

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CAMILA PATROCÍNIO LOPES

REPRESENTAÇÃO DAS IDENTIDADES LÉSBICAS NA TELENOVELA
BRASILEIRA:
uma análise discursiva do lesbianismo em *Babilônia* e *Em Família*

Rio de Janeiro
2016

Camila Patrocínio Lopes

**REPRESENTAÇÃO DAS IDENTIDADES LÉSBICAS NA TELENOVELA
BRASILEIRA:**

uma análise discursiva do lesbianismo em *Babilônia* e *Em Família*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda.

Orientador: Sócrates Alvares Nolasco

Rio de Janeiro
2016

L864

Lopes, Camila Patrocínio

Representação das identidades lésbicas na telenovela brasileira:
uma análise discursiva do lesbianismo em *Babilônia* e *Em família*
/ Camila Patrocínio Lopes. 2016.

58 f.: il.

Orientador: Prof. Sócrates Alvares Nolasco

Monografia (graduação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Escola de Comunicação, Habilitação Publicidade e Propaganda, 2016.

1. Telenovela – Aspectos sociais. 2. Homossexualidade. 3. Mulheres
– Comportamento sexual. I. Nolasco, Sócrates Alvares. II. Universidade
Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

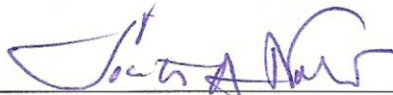
**REPRESENTAÇÃO DAS IDENTIDADES LÉSBICAS NA TELENÓVELA
BRASILEIRA:**

Uma análise discursiva do lesbianismo em *Babilônia* e *Em Família*

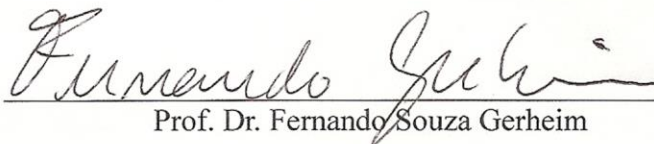
Camila Patrocínio Lopes

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Publicidade e Propaganda.

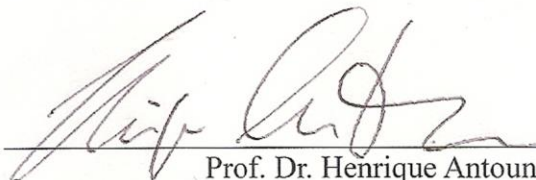
Aprovado por



Prof. Dr. Sócrates Alvares Nolasco – orientador



Prof. Dr. Fernando Souza Gerheim



Prof. Dr. Henrique Antoun

Aprovada em: 26/7/16

Grau: 9,5/nove e cinco

Rio de Janeiro/RJ
2016

RESUMO

LOPES, Camila Patrocínio. **Representação das identidades lésbicas na telenovela brasileira**: uma análise discursiva do lesbianismo em *Babilônia* e *Em Família*. Rio de Janeiro, 2016. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

O presente trabalho busca analisar as diferenças e semelhanças entre o discurso sobre a homossexualidade feminina presente no imaginário popular e aquele reproduzido na mídia de massa brasileira. Os objetos do estudo são as telenovelas *Em Família*, de 2014, e *Babilônia*, de 2015, ambas populares e recentes telenovelas brasileiras veiculadas no horário nobre da Rede Globo. Através dos estudos sobre mediações de Jesus Martín-Barbero, o primeiro capítulo faz um panorama da linguagem do melodrama do teatro popular à televisão e das personagens lésbicas nas produções teledramatúrgicas. Com base na teoria Queer, o segundo capítulo consiste em uma análise de alguns dos principais discursos que interagem com o da homossexualidade feminina, montando assim um quadro geral sobre o movimento LGBT no Brasil e os discursos sobre gênero e sexo. Já a última parte da dissertação busca explorar os encontros das figuras recorrentes nos discursos da homossexualidade feminina e do melodrama e suas relações com as figuras e os discursos sobre o mesmo tema apresentados nas telenovelas. A pesquisa teórica em diálogo com uma análise de conteúdo das obras selecionadas concluiu que, dentro da lógica da teoria Queer, as quatro personagens analisadas pouco desafiam as barreiras tradicionais sexuais e de gênero. Ainda assim, as personagens desafiaram, à seus próprios modos, figuras menores presentes no discurso normativo da homossexualidade feminina, abordando temas pertinentes para a desconstrução do imaginário coletivo sobre a homossexualidade feminina.

Palavras-chave: Homossexualidade Feminina; Discurso; Telenovela.

ABSTRACT

LOPES, Camila Patrocínio. **Representação das identidades lésbicas na telenovela brasileira**: uma análise discursiva do lesbianismo em *Babilônia* e *Em Família*. Rio de Janeiro, 2016. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

This study aims to analyze the differences and similarities between the speeches on female homosexuality present in the popular imaginary and that played in the Brazilian mass media. The study objects are the telenovelas *Em Família*, aired in 2014, and *Babilônia*, aired in 2015, both popular and recent conveyed Brazilian productions on primetime TV Globo. Through the study of mediations of Jesus Martin-Barbero, the first chapter is an overview of melodrama language from popular theater to television and lesbian characters in telenovelas' productions. Based on Queer theory, the second chapter is an analysis of some of the main speeches that interact with female homosexuality, thus setting up a general picture of the LGBT movement in Brazil and the speech on gender and sex. The last part of the dissertation explores the meetings of the recurring figures in the speeches of female homosexuality and melodrama and their relations with the figures and speeches on the same subject presented in telenovelas. The theoretical research in dialogue with content analysis of the selected works concluded that, within the logic of Queer theory, the four characters analyzed did little to challenge traditional sexual and gender barriers. Still, the characters have challenged, in their own ways, smaller figures present in the normative speech of female homosexuality, addressing issues relevant to the deconstruction of the collective imaginary about female homosexuality.

Keywords: Female Homosexuality; Speech; Telenovela.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 1 |
| 1: MELODRAMA: DO TEATRO POPULAR ÀS RADIONOVELAS..... | 7 |
| 1.1 O SURGIMENTO DA TELENOVELA..... | 10 |
| 1.2 A LINGUAGEM DO MELODRAMA..... | 12 |
| 1.3 REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS HOMOSSEXUAIS NA TELENOVELA BRASILEIRA..... | 14 |
| 2 MOVIMENTO LGBT NOBRASIL..... | 22 |
| 2.1 MULHER, HISTÓRIA E LESBIANISMO..... | 25 |
| 2.2 GÊNERO, SEXUALIDADE E SEXO..... | 28 |
| CAPÍTULO 3 O DISCURSO DA HOMOSSEXUALIDADE FEMININA..... | 33 |
| 3.1 BABILÔNIA E EM FAMÍLIA..... | 35 |
| 3.2 O DISCURSO DA FEMINILIDADE..... | 38 |
| 3.3 O DISCURSO DA SEXUALIDADE..... | 43 |
| 3.4 O DISCURSO AMOROSO..... | 50 |
| CONCLUSÃO..... | 56 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 59 |

INTRODUÇÃO

Há décadas muitos estudiosos, críticos e pesquisadores de televisão vêm abordando o estudo da televisão e sua história a partir das perspectivas e avanços das teorias *queer*. Embora durante os anos noventa houvesse apenas alguns poucos estudos específicos, sendo em sua maioria estudos de língua inglesa, já se observava as representações das identidades não-normativas ao mesmo passo que se delineava um estudo histórico do tema.

O preconceito latente nas sociedades demonstra claramente a importância de não apenas desmitificar a homossexualidade, mas toda a estrutura binária que divide o mundo em bem e mal, gay e hétero, macho e fêmea e diversas outras categorias prejudiciais aos indivíduos que fazem parte de identidades não-normativas ou que transitam entre elas.

Por meio da telenovela podemos observar diversos reflexos da sociedade relativos à época, desde linguajar e moda até comportamento e o que é socialmente aceitável. Sendo assim, podemos dizer que as telenovelas são um dispositivo midiático importante para o público brasileiro, tendo se tornado parte de sua identidade cultural.

A partir dos anos 80 e 90, as telenovelas passam a abordar temáticas sociais como política e liberação de costumes, ganhando cada vez mais uma função social, educativa e informativa, fundamental para as mudanças necessárias ao país. Não obstante, as telenovelas de forma alguma deixam de ser produtos culturais, já que a produção televisiva sempre foi pautada pela lógica do mercado e o conteúdo das telenovelas é alterável de acordo com a opinião pública. As telenovelas pertencem a um universo de significação, intervenção, discussão e introdução de hábitos e valores, que influencia e é influenciada pelos receptores.

Um dos temas polêmicos a ser retratado com cada vez mais frequência nas telenovelas é a homossexualidade. Presente em diversas tramas, não foi até 2014 que foi ao ar a primeira cena de beijo homossexual masculino na televisão brasileira, que aconteceu na telenovela *Amor à Vida* (Gilberto Braga e Ricardo Linhares, Rede Globo, 2013-14). Antes disso, apesar da presença de alguns personagens homossexuais em outras tramas, muitas vezes a caracterização dos mesmos reforçou estereótipos sem gerar discussão sobre o tema, evocando impressões marginalizadas dos homossexuais.

Tendo sido considerada um distúrbio psicológico pela OMS (Organização Mundial de Saúde), a homossexualidade foi considerada tabu até os anos 90, mas mesmo após tal momento o assunto continuou sendo abordado com certa carga de preconceito. Sendo a linguagem um objeto histórico, cabe portanto observar de que forma se constroem os discursos que possibilitam a configuração do imaginário que enxerga na homossexualidade algo grotesco.

OBJETIVO

Investigar os discursos sobre a homossexualidade feminina nas telenovelas brasileiras como apareceram entre 2010 e 2015 nas tramas onde as personagens lésbicas tiveram papel expressivo e participativo no enredo principal.

RELEVÂNCIA DO ESTUDO

Para Denise Portinari (1989), em nossa linguagem a sexualidade é o modo de o sujeito se colocar no mundo. Dessa forma, o discurso da sexualidade assume o papel de fiscalizar essa inserção, atribuindo-lhe um histórico, prevendo implicações e fornecendo os parâmetros e as coordenadas gerais de cada posição em relação às outras. (PORTINARI, 1989, p.106) De forma semelhante, o discurso da homossexualidade realiza o mesmo papel para seu sujeito.

Entretanto, não se pode negar a influência da história na linguagem, que se molda nos termos de um universo que possui como signos de poder e dominação aqueles masculinos. Assim, quando o discurso da homossexualidade feminina se encontra na posição de realizar malabarismos com os principais signos do discurso da sexualidade, ele o faz porque não encontra na linguagem outro local para habitar. Ou seja: a importância do discurso da homossexualidade feminina está nos momentos em que favorece a configuração de um imaginário de si, oferecendo-se à constituição de um sujeito dessa homossexualidade.

A leitura que fazemos hoje de diversos discursos midiáticos mantém viva e ainda reforça a dinâmica binária heteronormativa que pauta as vivências dos indivíduos e as sociedades ocidentais. A construção de sentidos sobre a homoafetividade e outras relações não-normativas na sociedade contemporânea, por parte das instituições sociais, parecem basear-se no estímulo apenas da tolerância e do respeito. Entretanto, para desconstruir o preconceito é necessário não apenas desmistificar as identidades não-normativas e suas relações, mas principalmente entender as bases da lógica binária que o constrói. Sendo assim, nosso foco se volta para dois momentos principais do discurso da homossexualidade feminina: quando o enfoque é posto na subversão ou na adoção da regra.

REFERENCIAL TEÓRICO

A telenovela brasileira expressa por si só que tem sua própria história. Entretanto, não há ainda como classificar corretamente o que vem a ser esse gênero fantasioso e de grande popularidade entre os brasileiros. Sendo principal formato de entretenimento na televisão aberta, a novela criou uma ilusão de proximidade do espectador às produções artísticas e culturais. Como resultado, as próprias experiências cotidianas passaram por um processo de

espetacularização que transformou a vida em uma forma de entretenimento.

Com origens que remontam as narrativas orais, ao folhetim e as novelas radiofônicas (MARTIN-BARBERO, 2015), a telenovela participa expressivamente da história televisão no Brasil como um produto de grife, requintado, glamouroso, e sem similares no gênero. Modelo para outros países, mantém sua identidade singular, atravessa fronteiras geográficas e ideológicas, sendo consumida no mundo todo. Como produto de exportação ela gera negócios. Como produto cultural, ela gera conhecimento sobre o Brasil. Ficcional, é verdade, mas ainda assim, com frequência, única fonte de informação sobre nós para comunidades de culturas tão distantes e pouco aparentadas com a nossa.

Uma vez tendo a própria vida real apropriada, a telenovela se tornou um hábito cotidiano, especialmente devido ao “abrasileiramento” das produções, que criou uma identidade televisiva nacional. Além disso, as tramas e sub-tramas se intercalam constantemente e os capítulos são transmitidos em horários fixos. Assim, aquele momento diário do público já é devidamente reservado para a telenovela.

O diferencial da telenovela brasileira para as demais produções do gênero é justamente essa relação que a nossa telenovela construiu ao longo de sua trajetória com a realidade de seu entorno. Como a roteirização da telenovela brasileira contém uma trama principal cercada de diversas sub-tramas que se intercalam, existe a possibilidade de hierarquização de questões que superam o fio melodramático e incorporam problemas da vida cotidiana do telespectador, e, por extensão, da sociedade.

Portanto, a influência do gênero é extremamente palpável e sua capacidade transformadora é bem real. Assim, a construção de sentido sobre diversos temas importantes no Brasil tem seu caminho, não apenas cruzando, mas também intimamente ligado, com esse formato de mídia.

Entretanto, existe um ponto considerado preocupante por muitos quanto esta mídia – e especialmente sua capacidade de comunicação com o público – e este seria o monopólio brasileiro, onde o público fica sujeito à mensagem de apenas um veículo. A história das telenovelas brasileiras em muitos momentos se confunde com a história da Rede Globo, tendo como resultado que, para muitos, as telenovelas sejam rotuladas como um produto alienante e um produto ideológico. Isso acontece porque a Rede Globo, apesar de ser conhecida como a empresa que implantou o “padrão Globo de qualidade”, também tem seu nome fortemente associado à ditadura militar, tendo apoiado o regime e agido como braço de força do mesmo.

Ainda assim, é justamente por falar do cotidiano que a telenovela dialoga com o senso comum, e, portanto, trabalha com estereótipos e preconceitos. Existe aqui uma enorme

importância na construção de sentido sobre assuntos polêmicos no Brasil e as telenovelas têm o poder de propor a ruptura de preconceitos com um novo olhar apresentado ao público. Entretanto, muitas vezes acaba reafirmando quando busca romper, e portanto seu discurso deve ser analisado constantemente.

Assim, quando se trata de sexualidade, é necessário observar toda a trajetória do tema nas produções passadas e o que foi aprendido com as mesmas. Ainda que teóricos e teóricas ainda debatam sobre como compreender e atribuir sentido aos processos de desenvolvimento do gênero e sexualidade no ser humano, todos ainda concordam que não é o momento do nascimento ou da identificação do corpo como “macho ou fêmea” que definem o gênero ou a sexualidade de um indivíduo. Ao contrário, essas construções se dão através das práticas e aprendizagens do ser humano, insinuadas nas menores situações, empreendidas explicitamente por um conjunto inesgotável de instâncias sociais e culturais. (BUTLER, 2003; LOURO, 2001)

Sendo assim, a homossexualidade feminina é duplamente tabu, pois, além de falar sobre o amor/sexo/desejo entre duas pessoas do mesmo sexo, há ainda o adicional de se referir especificamente aos sujeitos do sexo feminino, que de acordo com o discurso ocidental representa o polo passivo e inferior em relação aos indivíduos do sexo masculino. O silêncio dessa sexualidade é bem observável a quem busca seu discurso (MOTT, 1985; NAVARRO-SWAIN, 2000; PORTINARI, 1989) e o fenômeno parece estar intimamente ligado a uma tentativa de apagar qualquer vestígio dos signos considerados exclusivamente masculinos das identidades femininas.

Instituições como a família, escola e igreja possuem um papel importantíssimo nesses processos, assim como instituições legais e médicas. Por muito tempo essas instituições possuíam poder absoluto de persuasão, mas na contemporaneidade há novos fatores a serem levados em conta; a mídia sendo um desses.

Cada vez mais surgem novas formas de atingir o público; diversos discursos midiáticos se interpelam constantemente, ditando aspectos da vida cotidiana dos indivíduos, como o que comer, quando comer, o quanto comer, o que vestir, o que não vestir etc.. Conselhos e palavras de ordem emergem das mais diversas diretrizes do cotidiano coletivo e privado, tendo como resultado uma pluralidade de maneiras de compreender, de dar sentido e de viver os gêneros e a sexualidade. Mesmo que transformações sejam comuns à história e à cultura, de alguma forma esses processos se aceleraram e tornaram-se mais discutidos diversos temas antes considerados imutáveis.

Os adventos tecnológicos da pós-modernidade tornaram possível a transgressão de

categorias e fronteiras sexuais e de gênero, além de instigantes relações corpomáquina. Antigas e solidas certezas são desconstruídas, as formas de gerar, nascer, viver, morrer e amar foram subvertidas. As relações afetivas e amorosas tomaram novos formatos, desprezando totalmente dimensões de espaço, gênero, sexualidade, raça ou classe.

A cultura se tornou um dos elementos mais dinâmicos e imprevisíveis da mudança histórica do novo milênio. Não é a toa que a batalha pelo poder assuma cada vez mais um caráter simbólico e discursivo. Os movimentos sociais organizados (dentre eles o movimento feminista e das minorias sexuais) rapidamente perceberam que o acesso e controle dos espaços culturais como a mídia eram fundamentais, pois nesse espaço até então só se fizera ouvir a voz do homem branco cisgênero heterossexual de classe média. (LOURO, 2000) Foi e é até hoje extremamente importante interromper muitos dos discursos produzidos por essa voz, que criou uma normatividade inconsistente com a realidade. Aos ouvidos a que foram submetidos esses discursos, parece ter restado não muito além do poder de julgar todos aqueles que fogem do que é socialmente aceito.

Mesmo que o modelo inspirador da sociedade ocidental – a família nuclear – esteja se tornando cada vez mais uma experiência minoritária devido ao surgimento de arranjos familiares diferentes, as famílias formadas pelo casamento heterossexual, monogâmico e procriador ainda parece ser uma norma ao imaginário coletivo. Paralelamente, a heterossexualidade configura o que é considerado normal e condizente com as leis divinas. (NAVARRO-SWAIN, 2000)

Mais uma vez retomamos a importância do papel da mídia na desconstrução de sentido da homoafetividade no Brasil. A telenovela como texto comunica, carrega elementos significativos que indiciam o contexto em que foram produzidos e carregam mensagens, por isso pode ser considerada como um texto da cultura. Nesse sentido, as telenovelas servem não apenas para contar sobre a cultura do Brasil, mas também retratá-la. Dessa forma, os enredos devem ser decididos não apenas pensando na lógica da trama, mas também considerando o modo como essa temática poderia repercutir social e historicamente.

Sendo um produto da cultura brasileira que reflete valores, práticas e concepções que circulam no meio social, as telenovelas brasileiras podem ser compreendidas como instrumentos a partir dos quais é possível fazer reflexões sobre o desenvolvimento humano no contexto da sociedade brasileira, notadamente de uma parcela significativa que acessa diariamente a telenovela como meio de entretenimento, informação e cultura.

Desta forma, para o entendimento da comunicação torna-se fundamental observar as relações sociais presentes no processo de recepção, ou seja, as mediações. (MARTÍN-

BARBERO, 2015) Sendo assim, as relações entre as telenovelas brasileiras, seu público e a cultura brasileira nos ajudará a pensar sobre o objeto do estudo de forma a desconstruir o imaginário popular sobre a homossexualidade feminina e outras sexualidades não-normativas.

Para Portinari (1989), é exatamente quando o discurso mais parece portar-se bem – obedecendo às regras e categorias impostas – que ele mais revela os sem-sentidos da linguagem. A reprodução do modelo patriarcal dentro das relações homossexuais funciona para atribuir sentido a essas relações, mas acaba por denunciar a falta de sentido deste modelo: qualquer um pode vivê-lo, até mesmo mulheres. Sendo assim, investigaremos as figuras recorrentes no discurso da homossexualidade feminina que se fizeram presentes no discurso das telenovelas estudadas.

METODOLOGIA

De forma a melhor compreender a relação entre o discurso da homossexualidade feminina apresentado na telenovela e aquele presente no imaginário, o trabalho foi realizado através de pesquisa teórica e análise do conteúdo.

Para tal, analisou-se o conteúdo das cenas das telenovelas *Em Família* (Manoel Carlos, 2014) e *Babilônia* (Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga, 2015) com ênfase nas personagens Clara (Giovanna Antonelli) e Marina (Tainá Müller) na primeira obra, além das personagens Teresa (Fernanda Montenegro) e Estela (Nathalia Timberg) na última.

A escolha das obras se deu principalmente por terem sido as duas primeiras obras a apresentar a homossexualidade como um dos temas principais no horário das 21h após o grande sucesso de *Amor à Vida* (Walcyr Carrasco, 2013-14), que fez história televisiva ao mostrar o primeiro beijo entre dois homens em uma telenovela brasileira. Além disso, foi levado em consideração o fato das personagens lésbicas presentes nas obras terem sido personagens de impactos consideráveis nas tramas principais das novelas, estando diretamente ligadas aos respectivos protagonistas e/ou vilões.

Sendo assim, buscou-se analisar os discursos da homossexualidade feminina presentes em *Babilônia* e *Em Família* através das figuras do discurso estudadas por Portinari (1989). Para tal, foi necessário realizar uma assinatura no website Globo Play, onde foi possível o acesso às respectivas obras e de onde foi realizada a seleção das falas pertinentes para o estudo.

1 MELODRAMA: DO TEATRO POPULAR ÀS RADIONOVELAS

De acordo com Jesús Martín-Barbero (2015), acredita-se que a linguagem melodramática utilizada nas telenovelas tenha sua origem no legítimo teatro popular, que chegou à França e Inglaterra no final do século XVIII e foi um grande fator na transformação do populacho em povo durante a Revolução Francesa.

Marcado pelo cenário político que censurava o teatro popular desde o fim do século XVII como forma de “combater o alvoroço” e sob o pretexto de que o verdadeiro teatro não fosse “corrompido”, o teatro popular era proibido de utilizar diálogos. Os teatros oficiais eram reservados apenas às classes altas e ao restante sobravam as pantomimas, que eram apresentadas pelas ruas e praças com mímicas que ridicularizavam a nobreza.

Uma série de recursos era utilizada para contornar a proibição de diálogos, sendo os mais comuns a utilização de cartazes para narrar a fala ou diálogo da cena e a utilização de letras de canções conhecidas, as quais o público cantava junto. Verdadeiros espetáculos encantavam o público com efeitos sonoros e óticos realistas e maquinarias complicadas que serviam para movimentar os cenários.

Enquanto a burguesia vivia um processo civilizatório que exigia o controle das emoções, que se separavam da cena social e passavam a configurar a “cena privada”, o melodrama oferecia um novo tipo de espetáculo repleto de sabor emocional. O esbanjamento é recorrente em todos os aspectos do melodrama, que é repleto de encenações exageradas e linguagem descaradamente sentimental.

Ao mesmo passo, o teatro oficial da época se embasava completamente na literatura e sua complexidade dramática se sustentava inteiramente na retórica verbal. Mas mais que apenas fazer contrapartida com a arte culta do teatro oficial, o melodrama é marcado pela sua dimensão popular que correspondia aos conflitos com a nobreza e burguesia.

As paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensibilidade de certas massas populares que afinal podem se permitir encenar suas *emoções*. E, para que estas possam desenvolver-se, o cenário se encherá de cárceres, de conspirações e justiçamentos, de desgraças imensas sofridas por inocentes vítimas e de traidores que no final pagarão caro por suas traições. (*idem*, p.164)

Dado o cenário de revolução, Martín-Barbero aponta uma certa cumplicidade entre o espetáculo e o público. É essa cumplicidade, assim como o tipo de demarcação cultural que ela traça, que nos possibilita situar o melodrama em lugar de importância no processo que transforma o popular em massa. Essa transformação é exatamente onde o popular passa a ser

um objeto de uma operação que destrói fronteiras e com isso constitui um discurso homogêneo.

Já no século XIX, na França o melodrama passou a ser comercializado em forma de novela ou romance-folhetim, o que somente foi possível com o nascimento da imprensa escrita. Os folhetins surgiram nos rodapés dos jornais, tendo como principal objetivo o de entreter, e assim nasceu o romance-folhetim. Nesse novo espaço, tanto os escritores experientes como os jovens tiveram a oportunidade de desenvolver suas histórias, que rapidamente caíram no gosto do público, e em 1840 já havia uma receita pronta para a criação das ficções em partes. A seção *variété*, que até então era a primeira seção dos jornais, passou para o rodapé no seu interior, deixando seu lugar para o romance-folhetim.

No Brasil, porém, foi apenas com a vinda da Coroa Portuguesa que a imprensa surgiu no país, e em 1808 foi criada a Gazeta do Rio de Janeiro, que, apesar de seu nome, contemplava os assuntos europeus. A partir daí, mesmo que seu conteúdo dependesse da aprovação da Coroa, a imprensa no Brasil foi crescendo e abrindo espaço para a liberdade de expressão. Na primeira metade do século surgiram novos jornais mais preocupados com o interesse nacional, como o Revérbero Constitucional Fluminense no Rio de Janeiro e o Diário Constitucional na Bahia.

Assim, com a independência do Brasil em 1822 e a Constituição de 1824, a imprensa estava no caminho da liberdade. Ainda que fossem criminalizadas condutas que viessem a difundir ideias contrárias ao Império ou o Imperador, a imprensa brasileira continuou a evoluir, inclusive com diversos jornais que abordavam assuntos do cotidiano nacional.

Com a influência francesa no Brasil, não demorou para que os folhetins ganhassem espaço no país. Apesar dos preços e da taxa de analfabetismo – ambos altos –, os folhetins se popularizaram através da leitura em voz alta.

Não demorou para que surgissem as primeiras obras nacionais como *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, que teve início em 1844, *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852), de Manuel Antônio de Almeida e *O Guarani* (1856), de José de Alencar.

Já no início do século XX, o romance-folhetim permanece um sucesso dentre os jornais e invade as revistas semanais. Entretanto, as novelas logo encontraram um novo espaço e lentamente as publicações transitaram para um novo meio: o rádio.

Após a Primeira Guerra Mundial, a companhia americana Westinghouse criou um transmissor que possibilitou a recepção doméstica de sinais de rádio e, mais tarde, fez nascer o rádio comercialmente ao criar uma estação transmissora. A partir disso, concorrentes surgiram e o rádio, assim como sua programação, foi tornando-se cada vez mais popular nos

Estados Unidos. Foi dessa forma, dentre a programação musical e humorística já rotineira, que surgiram as primeiras narrativas seriadas no rádio americano.

Devido ao grande número de mulheres donas de casa dentre os ouvintes de rádio, as grandes empresas de higiene e limpeza como Procter & Gamble e Colgate-Palmolive encontraram no meio uma forma nova e mais eficaz de atingir seu público-alvo, e por isso passaram a produzir séries diurnas para o público feminino. Tratavam-se de narrativas dramáticas com duração de aproximadamente quinze minutos e apresentadas durante o dia, comumente conhecidas como *soap operas*.

Porém, apesar das semelhanças com o romance-folhetim, as *soap operas* tratavam de dramas rotineiros com tramas infundáveis que poderiam durar anos, enquanto os folhetins possuíam uma sequência narrativa que envolvia suspense, emoção e um desfecho final. É por isso que é mais verossímil dizer que a origem da novela brasileira não está nos Estados Unidos, mas sim em Cuba, onde se proliferaram as tramas com começo, meio e fim.

A Gessy-Lever e a Colgate-Palmolive passaram a produzir novelas em Cuba e, posteriormente, para todo o continente americano. Isso vai atingir o Brasil em cheio, pois o país já era um “leitor” de folhetins desde os tempos de Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar (literatura para o povo, com o povo). (ALENCAR, 2002, p.17)

Assim, os países latino-americanos, em especial Cuba – que na década de 30 era o quarto país com o maior número de receptores radiofônicos no mundo –, promoveram a conexão entre o romance-folhetim e o rádio e criaram assim as radionovelas como o sucesso internacional *El Derecho de Nacer* (Felix Cagnet, 1948).

Já no Brasil, o rádio encontrou obstáculos técnicos antes de se consolidar verdadeiramente, e não foi até a década de 40 que se iniciaram os “anos de ouro” do meio no país, quando ele passou a estar verdadeiramente presente na vida do brasileiro. Anteriormente, na década de 30, o rádio ainda era um veículo elitista e foi então repensado para atingir um público maior. Além do noticiário da Segunda Grande Guerra, a inserção das radionovelas na programação foi extremamente importante para a configuração histórica do rádio no Brasil.

Entretanto, ainda não existia uma identidade nacional na dramaturgia no país. Devido a grande quantidade de dramaturgos e de aparelhos receptores em Cuba, o país se tornou a principal fonte de radionovelas para a América Latina. Assim, em 1941, teve início a radionovela cubana *Em Busca da Felicidade* (de Leandro Blanco, adaptada por Gilberto Martins), a primeira transmitida no Brasil, que foi ao ar até 1943 em 284 capítulos no total. A radionovela foi patrocinada pela agência Standard Propaganda, que tornou multinacional a

publicidade brasileira – principal responsável pela receita gerada através do rádio.

A combinação dos noticiários com a programação de entretenimento, composta por radionovelas, programas musicais de calouros e transmissões esportivas, tornou o rádio um fenômeno generalizado. A Rádio Nacional no Rio de Janeiro e a Rádio São Paulo passaram a ser especialistas na produção e transmissão das radionovelas, permitindo que o setor se desenvolvesse nas emissoras.

Logo, cada vez mais se investia nas produções, que passaram a ser mais nacionais e contavam com equipes enormes de maestros, atores, sonoplastas e contrarregras, além do material e tecnologia utilizados para efeitos sonoros e o espaço destinado ao trabalho. Entretanto, a maioria dos autores não fazia parte das emissoras; eram escritores das agências de publicidade, de teatro, jornal ou até mesmo funcionários das emissoras. Esses autores escreviam novelas por encomenda para terem seus textos produzidos e dirigidos por outros profissionais, e por isso escreviam simultaneamente para diversas emissoras do país.

Assim, visando diminuir os custos com a produção das novelas, as agências de publicidade de São Paulo e Rio de Janeiro passaram a gravar os capítulos nas capitais, distribuindo as fitas para as emissoras do resto do país. Não demorou para que as radionovelas tomassem conta da maior parte da programação do rádio, além dos lares de todo o Brasil. Com tramas longas e envolventes, as radionovelas exerciam grande influência no cotidiano do público.

Até os anos 60, o rádio foi o principal meio pelo qual os modismos e informações chegavam aos brasileiros de todas as partes do país, em geral simultaneamente. Assim, pode-se atribuir a esse meio um papel crucial nas mudanças das práticas culturais e de consumo no país dessa época – até que, enfim, chega ao Brasil a televisão.

1.1 O SURGIMENTO DA TELENVELA

Considerada uma das invenções mais importantes do século XX, a televisão reconfigurou o formato e o volume de informações e entretenimento recebidos pelo público. O rádio era o principal veículo de comunicação no Brasil, quando, em 1950, foi inaugurada em São Paulo a TV Tupi, primeira emissora de televisão do Brasil e América Latina e a quarta do mundo.

Quando, na mesma época, surgiu no Brasil a teledramaturgia, seu princípio foi marcado por adaptações das até então populares radionovelas para televisão. Em 1951 surgiu a primeira telenovela brasileira, *Sua Vida Me Pertence* (Wálter Forster, TV Tupi, 1951-52),

composta por quinze capítulos que foram ao ar às Terças e Quintas-feiras.

Foi apenas na década seguinte que as novelas ganharam o formato atual de transmissão diária. Com o surgimento do videoteipe, que possibilitou a gravação prévia da programação, foi possível que redes nacionais se ligassem entre si por meio de materiais enviados através de despachos aéreos. Além disso, o aumento do consumo industrial combinado com o desenvolvimentismo na década de 50 permitiram a difusão do novo veículo, que logo se tornaria de massa.

O objetivo era que houvesse um canal de televisão VHF em cada grande cidade brasileira e, para isso, foi criada em 1965 a Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações).

Assim, com o aumento dos aparelhos receptores (em 1960 havia 598 mil aparelhos e em 1965 este número subiu para quase 2 milhões) e o surgimento de um sistema televisivo em rede, já estavam dados os primeiros passos para a consolidação do novo veículo no país. Esse processo foi respaldado pelo plano de integração nacional dos governos militares, iniciado com Castelo Branco (1964-1967), que buscava a criação de uma identidade nacional.

Já as telenovelas, que até então seguiam o padrão latino-americano, se alteraram após a estreia de *Beto Rockfeller* (1968) pela TV Tupi, que rompeu com tais padrões ao adotar uma estética mais moderna e linguagem mais leve e descontraída com temas bem-humorados. O sucesso da telenovela fez com que, em seguida, as emissoras restantes abandonassem o formato importado e adotassem definitivamente o novo estilo brasileiro de produção.

Entretanto, de acordo com Alencar (2002, p.53), embora a TV Tupi tenha revolucionado a dramaturgia do gênero, foi na Rede Globo que a novela ampliou-se, consolidou-se e industrializou-se, transformando a telenovela em um produto de consumo totalmente “abrasileirado” e vendável tanto nacional quanto internacionalmente.

Outra obra que marca uma expressiva alteração no mercado foi *O Bem-Amado* (Dias Gomes, 1973), da Rede Globo, primeira telenovela colorida do Brasil. Nessa década, influenciadas por *Beto Rockfeller*, as novelas – ou, como vieram a ser conhecidas, “novelas-verdade” – passaram a abordar temáticas referentes ao universo brasileiro, incorporando debates críticos sobre a situação do país e personagens que se aproximavam da realidade do cotidiano de grande parte dos telespectadores.

A partir dos anos 80 e 90, as telenovelas passam a abordar temáticas sociais como política e liberação de costumes, ganhando cada vez mais uma função social, educativa e informativa, fundamental para as mudanças necessárias ao país. Não obstante, as telenovelas de forma alguma deixam de ser produtos culturais, já que a produção televisiva sempre foi

pautada pela lógica do mercado e o conteúdo das telenovelas é alterável de acordo com a opinião pública. Essa lógica fica ainda mais evidenciada após o ano de 1996, quando a guerra pela audiência se torna mais acirrada devido a apresentação de um novo aparelho capaz de medir a audiência em tempo real em São Paulo.

1.2 A LINGUAGEM DO MELODRAMA

Em seu estudo, Martín-Barbero (2015) aponta quatro personagens principais presentes no eixo central da estrutura dramática do melodrama – o Traidor, a Vítima, o Justiceiro e o Bobo – que na trama poderão viver quatro situações (e sensações) – terríveis, excitantes, ternas e burlescas (ou seja, cômicas) – que evocarão quatro sentimentos básicos – medo, entusiasmo, dor e riso. Assim, da combinação desses elementos básicos, o melodrama é formado por quatro gêneros principais: romance de ação, epopeia, tragédia e comédia.

É bem claro que o excesso de elementos na estrutura dramática do melodrama busca uma intensidade que só pode ser alcançada à custa da complexidade, o que obriga o funcionamento “sistemático” de duas operações: a esquematização e a polarização. De acordo com Martín-Barbero, a esquematização pode ser explicada em termos de “ausência de psicologia”.

Os personagens são convertidos em signos e esvaziados do peso e da espessura das vidas humanas, o contrário dos personagens do romance segundo Lukács, isto é, não problemáticos. Mas Benjamin abriu outra pista ao propor que a diferença entre narração e romance tem a ver com a especial relação daquela experiência e a memória: não se pode ter então a mesma estrutura o que é para ser lido e o que é para ser contado. E o melodrama tem um parentesco muito forte, estrutural, com a narração. Seguindo essa pista, Hoggart vê nos esquematismos e nos estereótipos aquilo que tem por função “permitir a relação da experiência com os arquétipos.” (Martín-Barbero, 2015, p. 168)

Já a polarização, que é uma operação maniqueísta, busca reduzir os personagens em meros termos de bem e mal, o que chega a ser considerado uma chantagem ideológica. Entretanto, para Goimard (*apud* Martín-Barbero, 2015), essa operação estaria inserida na regressão freudiana, que estaria presente em toda obra de arte. Essa operação preenche os personagens com significado, atribuindo signos positivos àqueles que são “objetos de identificação” e negativos aos “objetos de projeção”. Porém, nem sempre ela tem um sentido “conservador”, pois essa estrutura de personagens também se encontra nas narrativas com situações-limite para uma coletividade, ou seja, situações “de revolução”.

Ainda sobre os personagens, é importante entender a rede formada pelos quatro personagens que caracterizam o melodrama. O Traidor, que é o personagem que liga o melodrama ao romance gótico do século XVIII, é a personificação do mal e vício. Mestre em fraudes e dissimulação, esse personagem também representa a figura do mago e do sedutor, fascinando assim a Vítima. Comumente representado como o aristocrata malvado, burguês megalomaniaco ou clérigo corrompido, esse personagem normalmente é a origem de todos os conflitos que desenrolarão a trama.

Já o Justiceiro é a representação do herói tradicional da epopeia: o jovem cavaleiro emplumado, que vez ou outra pode ser representado por um homem mais velho e gentil. Generoso e sensível, o Justiceiro é o oposto do Traidor e responsável por desmascarar todas as fraudes desse personagem, fazendo com que a verdade enfim prevaleça. Suas ações normalmente são para proteger a Vítima, que é a encarnação da inocência e virtude.

Cabe frisar que a Vítima não deixa de personificar um herói também, ainda que menos “tradicional”. Seu heroísmo é aquele presente no *ethos* romântico, assim como no do mito cristão, que é visto mais em termos de resignação e paciência. É geralmente sobre esse personagem que toda a desgraça causada pelo Traidor recai e por isso esse personagem possui uma certa debilidade que demanda proteção constante. Apesar de evocar um sentimento protetor no público, sua força é uma virtude que também causa admiração e tranquiliza. Além disso, é importante notar que esse personagem é quase sempre representado por uma mulher.

Por último, o Bobo representa uma característica essencial ao melodrama: a comicidade. Esse personagem, como o palhaço de circo, normalmente aparece para produzir distensão e relaxamento após momentos de forte tensão. Por outro lado, o Bobo também é característico por remeter ao plebeu, um anti-herói grotesco e com a fala repleta de jogos de palavras.

Ainda que possa se dizer que o que resta da Revolução no melodrama seja a moralidade, não se pode reduzir a operação simbólica do melodrama apenas a isso. Há no melodrama um universo de significação que afirma a moral em um universo dessacralizado, ainda que já no século XIX esse universo fale uma linguagem duplamente anacrônica. Por um lado, a linguagem é anacrônica porque utiliza das relações familiares como estrutura do que Martín-Barbero chama de “fidelidades primordiais”.

É nessas fidelidades primordiais que se encontra o peso do drama e a origem dos sofrimentos. A jornada da Vítima, a heroína romantizada, normalmente se dá no sentido de busca pela identidade – do desconhecimento ao reconhecimento. Sociologicamente, a Vítima é uma princesa que desconhece sua realeza e que, vindo de cima, aparece rebaixada e

humilhada, retratada à figura do proletariado.

As tramas que envolvem mistérios de paternidade, gêmeos perdidos e outras jornadas de descobrimento se tratam de uma operação de decifração e o momento de reconhecimento da identidade é justamente o momento em que a moral é imposta. Seguindo raciocínio, não é à toa que, para o autor, essa operação possivelmente remeta à economia moral.

Caberia então a hipótese de que o enorme e espesso enredamento das relações familiares, que como infraestrutura fazem a trama do melodrama, seria a forma pela qual a partir do popular se compreende e se expressa a opacidade e a complexidade que revestem as novas relações sociais. O anacronismo se torna, assim, metáfora, modo de simbolizar o social. (MARTÍN-BARBERO, 2015, p.171)

Por outro lado, o segundo anacronismo seria a retórica do excesso. Como já foi citado, uma das principais características do melodrama é a tendência ao esbanjamento em todos os aspectos da obra. Ainda que esse excesso seja considerado degradante, ele simboliza uma vitória sobre a repressão, indo no sentido oposto do processo civilizatório da burguesia.

Fica, assim, bem claro que não se pode entender o fenômeno do melodrama apenas em termos de uma operação exclusivamente ideológica ou comercial. A persistência do melodrama muito após o fim das condições que possibilitaram sua criação e sua capacidade de adaptação às novas tecnologias só podem ser realmente entendidos se pensados em termos de matrizes culturais para explicar a mediação efetivada entre o folclore de feira e o espetáculo popular-urbano.

1.3 REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS HOMOSSEXUAIS NA TELENOVELA BRASILEIRA

Na obra recém-publicada de Fernanda Nascimento (2015), a autora apresenta um panorama das personagens LGBT nas telenovelas brasileiras até 2013 e descobre o total de 126 personagens em 62 novelas. A partir daí, observa-se uma diferença expressiva entre a quantidade de personagens homossexuais masculinos, que somam 76, e a de personagens homossexuais femininos, com apenas 24. Tendo em vista a grande quantidade de personagens LGBT, cabe um recorte com a menção de alguns principais.

Colling (2007) apresenta três constantes no perfil dos homossexuais na ficção seriada brasileira: criminosos, afetados e heterossexualizados, o que já observamos nas primeiras aparições desses personagens nas telenovelas no início da década de 70. Encarnando a figura do afetado, *Assim na Terra Como no Céu* (Dias Gomes e Walter Campos, 1970-71), contava

com a presença do costureiro Rodolfo Augusto (Ary Fontoura). Fazendo parte do núcleo cômico da trama, o personagem possuía uma performatividade de gênero fora dos padrões, ou seja, “afetado”.

Pouco tempo mais tarde, televisionada entre 1974 e 1975, *O Rebu* (Bráulio Pedroso) trouxe consigo as outras duas figuras as quais Colling se referia. Conrad Mahler (Ziembinski) era um banqueiro que se relacionava com o michê Cauê (Buza Ferraz), que se apaixona por Sílvia (Bete Mendes). Enciumado, Conrad assassina a namorada do rapaz. Além de ser a primeira retratação de um homossexual criminoso, Conrad também era heterossexualizado.

Ainda na mesma trama, entende-se um envolvimento, ainda que sutil, entre as personagens Roberta (Regina Vianna) e Glorinha (Isabel Ribeiro). Vale mencionar que ambas iniciam a trama casadas com seus respectivos maridos, mas acabam por largá-los e terminam a história indo viajar juntas. De acordo com a análise de Nascimento (2015), as duas se inserem em um padrão heteronormativo, fazendo parte, portanto, da categoria de heterossexualizados da análise de Colling.

A próxima representação de um personagem homossexual também se relacionava com a criminalidade: em *O Astro* (Janete Clair, 1977-78), o cabeleireiro Henri (José Luis Rodi) foi cúmplice no assassinato de Salomão Hayalla (Dionísio Azevedo) por Felipe Cerqueira (Edwin Luisi), amigo pelo qual Henri nutria sentimentos cuja reciprocidade não ficou clara.

Entretanto, em uma análise geral da década de 70, percebe-se que a presença de homens homossexuais de classes populares e de performatividade de gênero *camp* como em *Assim na Terra Como no Céu* foi o que prevaleceu. As obras *O Astro* (1978), *Dancin' Days* (1978) e *Marron-Glacé* (1979) são algumas marcadas pela presença de personagens cuja performatividade “se traduz nas extravagâncias e formas afetadas de falar e se vestir, que destoam da perspectiva de comportamento heteronormativo. A maioria destes gays eram personagens de núcleos cômicos, que ocupavam posições subalternas”. (NASCIMENTO, 2015, p.96)

É apenas em 1979 que se insinua mais uma vez – e mais uma vez timidamente – a presença de um envolvimento romântico entre duas mulheres. Em *Os Gigantes* (Lauro César Muniz, 1979-80), a protagonista Paloma (Dina Sfat) criou uma amizade íntima com Renata (Lídia Brondi). A protagonista, envolvida em um triângulo amoroso com Chico (Francisco Cuoco) e Fernando (Tarcísio Meira), conhece a veterinária Renata, que é apaixonada por Fernando, e durante o desenrolar da história trocam elogios, toques sutis no rosto e se comportam de forma que sugere um envolvimento entre as duas.

É interessante também observar que a relação das duas era retratada como algo

transcendental: Paloma se projetava em Renata, que se parecia muito com ela mais jovem, e, em retorno, Renata a admirava por sua força.

Entretanto, a trama das duas não interessou ao público e chamou atenção da Censura Federal, que forçou várias mudanças ao longo da história, inclusive o encerramento dessa possível relação lésbica antes mesmo dela começar (PERET, 2005, p.83). Assim, o quase-romance das duas tem fim após 54 capítulos. Na cena do “término”, Paloma presenteia Renata com um anel e diz ter escolhido Fernando, fazendo com que Renata chore. Após, Paloma pede que Renata não fique chateada e então a chama de Paloma, terminando o diálogo pedindo que confie nela.

Na década seguinte, a Globo aumentou consideravelmente o número de personagens homossexuais em suas tramas. De acordo com Nascimento (2015), ao todo, foram onze as telenovelas com personagens LGBT na década de 80. Sobre estes, deve-se destacar a continuidade da predominância da representação da homossexualidade masculina com performatividade de gênero não-normativas e pertencentes às classes sociais mais baixas.

Em questão de inovação, *Tieta* (Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares, 1989-90) foi a primeira a contar com a presença de uma atriz travesti, a Rogéria, que interpretava as personagens Ninete e Waldemar. Além disso, em *Um Sonho a Mais* (Daniel Más, 1985), três personagens se travestem e Ana Bela (Ney Latorraca) protagoniza o primeiro “selinho” entre pessoas do mesmo sexo em uma telenovela brasileira.

Entretanto, apenas três dessas onze tramas contam com a temática do envolvimento amoroso entre duas mulheres. Em 1981, *Ciranda de Pedra* (Teixeira Filho) foi a primeira telenovela brasileira a mostrar uma personagem do sexo feminino com performatividade de gênero fora dos padrões. A personagem Letícia (Mônica Torres) era uma feminista que se vestia e comportava como uma lésbica *butch* (a famosa lésbica “masculinizada”), escolhendo não se envolver com homens.

No melhor estilo *George Sand*, Letícia se veste como homem, fuma e discute política com os rapazes do seu círculo social, escandalizando a sociedade. Ela era o tipo de feminista que não apenas desejava ser aceita pelos homens como igual, mas se considerava superior a eles em vários sentidos. Ela não se envolvia com homens e pode-se notar certo desconforto de algumas personagens ao falar de seu comportamento, o que indica que a personagem não seria apenas à frente do seu tempo, mas também teria uma preferência sexual não convencional. (PERET, 2005, p. 84)

É interessante também observar que Letícia, justamente a única personagem que se mantém com a performatividade de gênero *butch* durante toda a trama, é justamente aquela

que não vive sua sexualidade. Ao encerramento da novela, a personagem permanece sozinha, diferente da grande maioria das outras personagens hetero e homossexuais da mesma época.

Já em *Vale Tudo* (Gilberto Braga, 1988), as personagens Laís (Cristina Prochaska) e Cecília (Lala Deheinzelin) eram um casal proprietário de uma pousada em Búzios, RJ. A trama discutia a questão da herança para parceiros do mesmo sexo e, após a morte de Cecília, Laís passou a maior parte da trama sozinha até se apaixonar por Marília (Bia Seidl) ao fim da história. Apesar do enredo, o relacionamento das duas era bem discreto, sem nenhuma manifestação explícita de carinho.

Em *Bebê a bordo* (Carlos Lombardi, 1989), novamente aparece uma lésbica *butch*. Desta vez, Joana Mendonça (Débora Duarte) – ou apenas Mendonça, como prefere ser chamada – é uma profissional de marketing “competente, firme, dura, seca, mas de bom coração” (MEMÓRIA GLOBO, 2015a), que tenta uma aproximação, não correspondida, com Ângela (Maria Zilda Bethlem), uma moça “solteirona”, “reprimida e romântica” (*idem*) que se torna sua secretária. Essa relação não correspondida de Mendonça e Ângela “era sublimada e tratada de forma cômica”. (PERET, 2005, p.90)

Entretanto, após passar grande parte da trama desta forma, um reencontro inesperado com sua mãe – que desencadeia uma aparente resolução de um trauma de infância – faz com que a performatividade de gênero de Mendonça se altere. Assim, a personagem torna-se uma mulher preocupada com sua feminilidade e, ao adequar-se às normas, passa a viver uma relação sexual/afetiva heterossexual.

Já nos anos 90, período em que, como já foi comentado, a guerra pela audiência foi intensificada, as telenovelas da Rede Globo que não atingiam empatia com o público eram “carregadas de reviravoltas de enredo e mudanças até de autor, na tentativa de recuperar a audiência perdida para outros canais, em especial a Rede Manchete”. (*idem*, p.92)

Além dos novos contextos sociais, pressões da sociedade civil organizada e a evolução nas produções televisivas, é provável que a guerra pela audiência seja responsável pelo aumento do número de personagens homossexuais “discretos” nas telenovelas. Assim, diversos personagens dessa época apenas revelavam sua homossexualidade ao final da trama, o que é conhecido como “narrativa da revelação”.

Sobre essa década, Nascimento lista 13 telenovelas que apresentam personagens homossexuais. Entretanto, apenas uma dessas apresenta abertamente em seu enredo o tema do amor entre duas mulheres. Em duas outras, houve apenas personagens com sexualidade dúbia ou que só se confirmou no fim das tramas, sem muitas discussões sobre a temática.

Em *Salsa e Merengue* (Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa, 1996-97), Dayse

(Rosi Campos) e Tereza (Ângela Rebello) se envolvem com Moacir (Johnny Rudge) e depois deixam o rapaz para ficarem juntas. Já em *A Indomada* (Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares, 1997), fica implícito um possível envolvimento entre a cafetina Zenilda (Renata Sorrah) e a contadora clandestina do bordel, Sebastiana Vieira (Catarina Abdala).

Mas o destaque da década no quesito homossexualidade feminina se deu em 1998, com *Torre de Babel* (Silvio de Abreu). A trama causou polêmica e revolta geral devido ao excesso de assassinatos, violência doméstica e homossexualidade feminina. As personagens Rafaela (Cristiane Torloni), uma estilista e dona de uma boutique de moda junto com sua parceira Leila (Silvia Pfeifer), uma ex-modelo, eram um casal não-estereotipado composto por duas mulheres tradicionalmente “femininas” e elegantes. Vale citar que o romance das duas tem início após Rafaela presenciar Leila sofrendo abuso físico do namorado, interrompendo a briga e se oferecendo para levá-la à Delegacia da Mulher. O romance não interessou ao público e, assim, as duas personagens foram eliminadas da trama.

A novela despencou na audiência durante sua primeira fase e só se ergueu depois da explosão do shopping center, momento em que o autor aproveitou para eliminar personagens considerados antipáticos pelo público, entre eles o casal de lésbicas Rafaela (Cristiane Torloni) e Leila (Silvia Pfeifer). (*idem*, p.96)

É interessante observar que, quando Silvio de Abreu optou por iniciar a novela com um relacionamento homossexual já revelado, contrariando assim a lógica da narrativa da revelação, houve dificuldade de aceitação por parte do público. Do romance entre as personagens, restou a última e icônica fala da personagem Rafaela, segundos antes da explosão que a matou juntamente com Leila: “só pode ser esse maldito preconceito”.

Na década que se sucede, há um crescimento perceptível de personagens com identidades sexual e/ou de gênero não-normativas. A primeira década dos anos 2000 conta com 22 narrativas deste tipo e todas as novelas das 21h a partir de 2003 apresentam pelo menos um personagem LGBT. Mais uma vez a prevalência é de personagens homossexuais masculinos, mas desta vez a estética é substituída por padrões mais heteronormativos.

Ainda que alguns pesquisadores critiquem essa estética, associando-a a uma “higienização das sexualidades” (COLLING, 2007), “acredita-se que, a priori, a diversidade da sexualidade não pode ser taxada como negativa. De forma que gays com comportamento *camp* não são superiores aos demais pela transgressão da norma.” (NASCIMENTO, 2015, p.103, grifos da autora)

A homossexualidade feminina, porém, permaneceu com representações majoritariamente normativas e só voltou a ser retratada em 2003 com Clara (Alinne Moraes) e

Rafaela (Paula Picarelli) em *Mulheres Apaixonadas* (Manoel Carlos).

Nesta obra, mais uma vez a narrativa da revelação de certa forma pautou a trama: apenas após 160 capítulos, seis meses depois de sua estreia, Clara e Rafaela assumiram o romance para os telespectadores. Para que isso ocorresse, foi necessário verificar o nível de aceitação do público e apenas após o resultado positivo o romance pôde decolar e ganhar mais espaço na trama.

Dados da Folha On Line (2003) indicaram que 61,6% dos entrevistados afirmaram que as garotas deveriam assumir o relacionamento homossexual, desde que o autor soubesse manter o equilíbrio entre “os limites” da ousadia, que atrai, em contraponto, o exagero que afasta o telespectador ao abordar temas “espinhosos” como a homossexualidade, que ainda representa um assunto tabu para determinados segmentos da sociedade. (TONON, 2006, p.38)

Após a revelação, a dinâmica do casal passou a ser inserida em um modelo heteronormativo, que idealiza o casamento e filhos. Assim como na década de 80, a sexualidade lésbica no início do século XXI é bastante regulada e não apenas as personagens desta obra, mas também das outras presentes nessa década são heteronormativas.

Em *Mulheres Apaixonadas*, pela primeira vez se debate o tema da homossexualidade na adolescência. Uma grande parte das interações entre as personagens Clara e Rafaela se dava, inclusive, no ambiente escolar. As duas eram alvo de preconceito e chacota entre alguns colegas – em especial pela fútil Dóris (Regiane Alves), que é mais lembrada por ter sido a personagem que tratava cruelmente os avós e trouxe à tona a discussão sobre os direitos dos idosos. Ainda no mesmo ambiente, a diretora da escola e protagonista da trama Helena (Cristiane Torloni) se mostra livre de preconceitos, defendendo a relação das duas garotas para Dóris e até Margareth (Laura Lustosa), mãe de Clara.

Neste mesmo ano, em *Celebridade* (Gilberto Braga e Dennis Carvalho, 2003) a vilã Laura Prudente da Costa (Claudia Abreu) – a icônica “Laura Cachorroneira” – é uma mulher ambiciosa e disposta a tudo para se tornar uma produtora poderosa e ocupar o lugar de sua musa, Maria Clara Diniz (Malu Mader).

Entre suas muitas artimanhas, ela seduz homens, rouba documentos e mantém um breve relacionamento com Dora Lima (Renata Sorrah, em participação especial) para obter vantagens em um contrato de produção. Em outros momentos da novela, a personagem manifesta uma preferência bissexual. (PERET, 2005, p.103)

Já a produção posterior a essa, *Senhora do Destino* (Aguinaldo Silva e Wolf Maya, 2004) contou com o casal, também heteronormativo, composto pela médica Leonora (Mylla Christie) e a universitária Jennifer (Bárbara Borges). Os temas que marcaram a obra são

principalmente a descoberta da sexualidade, conflitos familiares em relação a identidades sexuais não-normativas e o preconceito contra estas identidades.

As mulheres, que a princípio vivem uma relação conturbada devido a dificuldade de Jennifer em aceitar a atração, ao fim da trama iniciam um processo para adotar um bebê que Leonora achou no lixo. “O público aceitou a relação entre as duas, mostrada de forma um pouco mais ousada do que a de *Mulheres Apaixonadas*, com cenas de carinhos e até uma cena na cama.” (*idem*, p.104)

Posteriormente, em *Belíssima* (Silvio de Abreu e Denise Saraceni, 2006) há mais um casal descoberto apenas no último capítulo, enquadrando-se na narrativa de desfecho. As empresárias Karen (Mônica Torres) e Rebeca (Carolina Ferraz) passam a maior parte da trama em busca de relacionamentos heterossexuais e brigando entre si. Falhando em encontrar sucesso em seus respectivos relacionamentos, as duas acabam a história viajando juntas em um cruzeiro, deixando subentendido um envolvimento entre as duas.

O mesmo desfecho pode ser visto em *A Favorita* (João Emanuel Carneiro e Ricardo Waddington, 2008) com as personagens Stela (Paula Burlamaqui) e Catarina (Lília Cabral). Apesar de também não ficar explícito o envolvimento entre as duas no fim, percebeu-se claramente ao longo da trama o interesse de Stela – que já era homossexual e entra na história superando a morte da antiga namorada – por Catarina. Por sua vez, Catarina era uma mulher reprimida, vítima de abuso doméstico constante por seu marido Leonardo (Jackson Antunes), o qual acaba deixando. Após, Catarina se envolve com o verdureiro Vanderlei (Alexandre Nero), mas acaba deixando-o também e termina a trama viajando para longe com Stela.

No remake de *Ciranda de Pedra* (Alcides Nogueira e Carlos Araújo, 2008), mais uma vez vemos a personagem Letícia, dessa vez encarnada pela atriz Paolla de Oliveira. Letícia é uma tenista que deseja a fama a qualquer custo e passa a maior parte da trama dedicada a tal. Apesar de envolver-se amorosamente com o misterioso Arthur Xis, ao final da trama acaba ficando com sua treinadora Joice (Ana Furtado), com quem viaja para o exterior. Diferentemente da versão original, nesta a personagem Letícia não possui performatividade de gênero *butch*.

Conclui-se assim as aparições de personagens lésbicas na teledramaturgia brasileira na primeira década do século XXI. Vale lembrar que, das 6 tramas envolvendo a temática da homossexualidade feminina, 3 delas se utilizaram da narrativa de desfecho e, por isso, são mais lembradas por outras temáticas. Entretanto, *Mulheres Apaixonadas* e *Senhora do Destino* são duas das obras que mais marcaram a década, despertando os principais debates sobre sexualidade.

Na década seguinte, até o ano de 2015, observou-se a presença de 8 personagens homossexuais femininas nas telenovelas brasileiras. A primeira aparição da década é também a primeira aparição de uma lésbica com performatividade de gênero *butch* desde Sebastiana em *A Indomada*. Trata-se da presidiária Araci (Cristiana Oliveira), a única personagem lésbica entre os 7 personagens homossexuais presentes na trama de *Insensato Coração* (Gilberto Braga e Ricardo Linhares, 2011). Temida no presídio por sua personalidade violenta e cruel, Araci se dedica a infernizar a vida de Norma (Glória Pires), que acaba por assassiná-la.

A próxima novela das 21h retoma a sequência de narrativas de desfechos que se observou em *Belíssima*, *A Favorita* e *Cirandra de Pedra – remake*. Em *Fina Estampa* (Aguinaldo Silva e Wolf Maya, 2011), as trambiqueiras Alice (Thaís Campos) e Íris Siqueira (Eva Wilma) só pensavam em conseguir melhorar de vida depois de roubarem o cofre de vilã Tereza Cristina (Christiane Torloni). Com uma trajetória que envolveu a dupla fugindo de mafiosos e exercendo diversas chantagens sobre a personagem Tereza Cristina, ao fim da trama a dupla comprou um caminhão e se mudou para Greenville. Vale ressaltar a relação intergeracional – há uma diferença de 30 anos de idade entre as atrizes – tenha sido retratada de forma sutil.

Já em *Salve Jorge* (Glória Perez, 2012), a policial Jô (Thammy Miranda) é uma lésbica assumida que fala sobre sua sexualidade abertamente entre amigos, mas não vive sua sexualidade em forma de romance na tela. No capítulo final da trama, a policial arma uma cilada para o bandido Russo (Adriano Garib) e tasca nele um beijo. Em seguida o algema na cama e chama as traficadas para encherem seu algoz de tapas e socos.

Na sequência, *Amor à Vida* (Walcyr Carrasco, 2013) fez história por mostrar o primeiro beijo entre dois homens na televisão brasileira. A novela foi substituída por *Em Família* (Manoel Carlos, 2014), que por sua vez também fez história por mostrar o primeiro beijo entre duas mulheres na Rede Globo. Além dessas, *Babilônia* (Gilberto Braga, Ricardo Linhares, João Ximenes Braga, 2015) foi a última a retratar o amor entre duas mulheres, sendo que também fez história por mostrar a homossexualidade feminina na terceira idade. Estas duas últimas são objetos de estudo do presente trabalho e serão analisadas mais profundamente no terceiro capítulo.

2 MOVIMENTO LGBT NO BRASIL

De acordo com Guacira Lopes Louro (2001), a homossexualidade e seu sujeito são invenções do século XIX e, anteriormente, as relações amorosas/sexuais entre indivíduos do mesmo sexo eram consideradas sodomia.

Entretanto, apesar de seu uso constante para denominar as práticas homossexuais em geral, a sodomia na realidade é um termo originalmente usado para indicar o coito anal. De acordo com Mott (1987), as expressões mais comumente usadas no Brasil com a chegada da corte portuguesa eram “pecado nefando” e “pederastia”.

Sendo o amor entre pessoas do mesmo sexo considerado milenarmente como um dos mais abomináveis pecados, causador da ira divina que por sua prática castiga a terra com inundações, terremotos e epidemias, foi a sodomia penalizada por Javé e pelo Rei como crime passível de morte por apedrejamento, fogueira, forca, decapitação, campo de concentração, etc., ficando os parentes dos condenados ináveis e estigmatizados publicamente por três gerações. (MOTT, 1987, p.8)

Por seu caráter abominável, as práticas homossexuais, de acordo com o Apóstolo Paulo – principal teórico da intolerância contra homossexuais no cristianismo –, não deveriam ser *nem ao menos mencionadas*. Daí a expressão “pecado nefando”, isto é, pecado cujo nome não pode ser pronunciado.

Já na segunda metade do século XIX, de acordo com Fry e MacRae (1985), surge uma nova preocupação médica com quaisquer relações sexuais fora do casamento, incluindo a homossexualidade e a prostituição. Formou-se uma noção de que a “saúde” da nação estava diretamente ligada à saúde da família.

Daí em diante, são os médicos que vão reivindicar a sua autoridade de falar a verdade sobre a sexualidade e são eles os agentes da gradual transformação da homossexualidade de "crime", "sem-vergonhice" e "pecado" para "doença", ao longo dos anos que seguem. O crime merece punição, a doença exige a "cura" e a "correção". (FRY e MACRAE, 1985, p.61)

Em contrapartida, esse também é o momento de transição da homossexualidade para uma prática que passa a definir um novo tipo de sujeito, que assim viria a ser marcado e reconhecido, através da identidade homossexual. Esses sujeitos eram categorizados como desviantes da norma, destinados à vida em segredo ou segregada, e poucos contestavam a homossexualidade como uma sexualidade legitimada, arriscando viver fora desses limites.

Assim, a homossexualidade se torna uma questão social relevante cujas discussões se

davam majoritariamente sobre seu significado moral. Parecia não haver consenso: a ciência, a justiça, as igrejas, os grupos conservadores e os emergentes atribuíram à prática homossexual e ao seu sujeito os mais diversos sentidos. Até o início dos anos 70, destacavam-se principalmente os argumentos que apontavam o caráter desviante e anormal da homossexualidade e aqueles que proclamavam sua naturalidade, “mas todos parecem estar de acordo de que se trata de um ‘tipo’ humano distintivo”. (LOURO, 2001, p.2)

De acordo com Fry e MacRae (1985), a organização de indivíduos homossexuais em movimentos ativistas e suas ações foram parcialmente responsáveis pela retirada da homossexualidade da lista de doenças da Associação Americana de Psiquiatria em 1973. No Brasil, entretanto, essa conquista demorou um pouco mais para chegar e foi só em fevereiro de 1985 que o Conselho Federal de Medicina decretou que a homossexualidade não poderia ser mais classificada como “desvio sexual”. (MOTT, 1987)

Foi só a partir da década de 70 que alguns poucos movimentos de organização de grupos homossexuais passaram a crescer, ainda que timidamente, no país. Um marco no Brasil é a criação do Movimento de Libertação Homossexual em 1975. O grupo era composto, dentre outros, por intelectuais exilados durante a ditadura militar que traziam consigo as pautas que recolheram de suas experiências no exterior.

Na mesma década, lentamente começam a surgir revistas, artigos, panfletos e expressões artísticas, principalmente nos EUA e Inglaterra, trazendo o assunto como tema. Assim, aos poucos construiu-se uma ideia de uma comunidade homossexual.

O modelo utilizado pelos grupos organizados até então, que visava a libertação pela transformação do sistema, passou a se encaminhar para um novo modelo “étnico”. Esse novo modelo buscava a igualdade no interior da ordem social existente, afirmando “discursiva e praticamente, uma identidade homossexual.” (LOURO, 2001, p.3) A afirmação desta identidade, que buscava demarcar suas fronteiras como tal, suscitou um debate sobre as formas de sua representação e criticava-se as imagens de personagens estereotipados mostradas na mídia e cinema.

Além disso, uma outra pauta importante para estes grupos era a questão de assumir-se como sujeito homossexual – o famoso “sair do armário” –, que era um requisito indispensável para fazer parte da comunidade. Afiliada a essa pauta, os grupos buscavam também uma conscientização sobre a identidade homossexual a fim da promoção da ideia de uma identidade enquanto grupo social. (TREVISAN *apud* LOURO, 2001) Entretanto, esse discurso passou a ser questionado por não levar em conta outros aspectos das identidades dos

indivíduos – como etnia, raça e classe social –, constituindo assim uma única concepção de identidade LGBT: homem branco, homossexual, cisgênero, de classe média e comprometido em relação monogâmica.

Já na década seguinte, o surgimento do vírus da HIV trouxe à tona novos elementos para a discussão.

Apresentada, inicialmente, como o ‘câncer gay’, a doença teve o efeito imediato de renovar a homofobia latente da sociedade, intensificando a discriminação já demonstrada por certos setores sociais. A intolerância, o desprezo e a exclusão – aparentemente abrandados pela ação da militância homossexual – mostravam-se mais uma vez intensos e exacerbados. (LOURO, 2001, p.5)

Como consequência, formaram-se redes de solidariedade baseadas não na identidade, mas principalmente na afinidade entre aqueles atingidos pela doença – incluindo aqueles não-homossexuais – e seus familiares, amigos e profissionais da área médica. Esse efeito foi considerado por muitos como positivo, assim como as novas discussões sobre a prática do sexo seguro.

Paralelamente, o número de grupos ativistas pelo movimento homossexual – tanto masculino quanto feminino – crescia exponencialmente, assim como as tensões internas em seus interiores. Houve uma divisão entre aqueles que acreditavam que o movimento deveria integrar-se a partidos políticos e aqueles que acreditavam que a luta deveria continuar independente.

Em uma escala global, a divisão entre os movimentos ocorria em duas vertentes principais: enquanto alguns permaneciam na luta pela legitimação da identidade homossexual e sua inclusão social, outros acreditavam que o movimento deveria desafiar as fronteiras tradicionais de gênero e sexo. Esse segundo movimento, nos anos 90, passou a utilizar o nome *queer* (em inglês: estranho, excêntrico) para descrever seu trabalho e perspectiva teórica. Através da apropriação da palavra *queer*, comumente utilizada em discursos homofóbicos para designar sujeitos homossexuais, o movimento é caracterizado por uma perspectiva de contestação.

Para esse grupo, queer significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. *Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou

tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora. (LOURO, 2001, p.6)

Sendo assim, o movimento *queer* se caracteriza não apenas pelo questionamento da heteronormatividade vigente, mas também das próprias políticas empregadas no interior dos movimentos LGBT.

2.1 MULHER, HISTÓRIA E LESBIANISMO

Para Tania Navarro-Swain (2000), quando se fala em História, se fala em construção. Acontecimentos e experiências reais se transformam em História de acordo com as diversas interpretações possíveis em cada época e, embora haja a disponibilidade de diversos materiais e fontes, sua integridade é comprometida pelo seu locutor. A chamada História da humanidade não passa de uma *história*, uma narração de conexões arbitrárias, e portanto não nos traz certezas, apenas questões sobre um humano infinitamente plural.

Foi dessa forma que a História ditou que os humanos deveriam ser categorizados em classes ou grupos, analisados sob uma ótica econômica, religiosa e “natural”, a partir do modelo ocidental, cuja referência principal é o homem cisgênero branco heterossexual. Mas as coisas nem sempre foram assim. Nem sempre as divisões e combinações de acordo com a faixa etária, cor de pele, altura, peso, força, inteligência, sexo biológico, nascimento e sexualidade foram binárias do tipo belo/feio, bem/mal, certo/errado, homem/mulher.

Observando os indícios da História, é possível encontrar fontes que mostram civilizações onde os indivíduos se relacionavam livremente, independente de sexo biológico. Para se ter uma ideia, pinturas que retratavam a atividade sexual da Era Paleolítica (12.000 a.C.) já mostravam relações entre pessoas do mesmo sexo.

Já no Brasil, o “pecado nefando” e a “pederastia”, como eram descritas as práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo pelos colonizadores, eram relativamente comuns entre os indígenas. Para os Tupinambá, aquelas cujo sexo biológico era feminino, mas que escolhiam o papel social e sexual masculino – indo para guerra com arcos e flechas e tomando mulheres como companheiras – eram chamadas de *çacoaimbeguiras*. (MOTT, 1987)

Além disso, quando se fala em mulheres que viviam de forma autônoma em grupos separadas dos homens, a tendência é que se fale delas como se fossem lendas a respeito de seres assustadores e monstruosos. Mesmo quando os antigos como Homero e Heródoto fizeram referências a essas mulheres, suas falas foram recortadas de forma a mitificar essas

figuras e preservar o direito exclusivo do homem aos signos da masculinidade: o homem detém em sua “natureza” as características necessárias para o combate, expansão de domínios, autonomia da ação etc..

As amazonas, por exemplo, são figuras que se opõem às representações normativas do feminino. Na época da descoberta do Brasil, as índias eram consideradas mais ferozes que os homens e por isso eram mais temidas pelos portugueses.

Entretanto, um silêncio paira sobre essas partes da História. “Da Grécia antiga, passando pela Europa medieval e moderna até a América Latina, as narrativas são múltiplas sobre as atividades exercidas pelas mulheres hoje vistas como lenda ou mito.” (NAVARRO-SWAIN, 2000, p.21) Se hoje todos esses papéis históricos são vistos como lenda ou mito, é porque assim demonstra o imaginário popular.

“A lógica é: mulheres não podem ser guerreiras, logo, não existiram. As mulheres não podem ser homossexuais, não podem dispensar o masculino de suas vidas cotidianas. Logo, não podem existir.” (*idem*, p. 24) É exatamente dessa forma que Safo é apagada da História.

Houve uma época que o termo “lésbica” era usado para descrever as mulheres nascidas na ilha grega de Lesbos, lar da poetisa Safo, cujos poemas possuíam como tema recorrente o amor entre mulheres. Embora fosse considerada uma das maravilhas da Antiguidade por seus contemporâneos e digna de adoração de acordo com Sócrates, mais tarde sua obra foi quase totalmente destruída. A primeira vez de que se sabe foi em 380 a.C., na época em que a homossexualidade se torna crime passível de morte por decreto do imperador romano Teodósio. Da mesma forma, no Ocidente a obra de Safo é destruída no início do cristianismo.

Mais tarde, porém, “Safo é 'liberada' de seu lesbianismo, é 'recuperada' a partir do relato de Ovídio sobre sua vida na XVª Heróide, que a faz se suicidar por ser desprezada por um homem”. (*idem*, p.32) Já no século XIX, Safo ressurgiu de duas formas: na afirmação de sua homossexualidade e como personagem trágica que não resiste a rejeição masculina, reproduzida diversas vezes em prosa e verso, óperas, romances e teatro.

É assim que Safo se torna, para a História, uma das primeiras aparições de uma personagem recorrente no discurso da homossexualidade feminina: a lésbica mal amada, que busca refúgio nos braços de outra mulher após a rejeição masculina.

Estes são apenas alguns exemplos de diversas ocasiões em que a História foi manipulada de forma a apagar ou alterar vestígios do lesbianismo ou até de figuras femininas que perturbavam a ordem do discurso normativo. “O obscurecimento, a eliminação dos traços

e da memória do lesbianismo, a política sistemática do esquecimento são reveladores da prática disciplinar que institui a heteronormatividade, a norma que fixa a heterossexualidade enquanto padrão.” (*idem*, p.35-36) Em sua obra, Tania Navarro-Swain dedica um capítulo inteiro, intitulado **Nosso nome e legião: o espaço vivido** aos casos famosos de lésbicas apagadas ou esquecidas pela História. Nomes como Anna Freud, Gertrude Stein, Virginia Woolf, Greta Garbo e Edith Piaf são apenas alguns dos mencionados pela autora como protagonistas de romances sáficos.

Assim como Safo teve sua história alterada e seu nome atribuído a diferentes significados de acordo com o tempo e local, a existência de uma natureza inexorável das classificações pode ser desmentida, pois as mesmas divisões e combinações às quais os indivíduos estão sujeitos, assim como as hierarquias, também se alteram com o tempo e local. É dessa forma que a multiplicidade de vozes que constroem a História é refeita em apenas algumas gerações de silêncio que, por sua vez, é uma figura que se faz presente nos mais diversos aspectos do discurso da homossexualidade feminina.

Como foi apresentado na seção anterior, o sujeito homossexual surge como uma figura mais bem definida por volta da segunda metade do século XIX. Neste momento, a recente complexidade do mundo moderno e a consciência da falta de controle do núcleo interior do sujeito tornaram visível a influência das relações sociais na construção da cultura e na percepção do mundo por cada indivíduo. Ou seja, para este sujeito, que Hall (2001) define como sujeito sociológico, era a interação entre o “eu” e a sociedade que definia a identidade, que desempenhava o papel de preencher o espaço entre o “interior” (mundo pessoal) e “exterior” (mundo público).

Sendo assim, em sua busca pelo pertencimento, o sujeito sociológico projetava a si próprio nas identidades culturais com as quais se identificava, simultaneamente internalizando seus significados. No devido momento percebe-se, portanto, a importância do “sair do armário” para o movimento LGBT: a inclusão do indivíduo no discurso acaba por alinhar os sentimentos subjetivos dos sujeitos com os lugares objetivos que eles ocupam no mundo social e cultural.

Se antes escondia-se o comportamento homossexual – pecado nefando, indizível –, então “sair do armário” permite que este sujeito vivencie as suas reais experiências dessa identidade.

Para a identidade lésbica este momento de inclusão no discurso é ainda mais importante, pois simboliza uma dupla recusa: a de ser invisível como sujeito homossexual e

como sujeito mulher. Enquanto o discurso histórico reafirma a inferioridade feminina e sua dependência do masculino, a identidade lésbica subverte porque demonstra que macho e fêmea não são interdependentes e dessa conclusão chega-se a uma associação mais importante ainda: que a fêmea não precisa do macho.

Sendo assim, não é de se estranhar o discurso que automaticamente associa o lesbianismo ao feminismo – um lugar de feminilidade em revolta que Portinari chama de **Terra das Amazonas**, “onde o signo feminino ensaia uma busca de si mesmo através da exclusão do termo masculino” (PORTINARI, 1989, p.44).

2.2 GÊNERO, SEXUALIDADE E SEXO

A modernização na área dos costumes das últimas décadas no Brasil vem possibilitando cada vez mais o desenvolvimento do discurso das identidades sexuais não-normativas, fazendo surgir novos códigos relativos à sexualidade em geral.

Segundo Fry e MacRae (1985), a propagação da homossexualidade evidencia uma fragilização do modelo hegemônico e tradicional, guiado pela oposição de gêneros. Esse modelo tradicional, que prega a divisão dos humanos com base no sexo biológico, para Navarro-Swain (2000), no Ocidente é justificado por todo um discurso filosófico-religioso, e, dessa maneira, foi dotado de uma importância crucial.

Tomando como exemplo Adão e Eva, “o casal originário, justificador e naturalizador da divisão sexuada da humanidade” (NAVARRO-SWAIN, 2000, p.17), é possível perceber claramente o lugar de cada sexo. Em dois polos, um superior (homem), outro inferior (mulher), ambos “marcados pelo signo do sexo, da sexualidade, da reprodução, cada um em seu papel segundo a sua 'natureza' dotada do selo divino” (*ibidem*).

Entretanto, como critério divisor do humano, esse determinismo biológico também é arbitrário, pois também é construído em torno de outro critério básico: a reprodução.

Mulheres e homens – assim fomos designados ao nascer, assim somos olhados, avaliados, em tons de apreciação ou menosprezo, segundo critérios de beleza, sedução, fecundidade. Assim também nos julgamos, submissos ou rebeldes à norma.
(*idem*, p.16)

Portanto, esse modelo deve ser questionado; e cada vez mais o é. Os primórdios da perspectiva de gênero difundida pelo feminismo moderno podem ser encontrados nas obras de Margaret Mead, *Sexo e Temperamento* (1935) e *Macho e Fêmea* (1949), além da famosa

obra de Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo*, publicada em 1940, quando a autora questiona o caráter biológico do feminino. Esta última foi uma das inspirações para Judith Butler, uma das autoras responsáveis pela teoria *queer*, que retoma a discussão e propõe pensar em gênero como construção cultural.

Concebida originalmente para questionar a formulação de que a biologia é o destino, a distinção entre sexo e gênero atende à tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem resultado causal do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo. (BUTLER, 2003, p. 24)

Assim, a partir do sexo biológico, a construção dos papéis de gênero foi formada para submeter homens e mulheres a modos de agir e pensar. Entretanto, ainda que o que se entende como gênero seja teorizado como algo independente da categoria sexo, a autora propõe uma investigação mais profunda deste conceito.

Butler questiona os parâmetros utilizados para a distinção entre os sexos, que podem muito bem ter sido cunhados de forma a naturalizar a percepção em favor de diversos discursos científicos que, por sua vez, trazem consigo interesses políticos e sociais. Desta forma, se é possível contestar o caráter imutável do sexo, então ele próprio pode ser tão culturalmente construído quanto o gênero e, assim, talvez as duas categorias não sejam distintas.

Sendo assim, o gênero talvez não deva ser entendido como a inscrição cultural de significado em um sexo previamente dado, pois deve designar o aparato de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. A desconstrução do sexo como algo dado pela natureza, portanto, permitiria que fosse repensada a lógica binária que divide o feminino e o masculino e possibilitaria a subversão desta norma.

O gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual a 'natureza sexuada' ou 'um sexo natural' é produzido e estabelecido como 'pré-discursivo', anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura. (BUTLER, 2003, p. 25)

Portanto, deve-se concluir que o gênero institui a identidade do sujeito, assim como sexualidade, etnia, raça e diversos outros aspectos identitários. Ainda que distintas, essas identidades se inter-relacionam dentro da construção do sujeito, pois seu processo de identificação tornou-se mais provisório, variável e problemático. De acordo com Hall (2001), o sujeito da pós-modernidade é caracterizado por não ter uma identidade fixa ou essencial. Para esse sujeito, a identidade se transforma continuamente de acordo com as maneiras com

que somos representados nos sistemas culturais e é definida de forma histórica, não biológica. Assim, o sujeito adota diversas identidades, que nem sempre são coerentes, em diversos momentos.

Além disso, Louro (2001) explica que o questionamento da lógica binária pelo movimento *queer* está profundamente ligado ao pós-estruturalismo. Conforme Derrida (*apud* LOURO, 2001), o sistema binário opera a lógica ocidental, que fixa uma ideia, entidade ou sujeito como o central, determinando a partir dele o “outro”, o seu “oposto subordinado”. Enquanto a ideia central é vista como o superior, seu oposto é entendido como o inferior e essa noção se perpetua através do tempo.

Entretanto, esse binarismo pode ser desconstruído através de um processo reverso que deve visar a desestabilização desses pares. “Desconstruir um discurso implicaria em minar, escavar, perturbar e subverter os termos que afirma e sobre os quais o próprio discurso se afirma.” (LOURO, 2001, p.8)

Butler argumenta que na realidade a ideia de gênero é criada através de uma *performatividade de gênero* e portanto compreendida através da repetição contínua de atos, gestos, movimentos e estilos corporais. Sendo assim, sem esses atos não haveria gênero algum, posto que não há alguma “essência” que o gênero expresse. A repetição, portanto, é simultaneamente “reencarnação e nova experiência de um conjuntos de significados estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação”. (BUTLER, 2003, p. 200) Ainda que sejam corpos individuais que encenam essas significações, essas ações são ações públicas e, por isso, possuem dimensões coletivas e temporais.

Além disso, devido ao seu caráter público, essas performances são utilizadas para a manutenção do gênero em sua estrutura binária. Esse objetivo, porém, não deve ser entendido como algo originário do sujeito, mas sim como algo que o funda e o consolida.

Da mesma forma que gênero e sexo, a sexualidade também deve ser repensada. De acordo com Guacira Lopes Louro (2000), pensar sobre a sexualidade como algo inerente ao ser humano – algo “natural” – é como pensar que todos os indivíduos vivem seus corpos universalmente da mesma forma, quando na realidade a sexualidade está profundamente relacionada a processos culturais e plurais. Esses processos são responsáveis por definir o que é ou não é natural – produzindo e transformando o que se tem como natureza, biologia e história –, dando assim um sentido social aos corpos. É dessa forma que os papéis sociais de gênero se alteram de acordo com a cultura: a determinação de masculino e feminino se dá ali

dentro, e por isso carrega suas marcas.

É através dessa manutenção constante de gênero, sexo, sexualidade e desejo a favor da heteronormatividade que se cria uma série de expectativas a respeito do comportamento considerado apropriado aos homens e mulheres de acordo com sua posição social no contexto da cultura onde o sujeito estiver inserido. Essas expectativas são impostas – nem sempre conscientemente – através de mecanismos sociais desde o berço. Meninos e meninas são submetidos a tratamentos diferenciados com a finalidade de ensiná-los o comportamento e emoções adequadas ao seu sexo biológico e qualquer “desvio” deve ser reprimido e corrigido imediatamente.

Assim, a heterossexualidade como norma – a heteronormatividade – e a inferioridade feminina ficam encravadas no imaginário popular do Ocidente cristão, determinando as práticas e relações dos indivíduos ali presentes. Nesse mesmo raciocínio, as sexualidades não-normativas são compreendidas em termos mais psicológicos e biológicos que sociais, dando assim a impressão de ser “natural” que a homossexual feminina seja “masculinizada” e o masculino “afeminado”. Assim, as “bichas” e “sapatões” do folclore brasileiro adquirem o status de uma condição que nunca é social, mas sim natural.

Entretanto, os indivíduos homossexuais não sofrem de nenhuma condição, mas, na realidade, acabam sendo levados por pressões sociais – em geral para desempenhar variações pouco ortodoxas dos papéis de gênero. (FRY; MACRAE, 1985) Nas grandes sociedades industrializadas, incluindo a brasileira, há uma enorme diferenciação social e, assim, diversos “papéis homossexuais” que variam por região e segmento social. Além disso, esses papéis são alteráveis e modificam-se de forma paralela às demais transformações sociais.

É por isso que, para Parker (2000), observar o indivíduo é menos importante que observar o contexto das interações sexuais e a natureza intersubjetiva dos significados sexuais. O que concerne a sexualidade – assim como o gênero – se trata necessariamente de algo social, que envolve negociações complexas entre diferentes indivíduos.

No tocante à homossexualidade, em “História da Sexualidade”, Foucault (apud PORTINARI, 1989) propõe pensar a sexualidade não como um dado evidente e escamoteado, mas como uma ideia que se constrói e que se reforça através de uma suposta escamoteação. Ou seja, deve-se perceber que a homossexualidade não se opõe ao *saber* e *poder*, mas, na realidade, está ali incluída e até sendo produzida.

Para isso, deve-se entender “o poder e o saber enquanto forças absolutamente disseminadas na linguagem e entender o seu funcionamento não apenas enquanto um

somatório de prescrições morais coercitivas mas sobretudo enquanto um jogo complexo de *produção da subjetividade*". (PORTINARI, 1989, p.33) Ou seja, há diversas maneiras de se subjetivar, reforçando ou transformando identidades. Assim, quando a homossexualidade teve seu status de sodomia transferido para "uma espécie de androginia interior" (FOUCAULT *apud* PORTINARI, 1989, p.34), a homossexualidade passa a ser uma figura da sexualidade, uma "espécie" de sexualidade.

Dessa forma, embora o discurso da homossexualidade não esteja limitado a funcionar de acordo apenas com o dispositivo da sexualidade, ela é inserida no jogo de produção de subjetividade de forma mais evidente quando passa a habitar nesse universo. Ao se tornar uma espécie de sexualidade, seu discurso apresenta um novo universo habitável pelos sujeitos.

Portanto, para Portinari, assim como para o objeto deste estudo, a importância do discurso da homossexualidade está nos momentos em que este favorece a configuração de um imaginário da homossexualidade feminina e se oferece à constituição de um sujeito dessa homossexualidade.

Entretanto, como apontou Portinari em seu trabalho, não se pode pensar no discurso *da* homossexualidade e *sobre* a homossexualidade separadamente, pois sua proposta é que o discurso não se define a partir do sujeito, mas sim o sujeito a partir do discurso. Assim, quando um indivíduo se diz homossexual, essa definição se articula a uma dupla prática: a de envolvimento sexual com indivíduos do mesmo sexo e a constituição de si relacionada a uma sexualidade.

3 O DISCURSO DA HOMOSSEXUALIDADE FEMININA

A compreensão da sexualidade como uma construção social, de acordo com Richard Parker (2000), tem levado cada vez mais a atenção de estudiosos para os sistemas sociais e culturais que modelam as experiências sexuais do sujeito, além das formas de interpretação e compreensão dessas experiências.

De acordo com essa perspectiva, para compreender a experiência subjetiva da sexualidade, deve-se pensá-la como um produto dos símbolos e significados a ela associadas, considerando sempre seu caráter compartilhado por pessoas sociais integradas no contexto de culturas distintas e diversas. Isso porque, por mais desviante de certas normas possa ser, a homossexualidade não foge da instância reguladora que é a linguagem; das leis que regem a significação. (PORTINARI, 1989)

Assim, mais que observar apenas o contexto social e a pequena quantidade de enunciados que cabem a cada ser falante e que eles trocam entre si, deve-se pensar no que a homossexualidade significa na linguagem, pois como discurso ela acumula uma série de já ditos e coisas a se dizer.

No caso da homossexualidade feminina, parece ser consenso que seu discurso tem uma característica bem singular que se faz notar em diversos momentos: o silêncio (MOTT, 1987; NAVARRO-SWAIN, 2000; PORTINARI, 1989). Entretanto, se trata de um silêncio relativo, pois se ele se faz notar, é pelo contraste com o ruído produzidos pela sexualidade e homossexualidade masculinas.

Portanto, pode-se dizer que é uma consequência do mesmo silêncio já tratado no capítulo anterior: da ausência das mulheres no processo histórico e de produção cultural. Se a voz masculina é autora da História e da cultura, desta constatação pode-se chegar à seguinte colocação:

Parece que a homossexualidade feminina não se coloca como algo que estaria em oposição à heterossexualidade, como é o caso da homossexualidade masculina, mas antes como algo que está em oposição à própria sexualidade como um todo, uma vez que esta pertence ao universo falado (do falo?), que seria justamente o universo *masculino*. (PORTINARI, 1989, p. 44, grifos da autora)

Ou seja, se a homossexualidade feminina parece estar uma revolta contra a própria

sexualidade – a sexualidade *dita* feminina –, é provavelmente porque esta foi construída (dita) pelos homens. Seguindo essa lógica, pode-se dizer até que, para *ser* mulher, deve-se, primeiramente, pensar *como homem*, pois se o que se tem como feminilidade é uma construção masculina, então é necessário pensar da mesma forma para a definição de si própria como tal.

Ainda que seja discutível que a linguagem realmente pertença aos homens, cabe mencionar que a linguagem é um objeto histórico, e por isso se moldou nos termos de um universo que possuía e ainda possui como signos de dominação e poder justamente os signos masculinos.

Ainda assim, não se pode dizer que a homossexualidade feminina não pertence à linguagem, pois se sobre ela se fala, logo ela passa a habitar este mesmo universo. Inclusive, uma das maiores críticas dos movimentos lésbico-feministas é justamente a ausência de um espaço para se expressar que não seja na linguagem já instaurada; a linguagem dos homens.

Portanto, o silêncio faz parte da fala e, em sua própria maneira, pode dizer muito. Dessa forma, pode-se concluir que não apenas o silêncio, mas também a denúncia de sua existência, são partes integrantes do discurso da homossexualidade feminina.

Por sua vez, a denúncia do silêncio está quase sempre atrelada a uma outra fala; a que vincula a homossexualidade feminina ao feminismo. A denúncia do silêncio aqui diz muito sobre a configuração do imaginário, pois se reafirma aquela ideia de lesbianismo em revolta contra a própria sexualidade, contra a *dita* feminilidade. Se trata do signo feminino em busca de si mesmo e de um local de existência na linguagem através da exclusão do signo masculino.

Assim, não causa espanto a estranheza que a busca por esse universo causa nos homens – que, como todos nós, estão em contato constante com um universo regido em grande parte por signos masculinos.

Na visão de Frank S. Caprio (*apud* PORTINARI, 1989, p.45), é uma possibilidade explicar a falta de estatutos relativos à homossexualidade feminina devido a recusa inconsciente dos homens de admitir que uma mulher possa ter satisfação sexual sem uma figura masculina. Não é à toa, então, que o sexo lésbico ainda seja visto por muitos apenas como prelúdio às relações sexuais legítimas; às relações que envolvem o falo.

Não é à toa também que haja um silêncio ainda maior sobre as relações sáficas que envolvam mulheres fora do padrão estético esperado – cisgênero, brancas e jovens – e a total falta de representação de personagens lésbicas negras em qualquer produção teledramatúrgica até o ano de 2015 no Brasil.

O silêncio, porém, não é um discurso por si só, mas sim uma característica do mesmo. De acordo com Portinari, o discurso da homossexualidade feminina aparece na linguagem quase sempre atrelado a outros três discursos: o da feminilidade, o da sexualidade e o discurso amoroso. Esses discursos estabelecem uma relação com o discurso da homossexualidade feminina que é característica de todos os discursos: “eles se imiscuem uns nos outros, se confundem de tal modo que podemos chegar a ouvir o mundo como o som produzido por uma fala contínua, constituída pela multiplicidade de discursos superpostos e entrelaçados.” (PORTINARI, 1989, p.28)

Esses discursos são repletos de figuras, frações do discurso que se destacam conforme se reconheça no discurso algo que tenha sido lido, ouvido ou vivenciado. A seguir iremos analisar como se desenrola o discurso da homossexualidade feminina nas produções teledramatúrgicas de 2010 a 2015 nas telenovelas onde as relações entre duas mulheres ficam explícitas desde o início da trama, desenvolvendo-se paralela e diretamente ligadas às tramas principais.

3.1 BABILÔNIA E EM FAMÍLIA

Em Família foi uma telenovela brasileira criada por Manoel Carlos, produzida pela Rede Globo e exibida no horário das 21 horas entre 3 de fevereiro e 18 de julho de 2014, em 143 capítulos.

O enredo da trama gira em torno da história dos primos Helena (Julia Dalavia/Bruna Marquezine/Julia Lemmertz) e Laerte (Eike Duarte/Guilherme Leicam/Gabriel Braga Nunes) e acontece em três fases que vão de 1980 a 2014. A história começa em Goiás e se desenrola até o Leblon, bairro da zona sul do Rio de Janeiro, passando antes por Viena, na Áustria.

Na terceira fase da novela, paralelamente à trama principal, desenrola-se a história da irmã de Helena, Clara (Luana Marquezine/Karize Brum/Giovanna Antonelli), e a fotógrafa Marina (Tainá Müller). Clara é uma dona de casa fiel e feliz, casada com o chef de cozinha desempregado Cadu (Reynaldo Gianecchini), e os dois são pais do menino Ivan (Vitor

Figueiredo).

A história das duas tem começo quando se conhecem em uma exposição de Marina, onde há imediatamente um interesse mútuo entre as duas que se desenvolve para uma amizade. Logo em seguida, Clara passa a trabalhar para Marina, que não esconde muito sua atração pela funcionária. As duas se aproximam cada vez mais, apesar das dificuldades que Clara tem em aceitar a atração.

Entretanto, Clara reprime ainda mais seus sentimentos por Marina ao descobrir que o marido está doente do coração. Ainda assim, Marina não sai da cabeça de Clara, que, apesar de apaixonada por ela, mantém uma certa distância. A paixão das duas cresce cada vez mais, e, ainda que Clara permanece fiel a Cadu, o marido sente que ela está se apaixonado por Marina, o que se torna motivo de atrito entre o casal constantemente.

Cansado das brigas por causa da fotógrafa, Cadu pede a separação algum tempo após o transplante de coração que salva sua vida e vai morar na casa da amiga, Verônica (Helena Rinaldi). Com o fim do casamento, Clara assume o romance com Marina, mas só tem coragem de contar ao filho sobre o relacionamento das duas após o pedido de casamento de Marina. O menino apoia o relacionamento das duas, que a essa altura já se decidiram sobre adotar uma menina.

Cadu também não fica sozinho e é disputado pela médica Silvia (Bianca Rinaldi) e a pianista Verônica. No fim da trama, o chef fica com a pianista e os dois são padrinhos do casamento de Clara e Marina.

O fim de *Em Família* trouxe à mesma faixa de horário a novela *Império* (Aguinaldo Silva, 2014), que por sua vez não possuiu em sua trama o tema da homossexualidade feminina. Após seu término, a novela foi substituída por *Babilônia*, que foi criada por Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga e foi ao ar entre 16 de março e 28 de agosto de 2015.

A trama de *Babilônia* gira em torno de Beatriz (Glória Pires), Inês (Adriana Esteves) e Regina (Camila Pitanga), “três mulheres entrelaçadas por um crime em uma trama que envolve corrupção, homossexualidade, prostituição e amor na maturidade”. (MEMÓRIA GLOBO, 2015b)

Dividida em duas fases, 2005 e 2015, a trama mostra a ascensão de Beatriz, uma

arquiteta ambiciosa e ninfomaníaca que faz de tudo para alcançar seus objetivos. Outro eixo principal da história é a frustração de Inês, que não se contenta com a falta de sucesso e dinheiro em relação à Beatriz, uma antiga amiga que sempre foi alvo de inveja por Inês. No centro moral da história está a integridade de Regina, uma mulher batalhadora que desiste de seus sonhos depois de engravidar do malandro Luís Fernando (Gabriel Braga Nunes), perder o pai e ir morar no morro da Babilônia.

A trama de Babilônia se desenrola após a volta de Beatriz de Lisboa, de onde a vilã foi embora após um escândalo envolvendo a empresa de engenharia associada ao seu escritório de arquitetura e a morte de seu ex-marido, o qual ela nunca amou e com quem casou-se por interesse. Já no Brasil, Beatriz imediatamente busca um novo marido rico e passa a manipular Evandro (Cássio Gabus Mendes), dono da construtora Souza Rangel.

Ao saber que Beatriz retornou ao Brasil, Inês, que é obcecada pela antiga amiga, vai ao seu encontro atrás de um emprego para seu marido, o engenheiro desempregado Homero (Tuca Andrada). Porém Beatriz nem ao menos se recorda de Inês e a esnoba friamente. Enfurecida, Inês se vinga de Beatriz a filmando tendo relações sexuais com Cristóvão (Val Perré), motorista de Evandro e pai de Regina, e passa a chantageá-la. Beatriz, que acredita que Inês e Evandro estão juntos no esquema, assassina o motorista e faz parecer que tenha sido um assalto. Ao mesmo passo, ela faz com que as impressões digitais de Inês fiquem na arma. A partir daí, a trama gira em torno da disputa de poder entre as duas e a busca de Regina por justiça, que nunca acreditou que seu pai tenha morrido em um assalto.

De forma paralela, Beatriz vive manipulando sua mãe, uma socialite e dona de um antiquário, Estela Marcondes (Nathalia Timberg), que ama profundamente a filha e acredita em todas as suas mentiras. Por ter vindo de família rica e tradicional, Estela reprimiu por muito tempo sua homossexualidade, porém se apaixonou por Teresa Petruccelli (Fernanda Montenegro), uma das maiores advogadas do país. Assim, largou seu marido e escandalizou a sociedade quando foi morar com a outra mulher, anos antes do início da trama.

Paralelamente, Teresa é uma mulher inteligente e forte, à frente de seu tempo, e não aceitava as imposições que as mulheres eram obrigadas a aceitar em sua juventude. Ela saiu de casa e começou a trabalhar cedo, optando pelos estudos ao invés do casamento. Apesar de ter namorado tanto homens quanto mulheres, ela só amou verdadeiramente Estela. Entretanto, também já foi casada com um homem e desta relação teve um filho, Lauro (Dennis Carvalho),

que nunca apoiou o relacionamento das duas. Lauro se mudou para a Itália e passou a recusar qualquer tipo de contato com a mãe, que sofreu à distância, mas se redimiou no dia do casamento de Teresa e Estela. Logo no capítulo seguinte, porém, ele morre de ataque cardíaco nos braços da mãe.

Por outro lado, Teresa diz também considerar Beatriz como sua filha. Entretanto, as duas não se dão bem e Teresa vive tentando proteger Estela das manipulações de Beatriz. Estela perdeu sua outra filha, irmã de Beatriz, em trabalho de parto no dia em que nasceu Rafael (Chay Suede), que foi abandonado ainda bebê pelo pai. Sendo assim, Estela e Teresa pegaram o menino para criar e cuidaram dele como um filho.

Rafael naturalmente chama Teresa e Estela de mãe e as ama profundamente, mas é alvo de preconceito, exercido especialmente pelo enteado de Beatriz – seu primo de consideração –, o playboy Guto (Bruno Gissoni). Além disso, ele se envolve com Laís (Luisa Arraes), que acabou de se mudar para o Rio com a família, e que também é objeto da atenção de Guto. Ainda que a menina se mostre chocada ao descobrir sobre as mães de Rafael, dizendo que tem “nojo de gays”, Rafael atribui a reação à influência da família conservadora da menina, que acaba por se arrepender e pede desculpas.

O pai de Laís, Aderbal (Marcos Palmeira), é um político corrupto e homofóbico cujo eleitorado consiste majoritariamente em evangélicos conservadores e que portanto finge ser um homem íntegro e religioso. Assim como Guto, Aderbal e sua mãe Consuelo (Arlete Salles) são os principais antagonistas do relacionamento entre Rafael e Laís. Os atritos se intensificam quando o casal decide ficar noivo, fato que Aderbal e Consuelo se recusam a aceitar – assim como seu eleitorado. Apesar de ser eleito governador do estado no fim da trama, o político é preso no dia da posse e quem assume é sua vice, Consuelo.

Porém, Aderbal não é o único que acaba na cadeia no desfecho da história: tanto Beatriz quanto Inês também são presas, mas acabam escapando e sofrendo um acidente de carro que as mata.

3.2 O DISCURSO DA FEMINILIDADE

No que concerne a feminilidade, Portinari (1989) diz que parece existir uma tentativa de “reprodução do modelo patriarcal” que aparece no discurso na forma de figuras que a autora chama de “a Bela e a Fera”. Essas figuras, apesar de representarem apenas os dois

extremos de uma extensa escala, são as mais marcantes no discurso, normalmente pautadas pelos conceitos de masculino/ativo (Fera) e feminino/passivo (Bela). Para a autora, o sujeito que ingressa no discurso da homossexualidade feminina é chamado a ocupar um lugar nessa escala e, ainda que ele possa se deslocar ali dentro, não há deslocamento *fora* dela.

Nas novelas analisadas percebe-se que, em ambos casos, a performatividade de gênero das personagens é normativa. Em *Babilônia* Teresa e Estela são ambas mulheres elegantes, de estilos de acordo com o considerado apropriado para as respectivas idades e sem trejeitos indicativos do lesbianismo.

Da mesma forma, o casal de *Em Família* é composto por duas mulheres que atendem às expectativas convencionais de performance de gênero. Tanto Clara quanto Marina se vestem de acordo com as tendências de moda contemporâneas à trama. Vale observar que Clara possui um estilo de pintura facial mais discreto, dando preferência aos batons de tons mais parecidos à cor de sua pele. Por outro lado, o estilo de Marina era oposto, quase sempre optando por batons de tons vivos de vermelho e rosa.

É importante notar que a personagem Marina parece ter um comportamento bem sensual em contraste com Clara. No início de sua amizade, por exemplo, Marina brinca com Clara que as duas deveriam utilizar uma balança para se pesarem, retirando toda a roupa exceto pelas íntimas para tal. Em contrapartida, Clara retira apenas os shorts e demonstra constrangimento por seu peso. Alguns capítulos mais tarde, quando as duas vão à praia, Marina decide pegar sol sem a parte superior de seu biquíni e, mais uma vez, Clara reage de forma receosa.

Além disso, Marina está sempre lançando para Clara olhares sugestivos que são acentuados pela trilha sonora. Enquanto os momentos românticos são mostrados com a trilha sonora do casal, com a música “Só Vejo Você” da cantora Tânia Mara, há uma sensualidade automaticamente associada à trilha de jazz suave de outros momentos do casal e à trilha sonora da personagem Marina, uma versão lenta da música “Lady Marmalade” interpretada pela cantora Mary Nelson. Clara parece sentir-se afetada pelos olhares de Marina e não é a única a notar sua intensidade.

Helena: Clara, essa Marina é linda, hein! Tem um olhar, né?

Clara: É... Pega fogo, né? Vem. Vem que eu vou até sair de perto! Vem para cá.

[Clara puxa Helena para longe enquanto Marina as observa sorrindo] (REDE GLOBO, 2014, cap. 35)

Comparativamente, há uma clara e esperada distinção entre as performances de gênero das personagens de *Em Família* e as de *Babilônia*. Há uma diferença de idade considerável entre as atrizes, mas todas estão de acordo com os estilos considerados apropriados para as respectivas idades, atendendo às expectativas do padrão heteronormativo.

De forma semelhante às performances de gênero, o discurso da homossexualidade feminina também se utiliza da lógica binarista quando se trata da prática amorosa/sexual, chamando mais uma vez os relacionamentos lésbicos a se moldarem de acordo com o padrão heteronormativo.

Na linguagem do melodrama o Justiceiro e a Vítima são comparáveis à Bela e a Fera. De acordo com a análise de Martín-Barbero feita no primeiro capítulo, o princípio ativo do relacionamento é identificado pelo personagem Justiceiro, aquele que demonstra seu heroísmo através da ação – em geral para desmascarar o Traidor. Já o princípio passivo seria representado através da Vítima (que quase sempre é uma mulher), cujo heroísmo se encontra na paciência e resignação de acordo com os *ethos* romântico e cristão.

As figuras da Bela e da Fera, portanto, seriam as figuras que concebem à homossexualidade uma inteligibilidade dentro da linguagem: parece apenas ser possível conceber um relacionamento amoroso/sexual enquanto este se encontra dotado de um princípio ativo (homem/fera) e um passivo (mulher/bela). Entretanto, ao fazê-lo, esses sujeitos reafirmam o quão destituído de naturalidade esse discurso realmente é: qualquer casal pode vivenciá-lo, até duas mulheres.

É neste sentido que a autora propõe observar o emprego da dicotomia ativo/passivo como uma ultrapassagem faulcaultiana: um movimento que parte do interior do dispositivo da sexualidade, levando-o até seu limite ao mesmo passo que se desloca em relação a ele, ultrapassando-o (FOUCAULT *apud* PORTINARI, 1989, p. 22). Cabe ressaltar que o que se ultrapassa não é o dispositivo da sexualidade, mas sim o jogo de produção de significações.

Em *Babilônia*, essa lógica binária é bem perceptível. De um lado, Teresa representa o princípio ativo da relação, o Justiceiro. Neste caso, Teresa literalmente representa uma justiceira: sua paixão pelo Direito, sua profissão de escolha, é uma característica marcante da

personagem e se faz notar no diálogo entre ela e Beatriz quando Teresa a confronta sobre seu passado criminoso. Beatriz diz que não entende de que lado a madrasta está e Teresa é bem clara em sua resposta: “da justiça, Beatriz... Da justiça.” (REDE GLOBO, 2015, cap. 41) Os atritos entre Teresa e Beatriz, que pode ser vista como o personagem Traidor da análise de Martín-Barbero, em geral se dão devido à constante desconfiança que Teresa tem de Beatriz.

Do outro lado, Estela, por seu amor por Beatriz, sofre sempre calada, escolhendo acreditar nas mentiras da filha. A sedução que o Traidor exerce na Vítima aqui é representada pelo seu amor maternal, que ela em diversos momentos afirma ser o maior que existe e do qual Beatriz constantemente tira proveito. Iludida pelo seu carinho pela filha, Estela é uma clássica Vítima, que precisa do Justiceiro para mostrar-lhe todas as mentiras do Traidor, como ocorre ao fim da trama. Esta dinâmica é perceptível no seguinte diálogo:

Estela: Você nunca me achou capaz de uma atitude *mais forte*. Nunca dissociou de mim a imagem da *socialite fútil*.

Teresa: Estela, eu nunca achei você uma mulher fútil!

Estela: Você me acha *fraca*. Condescendente.

Teresa: Meu amor! Quem de nós não tem pontos fracos? Me fala! *O seu, reconheça, é a Beatriz*. (REDE GLOBOa, 2014, cap.82, grifos nossos)

Para Teresa, o ponto fraco de Estela é justamente seu amor pela filha, que a cega de suas maldades.

Já na trama de *Em Família*, é argumentável que o relacionamento de Marina e Clara possa ser entendido através dos parâmetros da dicotomia ativo/passivo. Enquanto o relacionamento de Clara com Cadu seja bem explicitamente pautado por essa lógica, seu relacionamento com Marina não parece andar na mesma direção. Enquanto Clara se posiciona em um extremo (passivo) dessa escala binária, Marina parece transitar em seu interior sem fixar-se claramente em seu extremo oposto.

Em mais de uma ocasião Clara se refere a si mesma como “mulherzinha”, ainda que ela mesma assuma que sua visão de mundo é “antiquada”.

Clara: Eu sou realmente uma autêntica “prenda doméstica”. Minha filha, para eu ser completa mesmo só faltava, assim, um... Curso de corte e costura.

Marina: Então você não acha interessante uma mulher assim?

Clara: Ah, tem louco para tudo, né, Marina? Meu marido, por exemplo, achou. Eu lembro que quando o Cadu me pediu em casamento, ele disse assim para mim: “eu preciso de alguém que me leve café na cama.”

Marina: Ai, que machista!

[...]

Marina: [dá uma risada] Gente, mulher realmente só gosta de homem que a faça sofrer um pouquinho, né?

Clara: Não, eu não sei... Na verdade eu acho que a gente... A gente gosta de *ter um dono*; de *pertencer* a alguém...

Marina: De amar e ser *domada*...

Clara: É isso! É isso! Até porque, homem tem que ter pegada!

Marina: Ah, mulher também. (REDE GLOBO, 2014, cap.25, grifos nossos)

É bem claro que a personagem Clara se sente confortável inserida na dinâmica de seu relacionamento com Cadu, que possui os papéis de ativo e passivo bem estabelecidos. Clara gosta que Cadu represente o princípio ativo da relação dos dois, mas se irrita com a irresponsabilidade do marido, que constantemente esquece de seu aniversário e de pagar as contas da casa. Há uma necessidade que Clara sente de ser “cuidada”, de estar com alguém que, de certa forma, represente o princípio ativo para sua posição passiva.

Clara: Eu sou tão louca, Ju, que eu ainda acho que o homem tem que saber mais do que a mulher... Não, não estou falando de inteligência, não, mas eu acho que o homem tem que ter mais respostas do que perguntas.

Juliana: Que ideia é essa, Clara? [As duas riem]

Clara: Ah, é uma ideia atrasada, assim... Cheia de preconceito! Por exemplo: coisas simples, assim... Se eu não sei o que significa uma palavra ou se eu não sei como escreve, eu acho que o Cadu tem a obrigação de saber! Eu acho lindo, isso! (REDE GLOBO, 2014, cap.45)

Por outro lado, Marina é aquela que realiza todos os avanços, fazendo o papel ativo do relacionamento nestes momentos especificamente. É possível dizer que dos signos considerados “masculinos”, ou seja, dominantes (e portanto ativos), Marina possua algumas características que possam sugerir esta posição. Paralelamente a Cadu, que durante a maior parte da história permanece desempregado e idealizando planos que evoluem lentamente, Marina já era bem-sucedida em sua área anteriormente.

Ainda assim, esses vestígios não são suficientes para enquadrar Marina no extremo oposto da escala ativo/passivo. Podemos portanto dizer que em certos momentos ela ocupa um local dentro do polo ativo e em outros dentro do polo passivo.

Sendo assim, é argumentável que, ao transicionar para um relacionamento com Marina, Clara na verdade esteja realizando um tipo de ultrapassagem, livrando-se da noção de que um relacionamento ideal deva ser composto por um princípio ativo e um passivo. Ainda que comparativamente Marina não represente um polo tão ativo quanto Cadu, a lógica do relacionamento das duas rapidamente se insere em um padrão heteronormativo, visando casamento e filhos. Aqui, parece até ser o oposto: Marina, que aparentemente se encontrava fora dessa lógica do sexo-rei, de certa forma se insere no discurso através de Clara.

Já na análise de Martín-Barbero dos personagens do melodrama, percebe-se nas duas personagens características básicas de Vítima. De um lado, Clara permanece fiel ao marido durante sua doença apesar de seus sentimentos por Marina. Do outro, Marina permanece fiel à Clara e aos seus sentimentos por ela, aguardando resignadamente o momento que poderão ficar juntas.

Clara: (...) E olha, obrigada por você me aceitar assim do jeito que eu sou, né? Dividida... Ainda mais você, que tem a Vanessa, pode ter qualquer outra garota que você quiser do seu lado, com exclusividade. E eu só posso te dar a metade de mim, né, Marina?

[Marina sorri do outro lado do telefone]

Marina: Tá bom, eu aceito essa metade. Qualquer pedacinho seu, eu já fico feliz. Só por favor... Não esquece de mim. Não me abandona, nem por um dia, nem por um minuto, nem por um segundo.

Clara: Não, nunca. (REDE GLOBO, 2014, cap.86)

3.3 O DISCURSO DA SEXUALIDADE

Quanto ao discurso da sexualidade (PORTINARI, 1989, p.67), uma outra figura emerge atrelada ao discurso da homossexualidade feminina: a *significant lesbian* – a lésbica-significante ou, em termos linguísticos, o significante lésbico. A lésbica-significante é “aquele alguém” que oferece ao sujeito a oportunidade de colar-se à sua imagem, dando forma à primeira figura do discurso da homossexualidade feminina: o momento “então eu soube que sempre fui”. Esse momento constitui a primeira figura do discurso porque sinaliza o momento de inscrição do sujeito nesse universo, mas é interessante observar que o “sempre” da expressão representa uma tentativa de escamotear a declaração e recuperar a cronologia das

naturalidades.

Ainda que essa tentativa de inserção no senso comum e na ordem do discurso das sexualidades seja apenas um dos elementos similares no discurso da homossexualidade feminina, há aí a possibilidade de uma outra ultrapassagem. Através desse elemento, pode-se revisar as noções de naturalidade: “a minha sexualidade (logo, nos termos deste mundo, a minha identidade) é o que eu fizer dela e a partir daí o que ela fizer de mim, mas não é nunca o que eu *sou*”. (PORTINARI, 1989, p.68, grifo da autora) Ou seja, essa possibilidade indica não somente que a sexualidade não é dada ou construída, pois ela depende da inscrição do sujeito no discurso, mas também que um outro sujeito é um fator crucial para isso.

Esse outro sujeito, que não precisa ser necessariamente uma pessoa real, é o significante que coloca em oferta a possibilidade da existência enquanto sujeito da homossexualidade feminina. Para Portinari, pode-se dizer que é desse elemento do discurso que tenha surgido a base concreta para o mito da “lésbica aliciadora”, a lésbica perigosa que influencia. Entretanto, não há nada de inerentemente perigoso na lésbica-significante, pois ela não passa de exatamente isso: um significante, uma figura que produz significação. Significação esta que leva o sujeito ao *entender*.

O entender é uma figura importante no discurso da homossexualidade feminina porque trata-se de uma sexualidade que precisa ser *entendida* para que o sujeito se constitua como tal. Ainda que seja necessário entender a sexualidade em geral, há diferenças importantes na qualidade do entender da homossexualidade em relação à, por exemplo, heterossexualidade.

O entender relacionado à heterossexualidade não se desencadeia de um momento “então eu soube que sempre fui”, pois é a sexualidade que aparece no discurso como algo *dado*, um “já-ali” que não necessita se anunciar. É exatamente por isso que ela não precisa também se explicar. Enquanto a constituição do sujeito no discurso da homossexualidade demanda sempre justificativa, as dúvidas e interrogações da heterossexualidade normalmente serão justificadas em termos de relações interpessoais e performance.

Essa diferença entre as formas de se entender a heterossexualidade e a homossexualidade levam a uma compreensão de que o “então eu soube que sempre fui” lança o sujeito em um sistema de verdades onde ele não é o resultado final de uma série de constituições, mas sim um processo interminável de reconstituições.

Ainda que esta característica do discurso carregue uma certa semelhança no entender da homossexualidade masculina, há diferenças a se analisar porque a homossexualidade masculina não sofre da mesma ininteligibilidade que a feminina. A relação amorosa/sexual entre dois homens é muito mais compreensível, ainda que mais condenável.

Na verdade, a questão aí é até o inverso: para um homem sobre a qual paire a mais leve suspeita de homossexualidade, o que fica difícil é provar que ainda lhe resta alguma parcela de heterossexualidade. Já na mulher, é a homossexualidade que é posta em dúvida: como é possível semelhante fenômeno? (*idem*, p. 72)

Nota-se bem essa diferença entre essas duas categorias de sexualidade: a homossexualidade feminina é sempre acompanhada de uma suspeita de que em algum momento ela se provará como uma “falsa lésbica”, uma lésbica “inautêntica”. Inclusive, a Autêntica, que por sua vez é uma outra figura recorrente no discurso da homossexualidade feminina, é constantemente comparada à Fera, a lésbica percebida como masculinizada.

Essa confusão sobre a figura da Autêntica não é surpreendente, pois nos remete àquela mesma questão do silêncio já discutida: a homossexualidade feminina aparece na figura de uma mulher em revolta contra a própria sexualidade, o que pode decididamente remeter à figura da Fera. Entretanto, a suposta legitimidade da Autêntica não se encontra na sua “atividade” ou “passividade”, mas sim na sua persistência em residir no universo da homossexualidade feminina. Ainda assim, esse questionamento sobre a autenticidade do lesbianismo é algo que ecoa até pela voz de outras lésbicas, que frequentemente se questionam sobre a presença de uma possível bissexualidade em outras mulheres com quem pretendem se relacionar.

Dessa forma, segundo Portinari, parece que a Autêntica é como um teste que segue a inscrição do sujeito no discurso. Não se trata de um teste com intenção de aprovar ou reprovar o sujeito, já que o discurso não nega ninguém, mas sim um teste cujo efeito é de mantê-lo preso indefinidamente em um estado de avaliação. Assim, pode-se dizer que o “então eu soube que sempre fui” é sempre acompanhado do elemento “será que sou mesmo?”

É claro que o elemento da dúvida é uma característica recorrente no discurso de todas as sexualidades não-normativas, já que, como já foi dito, a heterossexualidade é a única sexualidade dada, que não precisa se anunciar. Além disso, é impossível que o discurso de uma sexualidade cubra todos os aspectos do sujeito, ainda que ela se proponha a tal.

Entretanto, não é aí que a dúvida se atribui – ela é retomada pelo discurso da sexualidade em geral, que desconfia da homossexualidade feminina, e pelo próprio sujeito da homossexualidade feminina no momento em que utiliza a Autêntica como critério de legitimidade.

Dentre as personagens analisadas a que se destaca nessa categoria é Marina. Por um lado ela pode ser vista como a Autêntica – e é justamente por essa comparação entre a Autêntica e a Fera que não se deve cometer o erro de enquadrá-la no polo “ativo” do relacionamento segundo a análise da Bela e a Fera já feita. Marina é a lésbica-significante de Clara, que surge em sua vida e a oferece a oportunidade de inserir-se no discurso da homossexualidade feminina.

Clara: Quem falou pra você que ela... é?

Manicure: Menina, imagina se eu lembro! Aqui todo mundo sabe tudo da vida de todo mundo. [...] Por que você estranha? Hoje em dia tanta mulher é!

Clara: Eu não acho estranho. Só *curiosidade*, ué.

Manicure: [Mostra revista com foto de Marina seminua] Olha aqui! É ela. Aí eu disse assim: “nossa, que linda! Que deusa!” E a minha cliente respondeu no ato: “ainda bem que é *sapata*. Menos uma para concorrer.”

[A manicure ri, sem perceber Clara a olha com surpresa] (REDE GLOBO, 2014, cap.12, grifos nossos)

Sobre este diálogo, é também interessante a presença parcial daquela figura que se repete no discurso da homossexualidade feminina: o silêncio. Não se usa uma palavra para designar o lesbianismo; Marina apenas *é*.

Ainda que a atração entre as duas se dê de forma imediata no primeiro capítulo, há uma recusa inicial de reconhecer isso por parte da personagem Clara. As tentativas de Marina para aproximar-se de Clara parecem prometer amizade, mas conotam segundas intenções que aparecem no discurso de forma quase gritante para todos, menos Clara.

[Marina estica o braço para Clara, que fecha os olhos antes de inspirar o cheiro de seu pulso]

Clara: Nossa, divino... Divino...

Marina: Gostou? *Meu corpo todo tem esse cheiro*.

[Clara balança a cabeça negativamente e Marina ri]

Clara: Doida! Vamos? Vamos logo para você não se atrasar para o trabalho! (REDE GLOBO, 2014, cap.18, grifo nosso)

Seja nos momentos em que Marina exclui as próprias amigas em favor da companhia individual de Clara ou quando brinca com a mesma de forma sugestiva, a personagem parece produzir uma significação que leva o espectador a um processo de entendimento antes mesmo que o alvo de sua atenção.

É interessante observar que esses momentos ocorrem com frequência cada vez maior até o ponto em que Clara, já desconfiada da sexualidade de Marina, recebe a confirmação. Mesmo buscando agir normalmente, é a partir dessa confirmação que as interações sugestivas passam a causar uma maior reação em Clara. Os momentos se tornam cada vez mais intensos ao ponto em que não há mais como negar que haja algo entre as duas. Ou seja, é apenas a partir da revelação da homossexualidade de Marina, a lésbica-significante, que Clara entra no processo de entendimento.

Vale observar que a posição de lésbica-significante de Marina a aproxima perigosamente do mito da lésbica aliciadora, que influencia a moça até então inocente. Essa comparação é feita em certa ocasião quando Cadu exige satisfações de Marina:

Cadu: Não estou falando de amor ferido, de relação desgastada, nada disso! Estou falando de *mudança de gosto*. De hábito. De *orientação*. A Clara nunca gostou de mulher!

Marina: Ah! Entendi! Você está procurando o quê? Coerência ou verdade? Ah! Se bem que certas verdades não são para todo mundo.

Cadu: Não me subestima, ô, Marina! Foi assim que você virou a cabeça da Clara? Foi assim que você concorreu comigo e *enfeitiçou a minha mulher*? (REDE GLOBO, 2014, cap.59, grifos nossos)

Cadu acredita que Marina tenha seduzido sua esposa, mudando sua orientação sexual, e chega a comparar seu efeito sobre Clara com feitiçaria. A aproximação da fala de Cadu com o mito da lésbica aliciadora não poderia ser mais clara: ela é aquela que corrompe. Por sua vez, Marina responde chamando-o de machista e preconceituoso por ser incapaz de conceber o amor entre duas mulheres.

Para Portinari, o mito da lésbica aliciadora pressente exatamente o significante-lésbico, ou seja, que ninguém se torna homossexual sozinho. Entretanto, como já foi visto, esse significante que possibilita a existência do indivíduo como sujeito da homossexualidade feminina não precisa necessariamente ser uma pessoa. Trata-se de um significante que leva o indivíduo ao processo de entendimento, que por sua vez leva ao momento “então eu soube que sempre fui”. Sendo assim, a fala de Cadu recusa que Clara “sempre foi”, pois é por culpa

de Marina que ela “passa a ser”.

Entretanto, como a própria Marina observa, a fala de Cadu é apenas mais uma que desconfia da homossexualidade feminina por seguir o discurso do sexo-rei, que não consegue conceber que algo de significativo possa ocorrer entre duas mulheres. Por outro lado, enquanto o discurso da homossexualidade feminina também desconfia, utilizando da Autêntica como critério, quem aparece com maior frequência para questionar a sexualidade de Clara é a personagem Vanessa.

Marina: Eu estou enfeitiçada...

Vanessa: Eu sei. Sabe por quê? Porque ela pode estar apaixonada por você, mas ela tem medo. Ela pensa no marido, no filho, na *vida de mulherzinha que ela tem*. Escreve o que eu estou dizendo, Marina: no dia em que você tiver a Clara do jeitinho que você quer, todinha para você, esse fogo passa. E aí... Você volta pra mim. Para o nosso amor maluco... Entre tapas... Beijos... Eu espero você... Eu espero. Não foi sempre assim? (REDE GLOBO, 2014, cap. 61, grifo nosso)

De acordo com Vanessa, que é apaixonada por Marina, Clara preza demais sua sua “vida de mulherzinha” para viver verdadeiramente sua paixão pela fotógrafa e mesmo se ela o fizesse o “fogo” passaria. Ainda na mesma cena, Vanessa também indica que o que Marina sente por Clara é comparável ao que ela sentiu por todas as outras mulheres, exceto ela mesma. Vanessa lembra das vezes em que as duas nadaram nuas juntas na cachoeira da Floresta da Tijuca e de outras aventuras que viveram juntas, deixando a entender que ela seria uma melhor combinação para Marina do que Clara poderia ser.

Parece portanto que as colocações de Vanessa evocam aquela figura da Terra das Amazonas: para pertencer aqui é preciso rebelar-se contra a feminilidade ou deve-se ao menos excluir os signos masculinos. Clara, uma “mulherzinha”, não parece capaz de tal.

Já em *Babilônia*, a trama já se inicia sem mostrar como Teresa e Estela se conheceram, mas o seguinte diálogo descreve o início da relação das duas:

Teresa: A Estela e eu, nós nos conhecemos nos anos 70. O país dominado por uma ditadura horrenda, meu filho. Um período horrível. Amigos presos, torturados... Alguns desapareceram pra sempre. Eu nunca tinha visto a Estela. Nós tínhamos uma amiga em comum. Essa amiga estava sendo perseguida por causa de suas convicções políticas. Estela e eu ajudamos essa amiga a sair do país.

Rafael: Nessa época que vocês duas começaram a viver juntas?

Teresa: Não, meu filho. Anos 70! Ato 5! Preconceito para todo canto! Proibições

para todo canto! Quando Estela e eu nos encontramos, nós tivemos uma *identificação imediata* e logo nós vimos o que nós queríamos de verdade para nossa vida. Foi um encontro de vidas, meu filho. Nós queríamos o nosso afeto, o nosso amor. *A nossa natureza sem disfarces!* Sabe o que é isso, filho? A natureza sem disfarces, meu filho. Nós sentimos atração por mulheres, mas não tínhamos coragem de assumir. Imagina! Que loucura é isso? O que nos deu força foi o nosso amor. Mas quando eu me decidi que eu ia me separar do meu marido e viver com a Estela... [Teresa pausa e suspira] As consequências, meu filho, foram horríveis... Foram insuportáveis, meu filho... [Teresa soluça de choro e se abraça com Rafael] Eu não estou preparada para falar sobre isso! Perdão, meu filho, mas eu não estou! [Teresa se levanta e sai da sala] (REDE GLOBO, 2015, cap.17, grifos nossos)

Como é possível perceber, o momento de inscrição no discurso das duas personagens se deu simultaneamente e em um momento histórico de extrema repressão. As duas estavam envolvidas em relacionamentos heterossexuais e não fica claro se havia desejo por outras mulheres anterior ao momento em que se conheceram.

Entretanto, não se descreve um momento de entendimento ou um período de dúvidas e, do momento em que se conheceram em diante, as duas entram e permanecem em um relacionamento monogâmico por 35 anos. A persistência em residir no universo da homossexualidade feminina, portanto, pode configurar as duas como lésbicas Autênticas. Além disso, pode-se dizer também que Teresa foi a lésbica-significante de Estela e, em contrapartida, Estela a de Teresa, pois uma se insere no discurso da homossexualidade feminina a partir da outra. Como a própria personagem diz, tratou-se de uma “identificação imediata”.

Além disso, não há muitos detalhes sobre as vivências da sexualidade das duas, muito regulada desde o início da trama. O relacionamento das duas é retratado sempre no âmbito da ternura, do carinho, e a dinâmica do relacionamento das duas tem mais a ver com a maternidade e parceria do que com sexualidade. A presença da ternura no momento da inscrição das duas no discurso da homossexualidade feminina é perceptível na fala de Teresa: “nós queríamos o nosso afeto, o nosso amor”.

De acordo com Teresa, as duas sentiam atração por mulheres e, apesar de não possuírem a coragem para assumir, desejavam sua “natureza sem disfarces”. É interessante também observar que essa declaração pode ser interpretada como uma tentativa de recuperar a cronologia das naturalidades: a homossexualidade das duas é de sua “natureza”, anterior aos

sujeitos, e portanto pode configurar o momento “então eu soube que sempre fui”.

3.4 O DISCURSO AMOROSO

Por fim, o discurso amoroso parece nos levar de volta à primeira característica do discurso aqui explicada: o silêncio. Todavia, não se trata do mesmo silêncio superficial que parece cobrir um discurso, mas sim um silêncio que cala por não encontrar palavras para se explicar. À essa figura do discurso, Portinari atribui o nome “amor para além do amor” (PORTINARI, 1989, p. 82). Entretanto, do lado oposto dessa fala há o retorno àquela mesma dúvida – àquela mesma ininteligibilidade – que desconfia que qualquer coisa de significativa possa ocorrer entre duas mulheres.

Parece haver algo no discurso da homossexualidade feminina que só pode ser explicado através de superlativos e isso se observa em ambos os lados. Por um lado, no discurso da homossexualidade feminina o superlativo aparece para engrandecer a relação amorosa/sexual; por outro, no discurso sobre a homossexualidade feminina aparece para ilustrar uma suposta infelicidade das lésbicas.

Entretanto, ainda que opostos, esses dois discursos podem até se juntar: se as lésbicas são seres realmente infelizes, então essa suposição combina com a suposição do amor para além do amor, pois há muito tempo agonia e êxtase andam juntos. De qualquer forma, o que conta para a análise aqui é justamente a característica em comum nesses dois discursos: “o amor homossexual entre mulheres não pode ser 'apenas' um amor: ele é mais-que-perfeito ou desqualificado”. (*idem*, p.84)

Sendo assim, não cabe explicar ou até mesmo refutar a figura do amor para além do amor no discurso da homossexualidade feminina, pois o que verdadeiramente importa é sua presença no discurso. É evidente que a homossexualidade feminina não inventou o signo amor-paixão, mas sim apropriou-se dele. Verdadeiramente, trata-se de um dos signos preferidos do discurso da sexualidade; algo que o sexo-rei incentiva com ardor em seu imaginário. Assim, ao apropriar-se desse signo, parece que a fala da homossexualidade feminina é para demonstrar que ali se alcança justamente aquilo que é tão inalcançável no discurso do sexo-rei.

Helena: Você acha que ele desconfia?

Clara: Ele não desconfia, ele sabe... Quando a gente está perto uma da outra o ar, assim, fica diferente, sabe? Fica... Carregado de... Sensualidade... Eletricidade!

Assim, se você encostar na gente é capaz de levar um choque! (REDE GLOBO, 2014, cap.58)

É claro que essa transcendência amorosa é difícil de ser observada nas telenovelas, pois o discurso amoroso se faz presente no melodrama de forma exacerbada, sendo o exagero uma característica do estilo. No contexto de *Em Família*, que retrata um triângulo amoroso, o amor de Clara e Marina prevalece no final. Entretanto, como é possível observar no diálogo entre Clara e sua mãe, Chica, parece haver uma tentativa de comparar a intensidade de seu amor por Marina com aquele que ela sente por Cadu:

Chica: *Você deixou de ser hétero para ser homossexual?*

Clara: Mãe, pára com isso! Eu não sou uma coisa, nem outra coisa. Talvez eu... Eu seja... As duas coisas.

Chica: Bissexual?

Clara: Acho que sim.

[...]

Chica: Meu Deus, mas então o que que é? Me fala! Fala para mim, minha filha! O que que você sente? Me diz o que que você sente!

Clara: Amor! Afeto... Eu amo os dois, mãe. Eu não quero só um, eu quero os dois. Quando eu estou com um eu sinto a falta do outro... Quero que você entenda que eu não estou dividida entre o meu marido e a Marina, nem *entre um homem e uma mulher*. Não é isso. Eu estou dividida entre *duas pessoas que eu amo*. Eu sinto pelas duas pessoas o mesmo desejo. Mas eu nunca tive um... Eu nunca vivi o outro lado da minha sexualidade, então... Por enquanto eu amo os dois. (REDE GLOBO, 2014, cap.85, grifos nossos)

Percebe-se aí mais uma vez a figura da Autêntica sendo invocada, dessa vez por Chica, talvez como forma de recuperar a cronologia das naturalidades. Clara não “deixa de ser heterossexual para ser homossexual”, pois seu momento “então eu soube que sempre fui” se trata de uma identidade bissexual, não lésbica, tornando assim incabível tal invocação.

De acordo com a explicação de Clara para sua mãe, seu amor por Marina é igual ao seu amor por Cadu, mas Marina a fascina por se tratar de uma experiência a qual ela nunca viveu, uma parte de sua sexualidade inexplorada. Na cena em que o casal decide se separar, Clara repete esta afirmação.

Clara: Qual foi o meu erro? Qual foi o meu... pecado? Foi ter me apaixonado pela Marina? Cadu, eu não procurei. Eu não corri atrás. Nunca. Nada disso. Mas o meu amor pela Marina aconteceu naturalmente. *Assim como aconteceu com você quando eu te conheci. Olha, você pode não acreditar em mim, mas eu amo vocês dois.*

Cadu: Me poupe dos seus detalhes, Clara, por favor. Por favor!

Clara: Eu amo vocês dois... [Clara suspira] (REDE GLOBO, 2014, cap.102, grifos)

nossos)

Sendo assim, dentro dos parâmetros da personagem Clara, seu amor por Marina não é superior ou ao menos diferente daquele que ela sente por Cadu. Apesar disso, durante a trama é possível ver diversas cenas em que, quando separadas, Clara pensa constantemente em seus diversos momentos românticos com a outra mulher.

Comparativamente, as cenas de Clara com Cadu nunca possuem o mesmo romantismo e são cada vez mais repletas de confrontos. Ainda que Clara afirme amar a ambos igualmente, seu relacionamento com Cadu termina natural e gradativamente enquanto o sua paixão por Marina faz o caminho inverso.

Durante o desenrolar da trama a relação dos dois passa a ser pautada cada vez mais pelos ciúmes que Cadu sente da relação das duas. Ainda que ele também se envolva emocionalmente com outras mulheres, sua relação com Clara parece se desgastar apenas pelos ciúmes que ele sente dela e não o inverso.

Além de ressentir o relacionamento das duas, Cadu também implica com o trabalho de Clara por este afastá-la de seu papel materno e conseqüentemente encarregá-lo com mais responsabilidades. Em uma situação, Cadu chega a ameaçar pedir a guarda do filho na justiça, assustando Clara, que na mesma cena o acusa de machismo. Em todas as situações Marina se demonstra compreensível e oferece palavras de conforto, muitas vezes até de certa forma buscando amenizar algumas falas de Cadu.

Por outro lado, Marina também apresenta ciúmes em dado momento. Apesar de não pressionar Clara e respeitar seu tempo de entendimento, em um certo ponto ela coloca a pretendente contra a parede, querendo saber quando poderão finalmente viver sua paixão. Clara diz estar dividida e que a situação é complicada devido ao seu filho, Cadu e Vanessa. É só então que a Marina admite para Clara sentir ciúmes:

Marina: [...] A questão com o seu filho, com o Ivan, eu entendo. Mas eu entendo completamente. Agora, marido? Vanessa? Até porque, se for comparar, pela minha experiência própria e pelo o que eu vejo, *o ciúme entre duas mulheres pode ser às vezes até mais intenso do que entre um homem e uma mulher!*

Clara: Nunca tinha pensado nisso assim...

Marina: É, mas você sabe que *uma mulher quando sente ciúmes, ela sente isso muito pesado*, entendeu? Quando perde um amor, então... Não tem nada que console.

Talvez um amor maior ainda, mas... Você também sabe que um *grande amor* a gente não acha em cada esquina, né? (REDE GLOBO, 2014, cap.105, grifos nossos)

Marina parece atribuir um certo peso aos seus ciúmes justamente devido ao fato de as duas serem *mulheres*, indicando uma intensidade em seus sentimentos que provavelmente um homem não poderia sentir. Cabe ressaltar que, no início da trama, Clara reclama com Marina sobre a *falta* de ciúmes de Cadu, que ela chega a considerar um defeito. Seguindo essa lógica, Marina argumenta com Clara que na relação entre duas mulheres se alcança o que há de inalcançável no discurso do sexo-rei: o signo amor-paixão em sua plenitude.

De certa forma, pode-se interpretar que Marina enxerga o “amor para além do amor” como algo somente possível entre duas mulheres, justamente por se tratar de duas mulheres. O ciúme, por sua vez, aparece atrelado ao amor e à feminilidade.

Já em Babilônia, apesar de, como já mencionado antes, se tratar de um relacionamento de 35 anos, é possível observar a figura do amor para além do amor no mesmo diálogo em que Teresa conta sua história para Rafael. Apesar de não explicitar exatamente a intensidade do amor, Teresa conta para o filho que conheceu a outra mãe do rapaz durante a ditadura militar, período de repressão extrema, enquanto as duas já eram casadas com homens diferentes. Teresa diz que houve uma “identificação imediata” entre as duas e que logo elas viram o que queriam de verdade. De acordo com a fala de Teresa, “foi um encontro de vidas”.

Ainda assim, como também já foi dito, o relacionamento das duas é mostrado muito mais em termos de ternura, carinho e com a maternidade em pauta constante. O primeiro beijo do casal, logo no primeiro capítulo, se dá logo após uma conversa sobre a filha de Estela, Beatriz.

Estela: A Beatriz depois que ficou viúva não soube administrar sozinha a empresa. Eu temia que alguma coisa assim acontecesse!

Teresa: Minha querida... Veja bem. Com a sua filha, com a Beatriz, nós temos que estar sempre de olhos bem abertos. Ahn? Sempre foi assim. No momento não há nada que você possa fazer além de dar o seu apoio. E você está dando seu apoio. Concorde?

[Teresa leva a mão ao rosto de Estela, que beija sua mão ternamente]

Teresa: Diz que concorda para mim... Diz que concorda.

[Teresa acaricia o cabelo de Estela, que dá um riso leve]

Teresa: Minha querida...

[As duas trocam um olhar longo e se beijam. Após, Teresa beija a bochecha e a testa]

de Estela. As duas permanecem abraçadas] (REDE GLOBO, 2015, cap.1)

É perceptível que desde o início Teresa desconfia do caráter de Beatriz e deseja profundamente que Estela faça o mesmo. O momento de carinho das duas deixa implícito um certo cuidado que Teresa tem com Estela, cujos sentimentos ela gostaria de poder poupar. O que transcende aí é um outro tipo de amor: o amor materno por parte de Estela em relação a Beatriz. O mesmo acontece com Teresa quando se reconcilia com seu filho Lauro: apesar do filho ter passado 35 anos sem falar com ela, Teresa o perdoa instantaneamente e sofre muito sua perda. Já em outros momentos, é o amor das duas por Rafael que transcende. Em resposta, o rapaz sempre faz questão de demonstrar seu amor pelas duas verbalmente.

Paralelamente, a personagem Laís possui um relacionamento conturbado com a família conservadora e em dado momento chega a ameaçar mudar-se para a casa de Teresa e Estela, que passam a representar para ela um modelo de família estável.

A presença do amor para além do amor e a insistência no discurso da maternidade em ambas as tramas é interessante de se observar pois pode ser visto como aquele mesmo movimento que já foi observado: o discurso da homossexualidade feminina tomando para si um signo do discurso do senso comum e exacerbando-o, carregando-o ao limite da significação.

Trata-se de uma ocorrência que não deve ser explicada reduzindo-a a alguma motivação derivada do sujeito, mas sim como uma exacerbação do discurso e, como tal, uma *imagem*. Dessa forma, não cabe negá-la ou confirmá-la, mas sim entender que ali onde essa imagem é vivida, o que realmente ocorre é um sujeito colando-se à ela.

Portanto, resta apenas refletir sobre o que essa figura evoca ou indica, que parece ser uma *promessa de transcendência* ao lugar comum da sexualidade e da feminilidade. Embora essa tentativa de transcendência ao lugar comum da feminilidade seja interpretada como uma recusa de tornar-se mulher, a Portinari propõe pensar de uma forma diferente.

Não será o discurso da homossexualidade feminina uma forma de resistir – e, paradoxalmente, de reafirmar – ao intolerável vazio do significante mulher? (...) É Barthes que nos diz: o mito *rouba* o signo e o faz de forma mais enfática com aqueles que estão mais esvaziados na linguagem-objeto, que é aquela que usamos todos os dias. (PORTINARI, 1989, p.93, grifo da autora)

Considerando essa reflexão, pode-se concluir que, como decorrência dos movimentos simultâneos de assimilação e ultrapassagem do discurso da homossexualidade feminina, inconscientemente ele procura resistir a esses outros discursos que buscam determinar o que é *ser e tornar-se* mulher.

CONCLUSÃO

Da Terra das Amazonas ao amor para além do amor, é inegável que nossa investigação do discurso da homossexualidade feminina foi repleta das mais diversas figuras que buscam lhe atribuir inteligibilidade. A linguagem, por ser objeto histórico – apesar de história não passar de linguagem – há apenas pouco tempo possibilita que indivíduos “sejam” homossexuais, nomeando e moldando assim seus desejos. Entretanto, ela também os obriga a “ser homossexual” em seus próprios termos, ainda que contraditórios.

Sendo assim, o objetivo do trabalho foi de tentar capturar em meio aos movimentos da linguagem da telenovela aqueles em que ela ofereceu imagens e especulações das ideias de homossexualidade feminina. Como texto cultural, o melodrama demonstrou que sua capacidade de adaptação para os mais diversos formatos e a facilidade de sua linguagem o tornam um potente dispositivo de produção de subjetividade.

Parece que de certa forma é preciso olhar para as personagens aqui analisadas de forma semelhante à investigação da lésbica-significante, o significante lésbico, pois elas evocam uma imagem – que por sua vez convida os indivíduos a moldar-se de acordo com ela. Como já vimos, o significante-lésbico não precisa necessariamente ser uma pessoa, mas sim indicar essa possibilidade de existência.

Por sua vez, essa existência requer uma inscrição explícita, mesmo que secreta, que subverte a cronologia das naturalidades do senso comum e pode ser vista como uma possibilidade de revolução. Ainda que se busque recuperar essa cronologia através de uma inversão (“então eu soube que sempre fui”), trata-se de mais um daqueles vários movimentos de assimilação e ultrapassagem que Portinari observa no discurso do lesbianismo. Ao apropriar-se das mais diversas lógicas do discurso heteronormativo e do senso comum, sua mera presença demonstra quão desprovidos de naturalidade são os critérios com os quais se classifica indivíduos como macho e fêmea.

Não é à toa portanto a presença da fala que sempre aproxima o lesbianismo do feminismo. Seja através do discurso da feminilidade, da sexualidade ou amoroso, o discurso da homossexualidade feminina busca sua existência em uma linguagem predominantemente masculina que a coloca como inferior por representar seu polo oposto.

Sendo assim, na composição de seu discurso – que por consequência compõe o seu

sujeito – parece inevitável que a homossexualidade feminina aproprie-se dos signos do sexo-rei para explicar-se, pois não há outro lugar habitável na linguagem. Assim, esse movimento de assimilação que faz essa apropriação acaba por levar ao questionamento de algo até então dado como “natural”, modificando o que se tem por verdade e realizando assim uma ultrapassagem. Percebemos assim que o fato do discurso ter como efeito uma ultrapassagem não significa que ele não esteja profundamente entranhado naquilo que se ultrapassa.

Já a retórica do excesso da linguagem do melodrama se faz condizente com o nível de didática necessário para trazer certa inteligibilidade à homossexualidade para aqueles que não veem em seu discurso um meio de identificação. Ao mesmo passo, à custa da complexidade narrativa, esse excesso faz entrar em funcionamento operações que preenchem os personagens com significados, lhes atribuindo signos positivos ou negativos.

Nas obras aqui investigadas podemos perceber a presença de quase todas as figuras do discurso da homossexualidade feminina. Entretanto, o silêncio mais uma vez se faz presente e a ausência da figura da “verdadeira” Fera é notável. “Verdadeira” porque incluímos a performatividade de gênero não-normativa como um critério para sua personificação, cujo efeito deveria capacitar sua compreensão dentro dos mesmos moldes a que se opõe.

Ainda assim, os relacionamentos amorosos/sexuais também são pautados pela lógica binária. Nesse sentido, o relacionamento do casal de *Babilônia* sobressaiu-se: Teresa e Estela demonstram bem o emprego da dicotomia ativo/passivo aqui presente. Por outro lado, na novela *Em Família*, Clara representa o clássico polo passivo para o polo ativo de Cadu – entretanto, a personagem termina a trama com Marina, que de certa forma transita dentro da escala sem permanecer em um extremo fixo.

Em contrapartida, a união das duas também marca uma transição da personagem Marina para uma lógica de relacionamento na qual até então ela não demonstrou interesse: aquela que visa casamento e filhos, tão real no universo de Clara justamente por ser tão fervorosamente estimulada no discurso do sexo-rei.

Comparativamente, a trama de *Babilônia* foi ainda mais pautada pela maternidade, atribuindo-lhe um forte romantismo. Ainda assim, o tema da família não-normativa composta por duas mães é um tema importante a ser representado uma vez que a adoção por casais de identidades sexuais não-normativas ainda é muito debatida no Brasil. A presença do filho já adulto das duas senhoras de terceira idade e o caráter íntegro e justo deste personagem

acabam por deixar implícita a capacidade que esses tipos de casais possuem para formar uma família nos mesmos parâmetros que as famílias constituídas por casais heterossexuais.

Porém, não cabe a nós buscar comprovar ou refutar a ideia de uma família composta por pais homossexuais, mas sim investigar a presença do signo da maternidade no discurso da homossexualidade feminina e entender que tipo de subjetividade ali se produz. Seguindo a lógica de Portinari, parece tratar-se de mais uma tentativa de levar esse discurso a um espaço comum da linguagem – espaço este que, ao ocupar, acaba por destoar-se, fazer-se notar não apenas por suas diferenças, mas principalmente por sua semelhança. Assim, paradoxalmente, apropria-se e reafirma o vazio significante do que se tem como feminilidade e paternidade.

Portanto, o discurso da homossexualidade feminina parece possuir um peso expressivo na desconstrução do que se entende como gênero. Se a desconstrução de um discurso implica na perturbação e subversão dos termos que ele afirma e sobre os quais se afirma, então através da experiência das figuras que observamos no discurso do lesbianismo podemos perceber um duplo movimento: ao mesmo passo que o discurso se constrói, ajuda a desconstruir o outro discurso que subjuga a feminilidade.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COLLING, Leandro. **Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados**. Revista Gênero, Volume 8, Nº 1, 2º semestre de 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/Artigos/Personagens%20homossexuais%20nas%20telenovelas.pdf>. Acesso em 01/10/2015 às 21:16.

FRY, PETER; MACRAE, Edward. **O que é a homossexualidade?** São Paulo: Brasiliense, 1985.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 6ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade, in Guacira Lopes Louro (org.), **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. **Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação**. Revista Estudos Feministas, Ano 9, 2º semestre de 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 7ª edição, 1ª reimpressão, 2015.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/bebe-a-bordo/galeria-de-personagens.htm>. Acesso em 05/10/2015a às 20:13.

_____. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/babilonia/babilonia-trama-principal.htm>. Acesso em 23/10/2015b às 19:30.

MOTT, Luiz. **Homossexualidade: mitos e verdades**. Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia, 2003.

_____. **O Lesbianismo no Brasil**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

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

NAVARRO-SWAIN, Tania. **O que é lesbianismo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PARKER, Richard. Cultura, economia política e construção social da sexualidade, *in* Guacira Lopes Louro (org.), **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PERET, Luiz Eduardo Neves. **Do armário à tela global: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

PORTINARI, Denise. **O discurso da homossexualidade feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

REDE GLOBO. **Em Família**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2014. Programa de TV.

_____. **Babilônia**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2015. Programa de TV.

TONON, Joseana B. **Recepção de telenovelas: identidade e representação da homossexualidade**. Um estudo de caso da novela “Mulheres Apaixonadas”. *Comunicação e Informação*, V 9, n° 1: pág 30-41– jan/jun. 2006.