2018.

PERET, Luiz Eduardo N. **Do armário à tela global:** a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira / Luiz Eduardo Neves Peret. Rio de Janeiro: UERJ, 2005. 246 p.

PERET, Luiz Eduardo Neves. **De “O Rebu” a “América”:** 31 anos de homossexualidade em telenovelas da Rede Globo (1974-2005). **Contemporânea**, Rio de Janeiro, n.5. p.33-45, 2005. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_05/contemporanea_n05_04_eduardo.pdf>. Acesso em 29 de set. De 2016.

PERSONA em Foco. **Aguinaldo Silva | Persona em Foco | 20/09/2017.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oLE8xzIxcW0>>. Acesso em 19 de mai. 2018.

PORTAL BRASIL. STF reconhece adoção de criança por casal homoafetivo. **Portal Brasil**, Brasília, 20 de mar. 2015. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2015/03/ministra-do-stf-reconhece-adocao-de-crianca-por-casal-homoafetivo>>. Acesso em 19 de mai. 2018.

PRADO, Marco Aurélio Máximo. Homofobia: Muitos fenômenos sob o mesmo nome. In: BORRILLO, Daniel. **Homofobia:** história e crítica de um preconceito; [tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira]. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. - (Ensaio Geral, 1).

Presidência da República, Casa Civil. DECRETO-LEI Nº 7.967 DE 18 DE SETEMBRO DE 1945. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/Del7967.htm>. Acesso em 20 de abril de 2017.

QUEM ONLINE. “NUNCA PRECISEI VIVER NO ARMÁRIO”, DIZ AUTOR AGUINALDO SILVA. **QUEM Acontece.** 20 de jul. 2014. Disponível em: <<https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2014/07/nunca-precisei-viver-no-armario-diz-autor-aguinaldo-silva.html>>. Acesso em 19 de mai. 2018.

RÁDIO FM O Dia. **FM O Dia De Cara com Aguinaldo Silva**. 1º de jul. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IctVWMnoGE0>>. Acesso em 19 de mai. 2018.

Raley, Amber B. and Lucas, Jennifer L. (2006) ‘**Stereotype or Success?**’, *Journal of Homosexuality*, 51: 2, 19 — 38. Disponível em: <<https://pdfs.semanticscholar.org/21c3/3d2e167031690d8f93d1861aafda0e4bb04d.pdf>>. Acesso em 19 de mai. 2018.

REIMÃO, Sandra. **Aguinaldo Silva, um escritor censurado**. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. São Paulo, v.32, n.1, p. 209-222, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://censuraalivroseditadura.org/papers/aguinaldo-silva-um-escriptor-censurado.pdf>>. Acesso em 1º de maio de 2015.

RIAL, Carmen. **Antropologia e mídia: breve panorama das teorias de comunicação**. *Antropologia em Primeira Mão*, vol.9, nº74, 2004, pp.4-74. Disponível em: <<http://apm.ufsc.br/files/2015/05/74.-carmen-midia.doc>>. Acesso em 10 de março de 2013.

RICH, A. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica**. *Bagoas*, Natal, n. 5, 2010, p. 17-44.

RICHTER, André. **STF autoriza transexual a alterar registro civil sem cirurgia de mudança de sexo**. *Agência Brasil*, Brasília, 1º de março de 2018. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2018-03/stf-autoriza-transexual-alterar-registro-civil-sem-cirurgia-de>>. Acesso em 19 de maio de 2018.

RICKLI, Andressa Deflon. **Merchandising Social: Ferramenta Sócio-Educativa na Telenovela**. In: *Anais da VI Conferência Brasileira de Mídia Cidadã e I Conferência SulAmericana de Mídia Cidadã*. Pato Branco/PR. 2010. UNICENTRO – Universidade Estadual do Centro Oeste, 2010. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/232732400/Merchandising-Social-ferramenta-Socioeducativa-Na-Telenovela>>. Acesso em 19 de mai. 2018.

RODRIGUES, M. **A década de 1980**. Brasil: quando a multidão voltou às ruas. São Paulo: Ática, 1999.

RONSINI, Veneza Mayora; SILVA, Renata Córdova da. **Mulheres e telenovela: a recepção pela perspectiva das relações de gênero**. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós*, Brasília, v.14, n.1, jan./abr. 2011. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/519/506>>. Acesso em 20 de abril de 2017.

SACRAMENTO, Igor Pinto. **Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais**. Igor Pinto Sacramento – Rio de Janeiro, 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Uni-

versidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2012. 500 f.

SACRAMENTO, Igor. **Quem é o autor? Dias Gomes, Aguinaldo Silva e o conflito entre gerações no campo da telenovela brasileira dos anos 1980.** In: SACRAMENTO, Igor; MATHEUS, Letícia Cantarella Matheus (orgs). **História da comunicação – experiências e perspectivas.** Rio de Janeiro: Mauad, 2014. 360p.

SACRAMENTO, Igor. **Sobre o realismo na teledramaturgia brasileira: propostas para a reflexão.** Salvador. Colóquio Internacional Televisão e Realidade. 2008. Disponível em: <<http://www.tverrealidade.facom.ufba.br/coloquio%20textos/Igor%20Sacramento.pdf>>. Acesso em 3 de agosto de 2016.

SALIH, S. **Judith Butler e a teoria queer.** Tradução e notas Guacira Lopes Louro. 1. ed.; 2. reimp. Belo Horizonte, Autêntica. Editora, 2015.

SCHIAVO, Marcio Ruiz. **Merchandising Social: As Telenovelas e a Construção da Cidadania.** Trabalho apresentado no NP14 – Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação. Salvador-BA, set., 2002. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_NP14SCHIAVO.pdf>. Acesso em 19 de mai. 2018.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **A epistemologia do armário.** Cad. Pagu [online]. 2007, n.28, pp.19-54. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/03.pdf>>. Acesso em 1º de maio de 2015.

SERAFIM, José Francisco. Apresentação. In: José Francisco Serafim. (Org.). **Autor e Autoria no Cinema e na Televisão.** 1ed.Salvador: Edufba, 2009, v. 1.

SILVA, Adriana dos Reis. **A noção de representação social em telenovela.** RevLet – Revista Virtual de Letras, v. 08, nº 01, jan/jul, 2016.

SILVA, Aguinaldo. @aguinaldaosilva. Alguém me pergunta porque, em minhas novelas, à exceção do Comendador em “Império”, as mulheres são sempre protagonistas. Minha resposta: “porque eu gosto de mulher pra caramba!” E acho que elas estão em processo de mutação, o que as torna mais interessantes. 9 de mar. 2018, 02:48 am. Tweet.

SILVA, Aguinaldo. **A Palavra do Autor – 05.** 20 de jul. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EdyWAhOS_28>. Acesso em 19 de mai. 2018.

SILVA, Aguinaldo. **Aguinaldo Silva.** Autores: histórias da teledramaturgia. Livro 1, Memória Globo, São Paulo: Globo, 2008. p. 14-82. Entrevista.

SILVA, Aguinaldo. **Turno da noite: memórias de um ex-repórter de polícia.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2016.

SILVA, Fernanda Nascimento da. **Bicha (nem tão) má: representações da homossexualidade na telenovela Amor à Vida.** / Fernanda Nascimento da Silva. – Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/7112/1/000467545-Texto%2bCompleto-0.pdf>>. Acesso em 6 de abr. de 2017.

SILVA, L. A. P. . **Melodrama e telenovela: dimensões históricas de um gênero/formato.** In: 9º, 2013, Ouro Preto. Encontro Nacional de História da Mídia, 2013. v. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/melodrama-e-telenovela-dimensoes-historica-de-um-genero-formato>>. Acesso em 1º de maio de 2017.

Silva, Pâmela Guimarães da. **Não foi apenas um beijo: o acontecimento beijo gay na telenovela Amor à vida e a constituição de públicos** / Pâmela Guimarães da Silva. - 2016. 163 f.

SIMÕES, P. G. 2004. **Mulheres Apaixonadas e outras histórias: amor, telenovela e vida social.** Belo Horizonte, MG. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 232 p.

SIMÕES, Paula Guimarães; FRANÇA, Vera. **Telenovelas, telespectadores e representações do amor.** *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v.10, n. 1, jan/jul. 2007. Disponível em < <http://www.fafich.ufmg.br/gris/images/Telenovelas%20Paula.pdf>>. Acesso em: 04 de agosto 2016.

SONTAG, Susan. Notas sobre Camp. In: **Contra a interpretação.** Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira.** São Paulo: Summus, 2004.

SOUZA, M. C. J. Analisando a autoria das telenovelas. In: Maria Carmem Jacob de Souza. (Org.). **Analisando Telenovelas.** Rio de Janeiro: e-papers, 2004, v. , p. -.

SOUZA, M. C. J.; WEBER, M.H. . Autoria no campo das telenovelas brasileiras. A política em “Duas Caras” e em “A Favorita”. In: José Francisco Serafim. (Org.). **Autor e Autoria no Cinema e na Televisão.** 1ed.Salvador: Edufba, 2009, v. 1, p. 68-106.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. O papel das redes de televisão na construção do lugar do autor nas telenovelas brasileiras: notas metodológicas. In: SOUZA, M.C.J. e BARRETO, R.R.. (Orgs.). **Bourdieu e os estudos de mídia: campo, trajetória e autoria.** Salvador: Edufba, 2014.

SPINK, M. J. Desvendando as teorias implícitas: uma metodologia de análise das representações sociais. In: GUARESCHI, A. P.; JOVCHELOVITCH, S. (Org.). **Textos em representações sociais**. [prefácio Serge Moscovici]. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1995. Cap. 4. p. 117-145.

STEIN, Arlene. **Becoming Lesbian**. In: **Sex and Sensibility: Stories of a lesbian generation**. Berkeley: University of California Press, 1997.

STF reconhece adoção de criança por casal homoafetivo. **Portal Brasil**. Brasil, 20 de março de 2015. Cidadania e Justiça. Disponível em < <http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2015/03/ministra-do-stf-reconhece-adoacao-de-crianca-por-casal-homoafetivo>>. Acesso em 28 de set. de 2016.

TAVARES, Flávia; EVELIN, Guilherme; BORTOLOTTI, Marcelo. Com ALBERTO BOMBIG, Alberto; MATEUS, Leopoldo; TURRER, Rodrigo; GABRIEL, Ruan de Souza; MALI, Tiago. **Dilma x Aécio: A eleição que divide o Brasil**. Época. Brasil, 21 de outubro de 2014. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/tempo/eleicoes/noticia/2014/10/bdilma-x-aeციob-eleicao-que-divide-o-brasil.html/>>. Acesso em 6 de abril de 2017.

TEIXEIRA, A. C. E. M. Sobre lutadores e “pitboys”: a experiência da violência entre jovens de classe média e alta do Rio de Janeiro. *Cadernos de Segurança Pública*, v. 1, p. 4-13, 2010.

TIETA do Agreste SABE: contra a Homofobia e o preconceito - DIRETO DO TUNEL DO TEMPO!. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=q7YKUcV_H84>. Acesso em 29 de set. e 2016.

UBIRACY de Senhora do destino gera polêmica entre os carnavalescos cariocas. **ISTOÉ**. Brasil, 12 de janeiro de 2005. A semana. Disponível em: <http://istoe.com.br/1224_UBIRACY+DE+SENHORA+DO+DESTINO+GERA+POLEMICA+ENTRE+OS+CARNAVALESCOS+CARIOCAS/>. Acesso em 29 de set. e 2016.

VIDEO SHOW. **Aguinaldo Silva abre casa e revela que presidente Dilma é fã de ‘Império’**. 1º de dez. de 2014. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/programas/video-show/O-Programa/noticia/2014/12/aguinaldo-silva-abre-casa-e-revela-que-presidente-dilma-e-fa-de-imperio.html>>. Acesso em 19 de mai. 2018.

WELZER-LANG, Daniel. **A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia**. Florianópolis. *Revista Estudos Feministas*, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 9, n.2, 2001. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8635.pdf>>. Acesso em 5 de set. de 2016.

WILLIAMS, Linda. **Screening Sex: revelando e dissimulando o sexo**. *Cadernos Pagu*, mCampinas, n.38, p.13-51, Jun2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scie>>

lo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332012000100002&lng=en&nrm=i-
so>.

WITTIG, Monique. **O Pensamento Hetero**. 1980. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/134062/Wittig,+Monique+O+pensamento+Hetero_pdf.pdf>, Acesso em: 10 de março de 2018.

SOBRE A AUTORA

Mariana Barbosa Gonçalves é Doutoranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG), Mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto (PPGCOM/UFOP – Comunicação e Temporalidades) e Graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela UFMG. Pesquisa sobre Gênero e Comunicação desde a graduação. Atua como Assessora de Imprensa e integra o Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (Gris UFMG).

"Este livro foi desenvolvido com as fontes *Berkeley Oldstyle*
e *Pill Gothic*, conforme Projeto Gráfico aprovado pela
Diretoria da Editora UFOP."

